

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

Кафедра народних інструментів України

**ТВОРИ АНАТОЛІЯ БІЛОШИЦЬКОГО У ДОМРОВОМУ РЕПЕРТУАРІ:
ДОСВІД ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ**

кваліфікаційна магістерська робота

Мирний К. Е.

Науковий керівник кандидат мистецтвознавства,

доцент, доцент кафедри

історії української та зарубіжної музики

Анфілова С. Г.

Текст містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело.....



..... Мирний К. Е.

ХАРКІВ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧА ПОСТАТЬ АНАТОЛІЯ БІЛОШИЦЬКОГО КРІЗЬ ПРИЗМУ НАУКОВОЇ ДУМКИ.....	8
1.1. Напрямки творчої діяльності А. Білошицького.....	8
1.2. Науково-критичні оцінки творчості А. Білошицького.....	12
Висновки до Розділу 1.....	15
РОЗДІЛ 2. СИНТЕЗ ЖАНРІВ У КОНЦЕРТНОМУ НОКТЮРНІ-ПОЕМІ «МІСЯЧНА НІЧ» А. БІЛОШИЦЬКОГО	17
2.1. «Ніч яка місячна» як тематична основа ноктюрну-поєми	17
2.2. Музично-композиційні особливості концертного ноктюрну-поєми «Місячна ніч».....	19
2.3. Виконавський аналіз концертного ноктюрну-поєми «Місячна ніч» для домри з фортепіано.....	24
Висновки до Розділу 2.....	28
РОЗДІЛ 3. НАСЛІДУВАННЯ ІСПАНСЬКОМУ У КОНЦЕРТНОМУ ТРИПТИХУ А. БІЛОШИЦЬКОГО	30
3.1. Передумови написання твору та звернення до іспанського фольклору.....	30
3.2. Концертний триптих «В іспанському стилі»: досвід цілісного аналізу.....	33
3.3. Виконавська специфіка концертного триптиху «В іспанському стилі».....	45
Висновки до Розділу 3.....	55
ВИСНОВКИ.....	58
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	62

ВСТУП

Обґрунтування обраної теми. Вибір теми для даного магістерського дослідження був обумовлений поєднанням двох наукових проблем. З одного боку, найактуальнішим залишається питання домрового репертуару, що й досі зазнає дефіциту оригінальної музики, внаслідок молодого віку інструмента (чотирьох-струнна домра створена у перші десятиліття XX ст.). Через недостатню кількість першотворів, залишаються популярними перекладання творів написаних для інших інструментів – від скрипки, мандоліни до фортепіано, флейти. З приводу цього, будь яка талановита композиція одразу опиняється в полі зору виконавців. Так сталося із творами Анатолія Білошицького – композитора з Житомирщини, творчість якого виявляється маловідомою. За досить недовготривале життя (1950-1994), спадщина композитора склала велику кількість творів різних жанрів для народних інструментів, в том числі для домри. Гармонічне поєднання жанрів і стилів, застосування українського фольклору, іспанського та інших, взятих за основу свідчать про високий професійний рівень композиторської майстерності автора, підкреслюючи унікальність його індивідуального стилю. Науковці присвячують увагу постаті та творчості композитора, але на жаль домровому мистецтву і проблемі репертуару не приділяють уваги. Тому з іншого боку, через звернення до домрових композицій А. Білошицького дане магістерське дослідження переслідує ціль популяризації творчої спадщини українського митця другої половини XX ст., що підтверджує **актуальність** запропонованої теми.

Мета магістерського дослідження полягає у розкритті втілення темброво-виконавської специфіки домри у творах Анатолія Білошицького. Для досягнення поставленої мети необхідним є вирішення наступних **завдань**:

- узагальнити наукову літературу про творчість та спадщину композитора;
- осмислити ступень вивченості творчості А. Білошицького у наявних наукових джерелах;

- визначити музично-композиційні особливості концертного ноктюрну-поєми «Місячна ніч», характер жанрового синтезу;
- розкрити виконавську специфіку концертного ноктюрну-поєми «Місячна ніч»;
- виявити передумови створення та звернення до іспанського фольклору у концертному триптиху «В іспанському стилі»;
- визначити підпорядкованість всіх музичних елементів художньої цілісності у концертному триптиху «В іспанському стилі»;
- розкрити виконавську специфіку твору.

Об'єктом дослідження у магістерській роботі обрано інструментальну творчість Анатолія Білошицького; **предметом** – виконавська інтерпретація оригінальних творів А. Білошицького для домри та його творів у перекладі для цього інструменту.

Матеріалом дослідження виступають нотні тексти концертного ноктюрну-поєми «Місячна ніч» в оригінальній версії для балалайки (аранжуванні для домри) [6]; концертного триптиху «В іспанському стилі» для домри та аранжуванні для баяна [1, 7], відеозаписи виконавських версій автора магістерської роботи («Місячна ніч») [2] та сучасними українськими музикантами, виконавцями на домрі (концертний триптих «В іспанському стилі») [3].

Методологія магістерської роботи ґрунтується на комплексному підході, який дозволяє залучити різні методи аналізу, зокрема:

- *структурно-функціональний* – розкриває підпорядкованість усіх елементів художньої цілісності;
- *жанрово-стильовий* – характеризує особливості жанрового рішення та авторського стилю;
- *виконавського аналізу* – пов'язаний з розкриттям виконавської специфіки та окресленням артикуляційних засобів у композиції;
- *цілісний* – полягає у розкритті особливого, одиночного у творах;

- *порівняльний* – окреслює традиційні та новаторські властивості музичних творів;

- *інтерпретаційний* – висвітлює композиторський підхід до першоджерела та музикознавчі трактовки авторських ідей;

Теоретичну базу роботи складають дослідження, присвячені наступним питанням:

- *теорії та історії домрового мистецтва* – А. Дзяман [25], І. Кольц [33], Н. Костенко [35], Ю. Лошков [46], І. Максименко [48], Л. Матвійчук [49];

- *творчої постаті та доробку А. Білошицького* – О. Бензюк [8, 10, 11], С. Борисова, О. Литвинов та І. Полстянкіна [14], М. Давидов [21, 22], М. Давидов та В. Самітов [23], Ж. Клименко [39, 40, 41, 42], В. Редя та К. Герасимовська [55];

- *теорії жанру та стилю в музиці* – М. Борисенко [13], О. Грицюк [20], А. Іваницький [29], О. Катрич [31, 32], О. Коменда [34], І. Коханик [38], Є. Назайкінський [51], Я. Олексів [53], Б. Сюта [61, 62], І. Тукова [63], В. Цуккерман [64], М. Ярмо [67];

- *теорії музичної форми* – Б. Асаф'єв [5], В. Бобровський [12], Н. Горюхіна [18], С. Шип [66];

- *питанням виконавської інтерпретації* – О. Бензюк [9], С. Борисова, О. Литвинов [15], І. Єргієв [27], Н. Костенко [36], Д. Кужелев [44], В. Москаленко [50], О. Олійник [54].

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

здійснено цілісний аналіз концертного ноктюрна-поєми «Місячна ніч» з позиції жанрового синтезу;

проведено порівняльний аналіз оригінальної версії (для балалайки) та її інтерпретації для домри;

здійснено цілісний та виконавський аналіз концертного триптиху «В іспанському стилі»;

детально розглянуті композиційно-драматургічні особливості творів.

Подальшого розвитку набули:

вивчення творчого доробку українського композитора ХХ ст. Анатолія Білошицького.

Апробація роботи: основні положення роботи були викладені на Магістерських читаннях (грудень 2022) та IV Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2023). За матеріалами роботи підготовлена стаття.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її положень та висновків у подальшому дослідженні концертів для домри. Положення роботи можуть бути використані у навчальних курсах «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Історія виконавства на народних інструментах України», для бакалаврів та магістрів навчальних закладів мистецтва та культури України. Окремі положення роботи можуть бути застосовані як методичний матеріал в педагогічній роботі в класі спеціальності. Дослідження також може бути корисним для домристів, які формують свій репертуар.

Структура роботи. Кваліфікаційна магістерська робота складається зі Вступу, трьох Розділів з внутрішнім розподілом на підрозділи та короткі висновки, Висновків, Списку використаних джерел. У Вступі обґрунтовуються актуальність, мета, об'єкт та предмет дослідження, окреслюються його завдання. Розділ 1 – «Творча постать Анатолія Білошицького крізь призму наукової думки» присвячено аналізу творчості та доробку композитора (1.1.), а також узагальненню інформації, що поширена у науковій літературі (1.2.). У Розділі 2 – «Синтез жанрів у концертному ноктюрні-поємі «Місячна ніч» А. Білошицького» – розглянуто історичну складову пісні, що була взята за основу тематизму твору (2.1.), музично-композиційні особливості ноктюрну-поєми з урахуванням ідеї синтеза жанрів (2.2), здійснено виконавський аналіз твору у перекладі для домри з фортепіано (2.3). У Розділі 3 – «Наслідування іспанському у концертному триптиху А. Білошицького» – охарактеризовано передумови звернення композитора до іспанської теми (3.1), надано цілісний

аналіз твору (3.2) та розкрито виконавську специфіку концертного триптиху «В іспанському стилі» (3.3).

Загальний обсяг роботи складає 68 сторінок, у тому числі основного тексту 61 сторінка. Список використаних джерел містить 68 позицій.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧА ПОСТАТЬ АНАТОЛІЯ БІЛОШИЦЬКОГО КРИЗЬ ПРИЗМУ НАУКОВОЇ ДУМКИ

1.1. Напрямки творчої діяльності А. Білошицького

Анатолій Васильович Білошицький (18 жовтня 1950, Коростень, Житомирська область – 18 жовтня 1994, Київ) — видатний український композитор, диригент, педагог, баяніст. Нажаль, його постать висвітлена дуже скромно у сучасному українському музикознавстві, хоча деякі зміни у бік зростання зацікавленості творчим доробком майстра намітилися у 2000-і роки. Незважаючи на поступове зростання популярності його музики у виконавських колах, інформація щодо творчої біографії предстає дуже обмеженою і часто повторювальною. Майже всі дослідники спираються на дані, які представлені у щоденникових нотатках митця, що існують у вигляді рукопису. На це, до речі, вказує Ж. Клименко, наводячі ці нотатки у списку джерел до своєї статті [35]. Відповідно біографічним даним, розповсюдженим у офіційних джерелах [9, 53] народився в м. Коростені 18 жовтня 1950 року в сім'ї залізничника. Батько – Білошицький Василь Олександрович – працював машиністом вуглепідйомного крану у паровозному депо Коростенського відділення Південно-Західної залізниці. Він помер у 1966-му році, коли Анатолію було 16 років. Мати – Білошицька Катерина Михайлівна – працювала у той час секретарем народного суду Коростенського району Житомирської області.

Роки формування творчої особистості митця:

- У 13 років почав навчатись в Коростенській дитячій музичній школі по класу баяна. У 17 років, закінчив музичну школу і поступив на II курс Житомирського музичного училища ім. В. С. Косенка по класу баяна.
- У 18 років (1968, жовтень) був призваний до війська. Та під час служби продовжував навчання як музикант: керував естрадним оркестром, акомпанував танцювальному колективу, проходив службу в армії у військовому духовому оркестрі під керуванням військового диригента майора Мязя (м. Овруч).

- У 22 роки закінчив Житомирське музичне училище ім. В. С. Косенка.
- У 23 роки вступив до Київської державної консерваторії на оркестровий факультет по класу баяна.
- У 28 років (1978) А. Білошицький закінчує оркестровий факультет по класу баяна (клас В. Панькова) і диригування (клас Ю. Тарнопольського).
- у 1981 році – композиторський факультет Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського (клас А. Коломійця).

У творчій діяльності А. Білошицького можна виділити три напрямки, тісно пов'язані між собою:

1. виконавський;
2. педагогічний;
3. композиторський.

Розглянемо кожен з них.

1. *Виконавський*

Музичний шлях як виконавця почався під час навчання у музичній школі з 13 років: грав у духовому оркестрі, оркестрі народних інструментів, співав у хорі і акомпанував, керував естрадним оркестром. Задля пошани та увіковічення пам'яті, постановою Кабінету Міністрів України від 18 грудня 1996 року вже після смерті композитора Коростенській дитячій музичній школі присвоєно ім'я А. В. Білошицького.

У 17 років (1967) брав участь у конкурсі виконавців дитячих музичних шкіл. Здобувши перше місце в області серед баяністів, А. Білошицький виступав у заключному турі конкурсу у місті Києві. У тому ж році по закінченню середньої та музичної школи поступив на II курс Житомирського музичного училища ім. В. С. Косенка по класу баяна.

У жовтні 1968 році був призваний до війська, однак і тут продовжив займатися творчою справою. Брав участь у художній самодіяльності: керував естрадним оркестром, акомпанував танцювальному колективу, проходив службу в армії у військовому духовому оркестрі (м. Овруч). Після демобілізації в 1970 році повернувся до Житомирського музичного училища. Через два роки закінчив

Житомирське музичне училище ім. В. С. Косенка. У 1973-му – вступив до Київської державної консерваторії на оркестровий факультет по класу баяна. Вдосконалення своєї виконавської майстерності продовжив під час навчання у Київській державній консерваторії на оркестровому факультеті (1973–1978), по закінченню якого (з відзнакою) вступив до асистентури-стажування в клас диригування.

2. Викладацька діяльність

Почалась одразу по закінченню музичного училища із роботою в Коростенській дитячій музичній школі, де у 1972–1973 рр. Анатолій Білошицький став викладачем по класу баяна, керував оркестром баяністів, естрадним оркестром Міського будинку культури.

Продовження викладацької діяльності майбутнього композитора відбулося після закінчення їм Київської консерваторії. Відповідно офіційним даним, А. Білошицький протягом 9 років працював викладачем та керівником оркестру народних інструментів у Київському музичному училищі ім. Р. М. Глієра (1978–1987). Паралельно (з 1981-го року) – викладав курс інструментування та диригування на кафедрі народних інструментів Київської консерваторії

З 1987 року і до самої смерті вів клас диригування та інструментування Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського. Також виконував обов'язки художнього керівника та диригента оркестру народних інструментів), а в 1994 р. – диригента Національного духового оркестру України.

Виконавський та викладацький напрямки представляють тісно пов'язаними, що підтверджує наступний факт.

За роки праці у Київському музичному училищі ім. Р. М. Глієра та Київській Державній консерваторії ім. П. І. Чайковського А. Білошицьким підготовлено 11 концертних програм, з якими він, як диригент, виступив у 28 концертах. Більшість творів вітчизняної та світової класики в репертуарі колективів народних інструментів, з якими А. Білошицький працював, було оркестровано саме ним.

