

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

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

Кафедра народних інструментів України

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**НОВАТОРСТВО ТА СПАДКОЄМНІСТЬ МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ
У ТВОРЧОСТІ ВЛ. ЗОЛОТАРЬОВА ТА В. ЗУБИЦЬКОГО**

Магістерська робота

Махно

Тараса Станіславовича

Науковий керівник-

Александрова

Оксана Олександрівна,

доктор мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання

на відповідне джерело



Харків-2020

ЗМІСТ

Вступ	3
РОЗДІЛ 1. Новаторство та спадкоємність як основа творчості Владислава Золотарьова та Володимира Зубицького	7
1.1. Поняття новаторство та спадкоємність як проблеми сучасної інтерпретології.....	7
1.2. Творче відображення особистостей композиторів як представників російської та української національних шкіл.....	12
1.3. Музикознавча думка щодо постатей Вл. Золотарьова та В. Зубицького.....	24
Висновки до розділу 1	26
РОЗДІЛ 2. Естетико-філософські основи творчості Владислава Золотарьова та Володимира Зубицького	29
2.1. Риси композиторського стилю Вл. Золотарьова та В. Зубицького.....	29
2.2. Художні властивості та естетико-філософські засади творчості Вл. Золотарьова.....	32
Висновки до розділу 2	34
РОЗДІЛ 3. Сценічне втілення творчого спадку Владислава Золотарьова та Володимира Зубицького: порівняльний аналіз	37
3.1. Виконавська інтерпретації Третьої сонати для баяну, «П'яти композицій» та «Іспаніади» Вл. Золотарьова в аспекті традиційності та новаторства: автокоментар.....	37
3.2. Виконавська інтерпретації Концертної партити №1 в стилі джазової імпровізації В.Зубицького.....	51
Висновки до розділу 3	54
ВИСНОВКИ	58
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	64

ВСТУП

Актуальність теми. В сучасній практиці композиторської та виконавської діяльності все частіше стає питання взаємозв'язків з традиціями минулого та спадкоємністю сьогодення. Важливого значення набувають поняття «культури», «музично-виконавської традиції» та «новаторства», що відображаються у творчості майстрів різних епох та національних шкіл. Ці значення тісно переплітаються між собою в контексті традиції та спадкоємності. Аспектом вивчення даної роботи стало поглиблене вивчення даних понять через творчість двох композиторів схожих та в одно час різних у трактуванні понять «традиція» та «спадкоємність», що являється одним з перших дослідів у порівняльній характеристиці творчості обраних композиторів.

Вл. Золотарьов – вітчизняний композитор ХХ століття, який прожив дуже коротке, але багатозначне життя для розвитку баянної музики в сучасному світі.

Творчий спадок композитора не отримав значного наукового осмислення в сучасній музикознавчій літературі. На сьогодні існує лише декілька робіт присвячених вивченню постаті Вл. Золотарьова.

Композитора вважають новатором у розвитку баянного мистецтва та родоначальником оригінального репертуару для баяну. Важливими рисами творчого портрету композитора стали «відкрито асоціативний тип» художнього мислення та «інтонаційно-стилістична компліментарність».

У своїх опусах композитор яскраво демонструє всю палітру тембрів сучасного інструменту та виявив семантичні навантаження для кожного з п'ятнадцяти регістрів багато-тембрового баяну. Його твори відрізняються театральністю та багатообразністю. В них проявилася небачена для попередників кількість звуковідтворювальних прийомів, які були направлені

на розкриття характерів персонажів, образів та станів, які зображувалися в музиці.

В. Зубицький – творча постать, яку можна назвати спадкоємцем та ще більшим новатором баянної музики з рисами неофольклоризму. Він являється яскравим представником сучасного мистецтва української національної школи. На відміну від Золотарьова творчий шлях та визнання композитора складається при житті. В. Зубицькій гідно несе звання одного з провідних композиторів музики для баяну сучасності.

Композитор неодноразово казав про своє захоплення творчістю Вл. Золотарьова, бо саме він відкрив, тоді ще дуже молодому музиканту, світ невичерпних можливостей баяну.

Мета дослідження – виявити новаторські та спадкоємні риси творчості композиторів на ґрунті аналізу індивідуального та національного стилю.

Об'єкт дослідження – творчий спадок музики для баяну композиторів України та Росії.

Предмет дослідження – новаторські та спадкоємні традиції композиторів Вл. Золотарьова та В. Зубицького., В знакових творах для баяну.

Методи дослідження:

- історико-генетичний, використовуваний для визначення етапів розвитку музики для баяну у творчості Вл. Золотарьова та В. Зубицького,
- дедуктивний, визначальний хід досліджень від загального до особливого і конкретного,
- біографічний, пов'язаний з характеристикою творчості Вл. Золотарьова та В. Зубицького,
- жанрово-стильовий, необхідний для виявлення і систематизації основних витоків і їх жанрово-стильових заломлень в творчості композиторів,
- виконавський, завдяки якому здійснюється аналіз Сонати №3, «П'яти композицій» та «Іспаніади» на основі композиторського задуму та

порівняння декількох інтерпретаторських версій в руслі виконавського музикознавства.

Матеріал дослідження: Сонати №3, «П'яти композицій» та «Іспаніади»; нотний текст, аудіо записи, відеозаписи у виконанні Йосифа Пурица, Юрія Сидорова та Івана Філіпчика.

Завдання дослідження:

- Зробити короткий огляд наукової літератури присвяченої життю та творчості композиторів Вл. Золотарьова та В. Зубицького.
- Надати характеристику стилю письма та естетико-філософським задумам композиторів
- Окреслити основну проблематику новаторства та спадкоємності традиції у творчості Вл. Золотарьова та В. Зубицького.
- Представити комплексний аналіз обраних творів композиторів з точки зору методів дослідження та виконавських особливостей на основі аналізу різних інтерпретаторських версій.

Теоретичну базу роботи складають дослідження та статті по наступним тематичним напрямам:

- теорія жанру та стилю в музиці (Булда М. В. [7], Кисляк Б. М. [28], Пташенко С. В. [47], Сарджент М. [49],);

- музична форма (Назайкінський [41], Соколов А. С. [53], Холопов В. [58],);

- історія та теорія баянного мистецтва (Власов В. П. [9], Іхманицький М. І. [24], Гатауллін А. А. [10], Давидов М. А. [16], Душний А. [19], Ліпс Ф. Р. [32],);

- музична культура Росії та України (Булда М. В. [6], Лотман Ю. М. [], Кужельов Д. О. [30], Нефедев С. Ю. [42],);

Наукова новизна отриманих результатів даної роботи полягає в тому, що вона являється одним із перших досліджень формування правильного звучання та виконання творів Вл. Золотарьова, а також пошук приємницької традиції у творчості композиторів російської та української національної

шкіл. Вибрані твори композитора розглянуто також з позиції виконавської проблематики, інтерпретації та реалізації композиторського задуму різними виконавцями.

Практичне значення отриманих результатів дослідження полягає в тому, що вони можуть бути використані в подальших наукових дослідженнях, присвячених композиторській творчості Вл. Золотарьова та В. Зубицького; наукових курсах з вивчення аналізу музичних творів, історії музики, музичної інтерпретації, історії та теорії баянного виконавства; у методиці та виконавській практиці.

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, трьох Розділів, 7 підрозділів, Висновків та Списку використаних джерел. Основного тексту – 62 сторінки, загальний обсяг роботи складає 69 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

НОВАТОРСТВО ТА СПАДКОВІСТЬ ЯК ОСНОВА ТВОРЧОСТІ ВЛАДИСЛАВА ЗОЛОТАРЬОВА ТА ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО

1.1. **Поняття новаторство та спадкоємність музичної традиції як проблематики сучасної інтерпретології**

Сучасне музично-виконавське мистецтво протягом багатьох років зазнавало та зазнає великих змін у музично-образотворчих напрямках, музичному-естетичних поглядах та художньо-творчих установках. Музична культура проходить свій шлях еволюції та інтеграції у світовій культурі.

За своїм значенням дані зміни несуть в собі не просто нові ціннісно-важливі орієнтири, але і зміну сталих, накопичених роками та століттями традицій, музично-художніх, виконавських та спадкоємних рис творчості.

Сучасна музична культура знаходиться в постійному динамічному русі. Потужним стимулом для цього є активна творча діяльність майстрів як української, так і російської музично-виконавських шкіл.

Однією з слабких та дуже актуальних сторін сучасної теорії та практики виконавства на народних інструментах, а конкретно баяні, являється творча традиція та творча спадкоємність, як цілісна категорія музично-виконавського мистецтва. Для більшої значимості в сучасні музиці таких понять, як спадкоємність та традиція треба розкрити їх значення, що являється принципово важливим питанням у виконавському мистецтві.

Традиція (від лат. Tradition – передача) – це явище історично сформованих знань, які передаються із покоління в покоління, форми діяльності та поведінки, а також звичаї та правила, цінності, правила та уявлення, які неодноразово підтвердили свою громадську значущість та особисту користь [26, с. 151]. Даний термін можливо приміняти і до музичної діяльності, бо в музичних енциклопедіях не має конкретного пояснення до поняття «музично-виконавська традиція».

Кожна епоха має свої виконавські та композиторські традиції, які несуть в собі так званий «геном» культури та творчості. Всі ці накопичені віками особливості відтворення музичного матеріалу та письма несуть в собі духовну та музично-естетичну інформацію через формування виконавської культури та майстерності інструменталіста. Отже, виконавські традиції являють собою одну із сторін інформаційної характеристики музично виконавської творчості, які виражають однаково всі напрямлення та сфери його опосередкування, але в тій мірі в якій несуть ціннісно стереотипізований творчий та художньо-естетичний досвід [2, с. 176].

Аналізуючи поняття «виконавська традиція» необхідно зауважити те, що дане явище має бути результатом співпадання музично-естетичних поглядів, музично-виконавських установок та ідей, які склалися та повторювалися серед великого кола музикантів або груп. Ці традиції зберігаються в середині конкретної течії, що надалі будуть впливати на долю та розвиток ,протягом конкретного часу в діяльності даної групи виконавців. В цілому виконавські традиції дають можливість з однієї сторони закріпити стандарти творчості, а з іншої, – дають можливість для розвитку та збагачення.

Виконавські традиції засвоюються музикантом лише на базі його особистих вподобань та смаку, інтересів та здібностей, в процесі навчання, практичній діяльності та подальшому розвитку виконавської майстерності.

Автор Фадеєва С. у своїй дисертації «Преимственность в процессах музыкального воспитания и образования» [57] поряд з поняттям виконавської традиції ставить не менш важливе та взаємозумовлююче поняття виконавської спадкоємності. В теорії виконавства та музичній педагогіці дана категорія розглядається в трьох основних аспектах:

1. Перший аспект спадкоємності пов'язаний з філософським тлумаченням даного явища, з фіксуванням його поступового підняття по діалектичній спіралі, де кожен новий етап зберігає і розвиває найбільш цінні

властивості попереднього етапу, забезпечуючи тим самим якісне безперервне зростання і збагачення того або іншого процесу.

2. Другий аспект витікає з загальнопедагогічної теорії, яка розглядає спадкоємність в навчанні як синонім міжпредметних зв'язків, коли характерні риси якого-небудь явища стають предметом вивчення у рамках різних учбових курсів. При цьому спадкоємність пов'язана з підвищенням шкали професійної компетенції. Таке підвищення відбувається, наприклад, під час переходу музикантів-виконавців з однією ступені навчання на іншу (школа-училище-внз).

3. Третій аспект відбиває історичну форму спадкоємності, «існуванням якої обумовлена стійкість та стабільність сьогодення. Як форма спадкоємності стосунків традицій, завдяки наявності соціальної пам'яті, з одного боку, повертається в минуле, забезпечуючи зв'язок з сьогоденням через передачу досвіду; з іншого боку, традиція звернена до майбутнього, куди вона перейде або через сьогодення, або знайде в сьогоденні передумови виникнення себе в майбутньому. Традиція включає те, що повинно бути передано, і те, що може бути передано [57, с. 16].

У зв'язку з цим необхідно привести точку зору М. М. Берляника, згідно якої «закон спадкоємності в розвитку фундаментальних якостей інструменталіста представляє собою головну умову переходу історично виробленої виконавської культури і її компонентів в індивідуально-творчу майстерність музиканта-виконавця. Таким чином, вибудовується методологічно змістовний ланцюг «культура-спадкоємність-майстерність». Спадкоємність в цій моделі, вказує на її функціональне призначення – служити чинником, що забезпечує, в процесі творчого освоєння і перетворення багатств виконавської (музичної, художньої, духовної) культури [5, с. 299].

Поняття передачі, спадкоємності, яке лежить в основі більшості визначень, підкреслює зв'язок, послідовність, неперервність (рос.: «преемственность», англ.: «continuity, succession»), тому в соціокультурному

значенні традицію переважно розуміють як зв'язок поколінь, що так чи інакше передбачає передачу в часі, поєднану з власне «врученням». Е. Шилз, підкреслюючи часовий аспект традиції, зауважує: «Повторюваність у часі сама собою не є вирішальним критерієм традиційних уявлень або дій. Традиція утверджується через між часову спадкоємність уявлень. Спадкоємність означає передачу спадщини. Передачі підлягають не дії, а лише їх зразки, норми та принципи легітимності» [62, с. 242].

І. Полонська також виокремлює спадкоємність як ключовий аспект змісту поняття «традиції», яку вона розуміє як те, що «передано кимось зовні» і безпосередньо не належить індивіду [46, с. 17].

Також ряд дослідників розглядають традицію у процесуальному аспекті культуротворення, через концепцію «культурної динаміки». Цього підходу дотримується, зокрема, В. Земсков, який розглядає проблему традиції через тріаду «традиційне-архаїчне-модерне», які у своїй взаємодії породжують дисбаланс у культурі, що і створює «культурну динаміку». Автор називає «традиційне», разом з «архаїчним» та «модерним», «елементами культури» [10, с. 85].

У своїй науковій праці «Культура и взрыв» Ю. Лотман вказував на вивчення механізмів динаміки культури, які спираються на «поступові» та «вибухові» процеси або «перервне» та «неперервне» в культурі. Ці процеси, за словами дослідника, можуть не лише змінювати один одного в часі, але й існувати одночасно: «Культура як складне ціле складається з пластів різної швидкості розвитку, так що будь-який її синхронний зріз виявляє одночасну присутність різних її стадій. Вибухи в одних пластах можуть поєднуватися з поступовим розвитком в інших» [33, с. 25]. У цьому автор вбачає джерело новаторського та спадкоємного, адже «і поступові, і вибухові процеси в синхронно працюючій структурі виконують важливі функції: одні забезпечують новаторство, інші – спадкоємність» [33, с. 26]. Зазвичай у мистецтвознавчих та музикознавчих працях на протигагу «традиції» або «традиційному» застосовуються поняття «новаторство» або «сучасність».

