

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра народних інструментів України

**ОСОБЛИВОСТІ ЦИКЛІЗАЦІЇ МІНІАТЮР У БАЯННІЙ МУЗИЦІ
КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ
(на прикладі «Альбому концертних п'єс» О. Шмикова)**

Кваліфікаційна магістерська робота

Здобувача ОКР «Магістр»

ЧЕБОТАРЬОВА Миколи Сергійовича

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства, професор

РОЩЕНКО Олена Георгіївна

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших
авторів мають посилання на відповідне джерело



Чеботарьов М.С.

Харків – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЦИКЛІЗАЦІЯ МІНІАТЮР В УКРАЇНСЬКІЙ БАЯННІЙ МУЗИЦІ.....	7
1.1. Питання циклізації в музикознавстві, її різновиди.....	7
1.2. Цикли мініатюр для дітей в українській баянній музиці.....	10
1.3. «Болгарський зошит» В. Зубицького як зразок циклу з єдиною програмою.....	12
Висновки до Розділу 1.....	18
РОЗДІЛ 2. «АЛЬБОМ КОНЦЕРТНИХ П'ЄС» О. ШМИКОВА: ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЇ ТА ЖАНРОВО-ЗМІСТОВОГО НАПОВНЕННЯ.....	20
2.1. Жанр альбому в доробку О. Шмикова.....	20
2.2. В дусі бароко: Чакона О. Шмикова.....	24
2.3. «Два слова про кохання»: ліричний диптих в циклі О. Шмикова.....	26
2.4. Віртуозно-танцювальні мініатюри циклу: «П'єса-жарт», «Президент-вальс» і «Богдановф-тарантелла».....	28
Висновки до Розділу 2.....	31
РОЗДІЛ 3. «ДЖАЗ-РОК ПАРТИТА» № 2 ЯК ПРИХОВАНИЙ «ЦИКЛ В ЦИКЛІ» АЛЬБОМУ О. ШМИКОВА.....	32
3.1. Тенденції розвитку української баянної партити.....	32
3.2. Джаз-рок партита № 2: між мініатюрою та крупною формою.....	39
Висновки до Розділу 3	47
ВИСНОВКИ.....	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	55
ДОДАТОК. Схема композиції «Джаз-рок партити» № 2 О. Шмикова... 	62

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. Циклічні жанри є одним з основних різновидів сучасної української музики для баяна соло. Вони представлені переважно сюїтами, партитами, меншою мірою сонатами, альбомами і зошитами. При цьому спостерігається доволі чітке практичне розгалуження. Якщо цикли сюїтно-сонатного типу переважно призначаються для зрілих виконавців, то цикли мініатюр – мають дидактичне спрямування і написані для тих, хто навчається виконавській майстерності. Такі твори зустрічаємо в доробку В. Власова, В. Зубицького, А. Гайденка, К. Мяскова. До цієї групи примикають і «Альбом для дітей та юнацтва» і частково – «Альбом концертних п'єс» для баяна соло (акордеона) О. Шмикова (нар. 1966).

Творчість французького композитора українського походження Олександра Шмикова ще не привертала уваги українських музикознавців, хоча в 2000 році був виданий альбом його концертних п'єс, куди увійшов ряд композицій в естрадному та джазовому стилях, зокрема «Чакона» та «Джаз-рок партита» № 2, та у тому ж 2000 році у Львові на фестивалі «Контрасти» відбулася прем'єра його концертної сюїти «Десять заповідей» для баяна, гобоя і камерного оркестру [23]. Відомостей щодо творчого шляху композитора теж не багато – за виключенням того, що він народився в місті Краснодон (Луганська область), зіграв понад 2500 концертів у різних країнах світу і випустив 9 CD, згадок про те, що він начебто навчався у Фрідріха Ліпса [58], і проживає у Франції¹. Вивчення «Альбому концертних п'єс» (2000) О. Шмикова дозволить зробити висновки і про принципи циклізації мініатюр, і про стилістичні особливості окремих творів, і про загальну палітру орієнтирів автора, що забезпечить можливість скласти більш глибоке уявлення про творчість композитора. Отже, **актуальність** обраної теми зумовлена:

¹ Відомо, що Олександр Шмиков запросив дати кілька концертів у Франції його друга і земляка Олександра Дяченка, який подорожував із Симфонічним оркестром Черкаської філармонії [43]. Водночас Л. Соколова свідчить, що цей колектив став першим виконавцем трьох концертів О. Шмикова – для скрипки, фортепіано і баяна з симфонічним оркестром [43].

- вагомою роллю циклу мініатюр для баяна в сучасній композиторській та виконавській практиці;
- відсутністю досліджень, присвячених циклу мініатюр для баяна, як окремому жанровому явищу;
- відсутністю досліджень, присвячених творчості О. Шмикова.

Мета дослідження полягає у виявленні композиційних принципів та жанрово-стилістичних особливостей Альбому концертних п'єс (2000) О. Шмикова, що реалізується за допомогою наступних **завдань**:

- оглянути музикознавчі дослідження, присвячені питанню циклізації;
- виявити основні різновиди циклів мініатюр в сфері української баянної музики;
- визначити особливості трактовки жанру партити та його стилістичних параметрів в українській баянній музиці;
- розкрити жанрово-стилістичне наповнення Альбому концертних п'єс (2002) О. Шмикова;
- виконати аналіз мініатюр Альбому концертних п'єс (2000) О. Шмикова;
- виявити композиційні принципи Альбому концертних п'єс (2000) О. Шмикова;
- визначити особливості циклізації «Альбому» О. Шмикова.

Об'єкт дослідження – цикли мініатюр в українській баянній музиці, **його предмет** – специфіка циклізації мініатюр в українській баянній музиці.

Матеріалом дослідження виступають нотний текст Альбому для юнацтва та Альбому концертних п'єс (2000) О. Шмикова, аудіо-/відеозаписи «Джаз-рок партити» № 2 О. Шмикова, «Джаз-рок партита» Б. Мирончука.

Відповідно до поставлених завдань у роботі використовуються такі **методи дослідження**:

- *історичний метод* – направлений на аналіз музичних явищ в контексті загальної музичної культури певного історичного періоду та напряду;

- жанровий – дозволяє розкрити типологічний зміст жанру альбому та його внутрішнє наповнення;
- *структурно-функціональний* – направлений на аналіз компонентів композиторського тексту (мелодика; ладо-гармонія і фактурно-темброві комплекси);
- *стильовий* – спрямований на виявлення індивідуального змісту традиційних жанрових моделей (альбом, зошит, сюїта, чакона, партита);
- *порівняльний* – допомагає зіставити композиційні особливості «Джаз-рок партити» № 2 О. Шмикова із іншими зразками партит в українській музиці, а також загальну композицію його Альбому концертних п'єс (2000).

Теоретичну базу роботи складають дослідження, присвячені питанням

- *циклізації мініатюр* (О. Григор'єва [10], М. П. Ілечко [20], А. Мельник [30], К. В. Моцаренко [31], О. Сафонова [42]);
- *тенденціям баянної творчості українських композиторів для баяна XX – XXI століття* (Г. Голяка [5;6], С. Димченко, А. Ільків [13], А. Душний, І. Собіль [14], А. Душний, Ю. Дякунчак [15], М. Імханицький [21], Д. Кужелєв [29], С. Нефедов [32], А. Сташевський [45]);
- *жанру циклу мініатюр в українській баянній музиці* (А. Єрмоєнко [16], Я. Олексів [37]);
- *жанрам партити і сюїти, в тому числі в українській баянній музиці* (Н. Башмакова, О. Пасічний [1], М. Калашник [22], В. Клин [25], Я. Олексів [37], А. Сташевський [46]);
- *історії та теорії баянно-акордеонного виконавства* (М. Давидов [11;12], Д. Кужелєв [28; 29], В. Тищик [48], Я. Ю. Щенсевич [52]);
- *творчості О. Шмикова* (Д. Базалинська/ D. Bazalynska [55], О. Голинська/ O. Golynska [59]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що в роботі *вперше*:

- пропонується розгорнутий композиційний аналіз «Альбому концертних п'єс» для баяна соло О. Шмикова;
- розкриваються особливості циклізації в доробку О. Шмикова на прикладі Альбому концертних п'єс для баяна соло О. Шмикова;

продовжено:

- дослідження циклізації в українській баянній музиці XX – XXI століть.

Практичне значення: матеріали дослідження можуть бути використані в подальших наукових розробках, присвячених творчості О. Шмикова, жанру партити баянно-акордеонному репертуарі, у виконавській практиці акордеоністів та баяністів, а також у теоретичних курсах з «Історії світової музичної культури», «Аналіз музичних творів» для вищих спеціалізованих музичних закладів. Окремі положення роботи можуть бути застосовані як методичний матеріал в педагогічній роботі в класах баяна та акордеона. Дослідження також може бути корисним для виконавців-солістів та оркестрантів, які формують свій репертуар на основі сучасної музики.

Структура роботи. Магістерська кваліфікаційна робота складається зі Вступу, трьох розділів, висновків. У вступі обґрунтовується актуальність, мета, об'єкт та предмет дослідження, окреслюються його завдання. Розділ 1 розкриває специфіку функціонування циклу мініатюр в українській баянній музиці. Розділ 2 присвячений розкриттю жанрової палітри «Альбому для дітей та юнацтва» (2.1. – Альбому концертних п'єс О. Шмикова та виявленню специфіки його загальної побудови (2.2. – 2.4). Розділ 3 включає огляд тенденцій розвитку української баянної партити (3.1.), а також композиційний аналіз „Джаз-рок партити» № 2” О. Шмикова, де висвітлені виражальні засоби, тематизм, ладові, структурні особливості концертної п'єси О. Шмикова (3.2). У висновках підсумовуються результати дослідження. Загальний обсяг роботи – 62 сторінки, з них основного тексту – 54. Список використаних джерел включає 59 позицій.

РОЗДІЛ 1

ЦИКЛ МІНІАТЮР В УКРАЇНСЬКІЙ БАЯННІЙ МУЗИЦІ

1.1. Питання циклізації в музикознавстві, її різновиди

Серед останніх досліджень, які торкаються питання циклізації, слід відзначити праці К. В. Моцаренко [31], А. Мельник [30], О. Григор'євої [10], М. П. Ілечко [20], О. Сафонові [42]. К. Моцаренко, досліджуючи фортепіанну багатель, спирається на текстологічну концепцію циклізації із виділенням трьох рівнів: базового (цикл як текст), проміжного (цикл, що включає субцикли), а також рівні «надциклічних конструкцій» [31, с. 169]. В процесі аналізу вона приділяє особливу увагу екстрамузичним факторам циклізації, серед яких найважливішим виступає програмність [31, с. 170.]. В результаті дослідниця пропонує концепт циклу-симпосіону, в якому «незалежно від масштабу циклу генеральною метафорою, над-програмою <...> виступає ідея *співдружності елементів*» [31, с. 187], розглядаючи в цьому аспекті багатель В. Сильвестрова.

А. Мельник в своєму дослідженні скрипкової мініатюри виходить з поділу типів циклу на «вільні» на «суворі». Вільний має опору на сюїтну композицію, а суворий «не передбачає можливості окремого виконання однієї з його складових і являє собою цілісний твір, поза яким окреме виконання частин може змінити їх зміст» [30, с. 145]. На прикладі циклу «Акварелі» Ю. Іщенка вона виділяє наступні параметри циклізації [30, с. 150], які сприяють єдності всіх мініатюр: тематична арка між крайніми мініатюрами в циклі, прихована тематична спорідненість всіх мініатюр із варіантним розвитком початкового інтонаційного комплексу, наявність ясного тонального плану, організація мініатюр за принципом контрасту. Крім того, єдність звуковисотної організації дозволяє розглядати весь цикл в аспекті форми варіацій. В результаті А. Мельник приходить до висновку, що українські композитори розвивають романтичну традицію циклізації мініатюр.

В дослідженні О. Григор'євої виділяються різні способи циклізації вокальних мініатюр [10, с. 31], в яких можна бачити аналогічні принципи до мініатюри інструментальної. Серед них розрізняються:

- екстрамузичні параметри – загальна тематика, наявність одного чи декількох персонажів, циклічність поетичного тексту;
- інтрамузичні – принцип контрасту, наскрізний розвиток, наявність семантичних та композиційних арок між частинами.

В залежності від рівня цілісності вокального циклу, дослідниця розрізняє «детермінований» принцип об'єднання частин, якщо зв'язки сильні і усі частини є необхідними елементами цілого, і «імовірнісний», якщо вони слабкі [10, с. 33].

В дослідженні О. Сафонові розглядають особливості фортепіанних циклів романтиків. Серед нових явищ ХІХ вона виділяє «вільні варіації» і «сюїту наскрізного розвитку» [42, с. 60].

Важливе місце посідає в її аналізі циклізація в творах Р. Шумана. На думку дослідниці, процес циклізації в його доробку залежав від «літературних тенденцій того часу» і особистісних факторів, які полягали у специфіці мислення [42, с. 45]. Останнє характеризується як «інкапсулятивне», і в творчості Р. Шумана виділяються три рівні циклів: мікроцикл, цикл і макроцикл. О. Сафонова виявляє мікроцикли в багатьох циклах, що утворюються за рахунок парності образів, арковості [там само]; макроцикли ж складають всі цикли із карнавальними масками або «однотипними образами», як, наприклад «Дитячі сцени» і «Альбом для юнацтва». Загальну драматургію циклу, як правило визначає у Р. Шумана програмність [42, с. 46]. Вона може мати «сюжетний характер, тобто поступове розгортання дії у часі» або «загальний характер і виступати як образність».

Основним формоутворювальним фактором в циклах Р. Шумана, на думку О. Сафонові є поєднанні принципів монотематизму з варіаційністю [42, с. 46]. При цьому він звертається до двох основних типів циклів – варіаційного (як, наприклад, «Симфонічні етюди») і сюїтного («Альбом для

юнацтва». Дослідниця також пропонує виділити третій тип – комбінований, до якого відносить «Карнавал» [42, с. 46]. При цьому цикли можуть мати різну ступінь монолітності, і цикли з наскрізним розвитком можуть виконуватися тільки як єдине ціле.

В цілому в доробку романтиків О. Сафонова виділяє два принципи циклічної форми - завершеність номерів і контрастне співставлення [42, с. 54]. Щодо тонального плану, то він в кожному задумі індивідуалізується.

Для Ф. Шуберта є типовими утворення мікроциклів, наявність драматичного та ліричного центрів; принципи контрасту, тональні арки, однотипність форм; стильовий зв'язок з бідермайєром [42, с. 55]. У Ф. Ліста, в свою чергу пріоритетними драматургічним принципом стає програмність, яка «є результатом прагнення композитора до синтезу мистецтв» [с. 60].

Щодо власне баянної музики, то найбільш ґрунтовною працею, присвяченою аналізу циклів є дисертація Я. Олексіва [37], який розглядає сюїту і партиту в українській баянній музиці. Крім того, він визначає цикли мініатюр, які частіше за все ховаються за найменуваннями «альбом» і «зошит» як різновиди сюїти. Тим самим за типом циклічної структури він виділяє чотири її різновиди: сюїта-зошит, сюїта-альбом, триптих та диптих.