3. Композиторська діяльність

Перші баянні твори було написано А. Білошицьким в 1972 р. (два з «Трьох характерних віртуозних етюдів»), ще до часів навчання його на композиторському факультеті Київської державної консерваторії (закінчення у 1981 р., клас А. Коломійця). Останнім твором вважається Концерт для фортепіано та оркестру (1994 р.). Клавір двох частин Концерту був завершений композитором за чотири дні до смерті. Вже дипломна робота А. Білошицького – Симфонія для великого симфонічного оркестру – розкрила здібності митця до охоплення великої музичної форми. Не останнє значення мала і виконавська спеціалізація: прекрасне володіння баяном, розуміння тонкощів тембрової палітри оркестру народних інструментів визначили зацікавленість композитора у створення репертуару саме цього напрямку. Неодноразово його твори отримували визнання в Україні на Республіканських конкурсах на найкращий твір для народних інструментів. У 1977 році премією була відзначена Друга сюїта для баяна. У 1983 – сюїта «З глибин віків»

Доробок композитора включає як самобутні музично-художні замальовки, так і монументальні філософські музичні полотна. Одним із найвідоміших його творів є оркестрова сюїта «З глибини віків», написана в 1983 році та приурочена до 1500-річчя Києва. За цю яскраву музично-поетичну фреску Анатолія Білошицького нагородили другою премією Республіканського композиторського конкурсу. Музика сюїти і досі часто супроводжує теле- та радіопередачі, документальні фільми про історичне минуле столиці. Крім того, А. Білошицький мав неперевершений хист аранжувальника і створив понад двадцять перекладень симфонічної музики для оркестру народних інструментів. У композитора було багато творчих задумів, та в 1994 році передчасна смерть від серцевої недостатності обірвала життя митця.

Творчість композитора охоплює такі жанри:

- твори великої форми для симфонічного оркестру, народного оркестру – *концерт, сюїта, концертна сюїта*;

- камерні твори для баяну, домри, балалайки – *Концертний триптих, Концертний ноктюрн-поема для балалайки, партити, імпровізації*;
- сольні твори для баяну, домри, балалайки, фортепіано, гітари, голосу – *вальси, віртуозні етюди, пісні, твори вільної форми*;
- інструментування для естрадного, духового, народного оркестрів;
- обробки народних пісень і танців для хореографічного ансамблю;
- музика до радіовистави;
- пісні.

1.2. Науково-критичні оцінки творчості А. Білошицького

Незважаючи на нетривале творче життя, Анатолій Васильович Білошицький (прожив 44 роки) є автором як творів великої, так і малої форми. Крім симфонічної, чимала частина його музики була написана для баяна, що стало закономірним наслідком його професійних інтересів як виконавця. Нажаль, музика автора поки не набула широкого поширення на вітчизняній концертній естраді, хоча низка творів (Іспанська сюїта №3, Концертний триптих в іспанському стилі, Партити №2 та №3) увійшли до репертуару баяністів, виконавців на балалайці та домри.

З початку 2000-х років намітився прогрес в плані вивчення творчості композитора. Так, питання творчої біографії митця викладено у бібліографічних описах М. А. Давидова (1998), М. А. Давидова і В. З. Самітова (2005), монографії В. Реді, К. Герасимовської (2007); статтях К. Герасимовської (2006). Оркестрова творча діяльність була розглянута К. Герасимовською-Конаревою; педагогічну діяльність А. Білошицького – у колективній статті С. Борисова, О. Литвинова, І. Полстянкіної (2022); баянну – висвітлено у працях Ж. Клименко (2003, 2008, 2010), А. Сташевського (2016); проблемам виконавської інтерпретації присвячено дослідження С. Борисова (2011). Якщо узагальнити тематику цих наукових матеріалів, можна помітити зацікавленість авторів напрямками диригентської, педагогічної та композиторської діяльності. Зупинимося на деяких з них більш детально.

У колективній праці С. Борисової, О. Литвинова, І. Полстянкіної [14], що присвячено педагогічній діяльності майстра, увагу приділено світогляду композитора, його безпосередньому впливу на учнів та колег. А. Білошицький був носієм найкращих педагогічних традицій радянського часу, шанувальником класичних підходів у навчанні, чудовою людиною. Його щирість, інтелектуальність, моральність, підкреслюють всі, хто з ним спілкувались. Учасники оркестру під керівництвом А. Білошицького згадують власний емоційний стан під час роботи з маестро, характеризуючи його як поєднання радості, відповідальності і гордисті, що свідчило про їх емоційний комфорт. Композитор часто писав анотації до своїх творів, в яких виказував шану до естетичних поглядів видатних митців: Платона, Аристотеля, Аристоксена, Філодема (Симфонія №2), Ф. Лоркі (Концертний триптих «В наслідування іспанському» та Іспанська сюїта для баяну). Обізнаність у філософії, естетики, поезії, що, залишаючись потаємним, характеризувало неабиякий інтелектуальний досвід митця іноді розкривалось у використанні фрагментів текстів названих авторів в якості епіграфів до музичних творів. Продовженням цієї інтелігентності як риси людської особистості можна вважати і характер спілкування зі студентом на рівних, як із самодостатньою творчою одиницею. А. Білошицький завжди був відкритий до діалогу з будь-яких питань, професійних або особистих. Багато учнів, які стали баяністами-віртуозами, також займаються і продовжують пропагувати педагогічні цінності композитора, а він в свою чергу був продовжувачем поглядів свої викладачів: Ю. Тарнопольського, І. Яшкевича, А. Коломійця. Тобто узагальнюючи низку принципів, яких дотримувався А. Білошицький у своїй творчій діяльності, автори визначили їх як: принцип спілкування; організаційні принципи; принцип синтезу мистецтв [14, с. 44].

Стаття К. Герасимовської-Конаревої [17] присвячена оркестровій творчості А. Білошицького, що прагнув до класичних принципів формоутворення у своєму доробку. Але твори написані автором мають свій індивідуальний стиль, що відображає композиторські погляди автора. Це

проглядається як в композиціях простих форм, так і в більш масштабних – симфонічних. А. Білошицький створював перекладення відомих класичних творів симфонічної музики для оркестру народних інструментів. Одна з головних великих оркестрових робіт композитора з програмною назвою «З глибини віків», представляє собою за словами дослідниці «яскраво-поетичну фреску історії Батьківщини» [17, с. 22]. У своїй творчості композитор перебував на межі декількох музичних напрямів, таких як авангард, неофольклоризм, неоромантизм, поєднуючи їх у своїх творах.

А. Сташевський у своїй праці розглядає баяну творчість композитора та робить систематизацію основних творів [59]. Автор зазначає, що неоромантизм є одним із головних стильових напрямів у музиці А. Білошицького, наводячи у якості прикладів Камерну сюїту №2, Першу і Другу концертні партити. Окрім рис романтичного стилю, таких як зосередженість на розкритті внутрішнього світу, глибина емоційної вираженості, трагічність, тяжіння до мелодизму, в музиці композитора присутні і ознаки сучасної складової: напружена та дисонуюча гармонія, насичена акордика некласичної будови.

Окрім класико-романтичної, фольклорної стилістики, активно використовує А. Білошицький елементи джазової гармонії, наприклад, у «Фантазії-капричю» на теми Дж. Гершвіна. Завдяки використанню популярних джазових тем, твір набуває емоційної насиченості з великими кульмінаційними виходами. Крім цього слід зазначити і поєднання ознак різних жанрових форм (сюїти та рапсодії).

В Концертній партиті №3 (1988), що має підзаголовок «в традиціях джазових імпровізацій», друга та п'ята частини містять блюзову ритміку та гармонію, наближену до джазової. Примітний факт творчості композитора, про що було згадано раніше, використання фрагментів віршів у власних інструментальних творах. Так, в згаданій Концертній партиті №3 можна побачити присутність поезії Ю. Воронова, А. Ахматової, В. Шекспіра, В. Висоцького, Ю. Левитанського. Виконуючи функцію програми в кожній частині, вони направляють виконавця на створення певного музичного образу.

Слід додати, що увага до поезії та використання її у якості епіграфів до музичних творів була не випадковою. Як зазначає Ж. Клименко, А. Білошицький «добре знав вітчизняну і зарубіжну літературу, писав вірші, вів щоденник, у якому фіксував свої роздуми, а в останні роки життя з великим інтересом ставився до біблійних та євангельських текстів» [42, с. 100].

В полі зору автора статті також потрапляє Сюїта №3 «Іспанська», що складається з семи частин, кожна з яких має неофольклористичні елементи. Створена під враженням від поезії Ф. Лорки, вона яскраво демонструє характерні риси іспанського фольклору, що задіяні композитором. Водночас індивідуальний підхід композитора розкривається у залученні до національної мовної стилістики елементів авангарду, додекафонії (12-тонової серії з ракоходним повторенням). Також стиль композитора характеризується «значним використанням оригінальних баянних фактуро-формул (насамперед, детермінантного типу), широким залученням оригінальних інструментально-технічних прийомів і звукових ефектів» [39].

Висновки до Розділу 1

Анатолій Васильович Білошицький по праву може вважатися видатним українським композитором, диригентом, педагогом, виконавцем-баяністом. Його творча діяльність умовно поділяється на три напрямки, які тісно переплетені між собою: виконавський, педагогічний та композиторський. Походячи з невеликого містечка Житомирської області, він все своє життя присвятив музиці, продемонструвавши вірність обраній справі та силу духа, віри у мрію. Незважаючи на місця своєї професійної реалізації: чи то художня самодіяльність, чи гра у військовому духовому оркестрі під час служби в армії, робота з аматорськими, професійними колективами у Житоїрі, Києві, викладацька діяльність у Київському музичному училищі ім. Р. М. Глієра, Київської консерваторії – всюди А. Білошицький залишався вірним принципам доброчесності, людяності, відповідальності.

Творчий доробок композитора представлений творами різних жанрів – від великої форми для симфонічного оркестрового складу (концерт, сюїта,

концертна сюїта) до камерної (партити, концертний триптих, імпровізації, концертний ноктюрн-поема для балалайки). Багато сольних п'єс для баяну, домри, балалайки, фортепіано, гітари (вальс, віртуозні етюди). Є і вокальна музика голосу (пісні, обробки). Окрему частину складають аранжування для народних інструментів таких композиторів: Й. С. Баха, Ф. Шуберта, М. Равеля, Б. Лятошинського.

Твори написані композитором тяжіють до класичних формоутворень та прийомів розвитку музичного матеріалу. Його оригінальний композиторський стиль характеризується поєднанням неоромантичної основи із неофольклористичними уподобаннями, джазовими елементами, із залученням авангардних принципів музичного мовлення першої половини XX століття – додекафонії, политональності та поліладовості, складним гармонійним мисленням. Однак використання сучасних засобів письма ніколи не ставало для А. Білошицького головною метою. Його твори визначаються глибинним ліризмом, емоційністю, нерідко трагічністю, загальною спрямованістю на розкриття внутрішнього світу людини, навіть в умовах музичного пейзажу. Нажаль, творча спадщина композитора, так само як і його творча біографія, ще не стали об'єктом підвищеної уваги з боку дослідників, виконавців, музичних критиків і потребують доповнення, хоча з 2000-х років робота в цьому напрямку активізувалася, про що свідчить ряд монографій, статей, присвячених композитору. Але, на нашу думку, цей автор заслуговує на більший галас та визнання, завдяки власному таланту та професійної майстерності у втіленні ідеї твору, що ми будемо намагатися донести у наступних Розділах нашої магістерської роботи.

РОЗДІЛ 2

СИНТЕЗ ЖАНРІВ У КОНЦЕРТНОМУ НОКТЮРНІ-ПОЕМИ «МІСЯЧНА НІЧ» А. БІЛОШИЦЬКОГО

2.1. «Ніч яка місячна» як тематична основа ноктюрну-поеми

Закоханість у народну пісню характеризувала А. Білошицького як людину і митця. За словами Ж. Клименко, зародившись ще у дитинстві, чому сприяла і зацікавленість майбутнього композитора стародавньою історією свого краю, вона посилилася за роки навчання у Київській консерваторії у класі з композиції Анатолія Коломійця – учня Л. Ревуцького. Від свого вчителя А. Коломієць успадкував любов до рідного фольклору, яку, в свою чергу, передав і своїм вихованцям. Захопленість фольклором вплинула на стилістичну природу творів А. Білошицького, визначивши особливості музичної мови, засобів розвитку тематичного матеріалу, індивідуального композиторського стилю в цілому. За спогадами колег, що спілкувалися з композитором, українська народна пісня залишалася для нього джерелом народної мудрості і чистоти почуттів [детальніше про це: 42]. Дослідниця підкреслює, що опрацювання А. Білошицьким народного мелосу було пов'язане не лише із прямим цитуванням народних мелодій (наприклад, сюїта «Пори року»), а в більшій мірі із опосередкованим опрацюванням фольклорних інтонацій, тобто їх творчою асиміляцією. Одним із прикладів зв'язку із національним мелосом у творчості А. Білошицького може вважатися також і концертний ноктюрн-поема «Місячна ніч», в якому автор використовує у якості цитати тему народної пісні «Ніч яка місячна». Зупинимося більш детально на ній з метою подальшого визначення засобів тематичної роботи композитора.

«Ніч яка місячна» – знайома кожному українцю, всесвітньо відома українська пісня, яку приписують до народної, але це не так. Насправді музика до неї була створена Миколою Лисенко у 1885 році. Як зазначає Віктор Гріценко [12], за поетичну основу взятий вірш «Виклик» українського письменника Михайла Старицького. Поетичні рядки були присвячені дівчині, яку Старицькій зустрів, коли, залишивши Київський університет, повернувся на Полтавщину до

батьківського маєтку. Закохавшись у надзвичайно вродливу дівчину на вечорницях та не мавши зусиль зізнатись про свої почуття в той же час, Михайло вирішив просити у її батька дозволу на зустріч з нею. В очікуванні він написав цей вірш, але нажаль зустріч пройшла не дуже вдало: дівчина відповіла відмовою на його сватання, бо вже була заручена. Після цієї події Михайло тяжко захворів, а Микола Лисенко, що приходився йому троюродним братом, приїхав та забрав Старицького на лікування до Києва. Уперше вірш було опубліковано в одеському альманасі «Нива» через 15 років після написання, у 1885 році.

Текст пісні у сучасній версії відрізняється від оригіналу, навіть перший рядок має зміни: «Ніч яка, Господи, місячна, зоряна» в наш час звучить як «Ніч яка місячна, зоряна, ясная». Невідповідності є і в інших рядках. Наприклад, «Ти не лякайся-но, що свої ніжоньки», замість «Ти не лякайся, що ніженьки босії», або «Й займеться зразу, мов жар», замість «А воно палке, як жар» Останні шість строчок віршу в пісні взагалі не використовуються. Свобода поводження з текстом за якою проглядається певна недбалість, викликає обурення ряду сучасних літературних критиків, які виступають за повернення первісної чистоти поетичного тексту [19].