Відповідно, якщо говорити про прояви у музичному творі, – «традиційне-новаторське», «традиційне-сучасне». Слід зазначити, що обидва ці поняття не є антиномією до «традиції», а протиставляються їй лише в окремих випадках. Адже «новація», «новаторство» чи «сучасність» («сучасне») часто є способом адаптації традиції, тобто механізмом продовження її існування, а значить – фактором її збереження та еволюції.

Особливо актуальним став пошук нових термінологічних визначень у дослідженні цієї проблеми у зв'язку з музикою ХХ століття, яка ставить під сумнів статичне та однозначне розуміння традиції та спадкоємних зв'язків. Даний аспект потребує врахування радикальних оновлень музичної мови та засобів виразності, індивідуалізації композиторських систем, зростання значення «винаходу» в музиці, пов'язаного з свідомою установкою на високу креативність мислення композитора. У зв'язку з цим останніми десятиліттями у музикознавчих дослідженнях з'явилися нові, актуальні для сучасної музики підходи до вивчення традиційного та новаторського в композиторській творчості.

Один з дослідників цієї тематики А. Соколов [53] послуговується звичними поняттями «традиції» (у множині) та «новаторство», будуючи свої міркування на основі теорії художнього канону А. Лосева. Він намагається екстраполювати цей підхід у контексті досліджень музики ХХ століття. Наприклад, він розглядає новітню музику як ряд градацій від «жорсткого» канону до новаторства як «безапеляційно декларованого негативізму», для певних напрямків пропонує розуміти новаторство як «гру з традицією», включаючи інтертекстуальність, а також вводить додаткове поняття «феномен художнього договорування» [53, с. 9] як форму особливого зв'язку з традицією. В результаті традиція в різних проявах стає відправним пунктом, ініціює формування новаторства, яке або заперечує її («негативізм»), або певним чином продовжує, вступаючи з нею в діалог або «договорюючи» її. Також на концепцію А. Лосева спирається В. Холопова [58]. «Канону» вона пропонує протиставляти «евристику», яка означає

відкриття, винахід – явища, характерні для творчості ХХ століття. Цей термін наближує розуміння мистецької творчості до наукової, пов'язує її з техніками композиції – важливим акцентом у композиторській творчості цього часу, а також демонструє значущість ролі творчої фантазії митця.

І. Драч вважає роль композиторської індивідуальності винятково важливою для музичної творчості ХХ століття. Вона називає минуле століття «композиторо центристською добою» [18, с. 15], адже саме акцентовані індивідуальні пошуки – від світоглядних до технічних – відіграють значну роль у композиторській творчості цієї епохи. Ми маємо враховувати, що у нашому дослідженні розглядається творчість композитора, який працював у період «вибуху» креативних підходів у мистецтві (або загалом «культурного вибуху», за Ю. Лотманом). Ситуація початку ХХ століття, в якій опинилися музиканти різних країн (Володимир Золотарьов) поставила оригінальність та унікальність творчості на одне з чільних місць. Завдяки цьому стали можливими несподівані експерименти та екстраординарні підходи до створення музики. Таким чином, «креативне» є синонімом «творчого», саме індивідуально-творчого, пов'язаного з композиторською індивідуальністю, оригінальністю та унікальністю мислення митця. Водночас, креативність безпосередньо пов'язана з новаційністю. Адже креативне мислення, як і всі перераховані властивості творчості, передбачають запровадження новацій.

1.2. Творче відображення особистості композиторів як представників російської та української національних шкіл

Владислав Андрійович Золотарьов (1942-1975) вважається одним з найбільших радянських композиторів, що писав музику для баяна. Твори Вл. Золотарьова – це велика кількість образів, багатство смислових «світлотіней», вражаюча повнота змісту, що відкривають для молодого виконавця широкі можливості яскравого, оригінального прочитання творів композитора. В той же час, саме таке велике поле виконавських можливостей стає свого роду комнем зіткнення для навчання молодих музикантів.

Концертна і педагогічна практика останніх десятиліть переконують в тому, що виконання творів Вл. Золотарьова – є результатом складного творчого процесу, глибоке досягнення авторських ідей, ретельне дослідження тексту, широке вивчення того, що пов'язано з досягненнями автора, його оточенням та часом.

Для ретельного вивчення даної теми було приділено особливу увагу вивченню наукової літератури, яка максимально відображає творчу особистість майстрів.

Ф. Ліпс «Нові тенденції у вітчизняній музиці для баяну на рубежі ХХ-ХХІ століть» [32] надається інформація про баянне мистецтво різних майстрів серед яких творчість Вл. Золотарьова, а також основні тенденції та напрямки розвитку музики для баяну.

В своїй дисертації автор Малкуш А. С. «Претворение национальных особенностей в стиле Вл. Золотарёва» [36] розглядає обраний стрій музики Вл. Золотарьова, особливості тематизму, форми та драматургічних рішень. Досліджуються авторський стиль майстра.

Наукова стаття Малкуш А. С. «Феномен «трагического» в жизни и творчестве Вл. Золотарёва» [37] надає інформацію про творчий шлях композитора, розглядається художні засоби, які відображають його естетико-філософські основи музики.

Олександр Губанов у своїй статті «Взгляд на творчество Вл. Золотарева сквозь призму биографии композитора» [15] написаній на базі магістерської роботи розглядає формування творчої особистості майстра через десинхронізацію зв'язків з його біографією.

Посилання на ряд творів композитора в публікації С. Платонової даються в контексті питання про образний стрій та виразні засоби оригінального баянного репертуару 60-70-х років. Ряд невеликих посилань на ті або інші твори Золотарьова є в роботах В. Галактионова, М. Оберюхтина.

Додаткову інформацію про особливості стилю композитора його погляди та особливості виконання творів, запозичення іншими композитора

творчих надбань автора у власних композиціях: Л. Сергійчук «Страсти по Владислава Золотарёву» Владислава Рунчака: опыт музыковедческой интерпретации» [50], Малкуш А. Н. «Народные и авторские заимствования темы в сочинениях для многотембрового баяна Вл. Золотарёва» [34], «Полифоническая техника в сочинениях для многотембрового баяна Владислава Золотарёва» [35].

У 2005 році в Німеччині була видана книга Інни Клаузе німецькою мовою, де зібрані матеріали, що стосуються біографії композитора і його творчої спадщини. У 2010 році на Україні опублікована книга «Вл. Золотарьов. Доля і Муза : Спогади, архівні документи, статті» (укладач П. Ф. Серотюк) [51], до якої увійшли три статті автора цього дисертаційного дослідження. У 2012 році на Україні видана книга «Вл. Золотарьов матеріали до біографії» (редактор-укладач В. А. Балик) [3], де зібрана деяка частина літературної спадщини композитора, листи, щоденники, статті і спогади про нього.

Дисертація Лебедєва О. Є. «Концерт для баяна с оркестром в отечественном музыкальном искусстве: процессы строевой эволюции и принципы организации фактуры» [31] стала додатковою інформацією для більш глибокого розуміння тембральних фарб інструменту, типології, факторам та концертно-ігровим принципам.

Для аналізу творчості В. Зубицького були використані такі наукові роботи як: автореферат дисертації автора Карташова В. Д. «К феномену стиля современного композитора-баяниста (на примере сочинений Владимира Зубицкого)» [27]. В даній роботі дуже точно сформовані основні риси композиторського письма та наведені досліджень сучасних засобів композиторської техніки гри.

Голяка Г. «Творчість В. Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару» [13]. У дисертації досліджується творчість сучасного українського композитора і виконавця В. Зубицького, яка вивчається в контексті розвитку баянного репертуару. У роботі подається теоретичне

узагальнення проблеми репертуару. Виявляється функція репертуару в системі музичної комунікації.

Стаття автора Е. М. Симонова «Бандурное творчество В. Зубицького: к проблеме стиля» [52]. Наводиться аналіз творів для бандури з точки зору їх стильових особливостей.

Додаткову інформацію про композитора його творчу спадщину та невід'ємний вклад у розвиток баянного мистецтва можна знайти у статтях таких авторів: Гончарова «Творчість В. Зубицького на зламі століть» и «Нефольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького» [14], В. Карташова «В.Зубицкий: черты композиторского стиля» [27], Н. Морозевич «Ідейно-сміслові та стильові засади з сучасних інструментальних творів для бандури на прикладі «Концертного триптиху» В. Зубицького».

Ім'я композитора згадується і в таких наукових статтях як: Чумак Ю. В. «Эволюция творческого стиля В. Власова на примере «неофольклорной линии» [61], Ю. С. Дяченко «Естрадно-джазовый напрям баянно-акордеонного мистецтва XX -початку XXI століття» [21], «New musette» Ришара Гальянои баянно-акордеонное искусство XX- начало XXI века» [22].

Життєвий шлях Вл. Золотарьова займає лише 32 роки. Він народився 13 вересня 1942 року в місті Де-Кастро, у сім'ї військового офіцера, а мати як називав сам композитор була його помічницею.

Любов до музики, а конкретно до інструменту баяну, жила в композитора з дитячих літ. До 16 років Вл. Золотарьов присвячував своє життя вивченню літератури, поезії, філософії та малюванню. Все це захоплювали і надихало юнака для власної творчості: написання віршів, прози, філософських творів різного напрямку. Найулюбленішими філософами були Кант, Гегель, Шопенгауер, Юм, Ніцше, Шеллінг, Ясперс та інші.

В 16 років Вл.Золотарьов починає втілювати в життя свою дитячу мрію та мрію батька, сім'я якого проживала на Україні (Харківщина). Першим викладачами Владислава став батько.

В 1958 році сім'я переїздить до Магадану. На протязі двох років займається в Дитячій музичній школі під керівництвом Миколая Олександровича Лесного, що дозволило поступити Владиславу до музичного училища.

Перші твори починає писати в 1962 році: п'єси для баяна, фортепіано, скрипки («Легенда», «Токката», «Маленькі увертюри»).

1963 рік став для Вл.Золотарьова визначальним в його творчих пошуках. Концерт Юрія Козакова познайомив музиканта з багатотембровим готово-вибірним баяном. Цей інструмент був новим у ті часи. Він мав великий потенціал для Вл. Золотарьова, як виконавця та захопив хлопця для пошуку нових прийомів гри на баяні.

Творчий пошук композитора перериває повістка в армію. Три роки з 1963 по 1966 Золотарьов провів на військовій службі, що загартувало волю та характер композитора. Він бореться із складнощами, організовує художню самодіяльність, вигадує пісні (відмічені призами), пише статті в армійську пресу. У ці роки закінчений клавір Концерту №1 для баяна, «Листок з альбому», створені частини Камерної сюїти і ряд п'єс-настроїв по О. Блоку (для баяна), в яких багато новаторських прийомів техніки виконання.

Сюїти для фортепіано, Дитячі сюїти (1-4), завершена Камерна сюїта (у шести частинах) розкривають своєрідні виразні засоби оригінального стилю молодого композитора

Вл. Золотарев проводить в місті авторські концерти, де звучали його нові твори для баяна.

У 1968 році Вл.Золотарьов закінчує музичне училище та звертається до великих і масштабних форм: Концерт №1 для баяна з симфонічним оркестром, і Концертна симфонія №1 для баяна з симфонічним оркестром, які насичені яскравістю тембрової драматургії і логікою тональних планів.

Магаданський період визначається написанням вокального циклу (романси) для голосу і фортепіано на вірші японських поетів, насичений ліричною і філософською тематикою.

У 1968-1970 роках композитор багато пише: драматична поема «Мартін Іден (для альту і камерного оркестру) – під враженням роману Д. Лондона, героя якого Вл. Золотарьов ототожнював з собою, сонати для баяна, твори для хору, «Вечірня прелюдія», ансамблі і твори малих форм (для баяна, скрипки). Вони показують становлення музичного стилю композитора, самобутність і багатогранність образного змісту. У цих творах проявляється одна з характерних сторін його світовідчуття : всепоглинаючий стан життєлюбності і оптимізму.

Вл.Золотарьов поступив у Московську консерваторію на композиторський факультет у 1971 році. На вимогу учбової програми та прохання його педагога (Т. Хренникова), Вл.Золотарьов пише декілька ансамблів (Диптих і Триптих)

Вл.Золотарьов продовжує відвідувати консультації у Д. Шостаковича, що відмітив його дарування і дав гарну оцінку його творам. Також консультиється у К. Волкова, Е. Денисова і Р. Шедрина, з яким Владислава зв'язала творча дружба. Він ділиться з Р. Шедріни своїми планами і проблемами, питаннями творчості, присвячує йому свої «Експромти» (афоризми, роздуми, висловлювання). «Камерна симфонія» (збірка віршів) так само присвячена Р. Шедрину.

У Москві композитор знайомиться з видатним виконавцем (баян) Фрідріхом Ліпсом, що відразу оцінив його новаторську творчість, почав активно підтримувати і пропагувати його твори (проводилися концерти, записи, творчі зустрічі).

1972 року розчарований Вл. Золотарьов йде з консерваторії: його 12-ти тонова манера письма і досліди з препарованим фортепіано викликали нерозуміння, як і експерименти з четв'ятонами.

У планах композитора намічається робота над декількома операми на сюжет про життя староруських філософів, триває робота над малими формами. Вже видані декілька авторських збірок. Випущені грамплатівки і аудіозаписи. Навесні 1975 року Ф. Ліпс уперше за межами країни виконав в Клінгентале (Німеччина) Сонату №3 (для баяна), яка справила глибоке враження на слухачів і супроводжувалася оваціями, але цього Владислав Золотарев вже не дізнався. 13 травня 1975 року його не стало.

Творчість Вл. Золотарьова продовжує своє життя і після смерті. Його твори лунають з різних частин планети, від Америки до Європи. Така популяризацію баянного мистецтва під час життя композитора залишила свої скарби для здобутку нових геніїв у сфері музики та дала змогу молодим виконавцям цитувати сучасність того часу в новому амплуа сьогодення.

Музика Вл. Золотарьова надихає багатьох музикантів на пошуки нових барв та якості звучання інструменту. Всі ці власні якості музиканти-інтерпретатори втілюють на сцені під час концертів та конкурсів, які носять ім'я великого новатора в сфері музики для баяну Владислава Андрійовича Золотарьова.

В 80-і роки в молдавській музичній школі одним із шанувальників композитора був відкритий музей Вл. Золотарева, де зібрані фотографії, збірки, пластинки, афіші концертів. Зроблений з дерева великий портрет композитора.

В Магадані в 90-х роках пройшли два Далекосхідні конкурси, а у Владивостоку – Міжнародний конкурс імені Золотарева.

Вже в XXI сторіччі існує декілька більш сучасних конкурсів одним з яких являється Vladislav Zolotarev 2007 International Competittion for Composers New-York, USA. Конкурс проводився в пам'ять про визначеного композитора Вл. Золотарьова. Головними пріоритетами конкурсу стали [38]:

- стимулювання до написання нових музичних творів у найбільш улюблених жанрах композитора;
- збагачення концертного репертуару новими творами;

- підтримка обдарованих композитора.

Участь приймали всі бажаючі композитори без вікових обмежень. До участі приймали аудіо або відео записи виконання творів, які були написані в період до 31 грудня 2007 року. Результати голосування повідомляли анонімно всім учасникам. Сам конкурс проходив у період з 1 лютого по 1 березня 2008 року [38].