Один із підрозділів його дослідження присвячено програмному сюїтному циклу (2.4). В ньому він розрізняє узагальнено-несюжетну, конкретизовано-сюжетну, картинно-живописну та інші типи програмності [37, с. 9] на прикладі сюїт А. Білошицького, Л. Козельчука та В. Власова.

Аналізуючи явище дитячою сюїти, Я. Олексів відзначає, що йому «властива еволюція від багаторівневого контрасту окремих частин у масштабних циклах у бік зменшення їх кількості та посилення циклічних зв'язків» [37, с. 10]. Матеріалом для цього стали твори В. Власова, В. Зубицького, Л. Козельчука. Результатом аналізу стає розгорнута типологія.

Так, парний цикл визначається дослідником як «трансформація необарокового поєднання імпровізаційного вільного за будовою твору», триптих – як тричастинна циклічність «поза сонатними закономірностями»,

сюїта-зошит розглядається як «проміжна форма сюїти і програмного циклу мініатюр» а дитячі сюїти і альбоми визначаються як «дидактичні форми» [37, с. 10]. В свою чергу, сюїти-поєми характеризується наскрізним тематичним розвитком, присутністю монотематизму та інтонаційними арками [там само]. Така розгалужена класифікація дає можливість дослідникові згрупувати величезний масив творів, задіяних в дисертації, однак при концентрації лише на одній композиції може виявитися, що вона поєднує риси різних типів циклу і не належить до одного, вузько визначеного типу, що ми і будемо спостерігати в «Альбомі концертних п'єс О. Шмикова.

1.2. Цикли мініатюр для дітей в українській баянній музиці

В розбудову жанру циклу мініатюр і водночас дитячого баянного репертуару здійснив вагомий внесок Анатолій Гайденко, якому належать три дитячих цикли – «Прелюдії-картини» (1988), «Дванадцять п'єс для дітей» (1991), «Три концертних етюди» (1992).

Серед наймасштабніших циклів мініатюр для баяна виділяється «Альбом для дітей та юнацтва» В. Власова, який складається з 45 різнохарактерних п'єс, які не пов'язані між собою програмним змістом. При цьому вони згруповані в 5 зошитів, відповідно до дидактичних завдань від початкового рівня («Альбом першокласника» – 12 мікроп'єс для початківців) через рівень музичної школи («У гості до казки» – 12 п'єс) до різнохарактерних зошитів більш просунутого рівня («Камерні твори», «Народні мелодії», «Естрадно-джазові п'єси»). Як бачимо для В. Власова, характерним є принцип «циклу в циклі», який ми будемо спостерігати і на прикладі «Альбому» О. Шмикова. Водночас для нього характерно введення в цикл форм, які посідають проміжне місце між малою і крупною формами, що підтверджується включенням форми сонатини в один із зошитів альбому («Камерні твори»). Будучи цілком самостійними, три сонатини, на думку Б. Тищика, «сприймаються як невеликий цикл, де послідовно розкривається специфіка сонатного мислення і поступово ускладнюються художньо-технічні завдання для виконавця» [48, с. 181].

На відміну від інших композиторів, В. Зубицький уникає найменування «альбом» і тяжіє до «сюїти» або «зошити». Це свідчить про прагнення пов'язувати мініатюри між собою певним програмним задумом. Доробок В. Зубицького в сфері музики для дітей представлений збірками «Портрети композиторів» (1988), «Impressions» (1988), «Сюїта у трьох частинах» (1994), а також Дитячі сюїти (1972, 1987, 1987) і Болгарський зошит (1987). Сюїти для баяна соло В. Зубицького вже неодноразово потрапляли до центру уваги музикознавців, яскравим прикладом чого є статті Я. Олексіва [34] та дисертація Г. Голяки [6], де вони розглядаються з точки зору функціонування в сучасному баянному репертуарі. Разом з тим, дослідник досить вибірково розглядає сюїти – ним проаналізовано з точки зору композиційних та виконавських особливостей лише Першу та Третю «Дитячі сюїти», тоді як «Дитяча сюїта» № 2, а також «Карпатська сюїта» і «Болгарський зошит» залишаються поза зоною його уваги. Це частково обумовлено тим, що В. Голяка прагне представити творчість В. Зубицького не в повноті, а в різноманітності, з метою чого він залучає «Присвяту П'яцолі», «Шість медитацій на вірші Ш. Бодлера» для флейти і баяна. Крім того, в його завдання не входить розглядання сюїти як особливого жанру в творчості В. Зубицького, і визначення її типологічних властивостей, тому йому не потрібно аналізувати всі сюїтні зразки. Саме тому він лише мимохідь зазначає, що «звернення до жанру сюїти певною мірою було зумовлене даниною існуючим в той час пріоритетам у сфері баянного педагогічного репертуару» [6, с. 140] і називає ряд творів, що представляють цей жанр, зокрема сюїти О. Холмінова, Г. Шендерьова, В. Золотарьова, М. Чайкіна, А. Тимошенка, В. Семенова.

Про вплив попередників на творчість В. Зубицького свідчать вже назви, які обирає композитор – так, три «Дитячі сюїти» створено з огляду на шість дитячих сюїт В. Золотарьова, третя з них має підзаголовок «Українська» подібно до твору М. Чайкіна, друга – «Російська», як сюїти Г. Шендерьова (1959) та А. Тимошенка (1975). Назва «Болгарського зошиту» відсилає до «Болгарської сюїти» В. Семенова. Тільки «Карпатська сюїта» (1975), на

перший погляд, не має аналогій у творах попередників, але в той же час залучає ширший контекст викликаючи аналогію з «Карпатським концертом» М. Скорика. Все це спонукає дослідника розглядати твори В. Зубицького не ізольовано, а у порівнянні з сучасниками і попередниками.

1.3. «Болгарський зошит» В. Зубицького як зразок монолітного циклу мініатюр з єдиною програмою

Основною рисою різновиду сюїти-зошита, згідно з Я. Олексівим, є наявність великої кількості частин, пов'язаних наскрізною драматургією, де практично всі частини йдуть одна за одною аттаса, що створює ефект перегортання сторінок (частин) та охоплення узагальненого змісту всього твору. За умови значної кількості, частини можуть групуватися у розділи-підцикли, наділені спільними єднальними ознаками (такі групи, об'єднані змістовою, формальною, інтонаційною чи драматургічною єдністю на рівні макроформи визначаються як «мікроцикли») [37]. З точки зору жанрової типології А. Сташевського «Болгарський зошит» належить до жанрових неологізмів в сучасній баянній музиці, а саме до типу сюїти-зошита. Окрім твору В. Зубицького, до цього типу він відносить власний твір – «Давньокиївські фрески». Ключовою особливістю зошита, за думкою А. Сташевського є «наявність великої кількості частин, пов'язаних не лише загальною ідеєю, а й наскрізним розвитком усього циклу» [45 с. 90]. Можна сказати, що для А. Сташевського домінантою в найменуванні «зошит» є циклічна єдність.

Композиція «Болгарського зошита» (1987) В. Зубицького складається з восьми номерів, що перевершує масштаби як твору В. Семенова, так і його власної «Карпатської сюїти» (1975), яку об'єднує із «Зошитом» програма на фольклористичній основі. Композитор підходить до програми більш різноманітно, включаючи не тільки фольклорні музичні жанри (№ 3 – «Кривий танець», № 6 «Прекрасна смерічка»), а й пейзажні замальовики (№ 2 – «Сині гори»), і сюжетні сценки (№ 1 – «Веселі бокораші», № 4 – «Легенда про опришків», №8 «Свято»), а також імітації фольклорного інструментарію

(№ 5 – «Троїсті музики», № 7 – «Флояра»). Останній прийом вже мав місце в «Дитячій сюїті № 3» («Українській»), де імітувалася трембіта.

Перша частина, «Веселі бокораші», *Allegro molto*, 4/4, цікава вже своєю назвою. Судячи з доступної інформації, це слово має спільні значення як в українській, румунській, так і угорській мовах, тому можна припустити, що в такому ж значенні воно існує і в болгарській. В Вікіпедії зазначено, що це «<...>назва плотогона, здебільшого на Бойківщині та Гуцульщині, який займався сплавом лісу річками в Українських Карпатах. Слово “бокораш” пов'язане з діалектним словом б́окор («пліт»), яке, очевидно походить через посередництво румунське bokor (“кущ”, “пліт”) від угорського bokor (“кущ”))» [3]. Таким чином, бокораш – це людина, що займається лісосплавом. З огляду на стрімкість гірських річок можна також зробити припущення, що подібний рід діяльності, на відміну від більш менш «споглядальних» пастухів, є досить активним, навіть ризиковим, а люди, які займаються в чомусь відчайдушні і завзяті. Отже під назвою «Веселі бокораші» можна розуміти відчайдушну веселість. П'єса розпочинається з кластера в діапазоні октави в високому регістрі (f2 – f3), тобто з «вершини джерела», що відразу ж викликає аналогії до гірської річки, якою бокораші сплавають ліси.

П'єса з своїми фактурними особливостями дещо нагадує перший номер «Сюїти» В. Семенова – вона проходить на органному пункті – квінтова пульсація. Ладова організація спирається на f міксолідійський (ключові знаки – b, es), який пізніше «розцвічується» барвами гармонічного мажору (VI низький – des, VII підвищений – e) і однойменного гармонічного мінору (III мінорний ступінь – as). За віртуозними ознаками вона значно перевищує складність сюїти В. Семенова. По-перше, ліва рука постійно рухається стрибками по квінтах, по друге, мелодія більш насичена прикрасами – трелями різної довжини та форшлагами.

Інша суттєва відмінність від композиції В. Семенова – насиченість нотного тексту ремарками, що деталізують спосіб виконання, а також характер та емоційні відтінки музики. Серед прийомів композитор робить в першій

частині акцент на *marcato*, тобто «підкреслюючи». Так, початкові квінти в лівій руці виконуються *marcato*, *tenuto*, ремаркою *marcato* відмічена також мелодія основної теми. Пізніше в ній з'являються нові відтінки – *intensive* («інтенсивно»), *piu espressivo* («ще експресивніше, емоційніше»), в той час як партія лівої руки, навпаки, пом'якшується в своєму звучанні (*legato*, *tenuto*). Ближче до кульмінацій композитор ще більше загострює звучання за рахунок *marcato*, *sonore* («підкреслено, звучно»), *acuto* («гостро»), а на самій кульмінації – *marcatissimo*.

Завершується п'єса яскравим каскадом кластерів, які нівелюють межу між першими двома п'єсами, оскільки друга частина, «Сині гори», майже повністю вибудований на дисонуючих співзвуччях, що в завершенні п'єси наближуються до кластерів. Для нього характерна в'язка, тягуча сонорна тканина, в якій відчувається темброве наслідування – скоріше за все, це імітація гайди (болгарський різновид волинки). Навряд чи цю музику можна сприймати як імітацію гадулки (триструнного смичкового) або щипкового (тамбури), або переважно одноголосних свирілеподібних духових.

На користь гайди – використання суцільної квінтової педалі в басу – волинкового «бурдону», а також рух верхніх голосів паралельними квінтами, досить гострий за звучанням.

Незважаючи на індивідуальність і неповторність звукового образу другої частини, лаконізм «Синіх гір» дає право говорити, що він виконує скоріше функцію зв'язки між двома швидкими частинами і навряд чи часто виконується окремо. Одночасно в ній баяніст має час «перепочити» після стрімкої віртуозності першого номеру, що вкрай важливо в процесі повного виконання циклу. Серед виконавських прийомів у другій частині домінує *legato*, що підкреслює в'язкість тембру наслідуваної гайди. Насиченість, барвистість кластерів композитор підкреслює ремаркою *sonorissimo*, а поважність, розміреність і в той же час «неповороткість» наслідуваного інструмента – за допомогою позначки «*erico, legato*» («з епічним розмахом, плавно»).

Третя частина «Кривий танець», *Presto vivacissimo*, 9/8 (4+5) - стрімкий танець, в якому вгадується жанрова основа хоро [4]. Нагадаємо, що розмір 9/8, характерний для дайчового хора (північні регіони), а назва кривий танець обумовлена одним із типів танцювальних рухів, що у ньому використовуються – «кривого» руху, тобто руху по колу. Якщо «хоро» – це суто болгарська назва, то «кривий танець» часто зустрічається в українських фольклорних зразках, що свідчить про бажання композитора підкреслити спільні риси фольклору різних країн. Серед ключових ремарок тут виступають *acuto* («гостро», *veloce* («швидко, бігло»), *marcato*, *ritmato* («ритмічно»), більшість з яких уже зустрічалася в першій частині циклу. Звертає на себе увагу те, що В. Зубицький уникає репризних форм, постійно використовує варіантність викладу.

Четверта частина, «Легенда про опришків», *Lento, parlando*, - перший номер, який не пов'язаний з попереднім за принципом *attaca*. Його початок дійсно викликає асоціації з епічним заспівом – початком розповіді. Тут також, як в № 2, вгадуються елементи звуконаслідування – можливо, звучання кавалу, або інших духових. Це також перший номер, в якому спостерігаються риси репризності, що походять, вочевидь, від фольклорних епічних жанрів, які завершуються тим же заспівом, з якого починались. Назва відсилає до історичних подій XVI – XIX століття – опришками називають учасників селянського руху на Буковині, Галичині, Закарпатті проти польської шляхти, молдовських бояр, угорських феодалів, тобто композитор знову підкреслює точки перетину між українською та болгарською культурами. Композитор використовує в п'єсі ряд нових ремарок, зокрема *disperamente* (можливо, «сповнено відчаю»), *quasi echo* (неначе ехо, з ефектом «еха»), *severo* («важко»), *vibrato pochissimo* («з обмеженим вібрато», «з дуже малою кількістю вібрато»). Незважаючи на те що, п'єса написана в повільному темпі, тут зустрічається ряд виконавських труднощів – зокрема, виконання поліфонічного двоголосся, а також великих пасажів в дрібних тривалостях, які входять у групи небінарного поділу – квінтолі, секстолі та септолі 32-х.

П'ята частина, «Троїсті музики», *Senza metro, quasi moderato assai* - своєю назвою знову «натякає» слухачеві на спорідненість українського та болгарського фольклору. Нагадаємо що троїстими, або інакше – гуцульськими музиками, називають народний ансамбль інструментів, в якому поєднуються три ролі – мелодична, ритмічна, басова. В український ансамбль найчастіше входять скрипка, басоля, бубон (в центральних областях), або скрипка, цимбали, бубон (у західних областях). Вона близька до № 2 своїм лаконізмом і водночас – багатством темброво-сонорних ефектів. Серед нових прийомів тут композитор використовує – «дрібне нервові вібрато, що виконується за допомогою частих поштовхів рукою по грифу (на сжим)».

Інший сонорний прийом – удари в центр розгорнутого міху, що за звучанням нагадують барабан, або тумпан, який виконує ритмічну функцію в ансамблі троїстих музик.