Музика, яка народу звучна, також зазнала змін у порівнянні з першим варіантом. Доведено, що частина оригінального мотива пісні надалі була використана композитором в одній з арій в опері «Утоплена» (1883). Також є інформація щодо причетності кобзарів Андрія Волощенка та Василя Овчиннікова до редакції мелодії. Саме у такому вігледі її було надруковано в 3-й частині Шевченкової «Школи гри на бандурі» в друкарні В. Гроссе (1914), і саме ця версія пісні набула популярності у світі [52].

Також, існує різновид пісні, який пов'язаний з історичними подіями в Україні в період активності Української Повстанської Армії (1942–1960). Слова пісні були перероблені українським поетом і письменником Володимиром Косовським (1923–2000), він взяв за основу варіант мелодії кобзарів, але змінив текст, і пісня під назвою «Ніченька темная» увійшла до збірки повстанських пісень.

Пісня набула значної популярності після використання її у фільмі «У бій ідуть лише старі» (1973, реж. Л. Биков), у кіно прозвучали перший та п'ятий куплети у виконанні Миколи Кондратюка. Композиція також входила до концертного репертуару видатних артистів Бориса Гмирі, Дмитра Гнатюка, Костянтина Огнєвого, Анатолія Солов'яненка, Миколи Кондратюка, Квітки Цісик. До речі, К. Цісик була однією з тих, хто використовував оригінальну версію музики до пісні Миколи Лисенка.

Анатолій Білошицький взяв за основу Концертного ноктюрну-поєми тему у редакції кобзарів, можливо через те, що вона набула більшої популярності за композиторську версію внаслідок ліричності та зворушливості образу. У версії М. Лисенка музика емоційно більш стримана. На відміну від кобзарського варіанту, мелодія сприймається як обмежена у своєму розвитку. Вона статична, що підкреслено багаторазовими повторами одного звуку у кожному такті, відсутністю внутрішньої динаміки інтонаційного розвитку, що невелиє відчуття кульмінації, логічного закінчення процесу. Опора в мелодії на звукові контури основних гармонійних функцій (t^5_3 , d_7 , s^5_3) лишає її індивідуалізованого обліку і передбачає майбутній можливий акомпанемент мелодії. Тому гармонійне оформлення виявляється замкнутим у межах, запропонованих темою. В інтерпретації кобзарів мелодія, навпаки, відзначена внутрішнім рухом, інтонаційним розмаїттям, плавністю голосоведіння, чергуванням підйомів і спадів, що дає можливість для більшого вираження емоційної складової теми.

2.2. Музично-композиційні особливості концертного ноктюрну-поєми «Місячна ніч»

В Концертному ноктюрну-поємі тема викладена так, немов весь твір є однією піснею. Композитор розсереджую мелодію оригіналу протягом усієї композиції. Поділяючи її на 2 сегмента, він працює з кожним окремо. Перший сегмент відповідає першому реченню (1–4 такти пісні), другий – другому реченню відповідно (5–8 такти + 9–12 такти, повторення речення). Перший сегмент з'являється протягом ноктюрну п'ять разів у варіативному вигляді. Спочатку він проводиться у партії домри, у верхньому регістрі, в динаміці *p*, у

вигляді монодії. Задіяно прийом гри флажолетом, що відтворює у музиці образ місячного неба; зорей, що мерехтять десь далеко, але так красиво; породжує відчуття свободи, легкості, з якої сяйво освічує весь простір. Це дає змогу відчутти у собі умиротворення і гармонію (3–5 такти).

Другого разу перший тематичний сегмент використовується в контексті нового музичного образу (ц. 4–5) – більш динамічного, рухливого, схвильованного: настрій починає змінюватись, наче теплий спогад, такий насичений емоціями минулого, що несуть тепло, розкривається з іншої сторони, трохи сумної, печальної (53–55 такти). Цей епізод виконує функцію інтермедії між двома ліричними фрагментами (мається на увазі ц.1–3 та ц.6). Патетика, окрім авторських позначень відповідно характеру виконання (*Con sforzo, patetico e rubato*) реалізується у досить напруженому модуляційному процесі (*h-moll* → *es-moll*), у насиченні партії акомпанементу прийомами тремоло, октавними ходами на широкі інтервали, у переважанні акордового типу фактури, динаміці *f*. Схвильований характер однаково знаходить своє вираження і в партії домри: Викладення тематичного мотива (53–56 тт.) посилене інтервалами для збільшення напруженості. Особливої виразності звучання набуває і оборот імпровізаційно-речитативного характеру у соліста, що виконується у техніці вібрато. Потактова зміна розміру (2/4 та 3/4), прискорення ритмічної пульсації (триолі, шістнадцяті замість чвертей у першому проведенні), також вказують на підвищену емоцію збудженість всього фрагменту, його розвиваючу функцію (за В. Бобровським [12]).

З'являючись втретє, перший сегмент закріплює свою функцію предвісника зміни образів в драматургії цілого. Його роль можна порівняти з лейтмотивною, або функцією головної партії: кожного разу він не тільки немов нагадує про головну ідею музичного твору, але і передбачає появу другої емоційної барви, нового відтінку ліричного. На перший погляд повертається образ початку ноктюрну. Здається, все стало як було, навіть з відчуттям ще більшої легкості на душі. Спокій, врівноваженість мислення не порушуються згадками про погане, сповільнюючи хід думок. Задля відтворення настрою композитор використовує

прийом вібрато в партії домри на фоні завмершого аккорду у фортепіано, що надає звуку теплоти і виразності. Звернемо увагу на те, що перший сегмент не задіяний тут структурно повністю, явно – лише частково (65–66 тт.). Його інтонаційна основа наче розчиняється у музичному матеріалі всього фрагменту, стаючи для нього тематичний джерелом.

Четвертого разу матеріал розміщено наприкінці каденції соліста, чим підкреслюється певна закінченість цього елемента, повернення до першого проведення. Техніка виконання тремоло пальцем, на динаміці *p* надає можливість більш детально передати відчуття через інструмент, а не медіатором, завдяки цьому народжується відчуття тихого та далекого биття серця, наче воно замирає. Проведення цього ж сегменту в партії фортепіано звучить наче відповідь на питання, діючи як заспокійливе. Викладено мелодію на фоні акордів які змінюються кожен такт (120–127, 128–131 тт.).

В останнє сегмент використовується в коді. Звучить як на початку, повертаючи первісний образ: все що було – всі переживання, страхи, питання, все не має ніякого сенсу, тому що повертається до своїх витоків до тієї точки відліку у часопросторі, де немає ніяких страждань, а тільки панує місячна ніч. Прийоми гри *tremolo*, *vibrato*, вказане автором темпове позначення *Meno mosso* насправді не відчувається, тому що тема звучить у звичному для себе темпі, на фоні гармонійних фігурацій у партії фортепіано, у динаміці *p*, завмираючи (137–143 тт.).

Другий сегмент виконується чотири рази протягом твору. Вперше – у партії домри, прийом гри флажолет, на фоні акордових фігурацій у фортепіано, у монодичній фактурі, динаміці *p*. Музичний образ, темна зоряна ніч, легенький вітерець, який накриває немов шаллю і огортає теплом, але відчувається хвилювання; неясність; питання, яке не можливо вирішити або немає бажання (11–17 тт.). Наступне проведення розміщено в партії фортепіано (4 такти, 19–22 тт.). Представлено, як класичне поєднання двох інструментів в режимі «питання-відповідь». У наступних чотирьох тактах (22–25 тт.), мотив, що переданий солісту, фактурно посилюється викладеними інтервалами. В партії

фортепіано чотирьохзвучні акорди також додають гучності та щільності звучання, але автор змінює динаміку *mp* на *p*, тим самим вирішуючи проблему динамічного контрасту. Втретє другий сегмент у вигляді мелодичної фігурації доручено фортепіано соло. Підготовка кульмінації і каденції соліста супроводжується в динамікою *ff*. Сегмент представлено у вольовому, стійкому та рішучому характері (93–100 тт.). Останнє проведення цього тематичного матеріалу також відбувається у партії фортепіано, акордова структура, мелодична фігурація, вихід до каденції соліста, динаміка *ff* (101–109 тт.).

Окрім сегментів пісні, також присутнє повне проведення теми, воно може бути у окремого інструмента і у двох виконавців по черзі. Вперше повна тема пісні звучить у партії фортепіано на фоні гармонійних фігурацій, домра виконує роль контрапункту і емоційного посилення завдяки дісонуючим інтервалам (збільшена секунда, терція). Постійний бас в октаву у фортепіано наче стримує музичний образ, але він набирає змін, відчувається, що хвилювання які були на початку, все ж таки вирвались назовні і намагаються взяти контроль над емоціями, і це вдається на початку нового розділу твору. Динаміка насичена: *p*, *mp*, *mf*, і вихід к новому образу на *f* (26–32).

Вдруге повне проведення тема знову представлено в партії фортепіано, фактура гомофоно-гармонічна, автор вказує *comodo* (зручно). Вона дуже лірична, одухотворена, мабуть саме тепле проведення, з любов'ю, в партії домри автор використовує вібрато, флажолет, тим самим підкреслюючи теплоту, зручність і довіру між виконавцями. Друга частина більш фактурно насичена, акорди в партії домри і фортепіано, збагачена багатьма зустрічними знаками (69–76 тт.). Цей твір автор присвятив своїй матері Білошицькій Катерині Михайловні.

Аналіз композиції твору з точки зору варіантних пертворень основної теми, дає право визнати у творі *рисю жанру обробки*, що проявляється у використанні теми пісні та прийомів її розвитку. Концертний ноктюрн-поема не є прикладом варіацій, проте варіативність тут неодмінно присутня як необхідний засіб розвитку тематизму народно-пісенної хоча і поступаючись на користь принципів мотивного, наскрізного розвитку. Так, мелодія оригіналу зазнає значних змін –

інтонаційних, структурних (проводиться і цілісно, і кожен її сегмент зазнає самодостатнього розвитку), фактурних (окрім монодійного проведення слід підкреслити факт збільшення фактури за допомогою залучення двох інструментів, де домра виступає як інструмент мелодійного характеру, тобто голос з залучення багатьох прийомів та технік інструмента, ускладненої фактури, зміною теситур, тембрів, тощо). Цікаво, що протягом усього твору тема звучить у звичному для себе темповому вимірі, навіть якщо тривалості мелодії скорочуються, тема залишається в одному метроритмі завдяки темповим ознакам.

Визначення *концертний* в назві ноктюрна-поєми, на мій погляд, вказує на спосіб виразу на велику публіку, що є викликом музиканта для себе самого. В цьому творі *не має ознак концерту як жанру* з типовою для нього ідеєю поєдинку, змагання соліста та оркестра, тому що в цьому прикладі ми бачимо інший принцип співвідношення соліста (домра) та фортепіано (акомпанемент), що базуються на принципі довіри, близькості та емоційної залежності двох виконавців, які доповнюють друг друга і допомагають один одному. Виразно-технічні засоби балалайки, які використовує автор, та домри як її аналога у перекладанні, підкреслюють функції інструмента як соліста. На це вказують: проведення теми у високому регістрі та прийом флажолет, що завдяки тембру інструмента та його забарвленню створює цю атмосферу ночі; широке використання солістом вібрато, що надає звуку теплоти і виразності; тремоло.

Риси *ноктюрну*, як жанру романтичної музики, розкриваються у творі А. Білошицького через притаманні наступні риси його композиторському стилю: неквапливість темпу та загальний ліричний характер висловлювання; виклад музичного матеріалу у незмінній гомофонно-гармонійній фактурі, де мелодійна лінія та супровід чітко розмежовані; витонченість мелодії та характерну «образність» супроводу, що, поєднуючись, викликають асоціації з пейзажем: шелестом листя, коливанням хвиль, світла і нічного неба. Ноктюрен А. Білошицького має схожі риси з ноктюрами Ф. Шопена, які порівнюються із інструментальною піснею, що асоціюється або із звучанням людського голосу,

або з відчуттям широкого простору навкруги. В. Цуккерман пише про «характерну для ноктюрнів єдність виразності та образотворчості» [64]. До того ж використання у якості основної теми мелодії пісні «нічної тематики» відповідає семантиці жанру.

Поемність у творі відображається у вільній роботі з музичною темою, побудові форми (вільна форма наскрізного розвитку з ознаками репризності), характері співвідношення партій соліста та партії фортепіано. Мається на увазі, що цей зв'язок відчувається більш на емоційному рівні, показаний як діалог між дуже близькими людьми. Лірико-драматичний характер і насичення відчуттів у творі також входить до визначення поемності. Ще однією ознакою поемності є паритетність висловлювання кожної партії, як домри так і фортепіано.

2.3. Виконавський аналіз концертного ноктюрну-поєми «Місячна ніч» для домри з фортепіано

Концертний ноктюрн-поєму відкриває партія фортепіано гармонійними фігураціями в правій руці на *p*, які будуть звучати протягом вступу. Ремарка композитора *tranquillo e calmo* (тихо та спокійно) створює образ нічного неба, літнього та теплового вітерцю, який обволікає обличчя – дуже приємне відчуття, але є і місце суму. Виконується на педалі, кожен звук накладається на інший (*c d f b*) і саме це створює дисонанси які виражають смуток.



Партія домри вступає у третьому такті також на *p*, проводячи речення на *legato*, не в повному обсязі, а маючи паузи в його середині, що наче розділяє його, щоб трохи продовжити. Прийом гри флажолет створює враження, наче у небі кожна зірочка мерехтить своєму спостерігачу. В четвертому такті акомпанементу додається інтервали (чиста квінта, мала септіма) в лівій руці з ремаркою *espressivo* (виразно).



У вступі розкривається настрій виконавців, які замислились про минулі часи і згадують моменти зі свого життя. Використання прийому флажолету (поділяються на: штучні та натуральні), саме штучного, вимагає від виконавця точного притиснення струни в точці звуковидобування для чистого відтворення обертонів. Слід зазначити, що штучні флажолети утворюються на притисненій струні, у відмінності від натурального (на відкритій струні).

Мелодія переходить до партії фортепіано, але виконується тільки друге речення, наче повторює минулі слова. Солоїст в той час, має вставки на третю долю, як зітхання на щось приємне, що вже пройшло, але потім закінчує другу частину речення.