На конкурсі необхідно було представити твори, камерно-академічного напрямку, написані для баяна, фортепіано, голосу, ансамблю, оркестру, хору і інших інструментів і складів (оцінюватимуться окремо), використуваних Вл. Золотаревьом у своїх творах

Представлені твори не повинні мати призів і винагород в інших конкурсах, не мають бути раніше публічно виконаними і такими, що прозвучали в ефірі, опублікованими і записаними на носії, що тиражують.

У нотах, аудіо та відео записах ім'я конкурсантів не вказуються

Музичні твори мають бути надруковані на комп'ютері або можуть бути виконані акуратним, легким для читання почерком і не повинні містити жодних інших відомостей або позначок окрім тих, які стосуються безпосередньо вмісту або виконавських вказівок. Неякісно оформлені ноти не розглядаються.

Використання електроніки можливо лише в номінації-ad libitum.

Номінації конкурсу:

- «Ad libitum»;
- концерт;
- музика для дітей;
- поліфонічний твір;
- соната;
- твори в дусі Вл.Золотарьова;
- сюїта.

Переможцями стали в номінації Гран-прі: Д. Федорів (Швейцарія) Фугато D-dur; М. Попов (Росія) Квінтет для баяна і квартеті на згадку про

Владислава Золотарьова; В. Рунчак (Україна) в категорії Ad-Librium;
Є Лисняк (Україна) .Саргіссіо; А. Михайловаа (Росія).

Золоті медалі отримали: Є. Лисняк; А. Михайлова; О. Трофимчук

Срібні медалі отримали: В. Плотников (Росія) Сюїта для балалайкм в 5 частинах; М. Попов (Росія) Соната для баяну.

Бронзу зайняли: Д. Федорів, В. Ходлевська, П. Назайкінська.
В. Хотніков, М. Попов.

1-2 грудня 2012 року в концертному залі коледжу музичного мистецтва імені І. В. Казеніна відбувся завершальний етап Регіонального конкурсу виконавців на баяні, акордеоні, гармоні, присвячений 70-літтю з дня народження композитора — баяніста Владислава Андрійовича Золотарьова. Участь в конкурсі взяли учні дитячих шкіл мистецтв, студенти освітніх установ середнього професійного утворення культури і мистецтва [39].

Конкурс проводився в рамках реалізації відомчої цільової програми «Організація і підтримка народної творчості 2012-2014 рр.» з метою виявлення і підтримки найбільш обдарованих і професійно перспективних в музичному утворенні учнів і студентів. Конкурсні прослухування пройшли у присутності журі, до складу якого увійшли провідні виконавці на народних інструментах і професорсько-викладацький склад: Д. С. Дмитрієнко – зав.кафедрой, доцент кафедри (клас баяна) Державного музично-педагогічного інституту ім. М. М. Іпполітова- Іванова, директор — художній керівник Державного академічного російського народного ансамблю «Росія» ім. Л. Г. Зикиной; заслуженого працівника культури РФ, директора коледжу музичного мистецтва імені І. В. Казеніна Володимир Григорович Боїв, викладач відділення «Інструменти народного оркестру» Е. Г. Бельтюкова.

На зміну поколінню першовідкривачів завжди з'являються молоді та перспективні виконавці та композитори, творчість яких надає надбанням попередників ще більшого значення.

В. Зубицький являє собою багатогранну творчу особистість, яка в основу своєї роботи заклала основною своєю метою не просто відкриття

нових граней баянного мистецтва, але і відкривати молоді таланти світу. Саме він став тим молодим талантом, який прийшов на зміну Золотарьову, але вже в українській баянній школі.

Зубицький Володимир Данилович народився 2 березня 1953 року в селі Голосково Миколаївської області в сім'ї фітотерапевта Данила Зубицького. Творчими напрямками майстра стали: композиторська, виконавська, диригентська робота. Закінчив Київську консерваторію під керівництвом професора В. В. Бесфамільнова, М. М. Скорика та В. Б. Гнедаша.

У 1975 році виграв «Кубок світу» (CIA-UNESCO) на міжнародному конкурсі баяністів-акордеоністів у Хельсінкі (Фінляндія). В 1985 отримав премію польського відділення UNESCO за маленький реквієм «Сім сльозин»; лауреат міжнародних конкурсів композиторів «Акко-2000» (Фінляндія), «Премія І. Коць» (Україна), президент асоціації баяністів України (1988-1998).

В.Зубицький веде активну концертну діяльність та проводить майстер-класи в Росії, Україні, Польщі, Чехословаччині, Австрії, США, Франції, Німеччині та Італії. Часто виступає як диригент та соліст з провідними оркестрами України.

Серед композиторського спадку три опери, два балети, сім симфоній, п'ять концертів та камерні твори. Широке розповсюдження отримали хорові концерти та твори для баяну. З 1995 року живе та працює в Італії.

Зубицький став одним із перших композиторів, який задіяв та творчо реалізував елементи джазу в творах класично-академічного напрямку. Його п'яти частинний цикл «Partita concertante № 1» in modo di jazz improvisation, незважаючи на назву та використання джазових засобів музики втілює в собі зразок так званої «серйозної», академічної музики. Основними факторами, що відносять даний твір до академічної традиції стали: жанровий орієнтир (партита); форма твору; методи розгортання музичного матеріалу; образно-емоційний зміст [22, с. 55].

Творча постать В. Зубицького зробила величезний внесок у пошук та розвиток молодих музикантів-виконавців та розповсюдження музики для баяну завдяки своїй концертно-конкурсній діяльності.

В. Зубицький протягом десяти років являється головою журі в конкурсі – музична премія міста Ланчано. Це великий конкурс, який проходить на Заході для виконавців на баяні, акордеоні, діатонічній гармоніці, банденеоні. Серед учасників багато виконавців з України, Росії, Казахстану та інших країн.

Сам композитор в одному з своїх інтерв'ю говорить про те, що багато виконавців, які займають призові місця з України на жаль стають не потрібні у своїй країні. Тому головною метою композитора стала підтримка молодих музикантів та підняття престижу професії виконавця на периферію. За допомогою мера міста Ланчано, сеньйором Гаргарелло, направляються листи до губернатора про фінансування витрат для талановитих музикантів з України та інших країн [23].

«...Во мне все тогда перевернулось. Я открыл для себя новый инструмент, совершенно новый, крайне необычайно образный мир... Меня просто потряс философский монументализм этого автора. Я понял, что благодаря музыке Золотарьова являюсь счастливым свидетелем зарождения баяну как академического инструмента» [27, с. 7]

Однією з характерних особливостей творчого композиторського пошуку у сьогоденній музиці стала зосередженість на виявленні звукових характеристик ансамблевого поєднання баяна з іншими академічними інструментами, як флейта, фортепіано, скрипка та віолончель.

Творча постать В. Зубицького зробила величезний внесок у пошук та розвиток молодих музикантів-виконавців та розповсюдження музики для баяну завдяки своїй концертно-конкурсній діяльності.

В одному з інтерв'ю композитор на питання про свою діяльність в Італії відповів: «Намагаюся привозити якомога більше молодих українських музикантів. Останнього разу зібрали 44 найкращих виконавців з кожної

області... Влаштуємо серію благодійних концертів за участю лауреатів попередніх конкурсів. А у лютому сподіваємося зробити турне по всій Україні. Адже в Україні є лауреати, а про них ніхто не знає! Це образливо для музиканта і страшна біда для нашого суспільства» [56]

В 2019 році в Атираускій обласній філармонії імені Нурмухана Жантуріна Зубицький був головою журі на міжнародному конкурсі баяністів та акордеоністів «Кубок Євразії». Конкурс проходив в декількох номінаціях – гра соло та в ансамблі, класична гра та вар'єте (легкий естрадний жанр).

Під час проведення даного конкурсу склалася ситуація в якій голова журі проявив свою майстерність педагогічної діяльності. У зв'язку з неоднозначним рішенням журі про присвоєння першого місця та Гран-прі композитор сказав: «Два мої ученика все время были соперниками между собой, спорят кто из них лучше. И однажды на конкурсе один получил Гран-при, а другой – первое место. В итоге ребята остались соперниками и еще долго доказывали превосходство одного над другим. В музыке такого не должно быть, надо любить и уважать друг друга, ценить своего слушателя» [29].

В сучасному світі музики композитор дуже прискіпливо відноситься до поняття репертуару особисто в своїх концертах та на конкурсних прослуховуваннях. Серед вимог до репертуару виокремлює поняття репрезентування репертуару як не від'ємної частини характеру виконавця, що впливає на сприйняття слухачем тих чи інших задач, які виконавець намагається донести. Все це створює імідж виконавця.

В.Зубицький поєднує в собі дві яскраві іпостасі композиторську та виконавську (педагогічна та громадська діяльність). Сам композитор говорить про те, що це поєднання створює своєрідний діалог між ним та слухачем. Саме це дозволяє автору відчувати «живе дихання залу», усвідомити його інтереси та потреби, допомагає найбільш повно розкрити звукові можливості інструменту.

Виконання творів В.Зубицьким відрізняється від всіх інших надзвичайною професійністю та майстерністю володіння готово-виборним багатотембровим баяном і характеризується особливим колористичним, насиченим оркестровим звучанням баяну, масштабність та чіткість побудови музичної форми, яскравої динаміки, ритму, що постійно змінюється, витонченість деталей, імпровізаційна свобода та цілісне донесення музичного тексту, як власного висловлення та розуміння музики, артистизм та театральність стали невід'ємною частиною творчості композитора. І саме ці поняття композитор цінує та виховує у кожному учні та конкурсанті.

1.3. Музикознавча думка що до постатей Вл. Золотарьова та В. Зубицького.

Розглядаючи цих двох великих композиторів та виконавців увагу привертає незліченна кількість коментарів різних музикознавців про постаті Вл. Золотарьова та В. Зубицького

В авторефераті Карташова В. Д. Наводиться цитата самого В. Зубицького, щодо творчості Вл. Золотарьова: «... Во мне все тогда перевернулось. Я открыл для себя новый инструмент, совершенно новый, крайне необычный образный мир... Меня просто потряс философский монументализм этого автора. Я понял, что благодаря музыке Золотарева являюсь счастливым свидетелем зарождения баяну как академического инструмента» [27, с. 7].

Ці слова однозначно вказують на те, що творчість Золотарьова не просто вплинула на формування мислення В. Зубицького, а стала поштовхом для новаторства у творчості композитора.

Власов В. У своїй статті «Фольклорні витоки джазу» говорить про В.Зубицького, що його творчість «...аккумулирует в себе самые пластик фольклорных источников разных народов, разных культур» [8, с. 5].

В статті Ю. І. Дякунчак та О. І. Душного говориться про творчість В.Зубицького так: «Сочинения джаза с фольклорным, барочным и

модерновими стилями – нова грань творчества В. Зубицкого, связана с проникновением в камерно-инструментальную музыку музыкального языка и средств выразительности, которые свойственны джазовому музицированию, и отвечают появлению нового джазово-академического направления в баянной музыке» [20, с. 20].

Ф. Ліпс у своїй книзі «Кажется, это было вчера...» виділяє Вл.Золотарьова як «значиме історичне ім'я»: «Вл.Золотарева своїм творчеством приподняв баян и вытолкнул его из сферы сугубо баянной музыки в мир камерно-академического искусства, а Губайдулина с высоты своего авторитета и положения приняла баян из рук Золотарева и помогла ему обрести свое достойное место на высокой академической сцене» [10, с. 76].

Ліпс згадує, що Золотарьова можна було б назвати «пришельцем с другой планеты: какой-то странный непредсказуемый, независимый, никак не вписывающийся в тогдашнюю народническую элиту и, вместе с тем, он был талантлив необычайно и популярен на зависть многим.<...> Это был человек-космос; он был одарен гениально, просто как гений не смог себя реализовать полностью» [10, с. 81-83].

Композитор зовсім у нових фарбах демонструє прийоми гри міхом. За словами Ф. Ліпса: «...у Вл. Золотарьова цей ефект корінним способом переосмислюється. Тремоло у нього пов'язано з безліч визначених художніх образів-настроїв. Тут і тривога, і трепет, і приближення бурі... Заслуга Вл. Золотарьова в тому, що він по-новому застосував художньо-виразні засоби сучасного баяну і саме тим вказав композиторам шляхи для творчих пошуків» [10, с. 108].

В. А. Золотарьов писав у своєму щоденнику: «Для того, щоб зрозуміти, прийняти мою музику, щоб закохатись у неї, потрібно ввійти в ситуацію мого життя, всього його образу зі всім оточенням, бо таке поняття і є істинне поняття будь-якого композитора, чи то Бах, Моцарт, Бетховен, або Шенберг, Берг чи Веберн».

Висновок до розділу 1

Говорячи про новаторство та спадкоємність, такі поняття як «традиція», «креативність», «культура» стають невід'ємною частиною даного дослідження. Всі ці поняття несуть в собі одну головну особливість. В кожному з них закладено «геном» тої чи іншої епохи, притаманними їй рисами та напрямками розвитку музичного мистецтва від консервативного до новаторського.

Ці поняття у своїх працях намагались розкрити в повній мірі такі музикознавці: М. М. Берлянчик, Е. Шилз, І. Полонська, Ю. Лотман, А. Соколов, А. Лосєв, І. Драч.

Таким чином, поняття «креативне», «культура», «традиція», «спадкоємність», «новаторство» дозволяє розглядати результат індивідуальних творчих пошуків композитора, спрямованих на оригінальність, відмінність від традиційного, які відбуваються через заперечення традиції загалом та спробу винайти іншу, нову музичну реальність. Саме ці риси лежать в основі креативного мислення, яке є джерелом відповідних явищ у музичних творах. Тому зіставлення «креативного» з «традиційним» дає можливість продемонструвати унікальність творчості В. Зубицького, через приємництво традиції Вл. Золотарьова, у контексті музичних процесів ХХ століття. Ця унікальність полягає, з одного боку, у запереченні європейської музичної традиції і традиційного музичного мислення, а з другого – у частковому їх збереженні, консервативності і «традиційності» певних підходів до композиції.

Творчість Вл. Золотарьова більшою мірою автобіографічна. Все композиторське надбання написане пережите ним і вистраждане. Музика його творів, в основному, програмна, їй властива інколи деяка театральність та живописність.

Владислав Андрійович був дуже різностороннім композитором, у нього було оркестрове мислення, дуже широкий кругозір. Він писав і для фортепіано, для скрипки, для симфонічного оркестру, вокальні твори

(ораторія «Пам'ятник революції», вокальний цикл на вірші японських поетів, солдатські пісні). Проте улюбленим інструментом був баян.