В цій частині, окрім вже звичного композиторського «sonore», зустрічається і нова ремарка *faceto* («жартівливо»). Показовим для цього номеру також є довільність виконання, що продиктоване початковою вказівкою «*senza metro*» («без метру»), що відповідає ідеї фольклорного інструментального музикування, для якого характерні спонтанність, імпровізаційність.

Шоста частина «Прекрасна смерічка», *Andante Lirico, 4/4*, виділяється своєю поетичною назвою. В Карпатах смереками називають високі сосни з прямим стовбуром, що є показовими для природи цього регіону, створюють її неповторний шарм, а також широко використовуються у будівництві. В пісенній фольклорній творчості вочевидь струнка, висока смерека є метафорою образу молодої дівчини (подібно до берез в Росії, тополь на сході України) і саме в такому сенсі трактує образний зміст цього номера В. Зубицький. Композитор сприймає цю п'єсу як пісенний портрет молодої, дещо манірної, капризної, зухвалої дівчини. Показова в цьому плані ремарка *Andante infantile* (т. 3), тобто «дитяче», що відноситься до мелодії теми. Серед нових емоційних відтінків тут зустрічаються *legatissimo, dolce* («ніжно»), *con*

passia («з пристрастю»), що підкреслюють «жіночу» природу образу цієї п'єси. Фактура «Смерічки» пісенна: мелодія в партії правої руки, супроводжується аккордово-романсовим, із синкопою на другій долі такту, супрову партії лівої руки на зразок «бас – акорд». Мелодична лінія своїм поступеним рухом нагадує звучання свирілі, тобто болгарської гайдулки, вона насичена не тільки традиційними гармонічно-ладовими зворотами, але й більш широким спектром хроматизмів, що в поєднанні з «ковзаючими» хроматизмами гармонічному русі акомпанементу додає цьому номеру естрадно-джазового колориту.

Сьома частина, «Флояра», *Quasi andante, molto rubato*, близька до № 2 та № 5 лаконізмом та насиченістю темброво-сонорними ефектами. Флояра відома як український народний дерев'яний духовий інструмент. Її розглядають як різновид відкритої флейти, аналогічний теленці, яка має 6 ігрових отворів. Цікаво те, що флояра в сутності не є монодичним інструментом, оскільки виконавці супроводжують свою гру гудінням, яке створює бурдонний фон. Саме таке поєднання імпровізаційного награвання в мелодії, насиченого різноманітною ритмікою та стабільного фону, функцію якого в цій п'єсі виконує кластер і демонструє В. Зубицький. Композитор також підкреслює хиткість цього кластерного фону за допомогою ремарок *vibrando* («вібруючи») і *tremendoso* («тремтячи»).

Фінал, восьма частина, «Свято», *Presto festive. 9/8* – ще один зразок болгарського хоро північної традиції, як і № 3, «Кривий танець». Фінал має явно мажорний нахил – E-dur, в якому спостерігаються також риси подвійно гармонічного ладу. Тут зустрічаються ремарки використовувані в попередніх частинах, зокрема – *marcato, faceto*, серед нових – *secco, articolato*, що підкреслюють необхідність ясної, роздільної вимови, незважаючи на надзвичайно стрімкий темп.

Зустрічаються і нові темброві ефекти – ляпasi по корпусу, що звучать одночасно із грою на інструменті, а також специфічне коротке глісандо, що нагадує свист – «стрімке *glissando* по двох рядах клавіатури при мінімальному

веденні міху. В завершенні фіналу використовуються «гучні ляпаси по корпусу, а також по напівсжатому міху» .

Аналіз «Болгарського зошиту» дає оцінити логічність і цілісність створеної В. Зубицьким композицій, в якій не можна «виривати» і грати окремі «листки», як це пропонує Г. Голяка. Частини поділяються за двома функціями – 1) основні, стабільні у метричному та темповому відношенні – найчастіше віртуозно-танцювальні (№ 1, 3, 8) або ліричні (№ 6) та 2) перехідні, з'єднувальні характеризуються довільністю метра, quasi-імпровізаційністю, при цьому композитор не оцінює їх як вторинні, оскільки саме в цих частинах знаходяться найяскравіші темброві знахідки та елементи звуконаслідування болгарських народних музичних інструментів. Така струнка композиційна ієрархія, підпорядкованість частин, більшість з яких, понад тим, поєднується прийомом *attacca*, дає право говорити, що «Болгарський зошит» є циклічним твором, частини якого повинні виконуватися без перерви і від початку до кінця. Таким чином, за жанровими ознаками вона відповідає ідеї сюїти-зошита А. Сташевського та Я. Олексіва.

Висновки до Розділу 1. Таким чином, питання циклізації посідає важливе місце як в дослідженнях музики, присвяченої епосі романтизм, так і сучасності. Дослідники виділяють різні принципи циклізації – екстрамузичні та інтрамузичні (О. Григор'єва).

Нерідко цикли виявляють внутрішню диференціацію, що приводить до виокремлення мініциклів, що в них входять, і, навпаки, єдність творчих задумів композитора нерідко спричиняє об'єднання ряду циклічних творів в своєрідні макроцикли.

Особливостями циклізації в музиці романтиків є поєднання єдності і контрасту, використання принципів монотематизму і варіаційності (О. Сафонова), розробкою варіаційного і наскрізно-сюїтного типу циклів, аročність, об'єднання циклу на основі однотипних форм, наявності драматичного та ліричного центрів (Ф. Шуберт).

Особливе місце посідають в українській баянній музиці цикли дидактичного спрямування, зокрема А. Гайденка, В. Власова. Певним чином виокремлюється на їх фоні «Болгарський зошит» В. Зубицького, який виступає зразком монолітного циклу (частини якого не можуть виконуватися ізольовано) із єдиною програмою.

Найбільш ґрунтовну типологію циклів різного типу в сфері баянної музики розробляє Я. Олексів. Однак, вона служить об'єднанню великої кількості творів у більш менш однорідні групи і нерідко не враховує деяких аспектів індивідуального задуму кожного з циклів, особливо якщо йдеться про складну ієрархічну структуру, як в «Альбомі» О. Шмикова.

РОЗДІЛ 2

«АЛЬБОМ» О. ШМИКОВА: ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЇ ТА ЖАНРОВО-ЗМІСТОВНОГО НАПОВНЕННЯ

О. Шмиков – український композитор, який народився в місті Краснодон (Луганська область) та переїхав до Франції. Згідно з інформацією в інтернет-джерелах [55], з 1994 року він є членом спілки композиторів Франції та співзасновником творчої спілки «Музиканти півдня Франції», яка існує і сьогодні. В 2021 році він брав участь в конкурсі «Українська концертна увертюра»: 33 найкращі композитори країни і увійшов до числа переможців із твором «Серпневі передзвони» [55]. Незважаючи на те, що композитор проживає у Франції, його твори нерідко звучать в Україні, зокрема Черкасах, як, наприклад назване «іскроментним» і «неокласичним» «Рондо-капрічіо» [59].

Доробок О. Шмикова на сьогоднішній день включає два альбоми мініатюр для баяну – це Альбом для дітей та юнацтва, згідно з приміткою редакторів призначений для початкового та середнього рівня [53], і Альбом концертних п'єс, призначений для виконання музикантами «просунутого» рівня. Ми коротко оглянемо перший з них і зупинимось детальніше на другому.

2.1. Жанр альбому в доробку О. Шмикова

«Альбом для дітей та юнацтва» включає 12 мініатюр, які дійсно ілюструють відповідність концепції дитячої музики як з точки зору образного змісту, так і музичних параметрів. Так, перша мініатюра, «Гойдалки», являє собою розвиток мотиву «гойдання», представленого ритмоформулою восьма – дві шістнадцятих і її зворотного варіанту, які постійно перекликаються в партіях лівої та правої рук. Для неї характерна відсутність ключових знаків (а-moll) двоголосна фактура. Друга мініатюра, «Мрії» з підзаголовком «Прогулянка по Іруну», являє собою різновид маршу (чому відповідає ремарка *Tempo di Maricia*). Тут уже зустрічаються більш складні фактурні (триголосся) і ритмічні формули, зокрема міждольові синкопи, групи з 32-ми тривалостями

(quasi-форшлагги) і гамоподібні пасажі з шістнадцятими. Третя мініатюра, «Світанок» (*Moderato espressivo*), представляє собою лірично-пісенну п'єсу з гомофонною фактурою, яка чітко поділена на дві лінії – виразної пісенної кантиленної мелодії і рівномірно-остинатного супроводу, побудованому на арпеджіо на зразок альбертієвих басів. Якщо нижній голос вимагає лише ритмічної чіткості, то верхній ускладнюється форшлагами. В цілому «Світанок» не містить нових технічних труднощів. Четверта мініатюра, «Мікаель» (a-moll) ілюструє жанрову опору на вальс (3/4), використання акордового викладу і більш складних гармонічних співзвуч (тризвуки із додаванням секунд). Наступна «Трійка» (C-dur, 2/4) за ритмовормулою і особливостями супроводу (бас – акорд) нагадує польку. Водночас в партії лівої руки активно використовуються тризвуки, а також зустрічається еквіритмічний рух шістнадцятими. Шоста мініатюра, «Весняний дощ» знову нагадує марш, але в цьому випадку він казково-іграшковий (C, g-moll) і за ритмікою нагадує «Марш» з «Лускунчика» П. Чайковського. З точки зору фактури, він ілюструє ускладнення партії правої руки акордами, із вимогами виконання чіткої пульсації дрібними тривалостями. Сьома мініатюра, «Самотність» - близька четвертій частині циклу і також спирається на жанрові ознаки вальсу (3/4, Es-dur) із деякими ознаками мазурки завдяки використанню пунктирного ритму на першій і синкопі на другій долі такту. Фактура чітко поділяється на ліричну виразну мелодію правої руки і супровід по типу «бас – два акорди», характерний для вальсу і мазурки – в лівій.

Жанрово-стилістичне ускладнення ілюструє наступна, восьма мініатюра – «Брат рожевої пантери», що відсилає до саундтреку «Рожева пантера» Г. Манчіні, який характеризується ознаками джазу і активним використанням свінгу. Не зупиняючись лише на свінговій ритмоформулі супроводу О. Шмиков створює аллюзію до «Пантери» і в ритміці мелодичної лінії. Ця мініатюра вимагає уже більш зрілого підходу і розуміння сутності свінгуючої пульсації.

«Танець янголів» (F-dur, 3/8) можна розглядати як продовження вальсової лінії циклу, однак цей вальс надзвичайно легкий, «порхаючий», і вимагає відповідного туше, що доволі складно для баяністів-початківців.

Зростання вимог щодо віртуозності спостерігається в наступній мініатюрі, «Балеті маріонеток» (G-dur, 2/4), де використовується активний рух шістнадцятих (ламані, гамоподібні фігурації) в партії правої руки. При цьому ліва побудована на стрибках і мірній ритміці восьмих.

Елементи джазовості, заявлені в «Браті Рожевої Пантери», знаходять продовження в наступній мініатюрі – «Рекс – мій милий друг». Однак, ця мініатюра тяжіє не до свінгу а до регтайму, що підкреслено розміром (4/4) використанням мірної пульсації чвертей і акордів в партії лівої руки, а також активне застосування пунктирної ритміки. При цьому власне джазовість виражається в активному нашаруванні секунд на тризвук, використанні квартакордів, і застосуванні глісандо.

Фіналом циклу виступає «Посмішка Оксани» (Andante espressivo, e-moll), написана без метру і відзначена використанням *rubato*. Тут залучаються нові ритмічні труднощі – чергування тріолей та дуолей, арпеджіато. Відсутність метру в поєднанні із *rubato* ж накладає на юного виконавця особливу відповідальність і вимагає наявності розвиненого естетичного смаку, що є одним із найскладніших в виконавській діяльності. Підсумовуючи спостереження щодо «Альбому для дітей та юнацтва», відзначимо, що в ньому панують мініатюри, що спираються на основну базову тріаду жанрів (пісня – танець – марш), при цьому виділяються декілька груп п'єс:

- маршові – «Мрії (Прогулянка по Іруну)» (№ 2), «Весняний дощ» (№ 6);
- вальсові – «Мікаель» (№ 4), «Самотність» (№ 7), «Танець янголів» (№ 9);
- полькові – «Гойдалки» (№ 1), «Трійка» (№ 5);
- джазові – «Брат Рожевої Пантери» (№ 8), «Рекс – мій милий друг» (№ 11);

- ліричні із елементами пісенності – «Світанок» (№ 3), «Посмішка Оксани» (№; 12).

Якщо говорити про загальну побудову альбому, то в ній, поряд із принципом чергування різного типу контрастних п'єс, спостерігається поступове ускладнення з точки зору музичних параметрів і, відповідно, необхідних виконавських навичок, тобто дидактичний принцип. Він виявився в:

- Поступовому ускладненні звуковисотної структури – від білоклавішних тональностей до таких, що включають до трьох знаків, від діатоніки до ускладнених нашаруваннями тризвуків;
- Поступовому ускладненні фактури: від лінійного двоголосся до повнозвучної акордики як в партії лівої, так і правої рук;
- Поступовому ускладненні метроритму – від чітко акцентованих долей до свінгу, синкоп і врешті аметричності в фінальній мініатюрі.

Все це підкреслює, перш за все, навчальне спрямування «Альбому для дітей і юнацтва» О. Шмикова.

На відміну від нього, «Альбом концертних п'єс» призначений уже для доволі зрілого виконавця, і тому кожна з мініатюр містить цілий діапазон виконавських завдань. Не випадково композитор використовує і жанрове найменування «концертні п'єси». Тим самим він підкреслює їх приналежність не стільки для навчального, скільки для концертного репертуару.

В «Альбомі концертних п'єс» всього сім творів: «Чакона», «П'єса-шутка», «Осіньні листя», «Президент-вальс», «Богданофф-тарантелла», «Два слова про кохання», «Джаз-рок партита № 2», однак вони значно крупніші за масштабами в порівнянні із дитячим альбомом. Крім того, деякі з них тяжіють до виходу за межі мініатюри. Це ілюструє «Два слова про кохання», що являє собою двочастинний диптих, а також «Партита», яка внутрішньо диференціюється на ряд контрастних, як і темповому, так і в тематичному відношенні розділів.

2.2. В душі бароко: Чакона О. Шмикова

На думку С. В. Шипа, барокова чакона являє собою зразок жанру, що представляє репрезентує період від поліфонічного письма до гомофонно-гармонічного [51, с. 268] і представляє собою тип варіацій на основі незмінної функціонально-гармонічної послідовності. Типова тема варіацій чакони становить одно- або двочастинну композицію. Нерідко тема має танцювальну жанрову основу. Після цього відбуваються гармонічні варіації.

Звісно, створюючи свою Чакону, О. Шмиков не міг не мати на думці один із найпопулярніших в репертуарі баяністів твір – Чакону d-moll Й. С. Баха, яка представляє собою розгорнутий варіаційний цикл. Від бахівської Чакони тут вибір тональності d-moll, а також ритмічно-акордові звороти вступу з синкопою на другій долі (чверть – чверть з крапкою – восьма), які притаманні бахівській темі і виступають алюзією до неї.