У 3 цифрі фактура посилюється, в партії фортепіано гармонійні фігурації в яких прихована мелодична лінія у верхньому голосі. В партії домри 3-х складні акорди з дисонуючими інтервалами у складі (збільшена секунда та збільшена терція), що посилюють емоційне наповнення. Солоючий інструмент допомагає партії фортепіано завершувати проведення мотиву подвійними нотами в інтервалах (мала та велика терція).



Кожний вступ домри на 3 долю, звучить так, що наче завершує думку, зливаючись з фортепіано в одну провідну мелодичну лінію, яка посилює наплив емоцій, що не можеш висказати, і вони залишаються невимовними. Додаються нові прийоми гри в партії соліста – *glissando*, *tremolo* (восьма розбивається на шістдесят четверті), що прискорюють темп і початок нового епізоду.



Авторське позначення *con sforzo, patetico e rubato* (з зусиллям, патетично та скорочено) знаменує появу нового образу: не стриманого, емоційно переповненого та відкритого, в якому з'явилась можливість поділитись своїми враженням і він намагається якнайшвидше все розповісти, бо часу обмаль. Подвійні ноти шістнадцятими у триольних та секстольних групах, зміна тональності, потактова зміна розміру (4/4, 3/4, 2/4) і однотактова каденція соліста – низхідний пасаж на *vibrato* – підкреслюють нестійкості мелодії.



Швидкий темп та рух вперед, який зумовлений характером епізоду, вимагає ритмічної стійкості та уважності та технічних зусиль від соліста, акорди та подвійні ноти зі зміною тональності потребують концентрації.

У цифрі 5 зберігається наступальний характер минулого епізоду, позначення *con moto* не дає змоги перепочити солісту. Перші чотири такти акорди в триольній групі, наступні чотири такти акорди виконуються прийомом



tremolo та *vibrato* після яких звучить відлуння мелодії (останні два такти другого речення), що повертають врівноваженість та контроль над емоціями.

Повне проведення теми проходить в партії фортепіано, в лівій руці гармонійна педаль та арпеджовані гармонійні акорди, в лівій – мелодія. Характер наспівний, ліричний, зручний (автор позначає *comodo*), тема виконується в звичному темпі для пісні «Ніч яка місячна». Створює образ повного спокою та умиротворення, що немає жодних проблем і можна розслабитися:



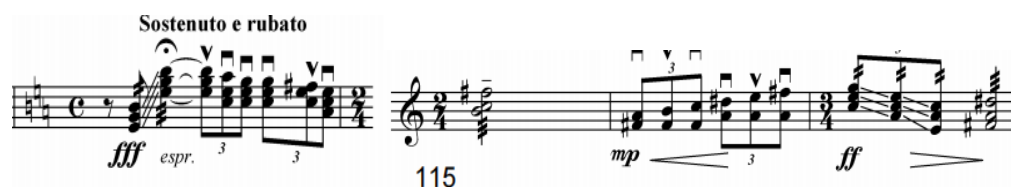
В партії домри використано багато прийомів: *vibrato*, *pizzicato* (в лівій руці),

флажолет – все в одному такті . Також залучення фрагментів з мелодії підкреслює, що головна тема звучить постійно в обох партіях: в повному обсязі, одне речення, один такт, один мотив. Відбувається посилення в партії домри: подвійні ноти, акорди, акорди на *tremolo*, які вимагають передачі повного одухотворення, сили, жвавості (*spirituoso*). Це епізод-повернення до приємних думок про минуле розмірне життя, згадування теплих моментів та близьких людей, які були як зорі – світлі та рідні.

В партії фортепіано проводиться тематичний матеріал акордами на *ff*, дуже напружено та емоційно насичено, це підхід до кульмінації – соло домри.



Стримано і вільно та експресивно – ремарка композитора, що дає свободу в інтерпретації. Каденція створена на основі тематичного матеріалу, починається на *fff*, з акорду на *glissando*, *tremolo* та фермати, все це в триольній групі. Фінал емоцій, переживань, невирішених питань та пройденого життя, це все відкривається в партії домри.



Останнє речення мелодії пісні в каденції підхоплює партія фортепіано, це те, що шукав соліст – порозуміння.

В кодї у домри звучить востаннє мотив теми на *tremolo* та *vibrato*. У поєднанні із акомпанементом вони сприймаються як одне ціле, в партії фортепіано половині акорди на кожен такт. В останніх чотирьох тактах соліст тримає ноту *h*, на фоні фігурацій у фортепіано. Як і на початку твору відчувається консенсус між учасниками ансамблю.



Висновки до Розділу 2

У якості тематичної основи для концертного ноктюрну-поєми «Місячна ніч» композитором обрано українську пісню «Ніч яка місячна», що вважається народною через свою безмежну популярність у світі, хоча доведено, що її авторство належить Миколі Лисенку (музикант) та поетові Михайлу Старицькому. А. Білошицьким використано одну із найпопулярніших редакцій пісні, створену кобзарями Андрієм Волощенко та Василем Овчинниковим. Концертний ноктюрн-поєму «Місячна ніч» можна вважати чудовим прикладом майстерності композитора, як, водночас справжнього знавця українського народного мелосу, так і професіонала, чий власний стиль відзначений оригінальністю та неповторністю.

Аналіз композиції ноктюрну-поєми з точки зору варіантних перетворень основної пісенної теми, дає право визнати у творі риси *жанру обробки*, з притаманними для неї прийомами розвитку. П'єса не є прикладом варіацій, проте варіативність тут неодмінно присутня як необхідний засіб розвитку народно-

пісенного тематизму, хоча і поступаючись на користь принципів мотивного, наскрізного розвитку. Нами також доведено, що не всі присутні у назві жанрові ознаки віддзеркалюються у самій композиції. Наприклад, вислів концертний, скоріше характеризує розрахованість твору на публіку, але немає відношення до жанру концерту, у зв'язку із відсутністю таких ознак, як: циклічність, втілення ідеї поєдинку, змагання. На думку автора дослідження, саме змагання виконавця із самим собою стає головним критерієм виконання. З *ноктюрну* запозичено принципи гомофонно-гармонічної фактури, свобода побудови, загальний ліричний характер, вільний, неквапливий темп. Поемність відображається у вільній роботі з музичною темою, вільній формі наскрізного розвитку з ознаками репризності, характері співвідношення партій соліста та аккомпанементу. Мається на увазі, що цей зв'язок відчувається більш на емоційному рівні, показаний як діалог між дуже близькими людьми.

В оригіналі твір передбачено для балалайки з фортепіано, але приклад аранжування для домри з фортепіано, що був розглянутий нами, дозволяє дійти висновку про близькість обох варіантів. Між тим виконавська специфіка на домрі має незначні відмінності від версії для балалайки. Це зумовлено розширеним діапазоном; використанням медіатора, замість гри пальцями; зміною розташування від тісного до широкого через квінтовий лад домри та інший тембр звуку. Оригінальна розробка пісенної теми через майстерне побудування динамічної форми із наскрізним розвитком, своєю драматургією, поєднанням рис кількох жанрів, що надають свободи інтерпретації образного змісту твору, розуміння специфіки струнно-щипкових народних інструментів закономірно сприяють популярності цього твору у виконавців.

РОЗДІЛ 3

НАСЛІДУВАННЯ ІСПАНСЬКОМУ

У КОНЦЕРТНОМУ ТРИПТИХУ А. БІЛОШИЦЬКОГО

3.1. Передумови створення твору та звернення до іспанського фольклору

Іспанський фольклор (поряд із українським, про що йшла мова в другому розділі) посідає значне місце у творчості Анатолія Білошицького, про що свідчить і низка праць науковців за цим вектором дослідження [10, 39, 59]. Ж. Клименко у своїй статті «Тема Іспанії у творчості Анатолія Білошицького» вперше зосереджує увагу на естетичних поглядах композитора, його зацікавленості іспанським мелосом, використанні гармонічних і тембральних можливостей залучених інструментів, на стильовому різноманітті, що, на думку дослідниці, свідчило про романтичність світосприйняття композитора, для якого були притаманні «<...> ліричність висловлювання, збагачення гармонічної та тембральної палітри, звернення до національної <...> самотності», сприймаючись А. Білошицьким на рівні ментально-художньої спорідненості [39 с.126].

Автор справедливо підкреслює самотність та емоційну гостроту, унікальність іспанського фольклору, що досить активно використовувався великою кількістю композиторів. Проте, особливу увагу у розвиненні іспанської професійної музики зіграли І. Альбеніс, Е. Грандос, М. де Фалья. Найбільшої популярності визнання у світі набув мелос Кастилії, Арагону та Андалусії, тому що саме в тих областях виникла і розвивалась більшість форм народної музики, які стали відомі за межами Іспанії. Наприклад, фламенко, чії ладові звороти, мелізматика, поліритмія, хроматизми, емоційний стиль виконання, ритмічні особливості, не залишають байдужими нікого. Більша частина європейських композиторів, які використовували іспанський фольклор у своїх творах, вивчали його за допомогою нотного тексту, літературних джерел і спілкуючись з носіями цього мелосу, але це не завадило їх справжньому розумінню особливостей гармонічного, ритмічного, інтонаційно-ладового

аспектів іспанської музики. Справедливою вважається і думка Б. Асаф'єва щодо захопленості іспанської музики серед представників академічного композиторського напрямку. Причиною такої популярності є сформоване протягом історії і завдяки складним явищам «тісне злиття інтонаційних культур, тобто культур слуху людського (слуху як явища суспільної свідомості, а не фізіологічного фактора) ... і музичного; злиття, в якому народний, загальнолюдський, емоційно-смісловий зміст проявився поза всілякими розподілами на Схід і Захід, християнство і магометанство, Європу та Азію» [5, с. 200].

Ж. Клименко підкреслює значимість постаті Ф. Г. Лорки для відтворення іспанської теми у творчості А. Білошицького в Сюїті №3 «Іспанська» для баяну (на поезію Ф. Г. Лорки, 1992 р.) та в Концертному триптиху «В іспанському стилі» (пам'яті Ф. Г. Лорки) для домри з фортепіано (1987 р.) та для багатотембрового баяну (1992 р.). Очевидно, що одна з найвеличніших постатей іспанської літератури ХХ сторіччя Федеріко Гарсія Лорка своєю особливою манерою письма, прагненням до свободи творчості, філософією, надихала композитора, який прекрасно розумівся на поетичну творчість митця. Про це свідчить факт використання віршів Ф Лорки у якості епіграфів у названих творах. Також значну роль відіграло знайомство з творами «на іспанську тему» Ж. Бізе, імпресіоністів М. Равеля і К. Дебюссі. У статті зазначено, що друга частина Сюїти №3 «Стара фортеця» має композиторську ремарку – враження від К. Дебюссі.

А. Білошицький використовує поетичні епіграфи, які мають програмне спрямування, як для виконавця так і слухача. Кожен епіграф максимально точно відтворюю майбутній емоційний стан того чи іншого твору або частини. Ознаки романтизму у творчості композитора розкриваються через такі характерні особливості: взаємодію між музикою та літературою, зіставлення образів, епізодів.

У Сюїті № 3 «Іспанській» та в концертному триптиху «В іспанському стилі» А. Білошицького «немає цитування іспанських пісенних першоджерел, а

музика настільки проникнута Іспанією, що дійсно складається враження, ніби вона звідти до нас прийшла» [23, с. 232]. Можна почути характерні ритмічні та мелодичні зразки завдяки композиторському синтезу танцювальних жанрів іспанської музики – болеро, хабанера, хоти. З щоденнику композитора «... написав сьогодні п'єску для “Іспанської сюїти”. Це – “Альбока”. Альбока – іспанська волинка. На схилах Піренеїв чутно нагадує пастуха... Весела, легка і світла мелодія змінюється середнім епізодом, в якому відчувається андалусійське [...] Повільний епізод – спогади пастуха... Він награв свою безтурботну і, як мені здається, чарівну мелодію. Витримав бурдонний бас, як і належить волинці. Намагався зробити просто, бо це є старовинне, народне, але гармонія вийшла цікавою» [цит. по 39, с. 131].

А. Білошицький частіше у своїх творах вибирає розмір 3/4, 3/8, але він також змінюється, що привносить відчуття свободи і більшої виразності. Можна визначити такі темпові позначення: *rubato*, *liberamente*, *ad libitum* – для підкреслення імпровізаційної свободи ті вільного відтворення музичного тексту; *espressivo*, *elevato e solenne* (піднесено й урочисто), *affannato* (тривожно); *affannato*, *affannato e febbrimente* (тривожно, збуджено), *misterioso e affannato* (таємничо з тривогою).

Виконання андалусійській музиці на гітарі посідає велике значення, наприклад у «Кантаорі» використовується гамоподібні двооктавні гітарні пасажі з численними *accelerando* та *ritenuto*, виділяючи емоційну складову. Ф. Г. Лорка писав так: «Спів для кантаора – священний обряд. Співаючи, він вивільнює мелодію зі сплячих глибин і, огорнувши її голосом, відпускає на волю вітру... Спів для нього сповнений релігійного смислу. Кантаори необхідні, щоб дати вихід народному болю та справжній історії. Вони лише медіуми, співочі сплески нашого народу» [39, с. 132].

Іспанські твори А. Білошицького мають остинатні мелодико-ритмічні фігури, варіантний розвиток інтонації, що являє одну з характерних рис іспанської музики. Остинато використовується А. Білошицьким як в

експресивній, рухливій, так і в спокійній, тихій музиці («Біля колиски»). [39, с. 132–133].

Хореїчні формули представлені групами з двох, трьох або чотирьох нот, де смисловою нотою є перша. Поєднання ознак іспанського мелосу (патетичність) та авторського (дроблення сильної долі) розкриває звернення до фольклору Іспанії.

У концертному триптиху «В іспанському стилі» А. Білошицький ніби приховує власні композиторські особливості написання, поєднуючи з використання «іспанського». Хоча причини такого широкого застосування впізнавальної іспанської мелодики та ритміки і свідомого «приховування» А. Білошицьким власних мовних арсеналів криються в концертності та технічній віртуозності Концертного триптиха: композитор ставить перед собою завдання максимально використати ідіоматичність, аби на її фоні реалізувати своє бачення інструментальних – технічних, тембральних, акустичних, динамічних, фактурних – можливостей домри та багатотембрового готово-виборного баяна [39, с. 133]. А в Сюїті №3 напроти відчувається інтонації, характерні прийоми та звороти фольклорних ідіом, що виразно підкреслюють композиторський стиль Анатолія Білошицького.

3.2. Концертний триптих «В іспанському стилі»: досвід цілісного аналізу

Концертний триптих складається з трьох частин.