Серед музикознавців творчість Вл. Золотарьова не набула у свій час великої популярності, але сьогодні цю прогалину історії намагаються дописати: Ф. Ліпс «Творчість Вл. Золотарьова, освіжаючий життєвий шлях композитор» та «Антология литературы для баяна», Малкуш А. С. «Претворение национальных особенностей в стиле Вл. Золотарева» та «Феномен «трагического» в жизни и творчестве Вл. Золотарьова», К.Булиго, С. Платонова, В. Галактионова, М. Оберюхтина. Л. Сергійчук, Малкуш А. Н. «Народные и авторские заимствования темы в сочинениях для многотембрового баяна Владислава Золотарева», «Полифоническая техника в сочинениях для многотембрового баяна Вл. Золотарева», Інна Клаузе, книга «Вл. Золотарьов. Доля і Муза : Спогади, архівні документи, статті» (укладач П. Ф. Серотюк), книга «Вл. Золотарьов: матеріали до біографії» (редактор-укладач В. А. Балик), де зібрана деяка частина літературної спадщини композитора, листи, щоденники, статті і спогади про нього.

Неможливо не згадати, що композитор в області баянної музики являється першим автором, який звернувся до жанру партити та формі поліфонічного циклу медитацій.

У творчому спадку композитора невелика кількість творів. Серед них: 24 медитації, «Апокаліпсис» для фортепіано (1972), адажіо для віолончелі і фортепіано (1972), «Зимовий ранок», «Іспаніада», «Камерна сюїта», Концертна симфонія №1 та №2, партита для баяну, «П'ять композицій», «Рондо капричозо», пісні, романси, Соната для віолончелі та фортепіано (1970), Соната №2 та №3 для баяну, Соната №1, «Ферапонтов монастир» та шість дитячих сюїт.

Як в період життя так і після нього творчість Вл. Золотарьова має своє наслідування та продовження завдяки концертам та конкурсам присвячених композитору. Серед учасників конкурсів багато українців, які займають гран-прі та інші призові місця.

Основою для аналізу творчості В. Зубицького стали такі наукові роботи: автореферат дисертації автора Карташова В. Д. «К феномену стиля современного композитора-баяниста (на примере сочинений Владимира Зубицкого)»; Голяка Г. «Творчість В. Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару»; стаття автора Е. М. Симонова «Бандурное творчество В. Зубицького: к проблеме стиля». Додаткову інформацію про композитора його творчу спадщину та невідомий вклад у розвиток баянного мистецтва можна знайти у статтях таких авторів: Гончарова «Творчість В. Зубицького на зламі століть» и «Нефольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького», В. Карташова «В. Зубицкий: черты композиторского стиля», Н. Морозевич «Ідейно-сміслові та стильові засади з сучасних інструментальних творів для бандури на прикладі «Концертного триптиху»

В.Зубицький зробив вагомий внесок у розвиток баянної школи, виховання молодих виконавців та популяризацію музики для баяну завдяки своїй концертно-конкурсній діяльності.

РОЗДІЛ 2.

ЕСТЕТИКО-ФІЛОСОФСЬКІ ОСНОВИ ТВОРЧОСТІ ВЛАДИСЛАВА ЗОЛОТАРЬОВА ТА ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО

2.1. Стил ь композиторського письма Вл. Золотарьова та В. Зубицького

Вл. Золотарьов був людиною обізнаною та достатньо кваліфікованою не тільки в галузі музики, але й в літературі, живописі та філософії. Все це зіграло позитивну роль в житті та становленні молодого музиканта як виконавця, творця та композитора.

Композиторська риса письма Вл. Золотарьова була здебільшого побудована на трьох основних темах: кохання, трагічність та позитивне мислення.

Кохання у творчості митця була зображена як і в музиці. Вона розкриває ліричні переживання, особливості свого світосприйняття і (як говорив сам Владислав) – сердечну споглядальність.

«Легенда», Токката, Маленькі увертюри-це перші композиторські твори автора. В яких вже зустрічається глибока зосередженість, динамізація змісту, пошуки нових музичних виразних засобів: використання інтонацій староруських церковних співів і елементів поліфонічного викладу.

У сонатах, як і в Поліфонічному зошиті «24 медитації» (для баяна) або в Концертних симфоніях №1, №2 (для електронного баяна і симфонічного оркестру) простежується жанровий – стилістичні витоки музичного тематизму, перемикання і взаємодії художніх стилів, різноманітні прийоми полістилістики.

В філософсько насичених творах «Роздуму у фресок Діонісія», ораторії «Ex Libris» (для солістів – вокал, читців, декількох хорів і симфонічного оркестру), романсах на вірші В. Хлебнікова – новаторські прийоми композиції логічно поєднуються з інтонаційними і фонічними рівнями, багатотемністю контрастного матеріалу в розробках.

Семантично стійкі сфери трагічного і життєствердного простежуються в музиці, віршах і прозі, живописі Вл. Золотарьова. Усі його твори пронизані послідовністю трагізму і життєрадісністю.

Однією з особливих рис композиторського письма стало тематичне запозичення. Група тем включає в себе більш-менш точне відтворення народних або авторських мелодій. Серед існуючих видів полістилістики у творах Вл. Золотарьова зустрічаються два – цитата та аллюзія [34, с. 130].

Цитата – це більш точне відтворення чужого тексту, а аллюзія – це невеликий натяк на інший стиль або жанр вже відомого твору.

Так, тема заключного хору «Слався» з опери «Іван Сусанін» Глінки як цитата був відтворений у п'єсі «Скоморохи при дворі» з Дитячої сюїти №1, дитяча пісня «Чижик-пижик» аллюзія в розробці першої частини Соната № 2, дитяча пісня «Ялинка» композитора Бекмана аллюзія розробки 1 частини Сонати №2, епізод *Martelato*, російська народна пісня «Як у наших у воріт» цитата з середнього епізоду 3 частини Соната №2, лейтмотив «долі» Бетховена з 1 частини Симфонії №5 аллюзія до №2 (без назви) з Дитячої сюїти №3, середньовікова секвенція «*Dies irae*» цитата до «Рондо-каприччіозо» для трьох баяну 4 частини Соната №3, фрагмент струнного секстету «*Verklärte Nacht*» Шонберга цитата до коди 4 частини Соната №3, тема Малера з 4 частини Другої симфонії аллюзія до середнього розділу 1 частини Партити [34, с. 130].

Композитор ускладнював музичну мову за рахунок звернення до поліфонії, додекафонії, полістилістики, складних форм жанрового синтезу для передачі глибоких суб'єктивних переживань. На ранньому етапі його творчості домінували твори тональної організації, з яскраво вираженою гомофонно-гармонічною фактурою або акордовим складом. Музична тканина подальших опусів ускладнилася поліфонічним багатоголоссям: зверненням до техніки рухливого контрапункту і композиції фугато. Твори останнього творчого періоду Золотарьова демонструють складний, змішаний склад, що об'єднує додекафонію, поліфонію і тональну систему мислення.

Підводячи підсумки аналізу композиторського стилю письма та характерних риса майстра для баяна Вл. Золотарьова, можна стверджувати, що на образно-інтонаційному і драматургічному рівні творів поліфонічна техніка застосовується композитором переважно для відображення стану роздуму, сфери глибокої рефлексії. Музична характеристика цієї сфери пов'язана з показом і розвитком «ментальною, умосозерцательной интонации» (по типології В. В. Медушевського) [35, с. 123]. На композиційному рівні помітно, що Вл. Золотарьов часто використовує в творах модель чотирьох-голосого фугато

В. Зубицький є композитор новатор, який у своїй творчості прибiг до ведення нових тембральних фарб музики для баяну із застосуванням новітніх музичних напрямків, а також фольклорності (українська, болгарська, латиноамериканська).

Однією з характерних особливостей стилю композитора являється використання секвенцій із спеціально порушеною метричністю, де метр та ритм зі своїм складним групуванням в смисловому значенні домінують над інтонацією. Це особливо видно у музиці з народно-пісенною та джазовою основою.

Спорідненими до секвенцій стає принцип варіаційності. Він також знаходить своє місце в народній, джазовій та в музиці стилю вар'єте [27, с. 12].

Тональний план циклічних творів В. Зубицького будується по класичному принципу: тональна стійкість в експозиціях, інтенсивні модуляції в розробках та відтворення тональності в репризах. Під час організації тональних планів для композитора характерним принципом стає терцове співвідношення.

Для постійної зміни тональностей композитор відмовляється від модуляцій та використовує звичайні тональні співвідношення, або використовує принцип вводитоновості.

Лейттональністю творчості композитора стала e-moll, яка несе в собі пічальний та трагічний характер. Лейтакордом став тризвук з «високою» IV ступінню, або квінта з «високою» IV.

Гармонія найбільш специфічно проявляється в творах побудованих на східнослов'янському мелосі: дорійський мінор з високою IV ступінню – гуцульський лад – являється однією з характерних особливостей композиторського письма [27, с. 14].

Коло музичних інтересів В.Зубицького, як баяніста, охоплює різні стилі й жанри від музики бароко до сучасних опусів. Композитор-баяніст грає переважно власні сольні й ансамблеві твори, а також оригінальну музику інших авторів та перекладення музичної класики. Виконання В. Зубицького вирізняється надзвичайною професійною майстерністю у володінні готово-виборним багатотембровим баяном і характеризується особливим темброво-кolorистичним, барвно-насиченим оркестровим звучанням інструмента, масштабністю диригентського мислення у побудові музичної форми, яскравою динамікою, пружною енергією ритму, досконалою витонченістю деталей і водночас охопленням цілого, імпровізаційною свободою та цілісністю музичного висловлювання. Серед виконавських рис баяніста потрібно підкреслити також театральність, артистизм, концертність.

2.2. Художні властивості та естетико-філософські засади творчості Вл. Золотарьова

Вл. Золотарьов був людиною мислячою про вічне, про кохання, насичений духовними помислами. Його творчість була народження «за велінням серця» і ніяк не могла знайти компромісів із застарілими нормами.

В своїх щоденниках композитор зміг розкрити свою головну установку: «Я хочу настоящей музыки! Чтобы она волновала, заставлял думать, смеяться, плакать» [37, с. 169]. Говорячи про своє місце у світі, Золотарьов писав про зростаюче відчуття «затерянности человеческой личности, благородной и высокой в своем устремлении» [37, с. 169].

Невід'ємною частиною творчості завжди являлася область кохання. Для Золотарьова вона була світла та радісна, але спричиняла багато страждань. Своє розуміння цього почуття автор розкрив в «Експромтах»: «Любовь не есть восхищение и наслаждение. Любовь – это страдание» [37, с. 170]. Творів, які супроводжують дану тему дуже багато, але одними з них являються «25 невідправлених листів (листи до коханої)», «Літературна фантазія». Для своєї дружини написав великий ліричний цикл для соло баяну з шести частин – «Камерна сюїта», поліфонічний зошит «Meditations» (Роздуми).

Вірші Вл. Золотарьова ввібрали найчистіше та найсвітліше коло образів (свічка, церква, музика).

Трагічний початок проявляється у Вл. Золотарьова не тільки у відчутті власної самотності та «затерянності» в світі. В його висловлюваннях простежується установка на усвідомлену жертвовність: «Цель, только она, проклятая, толкает меня на эту безрадостную жизнь». Мета композитора – це служіння музиці, творчості та баянному мистецтву. В одному з листів написаному своєму другу композитор цитує слова німецького філософа, які стали йому дуже близькими: «У Ницше есть прекрасная фраза из «Заратустры»: «...Я давно перестал стремиться к счастью. Я стремлюсь только к своему делу...» [37,с. 170]

Дуже точним та глибоким поясненням суті «трагічного» є висловлювання російського філософа І. А. Ільїна, яку наводить у своїй статті автор Малкуш А. С. : «Сущность духовной трагедии состоит в том, что в земной жизни человека обнаруживается неразрушимое, непреодолимое затруднения, которое вызывается не просто его личными свойствами , но самой объективно-сущей природой вещей... в законах природы, обременительных или удивительных для духа; в несоответствии целей и средств, в несогласованности должного и неизбежного; в неустранении неприятного... в столкновении духа с чужой полостью и слепого. <...>

И чем духовные человек, чем глубже его душа, чем праведнее его воля, – тем более его жизнь насыщена трагическим» [37, с. 171].

Поняття трагічності у творчості Вл. Золотарьова складає естетичну категорію авторського портрету та стилю композитора. Вся музика автора насичена цим почуттям, а особливо це відчувається у «П'яти композиціях», «Іспанській рапсодії», Сонаті № 3, «Траурній музиці».

Музичні цикли Золотарьова відкривають та відтворюють індивідуальну картину світу, яка представляє собою тріаду: «Світ зовнішній-Я-Піднесене». Особиста трагедія композитора була в розумінні «подвійності буття» особистості. Тут споконвічному ідеальному світу інобуття, який вважається світом снів, мрій, недосяжного Господнього виміру протистоїть реальний світ – розчарувань, давлучий, гнітючий.

При знайомстві з літературним та музичним спадком Владислава Золотарьова складається відчуття, що композитор відчував себе «розп'ятим» між гнітючістю реальної дійсності та ідеальним простором бажаного світу «Піднесеного». Джерелом страждань та мук для Золотарьова був «Зовнішній світ», який диктує свої умови та ставить творчу особистість в жорстокі рамки.

Вл. Владислав писав: «...Кожна людина самотня, і коли вона усвідомлює це, то відчуває яке беззмістовне життя в скупченні людей, у так званому суспільстві...Тоді вона почне шукати причини безкрилості, буде шукати відповідь...вона буде ненавидіти людей, але щоб полюбити їх, їй треба знайти в собі сили, щоб піти на пошуки основного в житті – на пошуки Бога, віра в якого допоможе їй повернутись до людей ще більше нещасних, ніж вона, тому що вони живуть в темряві і не намагаються нічого шукати...» [51, с. 120].

Висновки до розділу 2

До основних рис композиторського письма в творчості Вл. Золотарьова відносяться:

- дванадцятитонована манера письма і досліди з препарованим фортепіано та експерименти з четвєртътонами;
- три головні теми творчості: кохання, трагічність та позитивне мислення.
- глибока зосередженість, динамізація змісту, пошуки нових музичних виразних засобів: використання інтонацій староруських церковних співів і елементів поліфонічного викладу.
- жанрову – стилістичні витоки музичного тематизму, переключення і взаємодії художніх стилів, різноманітні прийоми полістилістики,
- багатотемність контрастного матеріалу в розробках.
- полістилістики, використання цитата та аллюзія,
- ускладнення музичної мови за рахунок звернення до поліфонії, додекафонії, полістилістики,
- на ранньому етапі його творчості домінували твори тональної організації, з яскраво вираженою гомофонно-гармонічною фактурою або акордовим складом,
- ускладнення поліфонічним багатоголоссям: зверненням до техніки рухливого контрапункту і композиції фугато.

У результаті аналізу виявлено значення творчості В. Зубицького в розвитку баянного мистецтва, окреслено його основні здобутки:

- оновлення музичної баянної мови сучасними засобами композиторського письма;
- збагачення сучасного баянного репертуару новими високохудожніми оригінальними творами;
- формування сучасного педагогічного репертуару;

- створення нових тембрових поєднань баяна з іншими академічними інструментами в ансамблевій музиці;
- виведення баяна на новий якісний рівень, на якому академічне виконавство синтезується з популярним мистецтвом;
- максимальне розширення слухацької аудиторії баянного мистецтва від вузького кола любителів народної музики до широкого різнорівневого слухацького середовища;
- посилення інтеграційних процесів українського баянного виконавства, входження його в європейський мистецький побут;
- інтеграція вітчизняного баянного мистецтва у світовий культурний простір.