Відкриває Чакону **вступ** в розмірі 5/4, який змінюється то на 3/4, то на 4/4. Про те, що це саме вступ, свідчить не тільки нестабільність метру, але й гармонічні засоби. З одного боку бас постійно обіграє хід від V ступеня до тоніки, з іншого – на нього нашаровуються щільні і подекуди дисонуючі акорди, зокрема as-b-d-f чи септакорд VI ступеня в d-moll, а на домінантовий тризвук нашаровується тон b. Все це підкреслює, що даний етап поки що виступає процесом формування теми, а не самою темою.

Виклад основної теми (т. 10) супроводжується встановленням стабільного розміру (3/4), аналогічного бахівській Чаконі і стабілізацією фактури. Верхній голос виконує функцію підголоску з елементами мелодичної фігурації і навіть кантилени. Середній – це гармонічне заповнення, а нижній – бас, що визначає специфіку гармонічної послідовності, яка складає сутність і виступає ключовим тематичним елементом чакони: t^5_3 зм VII₇ t^5_3 VI₃ t^6_4 IV^{#+3}₇ D₇. Вона ілюструє часте повернення до тоніки, двократне залучення зменшених септакордів, другий з яких на IV[#]ступені в сутності виступає подвійною домінантою, загострюючи кадансове тяжіння. В подальшому композитор використовуватиме ці гармонії і у вигляді обернень, однак в

цілому послідовність залишиться незмінною. Після експонування теми-послідовності відбувається її повтор, що складає другу частину теми (т. 18). Контраст в другій половині незначний і вноситься підголоском в центральному шарі фактури , який її ущільнює і збагачує ритмічно. Можна було б розглядати це як першу варіацію, однак, по-перше, суттєвий фактурний контраст відсутній і по-друге принцип подвійного проведення теми буде зберігатися і в усіх подальших варіаціях. Отже, загальний обсяг теми – 16 тактів (тт. 10 – 25).

В першій варіації (тт. 26 – 41) змінюється фактура. Нижній шар представлений акордами, а в верхньому активізується мелодична фігурація, викладена в ритмі безперервних восьмих. В другому проведенні теми (т. 34) до гармонії додається тонічний органний пункт, а потім зникає і бас починає рухатися в низхідному напрямку уже не по основному виду акордів, а по їх оберненнях.

Друга варіація (тт. 42 – 57) пов'язана з дорученням арпеджованої фігурації в ритмі шістнадцятих лінії нижнього голосу, в той час, як в верхньому в октавному подвоєнні звучать гармонічні остови теми з поодинокими елементами мелодизації. Тут ми бачимо не тільки зміну фактури і ролей верхнього і нижнього голосів, але й дроблення ритміки, яке приводить до прискорення пульсації, що характерно для старовинних і класичних варіацій.

Третя варіація (тт. 58 – 81) пов'язана з виділенням і обособленням мотива, який був в середньому шарі фактури теми. Тільки тепер композитор вводить 32-гі замість шістнадцятих:  Загострення ритміки надає йому експресивності, і тематичний елемент починає сприйматися як вираз стремління й туги. Викладається він секвентно і утворює мелодичну лінію, що складається з коротких поспівок і протянутих тонів. Нижній голос виконує функцію акордової пульсації в ритмі чвертей, що нагадує супровід барокових

арій. Отже, в цій варіації відбувається не тільки фактурне, але й жанрове переосмислення теми.

В четвертій варіації (тт. 82 – 97) в партіях обох рук використовуються широкі висхідні арпеджіо в ритміці восьмих, а в верхньому голосі звучать контури лінії теми. Фактично в тих варіаціях, де лінія басу переміщується в гору, вона трактується скоріше як тема пасакалії, ніж як гармонічна тема чакони.

Остання, п'ята варіація *Maestoso* (тт. 98 – 105 + повтор), пов'язана з розгалуженням фактури на три лінії, що частково нагадує початковий виклад теми. Однак в верхньому і нижньому голосах залучаються затактові пунктири, які надають їй патетично вольового-характеру, а середній голос представляє собою хвилеподібні арпеджіо. На відміну від попередніх варіацій, повтор в цій варіації не варіантний, а точний, що зумовлює появу в музичному тексті знаку репризи.

Завершує Чакону кода, побудована на видозміненому матеріалі вступу (тт. 106 – 112).

Простота і ясність побудови, лаконізм форми, відсутність складних ритмічних побудов або віртуозно-токатних варіацій (як, наприклад, в Чаконі Й. С. Баха) зумовлює доступність цього твору для виконавців середнього рівня, що пояснює, чому саме Чакону відкриває цикл.

Зв'язок з епохою бароко забезпечується в ній використанням типової для чакони незмінної акордової послідовності, яка виступає в ролі теми, умовно двочастинної структури (період з двох варіантно повторених речень) теми, принципі фактурних перетворень в варіаціях, при збереженні гармонічної послідовності, а також алюзії на бахівську Чакону завдяки акордам вступу, тональності (d-moll) і розміру (3/4).

2.3. Два слова про кохання: ліричний диптих в циклі О. Шмикова

Диптихи в історії музики активно розповсюджуються з епохи бароко. Такі цикли як прелюдія та фуга; фантазія та фуга, токато та фуга отримали назву так званого малого барокового циклу. Як правило, частини

співвідносяться в них за принципом контрасту. Поза поліфонічними формами це правило зберігається. Диптих О. Шмикова не складає виключення, і відкривається повільною ліричною частиною (*Cantabile poco rubato*), з тягучими акордами, на фоні яких народжується невибаглива пісенна мелодія.

Першу частину диптиху визначає спокій і навіть статичність через панування тонічного органного пункту (с) протягом усього першого розділу. Він служить основою для різних акордів – власне тоніки з секундою, субдомінантового терцквартакорду, тонічного септакорду, які збираються від басу с на кшталт арпеджіо. При цьому композитор супроводжує їх ремаркою *espressivo*, що підкреслює їх тематичну, а не просто гармонічну функцію. Надалі виклад звуків із лігами буде замінений на арпеджіато.

Мелодія вступає пізніше (т.9), спочатку рухаючись в межах тонічної терції, а пізніше сягаючи VI ступеня (as²). Викладається крупними тривалостями, із залученням міжтактових ліг, деякі навіть охоплюють по два такти в умовах розміру 4/4. Експозиційний виклад теми складає всього 16 тактів, а надалі відбувається її варіантний розвиток (тт. 25– 56). Перший варіантний виклад (тт. 25 – 40) містить незначні відхилення від початкового із подрібненням тривалостей і заповненням деяких ходів. Другий (тт. 41 – 56) відзначений втратою тональної стійкості, досягненням високого регістру (b³), інтенсифікацією ритмічного руху, а також залученням додаткових альтерацій (des). Завершується перший розділ довгим гамоподібним низхідним пасажем із зупинкою на гармонії домінанти.

Другий розділ (тт. 57 – 75) лаконічніший за перший і контрастує йому тонально. Композитор зіставляє початковий c-moll із світлим A-dur. На фоні мірних ламаних фігурацій звучить лірична мелодія, яка рухається вгору. В гармонії зустрічаються відхилення в h-moll, fis-moll. Широкий ламаний пасаж із одноймено-ладовою заміною (a-moll замість A-dur) приводить до початкової тональності.

Реприза (Темпо I) охоплює лише одне проведення теми (тт. 76 – 85), що утворює несиметричну за масштабами форму. Вона наближується не стільки

до тричастинної репризної, скільки до пісенної ААВА, яка характерна для естрадних та джазових пісень. Це не дивно, адже і сам тематизм своєю простотою апелює до естрадно-джазової стилістики.

Друга частина Диптиха, *Presto*, *Rubato*, наближується до естрадно-джазового вальсу. Якщо в першій частині панував ліризм, то тут на перший план виходять різноманітні ритмічні переключення: зіставлення складних фігур (терцдецимолі – послідовності з 13 шістнадцятих), тріольного руху вісімками, та шістнадцятими. При цьому в голові виконавець має тримати вальсовий ритм із опорним басом супроводу і тридольною пульсацією, яка постійно повертається.

Перший розділ вальсу написаний в *g-moll* і охоплює два проведення теми. Друга, контрастна, в дусі французької шансон звучить в контрастній тональності (*e-moll*), і також містить різні переключення з дуолей на тріолі. Після його варіантно викладається матеріал першої теми в *G-dur* з широким пасажем шістнадцятими і *glissando*, а завершується твір однократним проведенням основної теми (*g-moll*) в варіанті, близькому до початкового.

Отже, Диптих, являє собою типове для подібних циклічних утворень співвідношення ліричної, повільної першої і жвавої, танцювальної другої, що можна також співставити із жанром рапсодії. Стилiстично композитор тут уже далеко від бароко, представленого в Чаконі, і стилістика переважно спирається на естрадно-джазові елементи (гармонія, ритміка, мелодика тощо).

2.4. Віртуозно-танцювальні мініатюри циклу: «П'єса-жарт», «Президент-вальс» і «Богданофф-тарантела»

«П'єса-жарт» в «Альбомі» О. Шмикова слiдує безпосередньо за Чаконою. Не випадково в ній відчувається тісний зв'язок зі бароковою стилістикою, зокрема із бахівським «Жартом» з Оркестрової сюїти № 2 (*h-moll*). Про це свідчать розмір жвавий темп (наближується до *Moderato*), рух шістнадцятими і восьмим в мелодичній лінії, чергування штрихів легато *staccatto*, а також наявність ритмоформули «восьма – дві шістнадцятих», яка особливо активно застосовуватиметься в другому розділі (*g-moll*). Основна

тональність Es-dur звучить в крайніх розділах мініатюри, а центральний написаний в g-moll, при цьому реприза тільки тональна. Розмір 6/8 відрізняється від бахівського оригіналу, однак через опору на пульсацію басу, ця відмінність нівелюється. Барокова стилістика відчувається не завжди. Так, акордовий вступ із потужною пульсацією побудований на кварт-третон акордах і хроматичному ході басу від d до a (останній сприймається як ввідний тон до домінанти основної тональності – Es-dur). В другому розділі (g-moll) асоціації, навпаки, посилюються, а в коді рівних рух шістнадцятими у вигляді циркулюючих фігурацій, що чергуються із октавними стрибками, взагалі виникають риси токатності. Отже, «Жарт» може сприйматися як продовження «Чакони» і барокової лінії циклу. З точки зору масштабів ця мініатюра невелика і триває менше 3-х хвилин, однак віртуозність тут значно вище, ніж у чаконі. Окрім рівного руху восьмих і шістнадцятих, зустрічаються септолі, октолі, групи з 9 та 29 нот (остання з поступовим прискоренням від восьмих до 32-х тривалостя), які ускладнюють ритміку і підвищують технічні вимоги до виконавця. Мініатюра навряд чи буде доступною початківцю.

Від інших віртуозних мініатюр «П'єсу-жарт» відділяє мініатюра «*Осінні листя*». В її тематизмі також простежуються риси токатності (рух шістнадцятими із прихованою поліфонією), однак стилістика уже відходить від барокової, про що свідчать грона кластерів, використання тризвуків з додатковими тонами, прийом *glissando*, які широко використовуються в центральному розділі. Цікаво, що початковий токатний тематизм відповідає завершенню попередньої мініатюри, з'єднуючи їх в сюжетну лінію. Спільного з «Жартом» тут також і тональність Es-dur, хоча і від самого початку мелодика насичена різноманітними хроматизмами. В центральній частині відбувається коливання між c-moll та тональною невизначеністю, а реприза звучить c-moll, з «омінованим» варіантом основної теми.

«*Президент-вальс*» (Presto, d-moll) за тематизмом нагадує II частину диптиха «Два слова про кохання» і тим самим може сприйматися як підготовка до його виконання. Як і в диптиху, тут чергуються мотиви різного ритмічного

поділу (тріольні, квінтольні), хоча основа вальсу (бас – акорд) майже ніколи не втрачається. Стилiстика тут уже остаточно осучаснюється, про що свiдчать септакордові гармонії, глісандо, тремоло. Форма близька до «Жарту» і включає два контрастних епізоди в центральному розділі – A-dur, що продовжує розвиток вальсового тематизму і другий – Cantabile (f-moll – тональна нестійкість) із новою лірично-кантиленною темою на фоні вальсового супроводу. Від репризи середню частину відділяє аметричний епізод Lento з хроматичними фігураціями в ритміці тріолей, що поступово здійснюються в високий регістр. Основний тематизм вальсу спочатку повертається в c-moll (Темпо 1), а уже потім – в основній тональності (d-moll). Фінальні три такти виконують функцію коди і містять широкий висхідний пасаж по звуках мелодичного мінору в темпі Prestissimo.

Отже, мініатюра значно складніша за формою, в порівнянні із попередніми, містить темпові переключення, які ускладнюють виконавську драматургію, а також відзначається ускладненням музичної мови, яка насичується хроматикою. Все це свiдчить, що за рівнем складності «Вальс» не поступається «Диптиху», який в циклі значно пізніше.

«Богдановф-тарантелла» підхоплює тональність попередньої – d-moll, за темпом він наближується до Allegro, хоча композитор використовує тріольний рух в межах такту 4/4, що робить його пропорційно швидшим, ніж спершу здається. Відкривається тарантелла відразу з хроматичного зустрічного пасажу партій двох рук, який виконує роль вступу, після чого експонується основна тема. Вона не є типовою для класичної тарантели, оскільки містить тріольні фігурації в партії правої руки і бас із пунктрним ритмом лівої, який надає їй ознак свінгуючої ритміки. Отже в самій темі присутні ознаки джазовості. Друга тема співпадає за тональністю із другою темою попередньої мініатюри (A-dur), навпаки, містить ритмічні збивки, недовгу відмову від тріольного руху і, завдяки, цьому ознаки регтайму.

Повернення тарантельного тематизму можна розглядати як друге проведення основної теми-рефрену. Новий епізод (Maestoso), c-moll, як і

попередній, містить ознаки маршовості і регтайму, хоча гармонічно від більш класичний. Фінальне проведення рефрену (Темпо І) скорочене і містить дзеркальний зустрічний рух зі вступу. Завершується «Тарантелла» несподіваними співзвуччями і збільшеним тризвуком Cіs.

Висновки до Розділу 2. Отже, Альбом О. Шмикова дозволяє говорити про присутність композиційно-драматургічної, дидактичної і стилістичної логіки в побудові циклу. Про першу свідчить наявність тонального плану в якому переважають бемольні тональності, споріднені з d-moll (d-moll – c-moll/g-moll – Es-dur – d-moll – c-moll – g-moll). Деякі з мініатюр написані в однакових тональностях, як наприклад, «Президент-вальс», «Богдановф-тарантелла» і «Чакона» (d-moll); «Жарт» і «Осіньне листя» (Es-dur). Крім того, «Жарт», «Вальс» і «Тарантелла» близькі між собою за формою, яка містить два внутрішні контрасти.