У своєму дисертаційному дослідженні Олександр Бензюк справедливо зазначає, що композитор «прагне відтворити у своєму триптиху Лорківську “музичну карту” Іспанії» [9, с. 156–157]. Це підтверджується авторськими ремарками А. Білошицького – своєрідними музично-топографічними «прив’язками» до певних іспанських провінцій, що біографічно пов’язані з дитинством і юністю Ф.-Гарсія Лорки та його малою Батьківщиною – Андалузією (зокрема міста Фуенте-Вакерос, Севілья, провінція Гранада). Перша частина триптиху так і називається «Андалузія». Крім цього ознаками цих місцевостей стають пісенно-танцювальні жанри хабанери (*habanera*) та

малагеньї (*malaguena*), чії ритмоформули, та інтонаційно-ритмічні звороти використовуються композитором у власній музиці. Епіграфом до Першої частини обрані наступні рядки Ф. Гарсія Лорки:

Севилья ловит медленные ритмы,
И раздробясь о каменные грани,
Свиваются они, как лабиринты,
Как лозы на костре [9, с. 158]¹.

На думку О. Бензюка, притаманний А. Білошицькому філософічно-меланхолійний стан, або настрій медитативної зосередженості прекрасно відображені не тільки в цих рядках, але й в поезії Ф.-Г. Лорки в цілому, що пояснює причини захопленості композитора творчістю великого іспанця.

Концертність в назві, не вказує на концерт як жанр: цикл складається з трьох мініатюр, у разі концертність позначає характер подачі матеріалу. Ці мініатюри можна порівняти із замальовками образів Іспанії, що диктує особливості форми.

Так перша частина відрізняється свободою форми, яка виявляється у чергуванні чотирьох музичних фрагментів, контрастних за образним наповненням, засобами музичного вираження та за своєю функцією в композиції п'єси. Відкривається вона музичним фрагментом, що виконує роль вступу. Його характер відображено у композиторській ремарці *Maestoso e rubato* – урочисто і вільно (1–7тт.), урочистість реалізується через підкреслено-емоційну подачу матеріалу (*ff*, *tremolo* у партії фортепіано, 3–4-х складні акорди у партії домрі), що можна порівняти з викриками “*olla*” ціль котрої була привернути увагу слухацької аудиторії. Свобода вираження у мінливості ритмічного малюнка. При стабільності розміру 4/4 не виникає відчуття жорсткої метричної сітки, оскільки використовуються групи з шістнадцятих, тридцять-других, шістдесят-четвертих об'єднані в тріолі, секстолі. Проявом свободи є агогіка виконання, яка припускає

¹ Цитування поетичних епіграфів в концертному триптиху здійснюється за текстом дисертаційного дослідження Олександра Бензюка [4], оскільки в нотах, що використовувалися для аналізу в даній магістерській роботі, поетичні епіграфи, нажаль, відсутні.

прискорення та уповільнення темпу, залежно від хвилеподібної побудови мелодійної лінії. Для неї характерний речитивній склад, принцип розгортання по спіралі, центром якої є нота *g*; досить широка теситура, що підтверджується свободою переміщень мотиву із середнього регістру до верхнього. Організація навколо тону *g* всього мелодійного матеріалу вступу (у партії фортепіано, цей тон виконує функцію органного пункту; у партії домрі – він стає основою побудови 3–4х складних акордів), відтворює особливості іспанської музики, які успадковує Білошицький. Це підтверджує і ладо-тональна змінність – гра тонів-устой *g* і *c*, мажору та мінору. Вона виникає внаслідок верховенства тону *g*, що приймає на себе функцію центру. У той же час відчувається і присутність *c* мінору, ознаками якого стають внутрішньотактові знаки (висхідний гамообразний пасаж у 2 такті, опівання 4–5 тт.). Не можна не сказати і про мелодійну лінію, що виникає в середніх голосах у 3 такті, в партії домрі, яка нагадує Андалусійський лад: *g f e s d*.

Імпровізаційність, свобода та індивідуалізованість музичного виразу, властиві іспанській музиці, виявляються в наявності каденції соліста (4–7 тт.) навіть у рамках такого короткого вступу. Вона дуже стрімка, швидка, її мотив поступово ускладнюється ритмічно і стає кульмінацією всього початкового фрагменту.

Його логічним продовженням стає другий фрагмент (*Poco con moto* 8–22 тт.) також викладений у вільній імпровізаційній формі. Її умовно можна розглядати періодом некласичної будови, що складається з трьох речень: 4т+4т+6т. Стабільності надає утримання 3-дольного розміру, а також підпорядкування партії соліста та партії фортепіано своїй окремій логіці музичного вираження.

Партія соліста більш імпровізаційна, її ритмо-інтонаційна складова походить від музики вступу – залишається переважання дрібних тривалостей (шістнадцяті, тридцять-другі), а мелодійний рух відбувається по звуках акордів знайомим нам по першому фрагменту. Нової забарвленості партія домри набуває у поєднанні з акомпанементом, розкриваючи свою імпульсивність яка не згасає,

а все більш посилюється з музичним розвитком. Це відчувається на фоні партії фортепіано яка емоційно більш витримана, більш лірична. Характеру акомпанементу сприяє тип організації музичного матеріалу: його основу складає повторення мотиву-блоку, свого роду патерну, що проводиться тричі від різних тонів та з ритмічними варіантами. Мелодія посилена акордами. Хоча партії домри и фортепіано самостійні та музично самодостатні, вони нерозривно пов'язанні між собою представляючи дві сторони одного музичного образу, дві складові однієї теми.

Третій фрагмент (23–72 тт.) *Rigorouso* (строго) найбільш масштабний у порівнянні з попередніми двома і умовно розпадається на основну-центральної частину (23–60 тт.) та короткий висновок (61–73 тт.). (Подивитися іспанські жанри на 3ч).

Центральна частина вибудовується як діалог між фортепіано і домрою, на це вказує наділення інструменту, що акомпанує, розгорнутою сольною каденцією в десяти тактах(23–32 тт.). Її відрізняє: принцип *ostinato* – виражене утримання ритмо-формули



фактурної та мелодико-гармонічної оформленості. Підкреслимо, що заявлений ритмо-мотив в партії лівої руки утримується до кінця частини виступу, не тільки в ролі скріплюючої ритмо-формули, але і як наскрізний спосіб часу, який не благає, що йде не дивлячись на строкатість події людського життя. Незважаючи на свою зовнішню цілісність десятитактова каденція фортепіано належить внутрішньо дробової структури. Це усвідомлюється завдяки партії правої руки, яка членується на двотактові мотиви, їх також відрізняє індивідуальний ритмічний малюнок – висхідний рух мелодії в діапазоні малої терції та чистої квати.



Роль головного в діалозі знову переходить до партії домри, структура: 1+2+2+2+2+5 тт.. Це розгорнутий фрагмент умовно можна розділити на два підрозділи: перший більш оповідально-речитативного характеру, а другий більш

ліричний. Для першого характерне дроблення мелодійної лінії на короткі мотиви по 2 такти, повторність, обмеженість мелодійного діапазону, вчинене рухом у межах малої терції, а також використання чистої квінти на завершення мотиву, що виражає стан недоведеності. Через емоційне перенасичення кожна спроба поділитися своїм почуттям, думками стає наполегливішою. У заключній 5-ти тактовій побудові відбувається розширення діапазону мелодії, насичення її різними типами рухів мотивів – за звуками септаккорду, репетиції, висхідні та низхідні звороти. Така зміна малюнка мелодії, зміна дробових двотактових структур на п'ятитактову побудову, свідчить про зміну настрою: неможливість поділитися своїми думками з іншими призводить до внутрішнього оздоблення, замкнутості та самотності. Кульмінацією першої частини виступає другий умовний підрозділ (47–58 тт.). Показ виходу накопичених емоцій, почуттів та не висловлених слів здійснюється через використання *f*, підвищену емоційну манеру подачі на що вказує авторська ремарка *espressivo*, ущільненість фактури в цілому також використання у партії домрі прийому тремоло на більш тривалому відрізку музикального часу порівняно з попередніми фрагментами. Відчуттю кульмінації сприяє зміна характеру тематизму. У порівнянні з речитативним складом мелодії, що переважав до цього, тут встановлюється більш кантилений тип викладу, близький до пісенного. Відрізняється структура даного фрагмента, тут переважає квадратність та періодичність: 4+4+4+4 тт..

Даний центральний фрагмент у тісному зв'язку з попередніми двома, завдяки збереженню ритмічної організації всієї музикальної тканини, використанню остинатної ритмо-формули, єдності інтонаційної природи (переважання поступених мотивів у обсязі малої терції), використання одних і тих же інтервалів у гармонії терції, квінти та сексти). Весь епізод набирає масштабності як динамічного так і мелодійного розвитку, та напрямків на зміну характеру, у бік посилення більш ліричної складової. У партії домри це виявляється у використанні прийомів гри тремоло, легато, хоч і не вказаних автором у нотному тексті, але зрозумілих враховуючи мелодійність та співучість епізоду.

Заключний фрагмент починається з 59 такту. Відзначений динамікою *p*, характером *dolce*, розгортається як діалог між солістами, але такий, що не дає змоги солістам порозумітись, бо у кожного своя правда, яку не сприймає інший. На тематичному рівні це виражено у повторності інтонаційно-ритмічних блоків як у партії фортепіано, так і в партії домри (у кожного з учасників діалогу ці блоки оригінальні), а також у співвідношенні фортепіано та домрі на засадах «питання та відповіді». Закінчується на *ppp*, ніби нічого і не було. Структура його вибудовується як послідовність однакових з погляду тематичного наповнення двотактів: 2+2+2+2+2+3 тт.

Друга частина триптиху відповідно її назві “*In modo di canto bailable*” / «В русі пісні-танцю» – більш контрастна і відзначена використанням пісенно-танцювальних мотивів. Невипадково цій внутрішній контрастності відповідає і характер вступного епіграфу, в якому, за словами О. Бензюка, «міститься парадоксальний синтез декількох емоційно-психологічних станів і настроїв, які у взаємодії і суперечності створюють ефект екзистенційної тривоги і пронизливого щему на межі відчаю, надії і любові, віддзеркаленого крізь призму минулого» [9, с. 159]:

Змея в волосах желтеет,
И словно из дали дальней,
Танцуя встает бывшее
И бредит любовью давней [там само].

Друга частина починається після першої *attaca*. Це відчуття посилюється завдяки ліричному вступу *affettouso e rubato* (ніжно, з почуттям у ритмічній свободі), що сприймається ніби продовження попереднього матеріалу. Форму другої частини можна визначити як контрастну-складову з ознаками тричастинної репризної: *ab c ab*. Центральним епізодом сприймається *c*, внаслідок своєї масштабності (91 такт), тоді як *a* і *b* – самодостатні за музичним рішенням побудови – виконують у композиції цілого функцію обрамлення. Вони більш менші за обсягом: *a* – 7 тактів, *b* – 10 тактів, і разом вони можуть бути

об'єднанні в єдиний музичний період. Тоді форму цілого відповідає традиційній схемі $A(ab)B(c)A(ab)$. Розглянемо більш детально кожен з них.

Початок другої мініатюри (a), як зазначалося вище, має зв'язок з попередньою п'єсою. Партію фортепіано відрізняє ритмічна секція



схожа с остинатною ритмо-формулою першої частини () , завдяки 3-дольному метру і спрямованості руху мелодійного рисунку. Іншими є характер та емоційна наповненість мотиву другої частини: через ритмічну рівномірність, відсутність пунктиру та зупинки на третій долі, що надавало мотиву першої частини танцювальні риси, він є більш стриманим, емоційно-нейтральним. Якщо з точки зору музичної драматургії циклу сприймати цей фрагмент, як продовження «подій» минулої частини, то стає зрозуміло чому він більш спокійний та врівноважений, немов реакція на попередню активність. Даний фрагмент складається з семи тактів (2+2+3 тт.). Він емоційно насичений, що відображено у ремарках *crescendo*, *diminuendo*, в останніх трьох тактах відбувається різкий динамічний сплеск. Мелодія дуже лірична, наспівна. Інтонаційно вона виростає з теми центрального розділу першої частини, їх зближує висхідний рух мелодії в об'ємі малої терції. У другій частині все закручується коло однієї ноти e , все починається з неї і закінчується. Діалог першої частини продовжується у другій, наче недовомленість яка не зникла.

Співучість даного фрагменту в партії соліста підкреслюється використанням прийому *tremolo* та штриху *legato* на кожні два такти, але чотирикратне повторення акорду кварто-квінтової будови в ритмічній організації триолей шістдесят-четвертими припиняє ліричність. Після нього змінюється характер музики: одноголосна мелодія збагачується інтервалами ($m2$, $m3$, $zm4$, $zm5$), що надає напруженості та різкості звучання; пришвидшується темп (ремарка *accelerando*); посилюється динаміка (в межах двох тактів відбувається зростання звуку від mf до ff , з подальшим поверненням до p).

Ліричний епізод переривається появою нової теми, що знаменує початок нового фрагменту (В). Ремарка композитора *grazioso (alla habanera)* – граціозно

у дусі хабанери – підтверджено використанням ритмоформули танцю .

з характерним пунктирним ритмом на першу долю, що утримується в партії фортепіано протягом всього епізоду (9–18 тт.). Саме в партії фортепіано зосереджені синкопі, акцент на слабкі частки, що відповідають характеру танцю (хабанера). Жанрові ознаки яскраво виражені в чіткому поділенні загальної фактури на партію соліста, який проводить основну тему-мелодію та партію акомпанементу (ритмічна основа у фортепіано). Партія домри звучить на *p*, дуже легко, граціозно як би заграючи. Мелодія має нисхідний хроматичний рух, який переривається стрибком на октаву (чиста 8↑), прикрашена форшлагами (9–14 т.). Ритм досить вибагливий, будується на використанні восьмих, шістнадцятих, тріолей шістнадцятих, що відповідає природі хабанери. Інтонаційний малюнок мелодії створює алюзію до знаменитої теми хабанері з опери Ж. Бізе «Кармен». Після завершення теми в партії соліста, фортепіано продовжує в той же манері, немов натякаючи солісту, що це не кінець і треба продовжувати гру (15–17 тт.).

Основний епізод *scherzando*, визначається тридольним розміром (3/8), переважанням квадратності у структурі (7+8+8+8+8+8+14+8+8+8+6), яка порушується у фрагментах вступу (партія фортепіано). На відміну від попереднього періоду тут переважає жвавий темп, танцювальність, переклички між виконавцями (19–110 тт.). Відкривається сольним вступом партії фортепіано, яка націлює на характер цього епізоду. В правій руці звучить тема шістнадцятими у секстольній групі, у лівій руці – нова ритмо-формула (перші

чотири такти: ) , яка зберігається протягом всього епізоду скерцо.