Витоки духовного багатства національної культури, широкого спектру людських емоцій та почуттів, виражені в музичній мові жанрових, регіональних і взагалі етнічних особливостей, приховуються в надрах давньофольклорної традиції народної творчості. В них акумулюються найсуттєвіші риси, почуття, енергетика нації, яка є об'єднувачим, узагальнювальним, живим фоном душі народу, найчутливішим, найвразливішим виразником людських переживань, реагує на будь-які значні зміни в житті суспільства і є чистим, невичерпним джерелом для вираження власних ідей та почуттів професійного композитора, через які особисте в художніх образах відображує загальне (тобто народне). Музичні твори В. Зубицького сповнені тонким відчуттям фольклору його батьківщини – України.

Отже, можна зробити висновок, що в українській музиці на шляху новітнього синтезу фольклорних джерел з найсучаснішою композиторською технікою (а разом з осучасненою технікою баянного мистецтва) помітну роль відіграє творча постать В. Зубицького. Фольклор, вразивши його творчу фантазію, став стимулом породження нових ідей. Саме на фольклорному підґрунті В. Зубицький створив власний індивідуальний композиторський стиль, творчо продемонстрував шлях відродження фольклорного мелосу в

«новій» музиці, примноживши це віртуозним, багатогранним баянним інструменталізмом і розпочавши воістину революційні зрушення в баянному репертуарі. За словами О.Зінькевич, він змусив народний інструмент «заговорити» сучасною мовою, руйнуючи ту, виключно етнографічну традицію, яка склалась в українській баянній літературі [63, с. 240].

РОЗДІЛ 3.
СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ТВОРЧОГО СПАДКУ
ВЛАДИСЛАВА ЗОЛОТАРЬОВА ТА ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО:
ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ

3.1. Виконавська інтерпретації Третьої сонати для баяна, «П'яти композицій» та «Іспаніади» В. Золотарьова в аспекті традиційності та новаторства: автокоментар

Третя соната — одна з центральних творів оригінальної музики для баяну 70-х років, в якій ніби то «сфокусувався» багатолітній пошук в області тематизму та формоутворення.

«П'ять композицій» (1972) знаменує в еволюції стиля Вл. Золотарьова утвердження складної психологічної проблематики, теми пізнання, ролі трагічного в житті людини, вічного подолання, напруженого шляху до обраного ідеалу, знайшовши пізніше втілення в монументальних полотнах автора — Концертній симфонії №2 «Curriculum vita», ораторії «Ex libris»(1973). Масштабність і глибина змісту, великий об'єм тривалість звучання (24-26 хв.), найбагатший арсенал виконавських засобів, отже і велику кількість виникаючих проблем припускає роботу над сонатою впродовж двох-трьох семестрів. Важливо визначитися з послідовністю роботи над окремими її частинами. Найбільш реальний і продуктивний, на мою думку — паралельно з розбором нотного тексту або упереджаючи його, від педагога спеціального класу повинна виходити ініціатива у вивченні учнем додекафонної музики і оволодіння методом її аналізу, що представляється мені у край важливим. В цьому випадку, частини 1 -а та 3 -я, де активного використовується техніка 12-тонового ряду не здаватимуться йому такими архіскладними, "незрозумілими", а набудуть свідомості і архітектонічної цілісності. Пошук найбільш адекватного звукового результату зумовив мою особливу увагу в сонаті до однієї з важливих частин процесу звуковедіння - міховеденню. Усвідомлене і технічно досконале

розчленовування музичної тканини, особливо в першій частині твору, дасть можливість точніше і виразно донести авторську ідею.

Третя соната для баяну, частина перша. Вже початкові акорди вступу *Maestoso ad.lib.* змушують переглянути редакторські позначення зміни міху в запропонованому варіанті тривалості звучання третього такту (розмір $5/2$) стає реальним, при цьому кількість рахункових долей на кожен рух міху - симетрично (9-9). Знімається проблема, виконання акордово ритмічної фігури в тактах номер 3 та 5, прийом виконується чіткою координацією зміни міха.

Умовні позначення зміни напрямку руху міху не уніфіковані. Їх, в якійсь мірі, «схожість» створює додаткову плутанину в позначенні режиму і стискання хутра, приміром: істотну роль виконують тут цезури (тт. 2, 4). Точно паузи, що метрично інтонуються, своєю тривалістю повинні виходити з «величини» звучання акордів. Ті ж умови в епізоді (тт. 48-54) аналогічний вступу матеріалу, який буде виконуватись пізніше.

У такті номер 8 — *Allegro ben ritmico* украй важливо визначити стержень темпу, який має бути не дуже рухливим, зручним для учня (точність виконання штрихів і «зламів» динаміки при цьому підвищиться, необхідно виявити механістичність, «мускулістичність») за допомогою підштовхуючих рухів міху, теми головної партії зберігши її «лице» і в подальших епізодах.

В такті 13 після взяття des^3 треба перенести кисть, нібито розтягуючи її в напрямі до c^1 , щоб уникнути не попадання при спорадичному зворотному русі.

В такті 25 у першій чверті партії правої руки відсутня шістнадцята пауза, так зазначено в рукописі.

В такті 33 вказано *ppp* на cis^1 має чітко бути виконаним. Навіть за рахунок *tenuto*.

В такті 55 моменти зміни міху тут співпадають з ритмічною будовою теми, тим самим як би виділяючи її з контексту «гармонійної» вертикалі. У

тт 64-66 складний в технічному відношенні епізод вирішується, використовуючи аплікатурні зчеплення 1-5/4, 2-5; при цьому вдається зняти зайву напругу в кисті (зазвичай, грають 2-5).

Далі шляхом «перекладання пальців» і гри на допоміжних рядах, зберігаємо постійно (після зміни позицій) природне положення кисті на клавіатурі і використання чотирьох-пальцевого комплексу (4-3-2-1). Звертаємо увагу на часте ігнорування акцентів в тт. 68-69, які слід виконувати за допомогою дуже активних поштовхів міху. Незайве нагадати, що перехід до руху тріолями (т. 70) не повинен йти за рахунок прискорення, а рух секстолями – за рахунок (т. 72) уповільнення загального темпу, Такти 72-80 – прекрасний епізод, щоб продемонструвати уміння цілеспрямовано будувати звукові «динамічні сходи» від обов'язкового *pp* до *fff*.

В тактах 99-100 зміна напрямку руху міха допоможе уникнути аллюзії, «органоподібна» звучність оживлює інтонування теми в контексті переуцільненої фактури.

З такту 162 (перше та всі подальші проведення двох 12-тонових рядів) краще грати як у рукописі Вл. Золотарьова, на реєстрі «фагот» (в друкованих виданнях пропонується реєстр «орган»). Авторське реєстрування для мене є більш значимим, бо поява а останніх трьох тактах «тутійного» реєстру вносить ефект неочікуванності та звучить нібито трагічний знак.

В закінченні першої частини різнопроочитань з уртекстом, заміна довжини нот, відсутність ліг в партії правої руки виявляє пульсацію в акордах, що змушує звертатися до оригіналу.

Друга частина. З самого початку пропонуємо непомітно повести міхом, приводячи в «збудження» голоси; далі необхідно зупинити міх в попереджені моменту виникнення звучання і відразу почати тремоло міхом (проблема миттєвої відповіді, таким чином, буде знята). Такт 41 – кисть лівої руки знаходиться на середині кришки лівого корпусу (в межах досяжності першого акорду) і здійснює, по можливості, лише одне (на третю чверть) переміщення уздовж корпусу вгору. У такті 55 пропонуємо верхній голос

виділити невеликим поштовхом міха, важливо при цьому, враховуючи велику напругу кисті, простежити за зв'язною грою. Відсутність необхідної розтяжки пальців компенсує «дотепна» аплікатура другого (розташованого згори) варіанту, де *gis* береться четвертим пальцем на допоміжному ряду з переходом через п'ятий палець на основному – до *dis* .

У такті 60 і в аналогічному епізоді (такт 67) пропонуємо розповсюдити *sf* на усі чотири чверті. Зміну напрямів руху міху упродовж тактів 72-74 рекомендуємо робити поперемінно на кожну восьму. При уважному розгляді і подальшому аналізі виявляється, що перехід в такті 85, в нижню теситуру виборної клавіатури зовсім втрачає сенс, бо по звуковисотності даний матеріал аналогічний відповідним тонам на басах. Продовжуючи гру з такту 85 на басовій клавіатурі, учень, уникає ряду незручностей, до тому-ж «застрахований» від каверзних стрибків (тт. 85, 93). Запропонована в тактах 89-92 зміна міху, співпадаючи із змахом кисті, відповідає найбільш оптимальній координації ігрових рухів (зміна – на сильну долю неминуче призводить до затримки).

Звертаємо також увагу на те, що в тактах 91-92 знаходяться друкарські помилки, причому, в обох виданнях різні.

Переглянута динаміка в такті 95 наптовхнула на роздуми про межі допустимого в тій або, іншій виконавській редакції. Пропозиція «ігнорувати» тут *sub. p* пов'язана з бажанням продовжити несамовито-емоційну напругу цього епізоду при *fff* до «зіткнення» *gis* з *A* і далі – росо *dim.* До *mp* в такті номер 99. Враховуючи, що реалізація динамічного плану в кінці 2-ої частини можлива лише в ідеалі на *rrrrrrr* – слід виконувати цей епізод на один-два динамічні знаки вище. Вважаємо, що межі в яких подібне «ретушування» художньо виправдано, не порушені. Епізоди тривалого тремолювання міхом вимагають не лише витривалості, але і уміння знімати, контролюючи стан м'язів, зайву напругу.

Ця частина викликає складнощі у виконавця, бо її перші сторінки починаються з тремоло, яке потребує від музиканта гарної фізичної

підготовки та якісного звучання, щоб кожний звук був відтворений. Частина *rie mosso* дуже жвава і виконується у відповідному регістрі. В цій частині необхідно мати хорошу моторику. Обидві руки повинні бути гарно розвинуті, так як пасажі знаходяться в обох руках.

Частина *tutti* починається з акордів та акомпанементу в лівій руці. Різнопланова динаміка, постійна зміна темпів надає цій частині яскравих відтінків та можливостей продемонструвати свої технічні можливості. Стрибки в цій частині виконуються достатньо складно, бо вони дуже не зручні.

Третя частина. Виконання перших тактів в нижній, іноді важко керованій на багатьох моделях недорогих інструментів, теситурі «фагота» може скласти певну складність для учнів. Проте, авторська лігатура має бути дотримана (особливо це стосується інтонації теми фугато, яка буде звучати пізніше). Для досягнення зв'язної гри краще скористатися натисненням клавіш, що попереджає звучання, на якусь мить раніше занурюючи пальці в клавіатуру. У такті номері 9 авторське позначення *vibrato* в рукописі відсутнє, запропоноване ж редактором – вимагає пошуку реальних виконавських засобів. Виконання цього прийому рухами кистю лівої руки, що коливаються, неможливе, дії правої – малоефективні і призводять до затиску. Раджу виконувати цей епізод (тт. 9-15) використовуючи підштовхуючи рухи правою або лівою ногою, що спирається на носок – прийом, запропонований (уперше використано композитором в «Старовинній казці» з Першої камерної сюїти в амплітуді *Vibrato* при цьому буде ширшим за аналогічні прийоми, виконані рукою).

Четверта частина. Цезура між 3-ою і 4-ою частиною, по можливості, повинна бити скорочена до мінімуму, що посилить експресивний характер головної партії фіналу, надавши їй додатковий імпульс.

«Оркестровий унісон» 12-тонового ряду, що з'являється, пропонуємо виконати поперемінно (на кожну восьму змінюючи напрям руху міха у тактах 33-36). В тт .44-45 цілком доречно уповільнення, як би нерішучий рух

tenuto, а далі з т. 46 – строго, без розгойдування – *A tempo*. У т.61 пропоную в партії лівої руки (остання чверть) наступну аплікатуру: 3-2-4-3. У тт. 116-117 не слід пом'якшувати контраст між *fff* і *subito p*. Без видимих підстав в такті 140 поміщений регістр «тутті» (у Золотарьова тут – регістр «орган», і тільки в т. 145 – «тутті»).

Під час використання прийому «рикошет» (тт. 151-173) слід максимально використати гру усіма п'ятьма пальцями, а також аплікатурні можливості допоміжних рядів, при цьому важливо зберегти гру в одній позиції при мінімальних ротаційних рухах кисті. Глибокими цезурами (тт. 155-158) можна скористатися для повернення (непомітно натиснувши «воздушник» або ряд басів) міху, що «втікає» вліво. Технологія освоєння прийому «рикошет» добре описана в роботі А.Крупина. У такті 179 відсутній регістр «тутті» (в оригіналі). Партію лівої руки в такті 212 слід розцінювати як авторську опіску, що перетворилася згодом на друкарську помилку, бо цей епізод в цілому ідентичний експозиції фіналу. На користь цього говорять і різні інтерпретації сонати №3 Ф.Ліпсом і А.Музикіна.

Чверті в такті 283, немов тривожні «удари долі», повинні виконуватися одним пальцем (третім) виразно і неквапливо. До такту 288 слід передбачити можливість *tenuto*. Такт 298 – «удари долі» невблаганні. Вони попереджають мірний хід чвертей. Перед виконавцем з'являється картина траурного ходу із зростаючою внутрішньою напругою. Важливо не прискорюватись аж до «зламу» в такті 308, де можливо *Allargando* (розширюючи, уповільнюючи). У останньому виданні сонати №3 («Антологія літератури для баяна», вып.7) потрапила ще одна прикра друкарська помилка. У такті 324 слід «читати» регістр «орган», а не «гобой».

Одним з найкращих виконавців даного твору являється Йосиф Пуриц. Молодий, сучасний виконавець, який займає почесне місце серед музикантів світового рівня.

Свої перші знання від отримав від батька, який був відомим баяністом, але він помер і його навчанням займалась мати.

2004 по 2008 вчився в Музичному коледжі при МГІМ ім. Шнітке в класі професора Андрія Івановича Леденева. Є випускником Російської академії музики ім. Гнесіних, де займався в класі професора, Народного артиста Росії Фрідріха Робертовича Ліпса. Цей факт підтверджує ту цінність продовження та приємництва поколінь між Владиславом Золотарьовим його друзями, які допомагали йому у втіленні творчості композитора та передавати свої знання власним учням.

С 2014 по 2017 р. навчався в Королівській академії музики (м. Лондон) в класі професора Овена Маррея.