Дидактична логіка розкривається в поступовому ускладненні мініатюр в плані мови і технічних вимог від простого рівного руху до поліритмічних і етюдно-віртуозних епізодів, які зустрічаються в «Президент-вальсі», «Тарантеллі» і другій частині Диптиха.

Стилістична логіка розкривається в модуляції від барокових орієнтирів («Чакона», «Жарт», «Осіньне листя») із алюзіями до музики Й. С. Баха, барокових токат через поступове додавання нових гармоній («Жарт», «Осіньне листя») до естрадно-джазової, сучасної стилістики із елементами свінгу («Тарантелла»), складною ритмікою або, навпаки, популярною пісенністю (І частина диптиха «Два слова про кохання»).

Про складність композиційної логіки «Альбому» свідчить наявність мікроциклу варіацій, хоча барокові чакони масштабніші, ніж у О. Шмикова нерідко претендують на роль крупної форми; диптиху «Два слова про кохання» всередині «Альбому».

РОЗДІЛ 3

«ДЖАЗ-РОК ПАРТИТА» № 2 ЯК ПРИХОВАНИЙ «ЦИКЛ В ЦИКЛІ» АЛЬБОМУ О. ШМИКОВА

Доробок О. Шмикова в цілому вписується в контекст української музики, зокрема розвитку партити. Відомо, що цей жанр входить в українську баянну музику в 70-ті роки. На сьогоднішній день вона, разом із сюїтою, активно вивчається в працях Я. Олексіва [37], А. Сташевського [45;46;47].

Разом із тим, в українській музиці залишається цілий ряд творів, які, в силу своєї нещодавньої появи привертають поки що мало уваги дослідників. І, якщо інші твори початку ХХІ століття, як, наприклад, Партита № 2 «Мактуб» А. Нижника для баяну та оркестру народних інструментів вже розглядалася в роботах дослідників (Н. Башмакова [1], О. Щенсевич [52]), то твори О. Шмикова і, зокрема, його Джаз-рок партита № 2 ще не ставали об'єктом спеціального дослідження. Нічого не відомо і щодо першого його зразку в цьому жанрі, адже в Альбомі концертних п'єс композитора було опубліковано лише Другу. Цікавий твір і тим, що, на відміну від більшості баянних партит українських композиторів, які, на думку Я. Олексіва, являють собою чотиричастинні цикли, партита О. Шмикова написана в контрастно-складеній формі. Інший важливий аспект – це використання назви, аналогічної до твору Бориса Мирончука, який називає свою композицію «Джаз-рок партитою». Хто був перший у цьому творчому змаганні і що, власне, вкладають композитори в подібне найменування – відповіді на ці запитання можна знайти в процесі ґрунтовного аналізу твору.

Однак, перш ніж здійснити аналіз, необхідно висвітлити контекст, в якому цей твір був написаний.

3.1. Тенденції розвитку української баянної партити

Українська баянна партита починає розвиватися в середині 70-х років ХХ століття. Їй передують зразки баянних партит в інших музичних культурах. Так, Я. Олексів виділяє Партиту шведського Т. Лунквіста (1963) та Партиту № 1 В. Золотарьова 1968 року [33, с. 60]. Серед передумов появи

партити в українській баянній музиці також називаються її активне розроблення в доробку М. Скорика (хоча в 60-ті він до сольної партити не виявляє тяжіння) та «загальне зацікавлення українських композиторів жанрами барокової музики» [33, с. 60]. Загальну палітру партит Я. Олексів окреслює в широкому діапазоні від необарокових і неоромантичних творів до «фьюжн, джаз-, джаз-рок-, ретро- та інших різновидів сюїти та партити» [37].

Серед баянних партит останньої третини XX століття можна назвати баянні партити Володимира Зубицького - «Partita concertante № 1 in modo di jazz-improvisazione» (1978) і «Partita concertante № 2 in modo di jazz-improvisazione» (1990); три концертні партити Анатолія Білошицького (1985; 1987), з яких Партита № 3 має стилістичне «уточнення» - in modo di jazz-improvisazione, аналогічне до партит В. Зубицького. Двічі до жанру партити звертається Артем Нижник.

Якщо у В. Зубицького та А. Білошицького по три зразки даного жанру, а у А. Нижника – два, то інших композиторів характеризує епізодичне звернення до «Партиту» для баяна (1981) Валерія Подвали, «Партиту-пікколо» Юрія Шамо, «Партиту» (№ 1) Артема Нижника та Джаз-рок партиту Бориса Мирончука.

Як основу традиції баянної партити можна розглядати даний жанр в творчості В. Зубицького – вони досліджуються Я. Олексівим [21], С. Димченко [13], А. Ільковим [13].

Я. Олексів розглядає партити В. Зубицького в аспекті джазового синтезу. Він віздрозуміє апелювання до «барокових жанрових моделей компонування циклу за характерним для творів даної епохи принципом контрастування частин, іронічне відображення мовно-стилістичного пласта класицизму» в Партиті № 1 [37, с. 10]. В Другій партиті «орієнтація на барокову жанрову модель партити поєднується із використанням сучасного мовно-музичного словника» [37, с. 12].

С. Димченко та А. Ільків дають навіть жанрове визначення «джазпартита» [13, с. 172] і перераховується відповідний спектр музичних

засобів, зокрема дослідники виділяють специфічні джазових ритмічні структури, «break (від англ. – ламати, руйнувати, переривати, розмикати), вторинний рег (базується на контрритмі), перехресні ритми – геміольні ритмічні утворення (секвенційна послідовність із двох ланцюгів у тридольному такті), «ломбардський ритм» scotch snap (від англ. scotch – шотландський, snap – момент несподіваності, непередбачуваності) [13, с. 172].

Окрім суто ритмічних прийомів, зустрічаються наприклад, «шаутс» (shouts) і «холлерс» (hollers) – омузичені вигуки. Таким вигуком розпочинається перша частина Партити № 1. Stop time – несподівана зупинка по всій вертикалі. Іноді автор джазпартит вводить дубль-stop time, коли інтонація, структурно розширюючись, повторюється кілька разів. Крім того, джазова анакруза, мовою музикантів – ап-біт (up beat), – це не що інше, як початок музичної фрази, однак не хронометрично точно, а на мить раніше. Анакруза (від гр. anacruxis – початок) може виникати як у середині такту, так і з за тактом, залежно від того, як побудовано початок фрази, а також у різних темпах. Однак її рідко можна побачити в нотних текстах. Це передусім прерогатива виконавця. Саме за принципом джазової анакрузи починається тема Арії з третьої частини Партити № 1. Такий спектр прийомів вказує на свідоме звернення композитора до джазової стилістики.

Окрім засобів виразності, дослідники також виявляють паралелі із конкретними джазовими структурами. До них відносяться «verse-chorus (від англ. verse – строфа, заспів у пісні, chorus – рефрен, хор, приспів), зокрема «верс передує хорусу і є вступною частиною, має більш яскравий тематичний матеріал, використовується як стала повторювальна модель» [13, с. 173].

Як безпосереднє продовження традицій В. Зубицького можна розглядати Партиту № 3 А. Білошицького та Джаз-рок партита (2002) для баяну соло Бориса Мирончука.

Джаз-рок партита (2002) для баяну соло Бориса Мирончука привертає особливу увагу. Зважаючи на те, що, на відміну від більшості партит, вона рідко стає об'єктом для спеціального аналізу, за виключенням Я. Олексіва [37]

дозволимо собі зупинитися на ній окремо. На думку Я. Олексіва, Партита Б. Мирончука наслідує бароковий тип так званої “відкритої” циклізації» [37, с. 12]. Складно сказати, що мається на увазі, адже пояснень в межах автореферату дослідник не надає. Можливо, мається на увазі, що принципи побудови циклу не пов’язані в даному творі із виключно бароковою моделлю.

Приводом до цього є і те, що, вочевидь, її найменування було «запозичене» у О. Шмикова. Зважаючи на те, що Джаз-рок партита № 2 була опублікована в 2000 році, то перша з’явилася явно раніше од неї, а отже цілком правомірно припустити, що Борис Мирончук, чий твір датований 2002 роком, відштовхувався від досвіду його попередника.

Втім, на відміну від О. Шмикова, він використовує традиційний для української баянної партити чотиричастинний цикл, хоча є і те, що відрізняє його від інших зразків. Частини Партити Б. Мирончука не мають програмних назв, але «позамузичний» компонент присутній, оскільки композитор надсилає кожній із частин авторські епіграфи. Так, в першій частині (*Lento ma non troppo – Allegro giusto*) він дає вислів «В житті треба йти в ногу із часом, точно відчуваючи його темп». В другій (*Moderato, molto ritmico*) – «Злий рок, хвилини насолоди, боротьба, сльози, радість – ось основні складові життя». Третя частина (*Amoramente*) супроводжується епіграфом, оздобленим численними знаками оклику, що передає емоційне наповнення вислову «Кохання прекрасне! Так!!! Кохати прекрасно! Але, що таке кохання? Це багато радощів і багато сліз» (пунктуацію автора збережено). Четвертій частині передуює своєрідне філософське *summary*: «Так пробігає життя...Але, треба його прожити так, щоб на заході днів можна було б пригадати багато приємного».

Перша частина складається із патетичного повільного вступу із низками дисонуючих акордів та швидкого *Allegro*, що асоціюється із токатою. Втім, на відміну від традиційної барокової токати, яка характеризується пануванням рівного ритму, тут поєднуються джазові збивки із коломийковими ладовими структурами. Друга частина, 4/4, має ознаки маршу, що, можливо, відповідає

ідеї «злого року». За розгортанням вона найбільш вільна, має ознаки рапсодичності, що, в свою чергу, відповідає ідеї контрастних складових життя, які називає композитор в епіграфі. Третя частина із відповідною ремаркою «закохано» характеризується ознаками романсово-пісенного тематизму, що відповідає програмі. В фіналі, незважаючи на активне застосування ритмічних зсувів, панує безупинний рух, що асоціюється із токатністю. Фактично, нічого, що нагадувало б барокову партиту ми у Б. Мирончука не спостерігаємо. За функціями частин можна провести паралелі навіть із сонатно-симфонічним циклом, адже всі його функції – дієві I та IV, жанрова – друга (марш+ скерцо), лірична – третя – тут присутні.

Звернення до вербальних епіграфів, що віддзеркалюють роздуми автора про перебіг життя, в свою чергу наближують Партиту Б. Мирончука до зразків цього жанру в доробку А. Білошицького. Так, в *Partita concertanta* № 3, першій частині передуює епіграф з поезії Ю. Воронова про відчуття часу, темпу життя: «В кожному віці – міра інша/ перебігу днів та хвилин /Якщо юний ти/ То час крокує /не поспішаючи/ як стомлений верблюд». Мотив часу прямо кореспондує із епіграфом аналогічної частини Партити Б. Мирончука. Друга частина Партити № 2 апелює до поезії А. Ахматової: «Коли б ви знали, з якого сміття/ Ростуть вірші, не знаючи стиду», в третій композитор звертається до рядків з шекспірівського «Гамлета», що розкривають мотив згасання життя «Природжений рум'янець волі/ блякне і біліє / покриваючись блідістю думки». Четверта частина знову ілюструє повернення до теми швидкоплинного часу, що віддзеркалився в рядках В. Висоцького: «Наш час – інший, лихий.../ І в погоню летимо ми за ним/ тікаючим, в услід». П'ятій частині передують рядки із Ю. Левітанського «Але все щільніше з роками, все щільніше / Невидимих розривів смуга». Крім того, вона містить присвяту Луї Армстронгу, який виступає додатковим стилістичним орієнтиром у цій частині.

Жанрова палітра Партити № 3 (1988) А. Білошицького відзначена включенням Токати (*Toccata – affannata*), яка втілює ідею погоні за лихим часом. Ремарка «задиhaючись» (*affannato*) підкреслює зміст епіграфу та вказує

на шалений темп. Друга та п'ята – це ліричні частини із ознаками вокальної мелодики та гомофонною фактурою, яка розподіляється на виразну мелодичну лінію та супровід. Втім, якщо в II частині, *Lentamente*, панують риси романсовості та джазової балади, то у фінальній «Арієтті» (*Arietta – retro*) є риси і джазового інструменталізму – трелі, глісандо, які відтворюють звукообраз гри на трубі, що відповідає присвяті джазового музиканта Луї Армстронга. Перша частина, втілює ідею стриманої ходи та викликає асоціації із «Караваном» Д. Еллінгтона, що підкріплюється образом верблюда у віршовому епіграфі. Найбільш лаконічна частина циклу Партити № 3 - *Alternativo*, виконує роль своєрідного інтермеццо. Всі частини пов'язані принципом *attacca*, а перші дві також інастроєм «меланхолії». Так, перша – це «*Malinconia in tempo rigoroso*», II - «*Malinconia in tempo rubato*».

На відміну від джазового модусу Партити № 3, попередні зразки цього жанру, з думкою дослідників – А. Сташевського [47], Я. Олексіва [37], тяжіють до зразків неоромантизму. Так, А. Сташевський відзначає «неоромантичну образність партит» і підкреслює, що Друга «ще більше відзначена романтичним подихом». Це виявилось, на його думку, в жанровому визначенні її частин, хоча тільки перші дві апелюють до суто романтичних жанрів (I частина – «Інтрада. Елегія», II – «Інтермеццо»), в той час як третя та четверта скоріше свідчать про перехрещення барокових моделей та сучасності, оскільки III частина називається «Остинато», а IV – «Речитатив і Вічний рух». Вони породжують аналогії із численними модифікаціями токатного жанру в сучасній музиці та різноманітними *ostinato*, що втілюють стихію ритму як специфічного тематизму саме XX століття. Деякі риси Партити № 2 А. Сташевський до художніх традицій постромантизму. Серед таких рис він вказує на «напруженість гармонії, її колористичність, іноді з дисонантним забарвленням, збагачену акордику, розмаїту ритміку мотивних структур» [47].

Щодо іншого твору, який репрезентує жанр української баянної партити на сучасному етапі, можна виділити Партиту № 2, «Мактуб» (2015)

А. Нижника, яка існує в чотирьох ансамблевих версіях. Партита № 2 привертає увагу О. Щенсевича [52] з точки зору її ролі в репертуарі баяністів як поліфонічного твору, Н. Башмакову – в аспекті лексичних та композиційних особливостей [1].