Іноді ця ритмо-формула зазнає варіювання: на деякий час встановлюється рух восьмими, але наприкінці фрагменту повертається її оригінальний вигляд. Вступає соліст (24-й такт) на *ff* чотирьох звучним акордом, підкреслюючи останні дві долі. Головна тема пісенно-танцювального характеру, починається з затакту, характеризується квадратною структурою – чотири речення по вісім

тактів. Переважає легкість, польотність, з кожним повторенням збільшується динамічність, всі речення ефектно закінчуються акордом на *ff*. Все це є ознакою іспанських, італійських пісень танцювального характеру. Підтвердження цьому стає і загальна форма *scherzando*, в якій початкова тема повторюється. Це нагадує куплетну форму яка характерна для пісенних жанрів, але розгорнутий середній фрагмент (8+14) ускладнює цю куплетність надаючи їй ознаки тричастинності:

Форма	Вступ	A	B	A1
Структура(такти)	7	8+8+8+8	8+14	8+8+8+6
Інструментарій	Фортепіано	Тема-домра Акомпанемент-фортепіано	Тема-домра Акомпанемент-фортепіано	Тема-фортепіано, домра Акомпанемент-фортепіано

Модуляція в однойменний мінор відбувається у 59 такті, головна тема звучить в *g-moll* на *tr*, так само легко. Нове речення, яке приходить до невеликої кульмінації, звучить на *f-ff*, темп не змінюється, але за допомогою скорочення тривалостей, здається, що він прискорюється. Повернення головної теми відбувається у партії фортепіано на фоні «вигуків» соліста, за допомогою технічного прийому «ковзання» від 1 до 3 струни. Останнє проведення теми скерцо – в партії домри – обривається несподівано ліричним епізодом, починається реприза всієї мініатюри.

Назва заключної частини триптиху – «Тріана» – походить від назви циганського кварталу у Севільї, де особливо поширений танцювальний стиль фламенко. Фінал сприймається найбільш драматичною і динамізованою частиною у всьому творі, узагальнюючи попередній драматургічний розвиток циклу: від медативності, оповідальності першої мініатюри, через контрастність пісенно-танцювальної мозаїки другої п'єси, к бурхливому фіналу, в якому вже немає простору ліричності, наспівності, протяжності, все підкоряється динаміці руху, емоційній напруженості, немов все спрямовано тільки вперед.

Епіграф, вміщений А. Білошицьким на початку частини, прекрасно передає внутрішній драматизм та напруженість через низку виразних образів, що викликають досить конкретні асоціації:

В токе враждующей крови
Над котловиной лесною
Нож альбасетской работы
Засеребрился блесною. ...
Заголосили старухи
В гулких деревьях сьерры
Бык застарелой распри
Ринулся на барьеры. ... [9, с. 161].

За словами О. Бензюка, поєднання шаленого темпу з бентежним колоритом (про це свідчать авторські ремарки щодо характеру виконання – *prestissimo, affannato e febbrimente* / тривожно, живо, збуджено) створюють «ефект нестримного руху трагедійно-полум'яного фламенко, у якому все змішалося в драматичному конфліктно-антиномічному протистоянні, структурованому в площині етичних та естетичних категорій: життя – смерті; добра – зла; святості – гріха; прекрасного – потворного» [там само].

Точно визначити форму цієї мініатюри дуже складно, бо вона дійсно виглядає як неспинний музичний потік, підкоряючись принципу *perpetuum mobile*. Форму можливо трактувати як наскрізну, однак с ознаками тричастинної репризної. Хоча тематизм цієї мініатюри не визначається своєю різноманітністю, можна виділити такі елементи, що виконують функцію стабільних. Повторюючись, вони сприймаються на кшталт основної музичної теми. До таких тематичних блоків віднесемо: перший восьмитакт у партії фортепіано, позначимо його *a* ;



Другий тематичний блок затверджується з 29 такту мініатюри і виражений повторенням акордів в партії домри, позначимо його *b*.



Весь подальший розвиток музичного матеріалу будується на варіюванні їх тематичних блоків, які або протиставляються один одному, або поєднуються; залучаються до модуляційних процесів. Їх структура постійно змінюється. Якщо перший блок вперше був заявлений як восьмитактовий, то при третьому проведенні він збільшується до 12 тактів. Блок *b* одразу представлений як не квадратний – 17 тактів, з внутрішнім розподіленням на: 5+5+7. Протягом п'єси структури виникаючих музичних побудов дуже варіюються. Через швидкий темп, стрімкого розвитку кадансів, що вторгаються, відсутності яскраво виражених тематичних побудов, буває складно визначити цезуру даних побудов. Тим часом пропонуємо розглядати кінець експозиційного і початку розділу, що розвиває, в 46 такті, тоді як реприза настає в 85 такті. Кода збігається з ремаркою *affanatto* і починається у 110 такті. Зупинимось докладніше на музичному матеріалі цієї частини. Третю частину розпочинає восьмитактне соло фортепіано у жвавому темпі, що підкреслено ремаркою композитора *vivo veemento* (живо, пристрасно), розмір 3/4. Рішучості цієї музики надає використання інтервально-акордових елементів в фортепіанній партії правої руки (акорди під лігою) на фоні *tremolo* у лівій (чергування октав та малих септим). Динаміка *mp*, в кожному другому такті зміна гармонії підкреслюється акцентом на ноті *f*. Легше відчутти зміну образу після другої мініатюри (1–8 тт.).

Рішучий характер частини проявляється у соліста, який вступає активною грою триолями, проводячи мелодичну лінію до точки накопичення емоцій з *mf* до *f* в обсязі чотирьох тактів, наступний квадрат умовно поділяються по два, в середині яких подвійні ноти на *crescendo* та *diminuendo*. Постійне емоційне навантаження, накопичення та вихід в межах 8 тактів. Наступне речення має схожу першу половину, але наступна – подвійні ноти з акцентом на другу долю

виконуються на *tremolo*, для подовження звучання та створення точок для відпочинку(9–25 тт.).

Різка зміна позицій (мі другої октави до фа четвертої), *glissando* на дві октави вниз та вгору. Рішучі арпеджовані акорди на *ff* підкреслені акцентами створюють напруженість та емоційну неврівноваженість, діалогу вже немає, тільки основна мелодія, що йде неминуче вперед, але підтримується акомпанементом. Також в партії фортепіано змінюється гра, наближене до мелодії (восьмі, чверть з точкою та три восьмих), поки соліст має динамічні сплески (33–44 тт.). Гра восьмими акордами з мелодичною лінією у нижньому голосі, з акцентами на першу та третю долю, також в середині двотакта динамічні вказівки. Неповне проведення теми, піднята на чисту кварту, але яка обривається двотактом акордів, спроба повернутись до образу більш врівноваженого та стійкого.

Синкопований ритм поділений між фортепіано () та домрою () , відображає спробу загальмувати рішучість мелодії та змінити образ на більш ліричний. На жаль все залишається як було, додається модуляція і музика стає ще більш напруженою та емоційно не врівноваженою через постійні динамічні сплески в об'ємі двотакта. Акцентовані подвійні ноти та акорди на *ff*, *crescendo* та *diminuendo*, повторюються протягом 60–76 тт.

Наступний епізод виступає в ролі сполучного між розробкою та репризою, яка звучить на октаву вище та скорочено. Речення поєднанні між собою та зменшені у двічі. Образ розробки залишається драматичним, а характер стає ще більш нервовим, насиченим емоційними хвилями, які спонукають соліста пришвидшувати темп за допомогою агогіки.

Реприза закінчується ремаркою композитора *affannato* (неспокійно, тривожно), цим ознаменується кода. Починається в партії фортепіано синкопованим ритмом об'єднаним в дві руки (в лівій руці восьмі, в правій гра четвертними акордами на другу долю) на *p*. Соліст вступає у 116 такті триолями на слабку долю, динаміка *p*. Арпеджовані 4-х складні акорди, ніби сповільнюють

рух мелодії, але водночас насичують драматизмом. В протиставлення акордам є *tremolo* (дубль-штрих), який ніби пришвидшує темп. Все ж таки соліст сповільнює характер за допомогою тривалостей (половинка з точкою та акцентовані подвійні ноти), ремарка композитора *cresc. poco a poco* (поступове збільшення динаміки) та вихід акорди які звучать на *ff* та наступна ремарка *marcato* (підкреслено), що характерно для закінчення твору. Останні чотири такти на *sff*, залігований акорд з подальшим *glissando* (плавний перехід з одної ноти до іншої, не відпускаючи палець з струни) та кінцевий акорд звучить *sfff*.

3.3. Виконавська специфіка концертного триптиху «В іспанському стилі»

Концертний триптих написаний для домри і фортепіано у 1987 році, має три частини, які виконуються без перерв, будучи поєднанні у цикл, який має спільний тематичний матеріал і назву. В кожній частині представлені теми іспанського мелосу, певного регіону від Андалусії, Кастилії до Арагону. Композитор присвятив твір видатному іспанському поету Ф. Г Лорці, к кожній частині циклу додає епіграф з його поезії (про це у підрозділі 3.2).

Перша частина умовно поділяється на чотири фрагменти: вступний епізод, сполучний, основний та завершальний.

Вступний епізод представлений як каденція соліста – домри, партія фортепіано задіяна епізодично, створюючи фон та додаючи мелодії масштабності:



Починається твір з групи арпеджованих акордів триолями у соліста на *ff*, який налаштовує нас на емоційно-насичений характер цього фрагменту. Для слухача це звучить як сигнал «уваги», що події твору вже розпочались. Образ вольовий; соліст, як учасник діалогу, багаторазово ніби намагається почати

оповідання, але кожен раз повертається до початку, з подальшим все-більшим посиленням внутрішнього хвилювання.

Складність для виконавця полягає у використанні усіх можливостей інструмента. Необхідно щоб акорди прозвучали більш протяжно, не одразу загасаючи. Висхідний пасаж шістдесят-четвертими, насиченість мелодії хроматизмами, також додають технічних труднощів. Для їх вирішення можна порадити подивитись всі такти в яких присутні не ключові знаки і відпрацювати їх у повільному темпі, поділяючи кожен пасаж на рівномірні групи з акцентом на першу ноту з чотирьох, щоб відчувати цю ритмічну пульсацію ще на початку гри.

Темп вступного фрагменту – *Maestoso e rubato*, чверть дорівнює 60 ударів у хвилину – не дуже швидкий, але акорди в триольній групі та пасажі створюють певну складність. Завдяки імпровізаційному характеру, виконавець сам вибудовує темпову агогіку, виходячи зі своїх можливостей та власної інтерпретації. Вступ закінчується каденцією, в якій соліст може показати свої технічні можливості: досконалість пасажної техніки у швидкому темпі, артикуляційність.

Наступний епізод, який виконує сполучну функцію, має більш ліричний, наспівний характер. Ведучою стає партія фортепіано, *con moto*. Акомпанемент проводить мелодію вступу, яка тепер звучить на тон вище та в іншій ритмічній групі, ніж на початку п'єси. На її фоні в партії домри звучить розкладений зменшений тризвук, що створює певну напруженість та тугу.



Ритмічні складності для виконавця зберігаються: до триольних груп шістдесят-четвертими та шістнадцятими, додаються ще подвійні ноти в пасажах об'єднанні в секстоль. Важливою уявляється ансамблева скоординованість між

партіями домри та фортепіано, які водночас є самодостатніми у ритмічному, фактурному оформленні, так і доповнювальними одна іншу. Специфічний прийом гри флажолет в партії домри, це притиснення струни в точці ділення її на два, в шістнадцятому такті, на фоні акорду в партії фортепіано, виконавець може зіграти в зручному для себе темпі. Фрагмент закінчується каденцією фортепіано, ніби помінялись, бо у вступі мотив і каденція були у домри.

Основний епізод починається з ритмічної фігури в партії фортепіано в лівій руці, а в правій додається інша, які створюють більш танцювальний характер музики та ніби заграючи з солістом та запрошуючи на танець, темпові означення *rigoroso*.



Партія соліста звучить наче не згодна з тим, що починається нова тема, новий діалог, тому що, звучать схожі зі вступу та сполучного фрагменту ритмічні фігури, за допомогою яких соліст хоче повернутись назад, але все ж таки здається та починає «танцювати». З танцювального та імпульсивного знов переходить до ліричного, кульмінації першої частини.



Звучить на *f*, *espressivo*, дуже емоційно, напружено, всі слова та емоції, що не знайшли виходу раніше, вириваються тут. Постійні динамічні сплески *crescendo and diminuendo*, *accelerando*, ритмічні фігурації в групах триолей та секстолей, які треба контролювати, щоб руки не стали важкими та «переграними».

Завершальний фрагмент звучить наче діалог в якому використовується схема «питання – відповідь», більш спокійно, врівноважено, але в якому не має кінця і він просто розчиняється. В партії фортепіано та сама провокуюча ритмічна фігура, на яку ніби нанизуються невеликі вставки домри.



Кожен учасник діалогу залишився при своїй точці зору, недомовленість та нерозуміння одне одного, частина не завершується консенсусом.

Перша частина насичена контрастністю образів та характерів, мінливість відображається в кожному фрагменті. Неконтролюючі емоційні всплески, які з'являються дуже часто за допомогою *crescendo and diminuendo*, *accelerando*. Від виконавців потребується витримка та усвідомлення кожного фрагмента та його новизни і як її відокремити, щоб підкреслити. В плані технічних вимог: чіткий ритмічний слух, бо постійні (ритмічні) фігурації вимагають поєднання між солістам та акомпанементом, висхідні пасажі, подвійні ноти та акорди в швидкому темпі потребують витримки. Також слід дотримуватись ремаркам композитори і поєднувати зі своїми інтерпретаційним побажанням, для більш якісного виконання твору.

Незавершеність та недомовленість у попередній частині наче знаходять вихід у другій. Між частинами не має паузи, починається *attaca*, *affetuoso e rubato* (вільно, з почуттям). Частина умовно поділяється на чотири епізоди: вступний, перший – хабанера, основний – скерцо та реприза. Зберігається характер заключного епізоду першої частини: ліричний, спокійний, врівноважений, танцювальний, але з новими рисами другої частини: наспівність, більш виразність, за допомогою прийому *tremolo* в партії домри.



Відкривається партією домри з затакту *legato* та *espressivo*, на фоні нової ритмічної групи в партії фортепіано. Образ ліричний, дуже емоційний він наче дихає з кожним реченням.

Але він більше не може стримувати свої почуття, одноголосна мелодія обривається 4-х складним акордом в триолі, після якого стрімкі подвійні ноти завершують цей фрагмент перемогою соліста. Він нарешті виказав все, що тримав в собі. Останні такти вступу: різкий, динамічно насичений момент який зростає з *mp* до *ff* в об'ємі трьох тактів – це ніби невелика кульмінація.