Йосиф переможець таких конкурсів як: Міжнародний конкурс баяністів і акордеоністів (Кастельфідардо, Італія 2009 р.), Міжнародний конкурс «Трофей світу» (Спокейн, США 2012 р.), Міжнародний конкурс баяністів і акордеоністів «Arrasate Niria» (Аррасате, Іспанія 2011), Міжнародний конкурс баяністів і акордеоністів в м. Клінгенталі (Німеччина 2013), Перший Всеросійський музичний конкурс (Москва 2013). У 2014-2016 р. Йосиф став лауреатом конкурсів: Karl Jenkins Classical Music Award (Лондон 2014 р.), Hattori Foundation Senior Awards (Лондон 2015 р.), Patrons' Award (Лондон 2016 р.), виступаючи серед представників різних класичних інструментів.

Гастролював в США, Великобританії, Канаді, Австрії, Швеції, Фінляндії, Німеччині, Чехії, Китаї, Франції, Іспанії, Сербії, Данії і інших країнах. Виступав у Великому залі Московської консерваторії, Концертному залі Чайковського (Москва), Carnegie hall (Нью-Йорк), Wigmore hall (Лондон), George Weston Recital Hall (Торонто), Nybrokajen Concert Hall (Стокгольм), National House of Vinohrady (Прага), Concert Hall of Central Conservatory of Music (Пекін), Royal Danish Academy of Fine Arts (Копенгаген), UNESCO (Париж), Залі Державної капели (Санкт-Петербург) [65].

У його виконанні твір ніби оживає і дає можливість насолодитись якісним та професійним звучанням інструменту.

Першим, що хочеться відмітити це емоційність та артистизм виконавця. Він ніби спілкується з інструментом. Тим самим передає емоційність твору слухачам. Його емоційна стриманість в першій частині притягує увагу слухача і таким чином показує різкий контраст в інших частинах де виконавець розчиняється у музиці.

Другим фактором відмітимо технічні можливості музиканта, звернувши увагу на другу частину сонати, яка для автора даної роботи являється самою складною, він дуже вдало та чітко виконує всі аплікатурні, динамічні та темпові вказівки композитора. Складні стрибки з легкістю виконуються, бо фізичні та моторні функції рук дуже розвинуті і не викликають складнощів у виконавця.

Загалом твір у виконанні Йосифа Пуріца звучить динамічно та легко. Він дотримується вказівок самого композитора та своїм власним відношенням до твору наповнює його прекрасним виконанням, професійним та якісним звуком, де чітко прослідковується кожний голос, акорд, штрих та динаміка. Обізнаність самого виконавця у творчості композитора дозволяє ще більше та яскравіше передавати настрої та задум автора.

П'ять композицій. У переліку творів, складеним Вл. Золотарьовим в 1973г., «П'ять композицій» позначені 1972 роком.

Перша композиція є ні чим іншим, як авторською транскрипцією однієї з частин циклу «Три композиції для струнного квінтету». Через відсутність ліги між тактами 26 і 27 в т. 27 значиться e, а повинно бути es - (I .Уважний аналіз виявляє дванадцятитоновий ряд – , as, b, c, d, es, a, h, fis, cis, f, e; далі в партії лівої руки слідує інверсія справжнього ряду. Пропонуємо «збудувати» тут подібність наростаючих «динамічних сходів», вершина яких доводиться на три «випадкові» звуки у басу. Їх слід виконати за допомогою активної атаки міхом.

Друга композиція. У такті 11 один такт до $\text{♩} = 144$ (відсутній басовий ключ) істотно змінює текст партії правої руки. У такті 25 допустима (у

виняткових випадках, із-за проблематичності виконання) заміна прийому «рикошет» на тремоло міхом.

У такті 32 після ретельного аналізу можна виявити друкарські помилки. У верхньому голосі (остання чверть) слід грати сі-бекар – десятий тон додекафонного ряду, а в третій чверті нижнього – ре-дієз (сьомий тон інверсії 12-тонового ряду). В такті 42 помилково проставлений регістр «челеста», який повинен «фігурувати» в наступному такті. У такті 44 потрібні, незважаючи на динамічну шкалу p-ppp штовхаючі рухи міху.

Третя композиція. Дивовижна по красі і печалі прелюдія, лад якої такий співзвучний авторським поетичним рядкам: «І знову печаль, як чорна шаль, нечутно сповзає на плечі». Відмітимо лише те, що мотиви смутку, самотності, «печалі безмежної» – характерні домінанти поетичної творчості Вл. Золотарьова. З тембровим «нарядом» цієї частини по першій публікації, в принципі, можна погодитися. Пропонуємо ще одну варіант – з такту 15 використати регістр «баян» Іосо, а з такту 20 на С – регістр «баян з пікколо». Це буде співзвучно будові цієї композиції – від додекафонного ряду до гармонічного консонансу, від похмурості до просвітлення. У тактах 19-20 слід застерегти учнів від прискорення. Зміну напрямів руху міху пропонуємо провести в тактах. 7 та 14 (на останній чверті) у партії правої руки тут допустима пауза.

Четверта композиція. Вона ні що інше, як одна з хоральних прелюдій для Баяна, а згодом 20-й номер поліфонічного цикла *Meditations*. Ми зустрічаємо особливий тип фактурного розвитку (як і в «Траурній музиці», і в «Медитаціях») з постійним переміщенням тонального центру, де горизонталь будується, узгодившись з вертикальними тонально-гармонічними тяжіннями. Слід звернути увага на ряд невеликих різночитань між четвертою композицією і «Хоральною прелюдією». Тут відсутні наступні алогічні позначення: в такті 7-*accelerando*, в такті 8-*rit.*, такт 10-*accel*, такт 17-*molto accele*, такт 23-*rit.*

П'ята композиція (такти 38-40) є аналогічною до другої композиції (такти 2-4 та 27-29) де існують різночитання, що змушує нас ще раз звернутися до другої композиції. Розгляд тут будови акордів, а також дванадцятитонових рядів виявляє велику кількість інтервалів малої секунди (такти 8, 12, 13, 22-23, 30 та інші) разом з уникненням – збільшеної. Слідуює вважати достовірнішим текст першої (Муз. Україна, 1981), а не подальших публікацій (Сов. Композитор, 1982; Музика, 1989). Тому і в другій, і в п'ятій композиціях (в позначених тактах) необхідно виконувати не соль-дієз, а фа-дієз.

Молодий інтерпретатор Іван Філіпчик демонструє своє бачення твору через майстерність та власні знання набуті у класі Сидорова Юрія Олександровича.

Іван дуже чітко розподіляє сили для виконання кожної частини. Невеликий за обсягом та часом виконання твір потребує від інтерпретатора величезних технічних можливостей, емоційних переключень та відтворення темпових нюансів.

Музикант дуже точно та спрямовано втілює композиторські вказівки. Через свою емоційність та артистизм Іван додає твору більшої динамічності та рухливості. Неперевершена техніка та чіткість аплікатури демонструють професіоналізм та рішучість у донесенні основного змісту твору до слухача.

Кожен динамічний нюанс твору відчувається на слух точним попаданням. Всі вказівки від *p* до *f* мають градацію і слухаються не напружено, а легко.

Хоча більшість творів Вл. Золотарьова побудовані на скорботних темах, в даному випадку не дивлячись на схожість відчуттів «П'ять композицій» отримали нове прочитання завдяки легкості виконання.

Іспаніада. Цей твір – один з найяскравіших прикладів натхненної композиторської творчості. Дивовижні слова П. Казальса про «Іспанське каприччіо» Н. Римського-Корсакова цілком доречні і тут, – «чудове, прекрасне тлумачення іспанської душі, здійснене слов'янином. «Іспанська

рапсодія» Вл. Золотарьова — не стільки жанрова і колоритно-образотворча замальовка, а передусім — людська драма, досягнення як найглибших тайників людської душі, коли художник прагнув звільнити себе від найтяжчих думок і страждань. Золотарьов-композитор невід'ємний від Золотарьова-виконавця.

За свідченням багатьох музикантів. Вл. Золотарьов мав своєрідну і неповторну виконавську манеру. Одна з його міні-програм складалася з творів іспанської музики і, мабуть, послужила прообразом деяких «історизмів», а також жанрово-інструментальних сторінок «Іспаниади».

Вперше згадку про цей твір зустрічаємо в щоденниковому записі композитора від 2.07.1973 року, де в числі «заготівель» значиться і «Іспаниада». Твір завершений на початку листопада 1974г. (судячи з рукопису написана за десять днів) і присвячено, як і багато інших творів автора 70-х років Фрідріху Ліпсу — видатному представникові камерно-академічного напрямлення у баянному мистецтві, близькому другу автора.

Вступ — немов, сон зітхань. Діапазон кластера пропонуємо скоректувати у бік зменшення E, F, Fis, G, а з такту номер 7 слід додати ще три звуки — As, A, B. Порада своєрідного ігнорування «ідеології уртекста» виходить з необхідності добитися ясного і виразного звучання мелодійного голосу в партії лівої руки, увесь епізод вступу слід виконувати на виборній клавіатурі. При економному витрачанні хутра досягнення *adagio* стає реальнішим.

Епізод *Zunga cadenza* — ціла стихія канте хондо («глибокий спів», тобто спів в серйозному, драматичному стилі) із спонтанних гітарних імпровізацій, співу з надривом і пристрасної декламації. Тому тут цілком доречно активніша артикуляційна і «жорстка» динамічна (не завжди, співпадаюча з авторською регламентацією) манера, виконання. Приміром: «гітарні сплески» в тактах 1, 2 (тактова нумерація в «Іспанській рапсодії») можливі лише в межах позначених епізодів B, ES, F, B, граються на *sf*, «гітарний дріб» в такті 4 — за допомогою активних замахів кистю на *mf* та *staccatissimo*.

В тактах 1-2 та 11-12 *Andantino alla malaguenia* (неспішно в характері іспанського танцю) авторська лігатура, зазвичай, ігнорується. Її слід відновити, запропонувавши іншу аплікатуру в партії лівої руки.

В подальшому *Adagio* відсутність ліг (такти 1-6) в останніх двох ритмічно виписаних чвертях «провокує» виконувати їх окремо. Незважаючи на відсутність ліг і в оригіналі (це, по суті, авторська описка), акорди слід виконувати зв'язано. В такті 17 перенесення на октаву ввєрх партії лівої руки дозволить уникнути грубості в педалізації; до того ж, по колориту це буде ближче авторській вказівці *alla grè*. До такту, що попереджає центральний епізод *Allegro strepitoso con fuoco pitoresco*, є декілька рекомендацій: діапазон кластера рекомендуємо стиснути в об'ємі (від Е до А); корпус інструменту слід було б розгорнути управо, щоб «висвітити» тему.

Об'єм центрального розділу (до сегідильї, де також – подвійна тактова риска) виявився текстологічно «вразливим» та такт 21 представлений в публікації в «скорченому» виді. Окрім «повернення» ряду невеликих фрагментів, автор цієї роботи реконструює нотний текст завершальної фази центрального розділу. У такті № 7 – характерний фрагмент, коли композиторський задум як би вийшов за межі можливостей, які має в розпорядженні баян-*solo* (приміром, прийом «рикошет» тут нездійснений). В рукописі поряд з кластером стоїть знак * і дана, виноска – *ossiu*, де запропонований полегшений текст. Учень повинен визначитися у виборі того чи іншого варіанту виконання.

Слід застерегти від «змішування» двох варіантів виконання або неякісного «прочитання» основного варіанту, що нерідко спостерігаємо на практиці.

Такт 15 (розмір 5/4) – представляє проблему автентичного визначення. По-перше, шостий тон в групі тридцять других – бекар, а не бемоль (так в рукописі Золотарьова). Подальший же аналіз кожного звуку цього такту, зокрема півтонового «зльоту», говорить на користь однозначної необхідності тут скрипкового ключа (його відсутність просто, авторська описка). У такті

16 епізоду *cantus firmus* є ряд авторських ремарок, відсутніх у виданні «Іспанської рапсодії»: могутньо і повно, море, дзвони, *ulla squila*. Усі вони украй важливі, бо дають можливість допитливому розуму і уяві молодих виконавців виявити і виразити більшу гамму почуттів і представлень. Після такту 19 редактором, на жаль, вилучені два, украй важливих в образно рішенні такти. Мабуть, це було обумовлено свідомим обліком ідеалу «пластинкового» звучання, коли продемонстрована передусім турбота про технічну досконалість, або недосконалість виконання, а не про інтерпретаційну сторону.

Після такту 21 знаходимо «сліди» ще однієї невиправданої купюри. Тут в оригіналі спочатку слідує повтор тактів 20 і 21, а далі по тексту.

Епізод *a piacere alla chitarra* саме так у автора, а не змішення італійських термінів з німецьким – *gitarre*, як у редактора (попереджає вилучений в публікації значний за об'ємом епізод – свого роду драматургічна серцевина циклу, реконструкція якого пропонується в цій роботі з такту 28). Дана нічим не обґрунтована купюра – в більшій мірі результат представлення, що існувало в 70-і роки, про деяку рихлість форми і невизначеності драматургії, а іноді навіть ідейного задуму.

«Заціпеніння» епізоду послідовністю ланцюга фермат (такти 3-11 першого нотного видання) лише здається. У цьому фрагменті – більше свободи темпо-ритму, чим умовно зафіксовано в тексті. Це потребує від учня вміння використовувати *rubato* лише в найбільш важливих смислових точках епізоду, тривалість звучання наблизатиметься до номінально позначеної тривалості. Цей принцип характерний, до речі, для аналогічних епізодів інших творів композитора «Траурній музика», Концертній симфонії №1 (каденція першої частини), «Пролозі» Концертної симфонії №2 та ін.

«Контур довільності» такту номер 1 епізоду *Alla chitarra* закладений в рукописі. Виклад тут представлений повнозвучними акордами.

Остання «втрата» в тексті «Іспаніади» – невелика колоритна наспівка та епізод *alla flageoletto* твору, що попереджає завершальний розділ.

У багатоплановій фактурі тактів 4-5, 8-9 (і далі) сегідильї, верхній голос слід виділити за допомогою комбінованої (міхо-пальцевої) артикуляції, при цьому пунктирним штовхаючим способом ведення міха здійснюється необхідне посилення потрібного голосу.

До 27-го такту часто «сідає» темп, чого аж ніяк не можна допускати. В зв'язку з цим, для менш професійних учнів пропонуємо в партії лівої руки з відмітки *con bravura* перейти на восьмі, а з такту 27 – до «вільного» супроводу (свого роду контрольованої алеаторики). Неодмінною умовою тут має бути збереження постійної темпо-ритмічної пульсації.

Серед видатних виконавців даного твору увагу автора привернув знаменитий виконавець Юрій Олександрович Сидоров. Баяніст, педагог, професор Російської академії музики імені Гнесіних, заслужений артист РФ. Народився 18 квітня 1958 року, місто Маркс, Саратовська область, СРСР. У 1966 році поступив в музичну школу, в якій в різний час вчився у викладачів В. І. Єремина, В. М. Іванова, В. Г. Ковальова. У 1977 році в місті Марксі закінчив музичне училище (клас баяна – Титов В.В.), в 1982 році в Москві – Музично-педагогічний інститут (нині – Російська академія музики) імені Гнесиных (клас баяна – Єгоров Борис Михайлович), в 1990 році – там же асистентуру-стажування (керівник – Б. М. Єгоров).