На відміну від О. Шмикова, Б. Мирончука та їх попередників - А. Білошицького та В. Зубицького, у А. Нижника панує саме необарокова трактовка жанру, що виявилось, зокрема в перевазі поліфонії. О. Щенсевич характеризує її як «досить складний для баянного виконавства поліфонічний твір» [52]. Втім, за композицією вона наближується до інших зразків, де композитори вибудовують чотиричастинні цикли. Н. Башмакова, в свою чергу вказує на «використання прийомів полістилістики, яка характерна для творчості композиторів епохи постмодерну» [1], хоча навряд чи 2015 рік відповідає постмодерновому періоду. За думкою дослідниці, специфіка музичної мови першої частини вказує на барокову стилізацію (на мотивному та тонально-гармонічному рівнях, «в той час як мова інших частин перекликається із творчістю відомого французького композитора-баяніста» Ф. Анжеліса, що відбилося у використанні синкопованих та пунктирних ритмів, змінних розмірів і частих тональних зіставлень. З точки зору формоутворення дослідниця вказує на тяжіння до барокової чотиричастинної сонати, «де перша частина виконує функцію розгорнутого вступу в характері фантазії, а три останні частини організовані за принципом темпового контрасту (швидко – повільно – швидко)» [1, с. 23]. Цікаво, що у А. Нижника виявляють паралелі саме із французькою музикою всупереч достатньо ґрунтовній традиції української «джазової» партити в доробку В. Зубицького та А. Білошицького.

Провідні дослідники відзначають, що з точки зору стилістики баянні партити українських авторів демонструють тяжіння і до лексики бароко, і класицизму, романтизму, джазу, року, а з точки зору застосування сучасних технік композиції – сонористики, мінімалізму, кластерної техніки, розширеної тональності, акордики нетерцових структур.

Огляд панорами зразків баянних партит, написаних українськими композиторами в останній третині XX – початку XXI століття, дозволяє не погодитись із думкою Я. Олексіва про панування неостильових, «насамперед необарокових, а також неоромантичних та неофольклорних моделей» [37, с. 10], оскільки майже більша половина з них тяжіє до естрадно-джазової стилістики (В. Зубицький, А. Білошицький, Б. Мирончук, О. Шмиков). Отже скоріше треба говорити про дві магістральні тенденції – необарокову та джазову. До необарокової можна віднести зразки Ю. Шамо, В. Подвали, А. Нижника. До такого поділу тяжіє А. Сташевський. Він також пропонує поділ партит на концертні (А. Білошицький, В. Зубицький) та камерні (Ю. Шамо). Певну близькість до Партити О. Шмикова ілюструє Джаз-рок-партита Б. Мирончука, з якої останній запозичив назву.

3.2. Джаз-рок партита № 2: між мініатюрою та крупною формою

Джаз-рок партита Олександра Шмикова органічно продовжує лінію джазпартит в українській музиці, започатковану В. Зубицьким та продовжену А. Білошицьким. Власне, у самого О. Шмикова вже теж є продовжувачі, адже жанрове найменування його твору було запозичене Борисом Мирончуком, чия партита виникла щонайменше двома роками пізніше. В таких тісних зв'язках із українською традицією можна вбачати певну парадоксальність, адже О. Шмиков є французьким баяністом українського походження, як його визначає С. Карась [23, с. 279].

Доволі складно визначити точну дату написання Партити О. Шмикова, адже взагалі Інтернет далеко не рясніє відомостями щодо творчості композитора. Відомо, в 2000 році він виступав у Львові на фестивалі «Контрасти», де відбулася прем'єра його твору «Десять заповідей» для баяна, гобоя і камерного оркестру [23, с. 279]. Цю Джаз-рок-партиту № 2 нерідко потряпляє в списки конкурсних творів акордеоністів.

В тому ж 2000 році видавництвом «Музика» було видано збірку його концертних п'єс [23], куди потрапила й партита. В неї увійшли Чакона, П'єса-шутка, Осінні листя, Президент-вальс, Богданофф-тарантелла, Два слова про

кохання, та завершує збірку Джаз-рок-партита № 2. Як бачимо, два твори орієнтовані на барокову модель, втім, якщо в Чаконі він звертається до тональної гармонії, контрастної поліфонії, характерної для чакон, наприклад Г. В. Генделя, а також відповідної форми варіацій, то для партити барокові орієнтири мало характерні. Панує саме джазово-естрадна стилістична складова.

В той же час партита О. Шмикова відрізняється від інших українських взірців цього жанру своєю композицією. Вона являє собою контрастно-складену форму із внутрішніми арками та репризами, які дозволяють розглядати її також як концентричну, втім фінальний повтор тематизму першого розділу скоріше близький до короткої ремінісценції, ніж до повноцінної репризи.

Відкривається партита коротким енергійним вступом, який складається з двох речень, поєднаних за принципом контрастного зіставлення. В першому з них (тт. 1 – 8) обігруються ходи по мінорній пентатоніці e-moll. Відомо, що саме пентатоніка є характерною для рок-музики [39, с. 236] поряд із блюзовим ладом, хоча є випадки, коли «рок-пісня будується виключно на одному трихорді» [там само]. Короткі поспівки можна зустріти і у О. Шмикова. Так, перший мотив охоплює обсяг тетрахорду e-g-a-h в межах мінорної пентатоніки, тоді як другий – трихорд h-d-e із підкресленням VII натурального ступеня. Характерно використання простого руху з опорою на звуки тонічного тризвуку, внутрішньодольової синкопи, чергування staccatto та legato. Один і той же мотив із зупинкою на V ступені ладу варіантно повторюється чотири рази.

В другому реченні (тт. 9 – 18) встановлюється моторно-остинатний рух шістнадцятими в партії правої руки по трихорду e-g-a в той час, як в басу на тоніку поступово нанижуються нові тони – квінта, секста (мелодична – cis), що приводить до короткого «спалаху» де руйнується рівний рух в розмірі 4/4 і звучать короткі арпеджовані та хроматичні (партія лівої руки) мотиви шістнадцятих у вигляді низхідної хвилі-каскаду. Використовується і темпове

переключення, пов'язане із уповільненням руху перед наступним розділом. Цей фрагмент (тт. 15 - 18) можна розглядати як брейк (break) – «місце стику в конструкції пісні, свого роду шарнір» [56].

Першу частину партити (тт. 19 – 78) можна визначити як своєрідну токату, де остинатному руху партії лівої руки протиставляється мелодична лінія правої, хоча такий фактурний розподіл не характерний для токати. Риси контрастної поліфонії скоріше притаманні чаконам та пасакаліям. Лінія басу являє собою патерн – послідовність I – V- VII – VII[#], який включає низхідний хід на кварту до V ступеня (e-H) із подальшим рухом вгору через VII натуральний та підвищений ступені (d-dis). Ця мелодична фігура повторюється в басу протягом усього розділу (тт. 19 – 64), зумовлюючи його єдність. Виключення складає лише перехід до внутрішньої репризи (тт. 52 – 56), де цей остинатний мотив ненадовго зникає. В цьому розділі встановлюється темп, що згідно з метрономічною позначкою відповідає Moderato і повертається початковий стабільний розмір 4/4. Мелодія (т. 20) починається з V ступеня ладу, який утримується протягом цілого такту, продовжується стрибком вниз до VII (із подальшим рухом до VI і V натурального ступенів), що створює дисонантне перехрещення до dis в партії лівої руки. Надалі звучить висхідний рух по тонічному тризвуку і знову з'являються витримані тони - g, a, на фоні яких продовжує звучати остинато. Короткий мотив із допоміжним рухом від II до I ступеня (fis – e – fis) приводить до другого речення теми (тт. 25 – 28), яке точно повторює перше за виключенням тривалості першого тону (там було 5 чвертей, тут – 2).

Після експозиції теми починається розвиток (від т. 29). В ньому зберігається остинатний мотив лівої руки, в той час, як матеріал правої повністю оновлюється. Тут звучить короткий висхідний мотив – тірата від V до III ступеня (h – e – fis – g), в ритміці триолі 16-х, який поступово розширюється протягом речення (тт. 29 – 32). Із ним в «діалог» вступає інший мотив, побудований на висхідній секундні. В результаті в правій руці утворюється двоголосся. Згодом секундовий мотив запозичує інтонаційну

формулу першого (т. 31). В свою чергу «тіратний» мотив розгортається від триолі і квартолі до квінтолі (т. 31) і нонолі (т. 32) паралельно захоплюючи всю діатонічну гаму, тільки перший мелодичний хід від V до I ступеня залишається незмінним. Друге речення цього ж фрагменту (тт. 33 – 35) являє собою стислий варіант першого, де переклички голосів всередині партії правої руки відбуваються вдвічі частіше в порівнянні із попереднім реченням. Наступний етап розвитку (тт. 36 – 56) в межах цього ж умовно «токатного» розділу являє собою поступовий рух до кульмінації із одночасним поступовим руйнуванням остинато лівої руки. Спочатку на її шістнадцяті нанизуються пасажі 32-х в партії правої. Причому в правій з'являється IV[#] ступінь (ais), який надає ознак гуцульського ладу. В поєднанні із сіс він також зумовлює риси поліладовості і риси h-moll в верхньому голосі. Надалі (тт. 40 – 43) ламані фігури правої змінюються на хвилеподібні фігурації, в яких римічний та мелодичний рельєф стає розмитим, хоча, з точки зору ладової структури, все залишається незмінним. Наступний етап (тт. 44 – 51) відіграє роль місцевої кульмінації, де в динаміці fff звучать хвилеподібні пасажі, які виходять в сферу хроматики. В парцій руці панує ламаний рух, а в лівій – низхідний по хроматичним ступеням. Остинатна формула зникає, зберігається тільки ритмічна основа партії лівої руки. Все це приводить до брейку – переходу до репризи (тт. 52 - 56), побудованому акордах і тремоло міхом (bellows shake). Метроритмічна структура, як і у першому брейку стає нестабільною (5/8, 6/8, 15/16), звучать напружені гармонії із секундовими співзвуччями.

Реприза динамізована і варіантна. Вона включає повернення основної теми (тт. 57 – 62), після чого використовується матеріал середнього розділу (тт. 61 – 64), із нашаруванням фігуративно-хвилеподібного руху в партії правої на остинатну формулу лівої, варіантно повторюється перший брейк, який звучав у вступі (тт. 65 - 74), і завершує розділ елементи теми з «тіратним мотивом» на органному пункті е (тт. 75 – 78). Отже в межах першої крупної частини партити можна спостерігати тяжіння до калейдоскопічного

нанизування нових тематичних елементів замість ретельного тематичного розвитку, а також до арок-реприз, які цементують цю форму.

Другий розділ партити, Andante espressivo (тт. 79 - 111), e-moll, міг би претендувати на роль повільної частини циклу, що поєднує риси інструментальної арії та варіації на басо остинато. Втім, композитор не користується подвійними тактовими рисками, що примушує розглядати Andante як другу частину контрастно-складеної форми. Не реалізує він і початковий потенціал варіацій, хоча фактура нагадує його Чакону. Форма другого розділу двочастинна, побудована за схемою aa¹ і включає всього два проведення теми із завершуючим брейком-переходом.

Якщо цементуючою основою першого розділу виступав патерн – риф лінії нижнього голосу, то в другій стабільна пульсація акордів правої руки в поєднанні із мелодію лівої складає фактурну основу. Мелодія рухається переважно поступенево. В ній панують крупні тривалості і лише на останній долі такту та на першій наступного відбувається фігуративний рух восьмими. Він наближується до секвенції перша ланка (від h, тт. 79 – 80) повторюється на ступінь вище (тт. 81 – 82) - від c¹ та від d¹, в потім дублюється від c², тільки в останніх тактах першого проведення ця логіка порушується (тт. 87 – 91) і з'являються ширші мотиви, які включають стрибки.

Позначка espressivo вказує на ліричну домінанту розділу. Разом із тим, вона переважно відноситься до мелодичної лінії, яка наближується до кантилени, в той час як гармонія зумовлює доволі напружено-терпке звучання. Так, септакорд III ступеня (без квінти) переходить у гармонію субдомінантового септакорду, а надалі звучить увідний зменшений секундакорд (VII^{#6}₅), після чого повертається гармонія III₇, звучить увідний квінтсекстакорд до a-moll, потім знову VII^{#6}₅ і тільки після цього відбувається розв'язання в консонуючий тонічний тризвук (т. 86). Втім, після цього відразу відбувається вихід за межі тональності через дисонуюче співставлення мотивів лівої руки та гармоній правої (тт. 88 – 90), після чого закріплюється e-

moll. Перед другим проведенням звучить гармонія B-dur, що сприймається як співзвуччя із блюзового ладу.

Друге проведення теми (тт.92 – 102) змінюється тільки в плані темпу (Animato) та за рахунок реєстровки (фагот – скрипка/мюзет). Тут також не відбувається закріплення основної тональності, а в невеликому «брейку» - переході співставляються тризвуки із далеких тональностей – Ges (т. 105) із мажорним нонакордом (с – е – g – des) без септими. Ця гармонія виступає домінантовою для тональності наступного розділу – f-moll. Друга частина є найлаконічнішою у всій композиції і тонально розімкненою.

Третій розділ партити (тт. 112 – 143), Allegro, певним чином перекликається із першим, оскільки моторний рух та наявність остигатного мотиву в басу надають йому теж рис токатності. Втім, основний патерн має скоріше ритмо-гармонічну, ніж мелодичну функцію, як у першому розділі, оскільки він оснований на тризвуку f-moll, розкладеному на зразок «альбертієвих» басів. Втім, на відміну від першого розділу, він не лишається незмінним і пізніше з'являються гармонії зменшеного тризвуку VII[#] ступеня (т. 124), субдомінанти (т. 126 – 127), після яких відбувається повернення до основної гармонії. Викладається основний остигатний елемент штрихом staccatto та динаміці piano, що надає йому особливої легкості.

Подібно до панування легкого польотного прийому в партії лівої руки, так само можна охарактеризувати й праву. Замість мелодії тут звучать на початку окремі «крапки», що лише підкреслюють остигатну гармонію. Лише пізніше на основі звуків тонічного тризвуку виникають короткі мотиви (від т. 121) по три – п'ять звуків, засновані на поступеновому русі між основними ступенями ладу, розділені паузами. Їх чергування з окремими крапками створює ефект прихованого багатоголосся. Лише тричі ці мотиви переходять у фігуративний рух – по 12 шістнадцятих (т. 126, т. 134, тт. 138- 140). Виклад матеріалу, як і у попередньому розділі відбувається за принципом – проведення теми та її варіантний повтор + брейк. Брейк повторює матеріал

другого брейку, побудованого на тремоло міхом та акордових репетиціях, після чого різко звучить нова тема.

Новий фрагмент, що можна розглядати як продовження попереднього, D-dur (тт. 114 – 151), поєднує із попереднім остинато лівої руки побудованої на основному тризвуку, втім тут остинатна стихія захоплює і лінію верхнього голосу. Він рухається «назустріч» нижньому і представлений ламаними фігураціями по звуках тонічного тризвуку від його сексти, яка чергується із квінтою. Викладена ця фігурація в ритміці шістнадцятих. В свою чергу пульсація V та VI ступенів утворює своєрідну лінію верхнього голосу. Чергування зумовлює ефект змінності та мерехтіння, властивий композиціям С. Райха, побудованих на одному патерні та на техніці фазового зсуву, що розвивається в контексті мінімалізму. Після початкового обігрування тонічного тризвуку в такому самому кульочі обігрується і тризвук II ступеня – e-moll – із чергуванням звуків cis та e. Цей репетитивний фрагмент невеликий, але композитор посилює пов'язані з ними мінімалістичні асоціації повторюючи його двічі, про що свідчить знак репризи. В результаті за своїм обсягом він майже не поступається попередньому. Фактично без зв'язки звучить наступний розділ (тт. 152 – 163), в якому варіантно викладається тематизм першого розділу Партити, а саме матеріал із центральної частини (кульмінаційний) із подальшим проведенням основної теми на фоні остинатного рифу – патерну. Тут за принципом співставлення повертається e-moll.