Складність вступного фрагменту зосереджена на різкому зміні образу, від ліричного, наспівного, який виконується на *tremolo* та під лігами, до рішучого, вольового, який абсолютно не притаманний солісту. В прийомі *tremolo* слід дотримуватись більш повільних змінних ударів, щоб звук був більш теплий та легкий та під час ліг плавно підвищувати частоту ударів, щоб показувати динамічні сплески.

Соліст, нарешті не стримується у почуттях, не приховує емоції і говорить все, що було на душі, це приводить до нового фрагменту – хабанера. Всім відомий іспанський танок, з постійною синкопированою ритмо-формулою на першу восьму з точкой, цей ритм звучить в партії фортепіано.

Епізод починається з гри солісту, в яку вступає акомпанемент зі своєї гнучкою ритмічною фігурою – танцю. Домра веде своє речення та зупиняється,

щоб пригадати щось, та його перебиває і настроює на новий образ партія фортепіано, яка постійно коректує його шлях, згідно своїм бажанням.



Популярний іспанський танок – хабанера, пряма цитата з опери «Кармен» композитора Ж. Бізе, нисхідний пасаж за хроматичною гамою, але з новими ускладненнями: мелізми – форшлаги; ритмічні – триоль, тридцять-другі об'єднаних в триольну групу; подвійні ноти. Витримати рівномірність і поступовість виконання хвилеподібної та нисхідної мелодії, але з агогікою.

Рух мелодії направлений акомпанементом приводить до нового епізоду – скерцо, який і розпочинає соло партії фортепіано. Характер радісний, бадьорий, трохи жартівливий, наче переклички між виконавцями, які хочуть додати щось своє до діалогу, але все у жартівливій манері. Рухливий та стрімкий темп не дають часу на відпочинок для солістів, ще більше стимулює його пришвидшити.



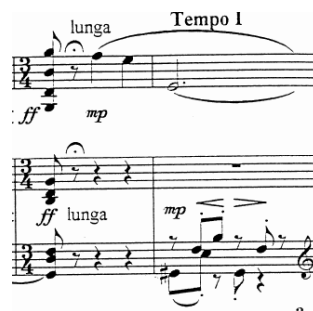
Партія фортепіано має свій ритмічний малюнок, який зберігається протягом цього епізоду, з невеликими «відповідями» для партії домри. Віддалено схожий на ритмічну формулу «хабанера», але у розмірі 3/8.



Після невеликої кульмінації епізоду, мелодію грає фортепіано, а домра в той час акомпанує і знов міняються місцями як було з початку, що приводить до репризи початкових епізодів.

Змагання, яке виснажую солістів, але дуже забавляє та веселить, така манера гри дає їм змогу більш відкритись один одному і порозумітись. Партія домри технічна та має стрибкоподібні речення, 16-ті паузи між грою, вимагають уваги до ритму та темпу; не ключові знаки; стрибки з позицій; акорди, після яких одразу шістнадцяті.

Основний епізод закінчується на акорді, після нього стоїть фермата та на ній ремарка композитора *lunga* (тривала). Реприза точно повторює минулі епізоди без додавання змін. Вступний епізод, *tempo I*, слугує як повернення до спокійного, врівноваженого діалогу, без емоційних сплесків, «пожартували» і досить. Він знову обривається акордами на *f*, різким динамічним рухом, подвійними нотами, який підводить нас до «хабанери».



Наступний епізод залишається легким, танцювальним, грайливим та граціозним (*grazioso*, ремарка композитора).



Закінчується частина двома тактами епізоду скерцо, акордами на *ff*.



Третя частина – фінал, ремарка композитора *vivo veemente* (живо, пристрасно), темп – чверть дорівнює 200-208, тональність a-moll. Розпочинається вступом партії фортепіано, заліговані акорди з зміною нотою *f* (мала та перша октави), підкреслена акцентом. Ритмічна група в партії фортепіано звучить протягом всієї частини, інколи варіюється, деколи перехоплює мелодію



Характер вступу дуже загадковий, грізний та рішучий. Партія соліста підкреслює рішучість триолями в швидкому темпі на *crescendo*, прагнучи до ноти *h* на *f*, це як точка звільнення емоцій. Після чого двотакт, який містить динамічний сплеск, схожий на тремор, як залишкове явище після стрімкого речення. Прийом *glissando* в партії домри як плач-вигук до неминучого майбутнього, який переходить в акцентовані акорди на *ff* – кульмінація вступу.



Мелодію вступу слід виконувати рішуче, з прагненням тільки вперед, робити чіткі контрастні переходи. Швидкий темп не дозволяє використовувати прийом *tremolo*, через це всі довгі тривалості повинні звучати трохи довше, пальці залишати максимально на грифі, не відриваючи.

Підхід в кульмінації вступу в партії домри на *glissando*, який веде до *ff*, дуже важко відтворити цю динаміку, то краще акорди почати грати трохи тихіше, щоб не було різкого контрасту, який не вказаний композитором.

Наступний епізод схожий на перше речення, це невелике повторення, як недововленість та спроба показати все з іншої сторони, який стає масштабнішим. В партії домри стримкі триолі, але в іншій тональності, а в партії фортепіано



додається нова ритмічна група *p sub.*

, схожа з першої частини



Звучить як згадка, коли все було більш стримано і була можливість домовитись, але зараз соліст вже не чує цієї зміни і тому характер не змінюється на більш ліричний, а навпаки стає ще більш пристрасним та тривожно-різким. Соліст передає весь біль та всю тугу яка накопичилися, те що нікому не розповідав. Але все ж таки з'являється речення схоже на ліричне, що вказує на можливість використати прийом *tremolo*, заліговані половині ноти в партії акомпанементу, які звучать як гальма.



Восьмі триолі в високій теситурі та позиції, треба відпрацювати у повільному темпі, щоб удари медіатором верх та вгору були рівномірні, щоб кожна нота прозвучала і не було змішаного звучання. Також слід зазначити зміну на подвійні ноти та акорди, перед якими потрібно робити невелику паузу (дихання-люфт).

Наступний епізод є невеликою репризою вступу, мелодія звучить на октаву вгору та речення скорочене. У соліста звучить мала кульмінація, а в той час в партії фортепіано звучить мелодія яка дубльована в обох руках, але в правій транспонована на октаву вниз від написаного.



Підготовка до зміни образу, ремарка композитора *affanato* (неспокійно, тривожно). Першим вступає акомпанемент, готуючи соліста до нового характеру. В лівій руці ритмічна група не змінилась (восьмі), а в правій акорди четверними на другу та третю долю, як синкопа.



Тема всієї частини зберігається (восьмі триолі), але не у повному викладенні. Характер стає ще більш нервовим та неспокійним, фортепіано ніби провокує соліста на завершення діалогу, умовно прискорюючи темп через те, що немає першої долі.

Партія соліста вступає на другу долю, піддаючись на провокацію акомпанементу (пришвидшення темпу), але намагається загальмувати через арпеджовані акорди, подвійні акцентовані ноти та половині з точкою. Перші спроби мінорні, другі вже стають мажорні, після чого ремарка *marcato* на восьмі ноти, що стримує соліста. Останні чотири такти триптиху – залігований акорд в обох партіях на *sff*, фортепіано останній акорд грає з нового дихання, а партія домри через прийом *glissando* приходить до нього, який ставить крапку в цьому діалозі.

Непостійність характеру, яка змінюється та наближується до «навіженого стану», коли більше не можеш свідомо міркувати, а повинен йти тільки вперед за музикою – це потребує великої витримки від обох солістів та потребує ансамблевого виконання (прислухатись один до одного, відчуття темпу та пульсації, зміни характеру, тощо). Слід використовувати метроном під час занять

та поступово прискорювати темп до найшвидшого і повертатись на 2-3 темпу до останнього. Це дасть можливість втриматись на сцені, коли темп завжди швидший ніж при підготовці. Але темп не головне, завжди потрібно грати повністю віддаючи всі емоції і почуття під час гри.

Висновки до Розділу 3

Розділ 3 присвячено вивченню передумов інтересу А. Білошицького до іспанського фольклору. На думку дослідників, в цьому реалізовувалася романтична природа обдарування композитора, бо, навіть у зверненні до іспанської теми у власній творчості, він виступає продовжувачем традицій європейської іспаністики (Ф. Ліст, Ж. Бізе, М. Равель, К. Дебюссі, російські композитори XIX століття). Також велике значення у формуванні світосприйняття композитора та його відношення до іспанської теми мала захопленість композитора творчістю іспанського поета Ф.-Г. Лорки. Спорідненість двох натур – композитора та поета – розкривається в близькості їх емоційних відчуттів навколишнього світу, деяких паралелях їх біографії (обидва прожили коротке, але насичене життя), захопленості фольклором рідної батьківщини та сприйняття народної музичної творчості як невичерпного джерела натхнення та національної самоіндефікації. Концертний триптих було створено безпосередньо під впливом поезії Ф. –Г. Лорки, фрагменти якої використовуються у якості епіграфів до кожної мініатюри циклу. Крім того, композитор насичує музику твору музично образною символікою: уникаючи прямого цитування іспанських народних тем, він відтворює «досконалу стилізовану модель квазі-іберійського інтонаційного колориту, здатну втілити у собі “музичну карту” Іспанії» [9, с. 155]. Ознаками стилізації стають ритмоформули андалусійських танців (хабанери, малагенські), доповнені хотою, характерні інтонаційно-ритмічні рисунки, ладо-гармонійні звороти, типи розгортання музичної думки (імпровізаційність, варіантність), що поєднуються із вишуканістю сучасної гармонійної мови А. Білошицького та переплавляються в художнє ціле завдяки авторському розумінню драматургії твору.

Близькою нам є думка О. Бензюка, щодо наявності у художній концепції концертного триптиху ознак багатовимірної мистецької реальності, в якій «індивідуальне авторське світосприйняття А. Білошицького, його асоціативний та емпатійний “ряд”, віддзеркалюється крізь призму мистецького світобачення Ф. Гарсія Лорки, створюючи складну різнорівневу площину» 94, с. 163]. Концертний триптих «В іспанському стилі» складається з трьох мініатюр, які виконуються *attacca*. Вже перша частина – «Андалусія» – занурює нас до характерного мелосу регіону, що вважається центром розповсюдження фламенко – оригінальної пісенно-танцювальної культури іспанських ромів. Її «обличчя» розкривається за допомогою характерної музичної стилістики: гармонії, метроритму, ладо-тональних змін, притаманних андалусійській музиці. Головним маркером стають ритмоформули танцювальних жанрів – хабанери, малагуеньї, хоти. Мініатюра викладена в імпровізаційній манері, наче виконавець хизується своєю майстерністю через невеликі каденції, періодів некласичної побудови, але при збереженні стабільності розмірів.

Наступна частина – “*In modo di canto bailable*” / «В русі пісні-танцю» – з одного боку, представляє контраст по відношенню до першої мініатюри, з іншого – продовжує манеру виконання першої мініатюри. Форма цілого схожа з тричастинною репризною формою, в якій центральний епізод, виділяючись своєю масштабністю, отримує ще і обрамлення у вигляді короткого вступу та «післямови». В цій частині присутня аллюзія на цитату з хабанерою із відомої опери «Кармен» Ж. Бізе. Характерний ритмічний малюнок, який властивий іспанському танцю хабанера, втілений в цьому фрагменті. Скрецо – центральний епізод мініатюри, в якому також задіяні нові ритмо-формули (переважає малагуенья), що виникли через синтез з ритмами минулих фрагментів. Зв’язок із пісенними формами реалізується у ознаках куплетності даного розділу п’єси.

Фінал – «Тріана» – написаний у імпровізаційному характері, наскрізній формі з ознаками тричастинної репризної, відзначений швидким, майже неспинним рухом. Він сприймається кульмінаційною точкою розвитку всього циклу, підкреслюючи перевагу драматичного у концепції концертного триптиху.

Це підтверджує і ремарка *affannato* (неспокійно, тривожно), що розміщена в кодї. Характеризуючи частину, вона сприймається як післямова для всього твору.

Розкрито виконавську специфіку концертного триптиху для домри. Представлений аналіз дозволив більш детально виявити специфічні, характерні техніки та прийоми гри на домрі, які були залучені композитором для розкриття образів та драматургії твору в цілому. Написаний для домри з фортепіано, твір зараз існує в декількох редакціях: для баяну, акордеону. Перша з них була зроблена композитором. Вона зберігає оригінальність першого варіанту, будучи збагаченою унікальними технічними прийомами, які притаманні готово-виборному баяні.

ВИСНОВКИ

Анатолій Білошицький є значною постаттю в українському мистецтві ХХ століття, займаючи особливе місце у розвитку музиці для народних інструментів. Його творчість репрезентує себе у трьох видах діяльності: виконавській, педагогічній та композиторській, що тісно переплетені між собою. Уродженець Житомирщини, він закінчив Київську державну консерваторію за двома спеціальностями – як баяніст та композитор.

Перші баянні твори було написано А. Білошицьким в 1972 р. ще до часів навчання його на композиторському факультеті. Останнім твором вважається Концерт для фортепіано та оркестру (1994 р.), клавір якого був завершений композитором за чотири дні до смерті. Вже консерваторська дипломна робота А. Білошицького – Симфонія для великого симфонічного оркестру – розкрила здібності митця до охоплення великої музичної форми. Не останнє значення мала і виконавська спеціалізація: прекрасне володіння баяном, розуміння тонкощів тембрової палітри оркестру народних інструментів визначили зацікавленість композитора у створенні репертуару саме цього напрямку. Неодноразово його твори отримували визнання в Україні на виконавських конкурсах на найкращий твір для народних інструментів.

Доробок композитора включає як самобутні музично-художні замальовки, так і монументальні філософські музичні полотна. Одним із найвідоміших його творів є оркестрова сюїта «З глибини віків», написана в 1983 році та приурочена до 1500-річчя Києва. Крім того, А. Білошицький мав неперевершений хист аранжувальника і створив понад двадцять перекладень симфонічної музики для оркестру народних інструментів. Нашу увагу привернули два його твори (оригінальний твір для домри, для балалайки в аранжуванні для домри), що сьогодні широко представлені у концертній практиці.