Лауреат III премії VIII конкурсу молодих баяністів Поволжя (Ульяновск, 1976), лауреат II премії Міжнародного конкурсу «Фогтландські дні музики» (Німеччина, Клингенталь, 1979). За виконання твору для баяна з оркестром Віктора Гридина «Циганська рапсодія» у супроводі Державного академічного російського народного ансамблю «Росія» імені Л. Г. Зикиної, Юрій Сидоров нагороджений кришталевим кубком і дипломом срібного призера XXVIII Міжнародного фестивалю мистецтв «Музична весна» в Пхеньяні, КНДР [40, с. 12].

У його виконанні «Іспаніада» звучить чітко та виразно. Кожна з частин твору виділяється своїм характером виконання та технічними складнощами з якими інтерпретатор справляється без проблем. Професійність майстра

відчувається у кожному дотику до інструменту. Плавність та рішучість рухів хутром демонструє емоційне відношення виконавця до твору, що є однією з важливих якостей інструменталістів.

Юрій Сидоров дуже чітко та тонко відчуває характер музики, відтворює композиторський задум твору відповідно з усіма вказівками автора. Невеликі темпові відмінності дають цій інтерпретації власне прочитання та нові відтінки, які викликають у слухача схвальні відгуки.

На відміну від інших інтерпретаторів виконання Юрія Сидорова привертає увагу своєю наповненістю та життєдайністю. У його виконанні твір Вл. Золотарьова не відчувається таким гнітючим та скорботним.

3.2. Виконавська інтерпретація Концертної партити №1 в стилі джазової імпровізації В. Зубицького.

Неможливо говорити про творчість В. Зубицького без контексту джазової імпровізації, що свого роду стало візитною карткою композитора. Його творчість насичена даним стелем письма в багатьох творах, але Концертна партита №1 заслуговує окремої уваги та аналізу: методологічного та виконавського.

Одна із характерних особливостей побудови класичної джазової традиції – наявність пентатонічних зворотів, до яких і звертається композитор. У джаз-партитах В. Зубицький вдається до специфічних джазових ритмічних структур:

- break (від англ. – ламати, руйнувати, переривати, розмикати),
- вторинний рег (базується на контрритмі),
- перехресні ритми – геміольні ритмічні утворення (секвенційна послідовність із двох ланцюгів у тридольному такті),
- «ломбардський ритм» scotch snap (від англ. scotch – шотландський, snap – момент несподіваності, непередбачуваності).

Класичні джазові прийоми в нього тісно переплетені з ритмом, наприклад, «шаутс» (shouts) і «холлерс» (hollers) – музиченні вигуки. Таким

вигуком розпочинається перша частина Партити № 1. Stop time – несподівана зупинка по всій вертикалі. Іноді автор джазпартит вводить дубль-stop time, коли інтонація, структурно розширюючись, повторюється кілька разів. Крім того, джазова анакруза, мовою музикантів – ап-біт (up beat), – це не що інше, як початок музичної фрази, однак не хронометрично точно, а на мить раніше. Анакруза (від гр. *anacruxis* – початок) може виникати як у середині такту, так і з за тактом, залежно від того, як побудовано початок фрази, а також у різних темпах. Однак її рідко можна побачити в нотних текстах. Це передусім прерогатива виконавця. Саме за принципом джазової анакрузи починається тема Арії з третьої частини Партити №1. Як зазначає А. Сташевський, обидві «Концертні партити» В. Зубицького, назви яких доповнені вторинним жанровим означенням *in modo di jazz-improvvisazione* («Partita concertante №1 in modo di jazz-improvvisazione», 1978 р.; «Partita concertante №2 in modo di jazz-improvvisazione», 1990 р.), відносяться до напряму, який пов'язаний із проникненням у камерно-інструментальну музику засобів виразності, притаманних джазовому музикуванню [49, с. 98]. В. Зубицький звертається і до традиційно джазових структур – *verse-chorus* (від англ. *verse* – строфа, заспів у пісні, *chorus* – рефрен, хор, приспів), зокрема «верс передує хорусу і є вступною частиною, має більш яскравий тематичний матеріал, використовується як стала повторювальна модель. Головним фактором структурної опори хорусу є покладений у гармонічній схемі «квадрат», «стандарт»» [49, с. 251].

Гармонія у джазових творах композитора Зубицького ґрунтується на класичних джазових традиціях, на поєднанні європейських принципів побудови акордів із «блюзовим» звукорядом. Особливої ваги при цьому набуває домінантова група акордів у поєднанні із сьомим та третім blue-ступенем.

Вони зі свого боку переґукуються з архаїчним типом мелодичних структур. У зв'язку з цим М. Сарджент зазначає: «Пентатонічність, напевне, зпозичена, але вона трапляється в афро-американській музиці так часто, що

може вважатися однією з її основних особливостей» [49, с. 126]. Якщо розглядати квартовий трихорд як тритоніку пентатонічного ладу, то в ньому можна побачити основу «блюзового звукоряду» (blues scale) з урахуванням лабільності блюзових тонів (blues note) на третьому та сьомому щаблях, які широко використовує В. Зубицький.

Свою першу спробу поєднання народного інструменту (баяну) з джазовою традицією композитор робить у ранній період творчості в Концертній партиті №1 (in modo di jazz-improvisation) (1978 р.).

Основна концепція твору – це зростання твору на академічній основі з канонами сучасної музики. В цьому творі джазовість складає лише пульсуючий ритм та імпровізаційність.

Ознаки імпровізації можна побачити в першій частині Партити «Intrada». Матеріал цієї частини розгортається неквапливо, статично та велично на фоні витриманого органного пункту.

Саме джазовий колорит тут надають послідовні септакорди, нонакорди та несиметричне остинато з блюзовим підвищенням четвертого ступеню в партії супроводу, а також форшлаги надають особливого джазового звучання цій частині.

Друга частина «Токата-бурлеска» пронизана пульсуючим ритмом акцентованих четвертних нот, що супроводжують постійно змінювальну ритмічну мелодію.

Частина твору під назвою «Арія» (Adagio, con amore) написана в розширеній манері з широкими розспівними інтервалами в тридольному русі.

Четверта частина Партити являється свого роду центром твору. Основний образ «Perpetuum mobile» концентрує в собі стрімкий рух, який сповнений емоційності та напруженості. Тема Allegro molto deciso побудована в швидкісному потоці звуків.

Частина «Епілог» є завершальною, в якій відновлюється наспівно-лірична тема з «Арії». Цей прийом надає твору руху та демонструє безупинний звуковий потік, який малює картину споконвічно незупинного

руху. Повторне проведення *Largo doloroso* демонструє основну ідею твору, що апелює до лірико-інтимного світу задушевної лірики (димченко, 175)

Майже всі динамічні частини Концертної партити №1 В. Зубицького бувають короткими й швидкоплинними гліссандо по одному ряду з прискоренням (*glissando rapido*). Іноді автор цілеспрямовано вказує нумерацію ряду для виконання прийому. Гліссандо по одному ряду може бути як одноголосне, так і інтервальне та акордове (55, с. 101).

Інтерпретація цього твору у виконанні Юрія Сидорова дає можливість повноцінного вивчення Партити з точки зору виконавського аспекту, так як даний твір був першою «пробою пера» майстра в жанрі джазової імпровізації.

На слух цей аспект відчутний у зв'язку з академічною основою твору. У виконанні Юрія Сидорова ця деталь навіть підкреслена самою грою. Твір звучить достатньо лаконічно та класично. Звернувши увагу на динамічні нюанси та поперемінну зміну ритму з впевненістю можна сказати, що це не являється складнощами для виконавця. Кожний динамічний відтінок відповідає зазначеному у тексті. Збереження ритмічної цілісності твору відчувається та контролюється Юрієм Сидоровим від самого початку і до кінця. Він чітко виконує зазначені композитором вказівки, невеликі відмінності в паузах незначні, бо саме вони надають твору власного прочитання та відношення.

Артистизм виконавця привертає увагу та прихильність публіки. Емоційність у виконанні грає велику роль, бо здебільшого виконавці безконтрольно ведуть себе на сцені і недоречні мімічні рухи можуть збивати не тільки слухача, але й самого виконавця.

Висновки до розділу 3

Методичний аналіз трьох творів Вл. Золотарьова не відображає усього різноманіття образів і виконавських засобів музики композитора. Який життєвий шлях пройшов художник, музика якого визнана у всьому світі,

Композитор, якого Софія Губайдуліна називає «пронизливим звуковим жестом», який залишається назавжди в нашому житті. Яка людина стоїть за цією так емоційно зарядженою і глибокою музикою, яка є початком авангарду у баянному репертуарі.

Третя соната для баяну потребує з самого початку вступу *Maestoso ad.lib.* переглянути редакторські позначення зміни міху в запропонованому варіанті.

Умовні позначення зміни напряму руху міху не уніфіковані. Від виконавця необхідне чітке виконання темпових, ритмічних та апплікатурних вказівок.

Необхідно звертати увагу в роботу міху та положення кисті по відношенню до корпусу інструмента, фізична підготовка рук дуже важлива при виконанні даної частини нотного тексту.

Цезура між 3-ою і 4-ою частиною, по можливості, повинна бити скорочена до мінімуму, що посилить експресивний характер головної партії фіналу, надавши їй додатковий імпульс.

Одним з найкращих виконавців даного твору являється Йосиф Пуріц. Молодий, сучасний виконавець, який займає почесне місце серед музикантів світового рівня.

Третя соната для баяну Вл. Золотарьова у виконанні Йосифа Пуріца ніби оживає і дає можливість насолодитись якісним та професійним звучанням інструменту.

«П'ять композицій» У переліку творів, складеним Вл. Золотарьовим в 1973г., "П'ять композицій" позначені 1972 роком.

Кожна з них це окремий твір насичений складнощами виконання, поперемінною динамікою, постійною зміною нюансів та помилок у тексті, які при аналізі твору були виявлені і прийняті до уваги виконавцями.

Молодий інтерпретатор Іван Філіпчик демонструє своє бачення твору через майстерність та власні знання набуті у класі Сидорова Юрія Олександровича. Іван дуже чітко розподіляє сили для виконання кожної

частини. Невеликий за обсягом та часом виконання твір потребує від інтерпретатора величезних технічних можливостей.

Іспаніада. Цей твір – один з найяскравіших прикладів натхненної композиторської творчості.

Вступ – немов, сон зітхань. Інструмент спокійно веде свою мелодію, яка стрімко проходить етап розвитку та переходить до наступних епізодів.

Епізод *Zunga cadenza* – ціла стихія канте хондо («глибокий спів», тобто спів в серйозному, драматичному стилі) із спонтанних гітарних імпровізацій, співу з надриком і пристрасної декламації.

В подальшому *Adagio* відсутність ліг (такти 1-6) в останніх двох ритмічно виписаних чвертях «провокує» виконувати їх окремо. Незважаючи на відсутність ліг і в оригіналі (це, по суті, авторська описка), акорди слід виконувати злитно. В такті 17 перенесення на октаву вверх партії лівої руки дозволить уникнути грубості в педалізації; до того ж, по колориту це буде ближче авторській вказівці *alla gre*. До такту, що попереджає центральний епізод *Allegro strepitoso con fuoco pitoresco*, є декілька рекомендацій: діапазон кластера рекомендуємо стиснути в об'ємі (від Е до А); корпус інструменту слід було б розгорнути управо, щоб «висвітити» тему.

Об'єм центрального розділу (до сегідильї, де також – подвійна тактова риска) виявився текстологічно «вразливим» та такт 21 представлений в публікації у «скорченому» виді.

В цьому творі спостерігається багато купюр, скорочень та помилок, що застерігає виконавця до більш ретельного вибору редакції нот та концентрувати увагу на матеріалі.

Серед видатних виконавців даного твору увагу автора привернув знаменитий виконавець Юрій Олександрович Сидоров.

Він дуже чітко та тонко відчуває характер музики, відтворює композиторський задум твору відповідно з усіма вказівками автора. Невеликі темпові відмінності дають цій інтерпретації власне прочитання та нові відтінки, які викликають у слухача схвальні відгуки.

Юрій Сидоров як професійний музикант з легкістю справляється з будь-яким матеріалом, що спостерігається і в Концертній партиті №1 Зубицького. Великою заслугою майстра являється його самовідношення до тексту та чіткий розподіл фізичного навантаження виходячи з технічних складнощів репертуару.

ВИСНОВКИ

Поняття спадкоємності та новаторства являються невід'ємним ланцюгом взаємодоповнюючим світ сучасного музичного мистецтва. Кожний композитор, виконавець, педагог, музикознавець зрощує на своїй творчості та праці наслідників та першовідкривачів в різних галузях мистецтва.

Поняття спадкоємність несе в собі проміжні точки, які його складають. Це час, епоха, стиль, напрям та традиції першого проміжку часу, який унаслідкує те покоління, що перебуває у ньому.

Традиція (від лат. Tradition — передача) — це явище історично сформованих знань, які передаються із покоління в покоління, форми діяльності та поведінки, а також звичаї та правила, цінності, правила та уявлення, які неодноразово підтвердили свою громадську значущість та особисту користь.

Кожна епоха має свої виконавські та композиторські традиції, які несуть в собі так званій «геном» культури та творчості. Всі ці накопичені віками особливості відтворення музичного матеріалу та письма несуть в собі духовну та музично-естетичну інформацію через формування виконавської культури та майстерності інструменталіста.

Виконавські традиції засвоюються музикантом лише на базі його особистих вподобань та смаку, інтересів та здібностей, в процесі навчання, практичній діяльності та подальшому розвитку виконавської майстерності.

Поняття передачі, спадкоємності, яке лежить в основі більшості визначень, підкреслює зв'язок, послідовність, неперервність (рос.: «преемственность», англ.: «continuity, succession»), тому в соціокультурному значенні традицію переважно розуміють як зв'язок поколінь, що так чи інакше передбачає передачу в часі, поєднану з власне «врученням».

Зазвичай у мистецтвознавчих та музикознавчих працях на противагу «традиції» або «традиційному» застосовуються поняття «новаторство» або «сучасність».

Один з дослідників цієї тематики О. Соколов послуговується звичними поняттями «традиції» (у множині) та «новаторство». Він розглядає новітню музику як ряд градацій від «жорсткого» канону до новаторства як «безапеляційно декларованого негативізму», для певних напрямків пропонує розуміти новаторство як «гру з традицією», включаючи інтертекстуальність, а також вводить додаткове поняття «феномен художнього договорування», як форму особливого зв'язку з традицією.

Ситуація початку ХХ століття, в якій опинилися музиканти різних країн (В.Зубицький та Вл.Золотарьов) поставила оригінальність та унікальність творчості на одне з чільних місць. Завдяки цьому стали можливими несподівані експерименти та екстраординарні підходи до створення музики. Таким чином, «креативне» є синонімом «творчого», саме індивідуально-творчого, пов'язаного з композиторською індивідуальністю, оригінальністю та унікальністю мислення митця. Водночас, креативність безпосередньо пов'язана з новаційністю. Адже креативне мислення, як і всі перераховані властивості творчості, передбачають запровадження новацій.