Так само раптово здійснюється перехід до наступного, **четвертого розділу** (тт. 163 – 204). Він являє собою комбінацію ідеї рифу – патерну від першого розділу і мелодичної лінії, що складається із окремих розрізнених мотивів, подібно до третього. Подібне комбінування можна спостерігати в творах Ф. Анжеліса, зокрема в його «Глухому куті» / «Impasse». Так, Ю. Савченко відзначає, що в першій частині цієї сюїти «спостерігаються риси двочастинності, перша фаза якої пов'язана з викладом всіх паттернів, а друга – з їх варіантним повторенням і «перекомбінуванням»» [41, с. 40], або йдеться

про експозицію кількох патерн-блоків із варіантним викладенням в репризі, що характерно для фіналів циклів Ф. Анжеліса («Глухий кут» та «Брель – Бах»).

Виклад та умовний розвиток матеріалу охоплює дві фази. Перша пов'язана із проведенням основної теми. Її остинатний «риф» являє собою хід на тритон із подальшим розв'язанням у *h-moll* (домінанту) та низхідний ламаний рух по зменшеній кварті *g – dis* та *e – c*, де в середині виявляється стійкий ступінь *e*. Отже, незважаючи на заявлені знаки *fis-moll*, основа остинатного мотиву – *e-moll*, побудована на гармонічному русі від подвійної субдомінанти до домінанти і «прохідної» тоніки. Мелодія, в свою чергу представлена низхідним рухом на терцію *h – gis*, що нібито тяжіє до *E-dur*. Вона викладена восьмим і з'являється то на сильну, то на сильну та відносно сильні долі. Пізніше (тт. 163 – 184) до терції додається вертикальний тритон (*h – gis*), що посилює дисонантність вертикалі. Подібно до лінії нижнього голосу, верхній можна розглядати як своєрідний патерн. Друга фаза четвертого розділу починається з ізольованого звучання остинатного рифу (тт. 185 – 188), за чим іде цікавий фрагмент (тт. 189 – 195), повністю побудований на поєднанні шумового прийому – із натисканням клавіш без руху міхом із подальшим відновленням руху міху (від т. 196), спочатку на *rrr*, а потім з поступовим *crescendo* до кульмінації. Цей етап створює звуковий ефект від віддаленого гулу до його поступового наближення. Побудований він на поєднанні рифу цього розділу із ламаними фігураціями по звуках увідного септакорду до *e-moll*, віддтіненому неакордовим *f*. Поступове *crescendo* в цій остинатній хвилі доповнюється звуком голосу – своєрідним крещендуючим завиванням на склад «Ааа». В нотному тексті воно позначене косою лінією від нижнього регістру (під лінією лівої руки) до перетину із партією лівої та пізніше – правої рук, закінчуючись приблизно в регістрі третьої октави. Отже тут відбувається не тільки наростання динаміки, але й поступовий підйом теситури. На фінальному скрику на видиху («А!», т. 205) починається новий розділ.

П'ятий розділ, *Maestoso* (тт. 205 – 246), A-dur, відіграє роль фінальної коди – апофеозу. Через ритміку шагу, що зумовлена пунктиром та викладом крупними тривалостями. Ліва рука рухається гамоподібними пасажами в ритміці восьмих у висхідному та низхідному напрямках, в той час, як в партії правої звучать акорди. – тризвуки подекуди ускладнені неакордовими тонами або септакорди. Фактура в поєднанні із крупними тривалостями надає темі ознак хоралу, а пунктирні ритми, в свою чергу, зумовлюють риси маршовості. Незважаючи на урочисто-святковий характер, в процесі викладу відбувається відхилення в паралельний мінор (тт. 213 – 215) із подальшим рухом у доволі віддалені тональності, зокрема F-dur (т. 221), а надалі рух правої руки взагалі перетворюється на низку еліптичних септакордів (тт. 221 – 224) до повернення ключового співзвуччя – A-dur (т. 225). Надалі відбувається повторне проведення хоральної теми, наприкінці якого залишається без розв'язання домінантова гармонія A-dur (E₇), яка енгармонічно прирівнюється до тоніки. Завершує Партиту матеріал першого брейку, який своєрідно закріплює основну тональність і виступає аркою-ремінісценцією до початкового матеріалу.

Висновки до Розділу 3. Аналіз Джаз-рок-партити О. Шмикова дозволяє говорити, що, незважаючи на заявлену ним нестандартну контрастно-складену композицію – це доволі цілісний твір, у якому можна виявити риси і циклічної композиції і контрастно-складеної із численними перехресними тематичними зв'язками. З точки зору циклу тут відтворюються функції швидкої quasi-токатної частини, ліричної інструментальної арії (II розділ), швидкої мінімалістично-репетитивної токати (розділи III та IV) та фінального урочистого *Maestoso*.

Тематичні зв'язки на відстані реалізуються через повтори двох «брейків» – збивок, які виникають і на межі крупних розділів, і при внутрішньому переході від експозиційної до розвиваючої частини. В них відбувається порушення як метроритмічної стабільності, так і тональної, і водночас поривається зв'язок із тематизмом розділу.

Функцію тематичної арки виконує також матеріал першої «токати». Він не тільки повторюється у внутрішній репризі I розділу, але й між двома швидкими.

Окрім перехресних тематичних зв'язків важливим композиційним принципом є мозаїчне поєднання тем яке відбувається майже без переходів за принципом зіставлення. Так розгортається вступ і перший розділ до середньої частини. Так само побудовано і швидке Allegro, в якому блоки d та e мають лише спільний принцип, але при цьому тематизм різний і вони контрастують і ладово, і тонально, окрім того розділяються другим брейком, а розділ e «замкнений» у своєму точному повторі, означеному репризою.

Принцип комбінування різних тематичних елементів можна спостерігати на прикладі теми четвертого розділу, що являє собою поєднання рельєфного патерну-риффу з першого розділу та мелодії у вигляді розірваних мотивів-крапок – з третього. З цієї ж причини названий розділ можна розглядати як своєрідний розвиваючий розділ, який продовжує ідеї попередніх.

З точки зору звуковисотної організації тут поєднують тональність, поліладовість, елементи модальності (короткі мотиви-трихорди, пентатоніка) тощо. Хроматика та виходи за межі тональності відбуваються в перехідних «брейках» або розвиваючих розділах. Серед технік композиції можна відзначити ознаки репетитивної техніки у III та IV розділах та сонорики (IV розділ із беззвучним фрагментом, наростаючим «гулом», і залученням голосу). Все це розмаїття композиційних принципів забезпечує широту стилістичної палітри твору і відповідних асоціації.

Аналіз Джаз-рок-партити для баяну соло (≈ 2000) О. Шмикова дозволяє розглядати його твір як продовження лінії джазпартити в українській музиці, започаткованої В. Зубицьким та його партитами «в дусі джазової імпровізації» та продовженої А. Білошицьким (Партита № 3). Разом із тим, трактовка жанру значно відрізняється від попередників, адже композитор звертається не до циклічної, а до одночастинної контрастно-складеної форми, що ставить цю

Партиту на перехрестя між концертною п'єсою – не випадково вона була опублікована саме в альбомі концертних п'єс – та циклічною формою. Композиція Джаз-рок партити побудована з п'яти розділів, де можна бачити функції швидких частин на зразок, токати, урочистого фіналу, але, разом із тим риси злитної одночастинності проступають рельєфніше за рахунок тематичних арок (використання матеріалу першого розділу на межі III та IV), перехресних повторів двох «брейків»- збивок, а також тональної єдності – всі розділи, окрім III та V, тяжіють до e-moll, а також розмикання розділів гармонічними прийомами та переходами.

Риси джазу та рок-музики відбилися як на мікрорівні композиції – широке використання синкоп, заміна тризвуків септакордами (або блокакордами), використання рельєфних тематичних побудов – рифів, характерних для рок музики. Як правило вони спираються на короткі мелодичні або гармонічні ланки і надають музиці активно-енергійного характеру. В такому ключі трактовано вступ та остинатну формулу I розділу композиції твору. Крім того, окремі ладові структури, як то початкова мінорна пентатоніка властиве рок-композиціям.

На макрорівні риси джаз та рок-музики відбилися у поєднанні, вільне і доволі різкому стикуванні розділів або без переходів або за допомогою так званих збивок – брейків – коротких побудов, в яких «ламається» тематична структура попереднього тематизму, а також стає нестабільною на короткий час метрика і ритміка. О. Шмиков обирає дві таких побудови (Додаток, Схема 1), які виступають стабільними елементами композиції і неодноразово використовуються як на межі, так і всередині розділів твору.

Назва «Джаз-рок партита», вочевидь, прийшлася до вподоби Борису Мирончуку, який назвав свій твір, що виник щонайменше двома роками пізніше (2002), аналогічно до твору О. Шмикова. Твір апелює до традиційної чотиричастинної моделі даного жанру, разом із тим в ній присутній «позамузичний компонент» - вербальні авторські епіграфи до кожної частини,

які, в свою чергу, відсилають до ідеї Партити № 3 А. Білошицького із центральною думкою про швидкоплинність і скороминучість життя.

Окрім цих стилістичних орієнтирів, треба відмітити наслідування деяких рис барокової партити – зокрема, риси токатності в розділах I та III, а також рис інструментальної арії в II розділі із мелодію та рівними акордами в ритмі чвертей. В свою чергу фінал асоціюється із хоралом та хоральною обробкою, де мелодія викладається крупними тривалостями в акордовій фактурі на фоні стрічкоподібної фігурації нижнього голосу. Риси контрастної поліфонії можна спостерігати у викладі теми I розділу, а також II розділу – основна тема викладається в нижньому голосі з акордами у верхньому, що нагадує тему Чакони О. Шмикова з того ж альбому концертних п'єс для акордеона. Разом із тим, на відміну від Чакони, він не задіює її варіаційний потенціал.

Окрім української джазпартити та барокової моделі жанру, орієнтирами для О. Шмикова виступає сучасна європейська акордеонна музика із активним застосуванням мінімалістики та сонорних елементів. Зокрема, побудова композиції на кількох блоках патернів із подальшим їх варіантним комбінуванням, що особливо яскраво виявилось в четвертому розділі Джаз-рок-партити, де комбінуються риф на зразок першого розділу та мелодія, побудована на коротких мотивах і окремих «крапках», відсилає до композицій Франка Анжеліса, зокрема Сюїти «Брель – Бах» та «Безвиході». Показово, що паралелі із мінімалізмом посилюються в центральній частині партити (розділі III – IV), витісняючи джазово-рокову стилістику. Особливо показовою в цьому є тема з центральної частини III розділу, D-dur (тт. 144 – 151), яка, окрім паралелей із музикою Ф. Анжеліса, породжує аналогії із репетитивною технікою С. Райха у випадках, коли він будує ціле з одного патерна.

Серед інших орієнтирів для О. Шмикова виступає сонорика із шумовими ефектами, а саме беззвучним, без ведення міху натисканням клавіш, що ілюструє розвиваюча частина IV розділу. Тут також створюється ефект поступово наростаючого гулу через поступове крещендування на

фігуративних остинатних пасажах в дрібному ритмі (тридцятьдругі та шістнадцяті), до яких додається завивання на склад «а», що посилюється і підвищується теситурно, накладаючись на пасажі. Воно підводить до кульмінації, на хвилі якої раптово звучить «хорал – гімн» останнього розділу.

Отже стилістична палітра Джаз-рок-партити О. Шмикова ілюструє відповідність до сучасних тенденцій в сфері української та західноєвропейської музики із домінуванням естрадно-джазових рис, хоча останні потребують більш ґрунтовного вивчення і з позиції зв'язків із французькою музикою (оскільки О. Шмикова називають українським композитором французького походження), і з іншими композиторсько-виконавськими баянними школами. Водночас, орієнтація на мозаїчний принцип побудови твору із яскравим контрастом між темами та розділами свідчить про її проміжне положення між концертною п'єсою та циклічною формою, що вирізняє твір з-поміж інших «джазпартит».

ВИСНОВКИ

«Аналіз альбому концертних п'єс» (2000) О. Шмикова дозволяє зробити висновки, що, незважаючи на самодостатність його семи компонентів, композитор використовує ряд принципів, які забезпечують циклічну цілісність. На відміну від циклів сюїтно-партитного типу, нерідко об'єднаних *екстрамузичною* програмою, у О. Шмикова програмний задум відсутній, і при цьому панують *інтрамузичні* параметри.

Передусім, це знайшло відбиття в особливостях **композиційно-драматургічної логіки**:

- принципі жанрово-стилістичних арок, що спостерігається між крайніми, «бароковими» частинами «Альбому» – Чаконою та Партитою; а також всередині циклу – між «Президент-вальсом» та другою, вальсовою частиною диптиха «Два слова про кохання»; між варіаціями на ліричну тему в Чаконі і першою частиною диптиха «Два слова про кохання»;
- принципі парного об'єднання сусідніх частин за різними параметрами: Чакона і «П'єса-жарт» близькі алюзіями на бахівську музику; «П'єса-жарт» і «Осіньне листя» мають спільну тональність (*Es-dur*); «Президент-вальс» і «Богданофф-тарантелла» об'єднанні танцювальністю, опорою на естрадно-джазову стилістику та тональністю (*d-moll*);
- однотипність форм ряду частин, побудована на тричастинній репризності із двома контрастними побудовами в середньому розділі і стиснутою репризою («П'єса-жарт», «Президент-вальс», «Богданофф-тарантелла») – її коріння можна бачити в пісенній формі *aaba*;
- використанні кола споріднених із *d-moll* тональностей з поступовим його розширенням (*c-moll*, *g-moll*, *Es-dur*) до фінальної *e-moll* в Партиті (паралельна до *G-dur* – субдомінанти однойменного ладу);
- принцип «передбачення» нової тональності наступної частини циклу: в середині другої частини Диптиха з'являється *e-moll*, який стане тональністю наступної Партити;

- наявності підсумовуючого фіналу – Партити, який перекликається із жанрами і стилістикою майже усіх попередніх частин: токатність, якою характеризується її основна тема зустрічалася в «Жарті», «Осінньому листі»; а інструментальна «арія» II розділу Партити (*Andante espressivo*) відсилає до своїми музичними засобами (мелодія+акордова пульсація) до першої частини Диптиха і Чакони.

Можна також виділити ліричний центр циклу (подібно до циклів романтиків), на роль якого може претендувати диптих «Два слова про кохання».