Осмисливши ступінь вивченості творчості композитора, ми прийшли до висновку про поступове зростання інтересу з боку вітчизняних науковців, щодо

аналізу творчої біографії митця, його творчого доробку, різних напрямків діяльності. Майже всі автори підкреслюють різнобічну обдарованість А. Білошицького, багатогранність та цільність його як особистості, яку відзначали висока етичність у відношенні до людей, професії, життя. Глибина його поглядів, світоглядних принципів була сформована під впливом його захопленості філософією, світовою літературою та поезією. Його висока інтелектуальність та незамкненість у рамках суто музичної культури сприяли кристалізації яскравої композиторської індивідуальності (за Ж. Клименко), що відбивалася у музичних творах. Не менш вагомою була і професійна обізнаність А. Білошицького у питаннях композиторської справи. Учень А. Коломійця, він був продовжувачем традицій Л. Ревуцького, лірико-романтичної спрямованості. Однак своє формування як композитора в різні роки пов'язував із впливом творчості різних митців – Й. С. Баха, Ф. Шуберта, М. Мусоргського, М. Равеля, С. Рахманінова, Д. Шостаковича, Б. Лятошинського, Г. Свірідова, В. Висоцького.

Індивідуальний композиторський стиль А. Білошицького сформувався на перетині кількох стильових явищ. З одного боку, це переважання лірико-романтичного напрямку, що відчувається в характері творів, в захопленості темою Іспанії, у втіленні принципів програмності та жанрового синтезу, принципах драматургічного розвитку творів, у зверненні до фольклору як джерела тематизму. До цього слід віднести і прекрасне володіння класичною технікою композиторського письма – чітке розуміння форми, прийомів розвитку тематизму, знання оркестрово-тембрової палітри. З іншого, музичне письмо А. Білошицького чітко визначається як сучасне для другої половини ХХ століття. Композитор не був прихильником радикальних композиторських технік свого часу, однак, створив оригінальну гармонійну мову через використання політональності, поліладовості, диссонантних акордових вертикалей складної структури, поліфонію пластів, загальну ускладнену логіку функціонального розвитку. Навіть у зверненні до фольклору А. Білошицький відмовляється в

більшості випадків від прямого цитування мелодій, віддаючи перевагу опосередкованому опрацюванню фольклорних інтонацій, їх творчій асиміляції (за думкою Ж. Клименко [37, с. 99]).

Саме такий підхід демонструють обрані твори для аналізу в магістерській роботі концертний ноктюрн-поема «Місячна ніч» та концертний триптих «В іспанському стилі». В першому творі використання всесвітньо відомої теми пісні «Ніч яка місячна» стає лише підставою для розгорнення композиції поемного типу, лірико-драматичної спрямованості, із розвиненою драматургією навіть в межах камерності.

Триптих являє собою панораму мініатюр-образів Іспанії, а саме андалусійського регіону, що був пов'язаний із життям Ф. –Г. Лорки. В кожній з п'єс, які виконуються атака, модель іспанського мелосу реалізується через цілий комплекс засобів музичної виразності: характерні танцювальні ритмоформули (хабанера, малагенья, хота) остинатні мелодико-ритмічні фігури, варіантний розвиток інтонації, мелізматику, поліритмію, хроматизми, ладово-інтонаційні звороти, що нагадують іспанську музику. У другій п'єсі виникають алюзії з темою хабанери з опери Ж. Бізе «Кармен». Неабияку роль мають і образно-темпові позначення: *rubato*, *espressivo*, *elevato e solenne* (піднесено й урочисто), *affannato* (тривожно); *affannato*, *affannato e febbrimente* (тривожно, збуджено), *misterioso e affannato* (таємничо з тривогою), що підкреслюють імпровізаційність, свободу та творчий підхід виконавця для відтворення музичного тексту.

Щодо виконавської специфіки, то зазначимо, що композитор прекрасно розуміє специфіку домри, в кожному з творів максимально розкриваючи темброво-технічні можливості інструменту. Так, наприклад, у концертному триптиху партія домри насичена використання різних прийомів гри: *tremolo*, *pizzicato*, *vibrato*, *glissando*, *пальцеве staccato*, *флажолет*. Певні складності вимагають постійного контролю над пасажами шістнадцятими, тридцять другими, шістдесят четвертими, поєднуючись зі зміною розміру та партією

фортепіано, що є також самодостатнім учасником процесу. Незважаючи на камерність творів, вони насичені технічними елементами, які потребують стійкості від виконавця, разом із творчим підходом до розкриття їх образного змісту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анатолий Белошицкий. В испанском стиле. Концертный триптих. Для 4-х струнной домры и фортепиано. Донецк, 1999. 21 с.
2. А. Білошицький - Місячна ніч | Ніч яка місячна | Кристіан Мирний (домра). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=xjHdfhVl6qs> (дата звернення: 11.12.22).
3. А.Белошицкий - Концертный триптих в Испанском стиле. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=q37ZCgPPPhqk> (дата звернення: 18.03.23).
4. Апатський В. Динаміка і тембр як засоби виразності музичного мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип, 2006, 58: С. 239-245.
5. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. Л. : Музыка, Ленингр. отделение, 1971. 376 с
6. Белошицкий А. «Лунная ночь». Концертный ноктюрн-поема: [ноты]. 6 с.
7. Белошицкий А. «В испанском стиле». Концертный триптих для домры и ф-но. Памяти Ф. Г. Лорки. 12.08.1987. 20 с. Рукопис, ксерокс.
8. Бензюк О. О. Світогляд Анатолія Білошицького в контексті проблеми цінностей: культурологічний аспект. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. К.: Міленіум, 2015. Вип. II (5). С. 68- 72.
9. Бензюк О. О. Відкрита інтерпретація в логіці творчого процесу: культурологічний аналіз. 2017. URL : <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2208> (дата звернення: 10.02.2023).
10. Бензюк О. О. Засоби створення й сприймання художнього образу в концертному триптиху «В іспанському стилі» Анатолія Білошицького. *Молодий вчений*, 2016, 3. С. 634-638.
11. Бензюк О. О. Аксіологічна складова художньої творчості Анатолія Білошицького. Мистецька освіта в культурному просторі України XXI: матеріали міжнар. наук.-творчої конф., Київ, Одеса, 28-30 квітня 2015 р. М-во культури України, Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, Одеська нац. муз. акад. Київ: НАКККиМ, 2015. С. 255–257

12. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальных форм. М. : Музыка, 1978. 332 с.
13. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. 195 с.
14. Борисова С., Литвинов О., Полстянкіна І. Анатолій Білошицький—педагог (з історії Київської муніципальної академії музики ім. Р. М. Глієра). *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*, 2022, 1.1 (103). С. 34–51.
15. Борисова С. В., Литвинов О. М. Творчість композитора Анатолія Білошицького: проблеми інтерпретації (спроба феноменологічно-естетичного підходу в педагогічній площині) URL : <http://bo0k.net/index.php?bid=8266&chapter=1&p=achapter>
16. Гайденко А. П. Інструментознавство та основи теорії інструментування. Х.: Майдан, 2010.
17. Герасимовська-Конарева К. Ціннісно-орієнтаційні вектори оркестрової творчості Анатолія Білошицького. *Збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2011, 2. С. 21–24.
18. Горюхіна Н. Наукові основи теоретичного музикознавства. Питання методології радянського теоретичного музикознавства. Київ: Музична Україна, 1982. С. 5-17.
19. Гріценко В. І хто ж то слово викидає з пісні? *Українська літературна газета*. URL : <https://litgazeta.com.ua/replicas/i-hto-zh-to-slovo-vykydaye-z-pisni/> (дата звернення: 07.01.2023).
20. Грицюк О. Я. Жанровий синтез в музичному мистецтві ХХ ст.: теоретичний аспект. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. К.: Міленіум, 2016. Вип. II (7). С. 178–184

21. Давидов М. А. Проблеми збереження і розвитку академічного народно-інструментального мистецтва України : зб. ст. / НМАУ ім. П. Чайковського. К., Луцьк: «ВАТ Волинська обласна друкарня». Вид. 2, допов. 2008. 404 с.
22. Давидов М. А. Українське струнно-щипкове академічне мистецтво: функціонування, проблеми збереження і розвитку. *Музикознавчі студії*: Зб. ст. Вінниця, 2006. С. 50–58.
23. Давидов М. А., Самітов В. З. Анатолій Білошицький: «Перерваний каданс». *Давидов М.А. Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа): підручник/[для вищ. та сер. муз. навч. закл.]*. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. С. 229–232.
24. Дмитрук І.І. Переклад в сучасному бандурному мистецтві. До проблеми генези жанру. *Мистецтвознавчі записки Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: Зб. наук. праць. 2004. Вип.. 5. С. 61–66.
25. Дзяман З. В. Домра і транскрипції з інших музичних інструментів. Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність: зб. наук. пр. Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв. Рівне. Волин. обереги, 2019. С. 135-142.
26. Єргієв І. Д. Український модерн-баян–творчий феномен Одеської виконавської школи. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2014, 110. С.160–170.
27. Єргієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ–початку ХХІ століття: дис.... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. А. В. Нежданової. Одеса, 2016.
28. Іваницький А. І. Український музичний фольклор: Підручник для ВНЗ. Нова Книга, 2004.
29. Іваницький А. І. Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики). Навчальний посібник. Київ : «Альтерпрес», 2003. 180 с.
30. Ігнатченко Г. І. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми. *Українське мистецтвознавство* : республ. міжвід. наук.-метод. зб. / М-во культури УРСР. Київ, 1981. Вип. 15. С. 131–141.

31. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 17 с.
32. Катрич О. Т. Стильова ієрархія та стильова концентричність—два погляди на проблему дослідження музично-виконавського стилю. *Науковий вісник НМАУ. Музичне виконавство*, 2001. С. 115–122.
33. Кольц І. Домра та її роль в контексті вітчизняної культури ХХ століття *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка*. Сер. Мистецтвознавство. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. Вип. 2(41). С. 18–24.
34. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Вип. 3.
35. Костенко Н. Е. Харьковская домровая школа в контексте музыкально-исполнительской культуры Украины : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Харьков, 2009. 270 с.
36. Костенко Н. Є. Композиторська творчість як дзеркало виконавського мислення (на прикладі музики Б. Міхеєва для домри). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Х., 2009. 11. С. 58-65.
37. Костогриз С. Жанрово-стильова система балалайкового мистецтва України на сучасному етапі. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф., 22–23 квітн. 2015 р., м. Харків*. Х., 2015. С. 90–91.
38. Коханик І.М. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Музичний твір: проблема розуміння. Київ, 2002. Вип. 20. С. 44–51.
39. Клименко Ж. А. Тема Іспанії у творчості А. Білошицького. *Музичне виконавство і педагогіка: історія, теорія, інтерпретаційні аспекти композиторської творчості*. К.: НМАУ, 2011. С. 126–135.

40. Клименко Ж. А. Романтична спрямованість творчості А. Білошицького в контексті еволюції української музики другої половини ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки*, 2008, 14. С. 60–65.
41. Клименко Ж. Баянна творчість А. В. Білошицького: проблеми традиційного та новаторського. Київське музикознавство. К., 2003. Вип. 10. С. 87–91.
42. Клименко Ж. Художньо-естетичні детермінанти творчості А. Білошицького. *Музикознавчі студії ін-ту мистецтв Волинського національного ун-ту імені Л. Українки та НМАУ імені П. І. Чайковського*: Зб. наук. пр. Луцьк, 2010. Вип. 6. С. 95-103.
43. Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. Київ : Муз. Україна, 1984.
44. Кужелев Д. О. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / КНУКіМ. К., 2002. 20 с.
45. Лисенко М. Т. Методика навчання гри на домрі. К.: Муз. Україна, 1990.
46. Лошков Ю. І. Домрове виконавство в Україні (початок ХХ ст.). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 2011, 4. С. 211–214.
47. Лорка Ф. Г. Поема про кант хондо Федеріко Гарсія Лорка. Вибрані твори: в 2 т. Художня література, 1986. Т. 1. С. 89–118
48. Максименко І. Основні тенденції розвитку українського домрового концерту. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. Мистецькі обрії, 2008. С. 129–134.
49. Матвійчук Л. Методичні основи формування виконавської майстерності домриста: навч. посібник. К.: НМАУ ім. ПІ Чайковського, 2000.
50. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство*. Вип, 1999, 2. С. 4–14.
51. Назайкинский Е. Стил ь и жанр в музыке. Учебное пособие. М. : ВЛАДОС, 2003. 248 с.

52. Нікітенко Л. Зоряне небо Старицького. *Україна молода*. URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/1801/169/63917/> (дата звернення: 17.03.2023).
53. Олексів Я. Рецепція жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці другої половини XX ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.030; Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. Л., 2011. 20 с.
54. Олійник О. Л. Риторичні засади композиторської та виконавської творчості для домри: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03; Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. Львів, 2016. 19 с.
55. Редя В., Герасимовська К. Трагічна фермата долі. Свята до музики любов. Анатолій Білошицький у спогадах сучасників. Житомир: Полісся, 2007. С. 121–128.
56. Репетун С. Історія пісні «Ніч яка місячна». *Історія українських пісень*. URL: <https://songs.in.ua/nich-yaka-misyachna/> (дата звернення: 02.02.2023).
57. Сподаренко В. М. Неоромантичні риси акордеонно-баянної творчості А. Білошицького. *Виконавське музикознавство. Науковий вісник*, 2016, 22: 330–342.
58. Сташевський А. Я. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль: монографія. Луганськ: Янтар, 2013. 328 с.
59. Сташевський А. Я. Творчість для баяна композитора Анатолія Білошицького (стильова систематизація та композиційно-технологічні новації). 2016. URL : <http://hdl.handle.net/123456789/3546> (дата звернення: 15.01.2023).
60. Сташевський А. Я. Неокласичний і неоромантичний напрями баянної творчості сучасних українських композиторів (загальний огляд). *Вісн. Луган. нац. ун-ту ім. Тараса Шевченка.: Мистецька освіта: історія, теорія, практика* : зб. наук. пр. Старобільськ, 2018. № 5. С. 121–126.
61. Сюта Б. Жанри музичного і вербального мовлення в музичних творах (теоретичні аспекти, взаємодія, методики дослідження). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*.

2019. Т. 2, № 1. С. 22–34. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/bknucasma_2019_2_1_4 (дата звернення 15.12.2022).
62. Сюта Б. О. Жанри музичної мови: постановка питання. Українськемузикознавство. 2012. Вип. 38. С. 138–159. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuz_2012_38_13
63. Таргонський, Я., Флажолети смичкових інструментів, М., 1936
64. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03; Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. К., 2003. 19 с.
65. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва, 1964. 296 с.
66. Чернявська М. Н. Аксиологічний аспект теорії інтерпретації та проблеми музичної педагогіки: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. К. КГК, 1996. 20 с.
67. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
68. Ярмо М. Алгоритми типологічної та родової систематизації жанрових форм музичної творчості. «Results of Modern Scientific research and Development». Proceedings of III International Scientific and Practical Conference. Madrid, Spain. 29–31 May 2021. P. 430–436.