Основними рисами композиторського письма в творчості Вл. Золотарьова є:

- дванадцятитонована манера письма та використання з препарованим фортепіано та експерименти з четв'єрттонами;
- три головні теми творчості: кохання, трагічність та позитивне мислення;
- глибока зосередженість, динамізація змісту, пошуки нових музичних виразних засобів : використання інтонацій староруських церковних співів і елементів поліфонічного викладу;
- своєрідні жанрово–стилістичні витоки музичного тематизму, переключення і взаємодії художніх стилів, різноманітні прийоми полістилістики;
- багатотемність контрастного матеріалу в розробках;
- полістилістика, використання цитат та аллюзій;

- ускладнення музичної мови за рахунок звернення до поліфонії, додекафонії, полістилістики;
- на ранньому етапі його творчості домінування творчі тональної організації, з яскраво вираженою гомофонно-гармонічною фактурою або акордовим складом;
- ускладнення фактури поліфонічним багатоголоссям: звернення до техніки рухливого контрапункту і композиції фугато;

Основні здобутки та напрямки розвитку В. Зубицького:

- оновлення музичної баянної мови сучасними засобами композиторського письма;
- формування сучасного педагогічного репертуару;
- створення нових тембрових поєднань баяна з іншими академічними інструментами в ансамблевій музиці;
- виведення баяна на новий якісний рівень, на якому академічне виконавство синтезується з популярним мистецтвом;
- максимальне розширення слухацької аудиторії баянного мистецтва від вузького кола любителів народної музики до широкого різнорівневого слухацького середовища;
- посилення інтеграційних процесів українського баянного виконавства, входження його в європейський мистецький побут;
- інтеграція вітчизняного баянного мистецтва у світовий культурний простір.

Витоки духовного багатства національної культури, широкого спектру людських емоцій та почуттів, виражені в музичній мові жанрових, регіональних і взагалі етнічних особливостей, приховуються в надрах давньофольклорної традиції народної творчості.

Підводячи підсумок вивченого матеріалу можна сміливо заявляти, що Вл. Золотарьов та В. Зубицький є одним відображенням тогочасності та сучасності, а саме в аспекті втілення власних творчих надбань.

В аспекті спадкоємності В. Зубицький зростав на основі академічної структури музики Вл. Золотарьова. Він так само звертається до фольклору, але доповнює його більш різносторонніми напрямками (афро-американський, болгарський, латинський, джазовий). Використовує сучасні техніки письма (сонористику, алеаторику). Зубицький ввібрав в себе основу на базі якої втілює власне: це відтворення та ускладнення звучання інструменту, виведення його на високий рівень слухацького та виконавського сприйняття. Втілює нові музичні тенденції, а саме джаз, який надав баяну нового та дуже сучасного звучання. Поєднує народний інструмент і іншими музичними групами інструментів. А справою всього свого життя зробив громадську діяльність в якості мецената, для допомоги становлення молодих виконавців на сучасній, професійній сцені.

Серед кращих виконавців творів обох композиторів відмічаються двоє – це молодий музикант Йосиф Пуріц та Юрій Сидоров. Як представники молодого та професійного рівня виконання вони сміливо конкурують між собою в питаннях технічної, виконавської, акторської майстерності. Кожен з них втілює своє прочитання композиторського задуму через невеликі відхилення від тексту. Загальний аналіз виконавської інтерпретації підводить до підсумку, що важливим аспектом у виконанні являється фізична, технічна та аналітична робота учня.

В завершення роботи хочеться підкреслити, що данні цього дослідження стануть хорошою основою для більш широкого вивчення питання спадкоємності та новаторства не лише у сфері баянного мистецтва, а й усіх інших. А також стане більшим поштовхом для розповсюдження академічно-сучасної музики у вихованні нових поколінь слухачів та музикантів не тільки в Україні, але й за її межами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алпатова А. С. Музыка как память культуры: подход современного композитора // Вестник Челябинской академии культуры и искусств. 2012. №4. С.90-98.
2. Анисимов М. В. Музыкально-исполнительские традиции и преемственность как важный механизм аккумуляции и передачи творческого опыта инструменталистов // Вестник МГУКИ. 2014. №3 (59). С. 174-178.
3. Балык В. Владислав Золотарев: материалы к биографии. Дрогобыч: Посвіт, 2012. 439 с.
4. Басурманов А.П. Сидоров Юрий Александрович // Справочник баяниста. Москва: Советский композитор. 1986. С. 111 – 112
5. Берлянич М. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства скрипача : дис. на соиск. уч. ст. доктора искусствоведения. Магнитогорск, 1995. 431 с.
6. Булда М. В. Естрадно-джазовая музыка в акордеонно-баянном мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століть: композиторська творчість і виконавство : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2007. 22 с.
7. Булда М. Теоретичні аспекти стильових напрямків естрадно-джазової музики для акордеона (баяна) // Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського: зб. ст. / гол. ред. М. А. Давидов. Вип. 47, кн. 11. 2005. С. 207–214.
8. Власов В. П. О творческой деятельности И. А. Яшкевича // Баян и баянисты: сб. ст. / общ. ред. Б. Егорова, С. Колобкова. Вып. 6. Москва : Совет. композитор, 1984. С. 3–26.
9. Власов В. П. Школа джаза на баяне и аккордеоне. Одеса: Астропринт, 2008. 160 с.
10. Гатауллин А. А. Фридрих Робертович Лепс: творческая деятельность и ее роль в развитии баянного искусства во второй половине ХХ – начала ХХІ века : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

по спеціальності 17.00.02 «Музыкальное искусство». Российская академия музыки имени, Москва, 2013. 212 с.

11. Голяка Г. П. «Дитяча сюїта №3 «Українська»» для баяна Володимира Зубицького. Суми: Вид-во СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2011. 28 с.

12. Голяка Г. П. Твори Володимира Зубицького в сучасному конкурсному репертуарі баяністів // Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. 2010. №8 (10). С.370-376.

13. Голяка Г. П. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2008. 20 с.

14. Гончаров А. О. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості Володимира Зубицького : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2006. – 17 с.

15. Губанов А. Взгляд на творчество Владислава Золотарева сквозь призму биографии композитора // Научные ассамблеи: материалы магистерской чтений 11-13 мая. Харьков, 2010. С. 111-116.

16. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник для вищих та середніх учбових закладів. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2005. 420 с.

17. Димченко С., Ільків А. Нові тенденції розвитку естрадно-джазової музики для баяна у творчості Володимира Зубицького // Нова педагогічна думка. 2019. №1 (97). С. 171-175.

18. Драч І. С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Київ. 38 с.

19. Душний А. До питання наукового осмислення української школи баянного-акордеонного мистецтва // Мистецтвознавство. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 8, 2014. С. 96-102.

20. Дякунчак Ю. И., Душный А. И. Творчество для баяна-аккордеона композиторов Украины конца XX начале XXI веков: стилиевые особенности // Наука. Искусство. Культура. Дрогобыч, 2016. Выпуск 4 (12). С. 16-24.
21. Дяченко Ю. С. Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва XX – початку XXI століття: композиторські та виконавські виміри: дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво», Харків, 2017. 208 с.
22. Дяченко Ю. С. «New musette» Ришара Гальяноі баянно-акордеонное искусство XX – начала XXI века // Музыка. Искусство, наука, практика. 2015. №1 (9). С. 54-60.
23. Зубицкий просто так не хвалит: сайт URL: pricom.kz/kultura/zubitskij-prosto-tak-ne-hvalit.html (дата обращения 17.01.2020).
24. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с., ил.
25. Иванова, Л. І. Правда фантазії, або Житіє вальсу // Аспекти історичного музикознавства: зб. ст. IV, Правда фантастики і фантастика правди, магічне Дев'ять в історії художньої культури. Харків: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2010. С. 198–213.
26. Каджаспирова Г., Каджаспиров А. Педагогический словарь. Москва: Академия, 2000. 176 с.
27. Карташов В.Д. К феномены стиля современного композитора-баяниста (на примере сочинений Владимира Зубицкого): автореф. дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения специальность: 17.00.02 «Музыкальное искусство», Санкт-Петербург, 2011. С. 26
28. Кисляк Б. М. Баян в камерно-ансамблевій музиці українських композиторів: історико-стильовий аспект: дисертація на здобуття наукового ступеня кандидат мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса, 2019. 245 с.

29. Композитор и баянист Владимир Зубицкий – О том, как помочь невостребованным талантам : сайт URL: pr.ua/news.php?new=10635 (дата обращения 22.08.2019).
30. Кужельов Д. О. Баянне виконавство у музичній культурі 70–90 років ХХ ст. // Науковий вісник НМАУ. 2000. № 5. С. 48–58.
31. Лебедев А. Е. Концерт для баяна с оркестром в отечественном музыкальном искусстве: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения за специальностью 17. 00.09 «Теория и история искусства». Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л. В. Собинова. Саратов, 2013. 49 с.
32. Липс Ф. Р. Новые тенденции в отечественной музыке для баяна на рубеже ХХ – ХХІ веков // Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства: сб. тр. Вып. 178. / отв. ред. М. И. Имханицкий. РАМ им.Гнесиных. Москва, 2010. – С. 7–35.
33. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. Москва: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. 272 с.
34. Малкуш А. С. Народные и авторские заимствованные темы в сочинениях для многотембрового баяна Владислава Золотарьова // Искусствоведение. Тамбов: Грамота, 2018. № 1 (87). С. 130-134.
35. Малкуш А. С. Полифоническая техника в сочинениях для многотембрового баяна Владислава Золотарьова // Издательство «Грамота». 2017. №12 (86), часть 2. С. 118-124.
36. Малкуш А. С. Претворения национальных особенностей в стиле Владислава Золотарева (на примере сочинений для баяна): автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения за специальностью 17.00.02 «Музыкальное искусство», Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск. 2013. 30 с.
37. Малкуш А. С. Феномен «Трагического» в жизни и творчестве Вл. Золотарева // Общественные и гуманитарные науки. Санкт-Петербург, 2008. № 69. С. 168-174.

38. Международный конкурс композиторов им. Золотарева: сайт URL : www.forumklassika.ru/arhive/index.php/t-23291.html (дата обращения 20.10.2019).
39. Межрегиональный конкурс исполнителей наравне, аккордеон, гармоника, посвященный 70-летию со дня рождения композитора-баяниста Владислава Андреевича Золотарева : сайт URL : http://www.kultura-centr.ru/festivals_and_competition/ (дата обращения 01.09.2019).
40. Мирек А.М. Сидоров Юрий Александрович // Гармоника. Прошлое и настоящее. Научно-историческая энциклопедическая книга. Москва: ИНТЕРПРАКС, 1994. С. 282.
41. Назайкинский О. Музыка и память : автореферат дис. на соискание уч. ст. кандидата искусствоведения : спец. 17.00.02. Москва: Музыка, 1988. 254 с.
42. Нефедев С. Ю. Баянно-ансамблеве мистецтво в музичній культурі України ХХ – початку ХХІ століття: теорія, історія та практика: дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 22.00.01 «Теорія та історія культури». Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України, Київ, 2018. 257 с.
43. Новакович М. О. Концепт «Національної ідентичності» в музиці та музикознавстві // Міжнародний вісник: культурологія, філософія, музикознавство. Вип. II (11), 2018. С. 135-140.
44. Олексів Я. В. Відображення необарокової стильової тенденції в баянних партитах українських композиторів // Наукові записи. Серія: Музичне мистецтво. 2012. №2. С. 65-70.
45. Пичугин, П. А. Танго и его история // Советская музыка / гл. ред. Е. А. Грошева. 1962. № 2. С. 129–133.
46. Плоская И. Социокультурная традиция: антология и динамика: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук : спец. 09.00.11 «Социальная философия». Ростов-на-Дону, 2006. 58 с.

47. Пташенко С. В. Танцевальные жанры в баянном творчестве отечественных композиторов // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2013. №2 (34). С. 155-158.
48. Савчин Г. До питання деяких аспектів осмислення баянної творчості Володимира Зубицького // Мистецтвознавство. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 8, 2014. С. 120-126.
49. Сарджент М. Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / М. Сарджент. Москва : Музыка, 1987. 262 с.
50. Сергейчук Л. «Страсти по Владислава Золотареву» Владимира Рунчака: опыт музыковедческой интерпретации // Музичне мистецтво і культура. Одеса, 2012. Вип. 16. С. 138-150.
51. Серотюк П. Ф. Владислав Золотарев. Судьба и муза: воспоминания, архивные документы. Тернополь. Богдан, 2010. 352 с.
52. Симонова Е. М. Бандурное творчество В. Зубицкого: к проблеме стиля // Музыкальное искусство. Донецк: Вип. 17, 2017. С. 88-96.
53. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века как: учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. Заведений. Москва: Гуманитар. изд. ВЛАДОС, 2004. 231 с., с ил.: ноты.
54. Сохор А. Н. Музыка // Музыкальная энциклопедия, т. 3. Москва: «Советская энциклопедия», 1976. С. 730-751.
55. Сташевський А. Я. Ковзке гліссандо як художній прийом в сучасній українській музиці для баяна: особливості втілення та систематизація // Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика. Дрогобич, 2016. С. 100-105.
56. Три іпостасі Володимира Зубицького : сайт. URL: https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/tri-ipostasi-volodimira-zubichkogo?md_switch_to=main (дата звернення 30.03.2020).
57. Фадеева С. Преимущество в процессах музыкального воспитания и образования: автореф. дис. на соиск. уч. ст. доктора педагогических наук. Нижний Новгород, 2007. 54 с.

58. Холопов В. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. Санкт-Петербург: Издательство «Лань», 2000. 320 с.
59. Цуккерман В. О проблемах новаторства // Музыкально-теоретические очерки и этюды. Москва: Сов. композитор, 1970. С. 547-558.
60. Червоноіваненко, А. Д. Образно-драматургічна роль фактури в музиці для баяна другої половини ХХ століття // Науковий вісник НМАУ. 2000. № 4. С. 146–157.
61. Чума Ю. В. Эволюция творческого стиля В. Власова на примере «Неофольклорной» линии // Издательство «Грамота». 2013. №3 (29), часть 2. С. 213-216.
62. Шилз Э. О содержании термина «традиция» // Сравнительное изучение цивилизаций: хрестоматия: учеб. пособие для студентов вузов / сост., ред. и вст. ст. Б. С. Ерасов. Москва: Аспект Пресс, 1998. С. 240-245.
63. Шпитальна І. М. Владислав Золотарьов – феномен творчості // Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність. Рівне: Волин. Обереги, 2017. С. 236-242.
64. Щириця Д. О. Творчість Едгара Вареза: взаємодія традиційного та креативного: дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво». Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського Міністерства культури України, Київ, 2019. 228 с.
65. Iosif Purits: сайт. URL: <http://www.iosifpurits.com/biography-1> (дата звернення 31.03.2020).