Не менш важливу роль відіграє в драматургії «Альбому концертних п'єс» **стилістична логіка**, яка розкривається в модуляції від барокових орієнтирів («Чакона», «Жарт», «Осіннє листя») із алюзіями до музики Й. С. Баха та барокових токат через поступове додавання нових гармоній («Жарт», «Осіннє листя») до естрадно-джазової, сучасної стилістики із елементами свінгу («Тарантелла»), складною ритмікою або, навпаки, популярною пісенністю (I частина диптиха «Два слова про кохання»). В цих умовах Партита виконує роль своєрідного **summary**, об'єднуючи всі наявні в попередніх частинах стилістичні елементи і навіть додаючи до них нові – елементи рок-стилістики (I-II розділи), фольк-стилістики, а також виявляючи зв'язок із мінімалізмом (III розділ) і сонорикою.

І, врешті, не можна не відзначити присутність **дидактичної логіки**, що втілилася в поступовому ускладненні мініатюр в плані мови і технічних вимог і масштабів від простого рівного руху до поліритмічних і етюдно-віртуозних епізодів, які зустрічаються в «Президент-вальсі», «Тарантеллі» і другій частині Диптиха, а також знаходять свою кульмінацію в «Джаз-рок партиті». Втім, незважаючи на наявність дидактичного принципу, цей цикл уже не можна віднести до «дидактичних форм» (визначення Я. Олексіва), оскільки він розрахований на доволі зрілого музиканта і на концертне виконання, особливо мініатюри і «мініцикли», які знаходяться в його другій половині.

В свою чергу, наявність *«циклів в циклі»* – диптиха «Два слова про кохання» та Партити, контрастно-складена форма якої дозволяє їй претендувати на роль самостійної крупної форми – дозволяють розглядати «Альбом» О. Шмикова як цикл вищого порядку, який, разом із його раннім «Альбомом для дітей та юнацтва», може претендувати на макроцикл в доробку композитора. Така багатопараметровість підтверджує важливу роль циклізації в його творчості.

Водночас вона свідчить про глибину і єдність творчих задумів композитора, постать якого може виступати репрезентантом сучасної української музики для акордеона і баяна, і побуджує до подальших наукових розвідок. Не менш актуальними є дослідження його баянних концертів, а також «Десяти заповідей» для баяна і камерного оркестру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Башмакова Н., Пасічний О. М. Специфіка мови та формоутворення партити «Masktoub» А. Нижника. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2018. Вип. 14. С. 14–25.
2. Безугла Р. І. Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина ХХ століття): автореф. дис. канд. мистецтвознавства /Київський нац. університет культури і мистецтва. К., 2004. 20 с.
3. Бокораш URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Бокораш> (дата звернення – 21.12.2022).
4. Ганкіно хоро URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Ганкино_хоро (дата звернення – 21.12.2022).
5. Голяка Г. Дитячі сюїти Володимира Зубицького в сучасному репертуарі баяністів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. /ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2006. Вип. 18. С. 338–352.
6. Голяка Г. П. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару: дис. канд... мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2008. 196 с.
7. Гончаров А. Взаємозв'язок українських та орієнтальних фольклорних джерел в творчості В. Зубицького (Тюркський фольклор). *Науковий вісник*: зб.ст. /НМАУ ім. П. І. Чайковського; ред.-упор. М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова. К., 2009. Вип. 82. С. 156–165.
8. Гончаров А. О. Творчість В. Зубицького в контексті музичних стилів. *Часопис нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського*: наук. журнал. 2010. № 1 (6). С. 12–17.
9. Гончаров А. Творчість В. Зубицького на зламі століть. *Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру*: Матеріали Всеукраїнської наук.-практ. Конф. До 100-річчя Київської консерваторії (НМАУ) ім.. П. І. Чайковського /Нац. муз. акад. України ім.. П. І. Чайковського. К, 2012. С. 76–83.

10. Григор'єва О. Б. Вокальний цикл у творчості Д. Л. Клебанова: аспекти інтерпретації жанру: дис. канд. мистецтвознавства 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2021. 240 с.
11. Давидов М. Стильність гри як критерій майстерності. *Науковий вісник. Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2013. Вип. 92. С. 41–51.
12. Давыдов Н. А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Киев. Гос. консерватория. Киев, 1990. 35 с.
13. Димченко С., Ільків А. Нові тенденції розвитку естрадно-джазової музики для баяна у творчості Володимира Зубицького. *Нова педагогічна думка*. 2019. № 1 (97). С. 171–175.
14. Душний А. І., Собіль І. В. Постать Володимира Зубицького у мистецькій культурі ХХІ століття (баянно-акордеонний аспект). *Наукові записки*. Вип. 170. С. 60–65.
15. Дякунчак Ю., Душний А. Творчество для баяна-аккордеона композиторов Украины конца XX – начале ХХІ веков: стилевые особенности. *Наука. Искусство. Культура*. Дрогобыч, 2016. Вип. 4 (12). С. 16–24.
16. Єрмоменко А. Ю. Дитяча музика А. Гайдена: баянні цикли дидактично-інструктивної спрямованості. *Культура України*. Випуск 61. 2018. С. 74–85.
17. Єрмоменко А. Ю. Творчість вітчизняних баяністів-акордеоністів у контексті естрадно-джазового виконавства на рубежі ХХ – ХХІ століть. *Мистецтвознавчі записки*. Музичне мистецтво. 2021. Вип. 40. С. 129 – 133.
18. Ілечко М. П. Втілення принципів циклічності в українській інструментальній музиці кінця ХХ століття. *Young Scientist*. № 4 (44). April, 2017. С. 63–66.
19. Ілечко М. П. Жанрово-стильова модель інструментальних фортепіанних циклів в творчості українських композиторів кінця ХХ століття. *Музичне мистецтво і культура*. 2017. Випуск 24. С. 257–264.
20. Ілечко М. П. Українська фортепіанна сюїта як предмет музикознавчого дискурсу: історіологічний підхід : дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 –

- Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 217 с.
21. Имханицкий М. Баян в музыкальной культуре Украины XX- начала XXI ст.. *Львівська баянна школа та її видатні представники: Михайлу Обертюхину присвячується: зб. матеріалів між нар. прак. Конф., 14 грудня 2006 року м. Львів / Львів. Держ. муз. акад. ім. М. Лисенка / Львів. Держ. пед. Ун-т. Дрогобич, 2006. С. 70–86.*
 22. Калашник М. П. До проблеми функціонування жанру сюїти в сучасній українській музиці. *Українське музикознавство*. К, 1991. Вип. 26. С. 230–239.
 23. Карась С. О., Катрич О. Т. До питання технічних особливостей сучасного баяна-акордеона. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Мистецтвознавство. № 4. 2018. С. 276–280.
 24. Карташов В. Д. Partita concertante in modo di jazz-improvizzazione: к вопросу о композиторском стиле В. Зубицкого. *Музыковедение*. 2011. № 3. С. 12–17.
 25. Клиш В. Сюита. Аспекты художественного отражения действительности. *О музыке* / В. Клиш. К., 1985. С. 180–215.
 26. Князев В. Ф. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина XX ст..) : автореф. дис ... канд.. мистецтво знав.: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 20 с.
 27. Кричинська О. В. Сильові аспекти розвитку європейської фортепіанної сюїти першої третини XX століття: дис. канд. мистецтвознавства. Київ, 2017. 274 с.
 28. Кужелев Д. Баянне виконавство в музичній культурі 70-90-х років (XX ст.). *Науковий вісник*. НМАУ. Київ, 2000. Вип. 5. С. 48–58.
 29. Кужелев Д. До питання взаємозв'язку композиторської та виконавської творчості в сучасній баянній музиці. *Столична кафедра народних інструментів як методолгічний центр жанру: матеріали Всеукраїнської наук-практ. конф. До 100-річчя Київської консерваторії / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2012. С. 219–223.

- 30.Мельник А. О. Тенденції жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри другої половини XX – початку XXI століть: дис. канд. мистецтвознавства. Харків, 2016. 261 с.
- 31.Моцаренко К. В. Жанр фортепіанної багателі в сучасній українській композиторській творчості: індивідуально-стильовий аспект: дис. канд. мистецтвознавства 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2021. 306 с.
- 32.Нефедов С. Ю. Баянно-ансамблеве мистецтво в музичній культурі України XX – початку XXI століття: теорія, історія та практика: дис. канд мистецтвознавства: 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ, 2018. 257 с.
- 33.Олексів Я. Баянна сюїта й партита: розмаїття авторських інтерпретацій. URL: <http://dspu.edu.ua/hsci/wp-content/uploads/2017/12/002-15.pdf> (дата звернення: 28.04.2022).
- 34.Олексів Я. Жанрові модифікації сюїти та партити в музичному просторі XX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2012. С. 121–131.
- 35.Олексів Я. Інтерпретація жанру партити в баянних композиціях Анатолія Білошицького. *Молодь і ринок*. 2008. № 5 С. 138–142.
- 36.Олексів Я. Проникнення симфонічного методу мислення у баянні твори В. Зубицького (на прикладі Сонати №2 «Слов'янської». *Львівська баянна школа та її видатні представники*. Михайлу Обертюхіну присвячується: зб. матеріалів між нар. Наук. практ. Конференції, 14 грудня 2006 року м. Львів /Львів держ. муз. акад.. України ім.. М. В. Лисенка; Львів держ. пед.. ун-т; [ред. Упор. А. Душний, С. Карась та ін.]. Дрогобич, 2006. с. 100–107.
- 37.Олексів Я. Рецепція жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці другої половини XX століття: автореферат дис. канд. мистецтвознавства / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2011. 21 с.
- 38.Остасюк З. А., Коцюрба Б. Б. Жанрово-стильові особливості естрадно-джазового репертуару українських композиторів як важливий аспект інструментально—виконавської педагогіки. Теорія і методика професійної освіти. Вип. 18. Т. 2. 2019. С. 55–58.

- 39.Палкіна І. В. Рок-мистецтво як складова рок-культури. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Музикознавство. Вип. I (6), 2016 С. 232–237.
- 40.Рязанцева Т. Циклізація у творчості Олекси Стефановича. *Слово і Час*. 2022. № 1 (721). С. 21—37.
- 41.Савченко Ю. Сюїти для баяна соло Ф. Анжеліса: композиційні та виконавські аспекти: магістерська робота. Харків, 2019. 57 с.
- 42.Сафонова О. О. Фортепіанні цикли мініатюр у творчості композиторів-романтиків: кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеню магістра. Суми, 2020. 74 с.
- 43.Соколовська Л., Лісова Л. Симфонічний оркестр Черкаської філармонії став невід’ємною частиною культурного життя міста. *Культура* (16 лютого 2019) URL: <http://www.golos.com.ua/article/313790> (дата звернення: 21.12.2022).
- 44.Сташевський А. Ковзне глісандо як художній прийом в сучасній музиці для баяна (на прикладі творів українських композиторів) [http://nvd.luguniv.edu.ua/archiv_/2015/N3\(31\)/11.pdf](http://nvd.luguniv.edu.ua/archiv_/2015/N3(31)/11.pdf) (дата звернення: 21.12.2022).
- 45.Сташевський А. Сучасна українська музики для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль: монографія. Луганськ: Янтар, 2013. 328 с.
- 46.Сташевський А. Тенденції розвитку жанру сюїти в українській музиці для баяна/ *Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в музичних навчальних закладах*: зб. стат. і доп. за мат. I та II міжнар. наук.-практ. конф Луганськ, 2005. Вип. 1. С. 92–98.
- 47.Сташевський А. Творчість для баяна композитора Анатолія Білошицького (стильова систематизація та композиційно-технологічні новації). *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. Серія: Мистецька освіта: історія, теорія, практика, 2016. № 2 (299). С. 151–159.

- 48.Тищик В. Формування системи професійних навичок баяніста (на прикладі «Альбому для дітей та юнацтва» В. Власова). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*. Харків, 2018. Вип. 49. С. 172–187.
- 49.Троїсті музики URL: https://uk.wikipedia.org/Троїсті_музики (дата звернення: 21.12.2022).
- 50.Тукова І. Про функціонування інструментальних жанрів західноєвропейського бароко в українській музиці II половини XX століття. *Київське музикознавство*: зб. ст. Київ, 2000. Вип. 5. С. 198–206.
- 51.Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник. К.: Заповіт, 1998. 368 с.
- 52.Щенсневич Я. Ю. Інтерпретація поліфонічних творів на баяні: кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеню магістра. Суми, 2020. 75 с.
- 53.Alexandr Shmykov. Album for Children and Youth. For bayan / accordion URL: http://www.music.volod.com.ua/A.Shmykov.Album_for_Children_&_Youth.php (дата звернення: 21.12.2022).
- 54.Alexandr Shmykov. Concert Pieces for Bayan / Accordion URL: http://www.music.volod.com.ua/A.Shmykov.Cocert_Pieces_for_Bayan.php (дата звернення: 21.12.2022).
- 55.Bazalynska Darya. За лаштунками конкурсу «Українська концертна увертюра»: 33 найкращі класичні композитори країни (06.08.21) URL: <https://jetsetter.ua/za-lashtunkamy-konkursu-ukrayinska-kontsertna-uvertyura-33-najkrashhyh-klasychnyh-kompozytoriv-krayiny/> (дата звернення: 28.04.2023).
- 56.Break URL: <https://design.wikireading.ru/1869> (дата звернення: 28.04.2021).
- 57."Chaconne" A. Chmykov. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ESvUlSkzFZ0> (дата звернення: 21.12.2022).
- 58.Friedrich Lips URL: <http://www.musicforaccordion.com/Boutique/inform/lips/lips.htm> (дата звернення: 28.04.2021).
- 59.Golynska, Olga. «Симфонічна майстерня» – новий формат концертного життя Черкас (19 листопада 2020 року) URL: <http://mus.art.co.ua/symfonichna->

[maysternia-novyy-format-kontsertnoho-zhyttia-cherkas/](#)

(дата звернення:

28.04.2023).

ДОДАТОК

Схема композиції «Джаз-рок партити» № 2 О. Шмикова

Вступ	I розділ, умовна токага (Moderato)			II розділ (Andante espressivo)	III розділ (Allegro)			IV розділ	V розділ Maestoso (кода)	
Тема вступу+брейк 1	Основна тема «токаги»	Середня частина+брейк 2	Реприза а+брейк 1	Інструментальна арія	Нова тема із остинато+брейк 2	Новий Репетитивний фрагмент	Варіантний повтор матеріалу I розділу	Тема із двома патернами (комбонує ідеї першої та другої токати) Можна розглядати як своєрідний розвиток	Розвиваюча частина (остинато лівої руки+ фігурації+ шумові ефекти)	Нова хорально-гімнічно-маршова тема+брейк 1
e-moll	a	b	a+b	cc	d	e	b ¹ +a ¹	f	f ¹	g
	e-moll	e/h+гуцульський лад	e-moll	e-moll	f-moll	D-dur	e-moll	e-moll+	естійкість	A-dur – e-moll
т. 1 - 18	т. 19 - 28	т. 29 – 56	т. 56 – 78	т. 79 - 111	т. 112 – 142	т. 144 – 151 x 2	т.152 - 162	Т. 163 – 185	т. 185 - 204	т. 205 – 253.