

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ  
ім. П. І. Чайковського  
Факультет народних інструментів**

## **НАУКОВИЙ ВІСНИК**

**Виконавське музикознавство**

**Випуск 22**

**Київ-Ніжин**

**Видавець ПП Лисенко М.М.**

**2016**

УДК 788: 008 (477) (063)

ББК 85.315.7

Н 34

Редколегія:

Рожок В.І. – доктор мистецтвознавства, професор  
Народний артист України, ректор НМАУ, головний редактор

Члени редколегії:

Давидов М. А. – доктор мистецтвознавства, професор НМАУ,  
засл. діяч мистецтв України, академік Міжнародної академії інформатизації  
Засць В.М. – канд. мистецтвознавства, доцент  
Самітов В.З. – канд. мистецтвознавства, в.о. професора  
Черказова С.І. – народна артистка України, професор,  
зав. кафедри баяна-акордеона  
Матвійчук Л.Д. – в.о. професора, зав. кафедри народних інструментів  
Федорова Л. В. – в.о. професора, зав. кафедри бандури  
Семешко А.А. – декан факультету народних інструментів,  
засл. діяч мистецтв України

Н 34 Виконавське музикознавство. Науковий вісник / за редакцією М.А.  
Давидова. – Випуск 22 – Ніжин: Видавець ПП Лисенко М.М., 2016. –  
408с.

Поняття «Виконавське музикознавство» виникло за останні роки, – як результат тенденції наукового осмислення проблематики й технології у сучасній інструментально-виконавській та фаховій практиці. Основним джерелом фахової термінології є технічні прийоми і способи музично-образного та інструментально-технологічного мислення музиканта-виконавця. За останні роки бурхливо розвивається *виконавське музикознавство*, що вже становить солідний напрямок специфічного теоретичного мислення. Новітнім у цьому дослідницькому процесі є те, що воно здійснюється переважно самими виконавцями, які досконало знають специфіку свого музичного інструментарію, володіють прийомами гри та специфічного інтерпретаційного мовлення при виконанні оригінального репертуару на своєму інструменті.

Отже, наукове обґрунтування й узагальнення представленої нижче фахової понятійно-термінологічної системи, що вже включає понад шістьсот понять і термінів, сьогодні становить основу *новітнього виконавського музикознавства* як вельми суттєвого *відновлення традиційного українського музикознавства*.

Низка статей, запропонованих тут до уваги шановних читачів, містить у собі основний понятійно-термінологічний потенціал названого вище напрямку.

УДК 788: 008 (477) (063)

ББК 85.315.7

© Національна музична академія України  
імені П. І. Чайковського, 2016

© Видавець ПП Лисенко М.М., 2016

## Виконавське музикознавство народно-інструментального мистецтва України Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції

Поняття «Виконавське музикознавство» виникло за останні роки, – як результат тенденції наукового осмислення проблематики й технології у сучасній інструментально-виконавській та фаховій практиці. Основним джерелом фахової термінології є технічні прийоми і способи музично-образного та інструментально-технологічного мислення музиканта-виконавця. За останні роки бурхливо розвивається *виконавське музикознавство*, що вже становить солідний напрямок специфічного теоретичного мислення. Новітнім у цьому дослідницькому процесі є те, що воно здійснюється переважно *самими виконавцями*, які досконало знають специфіку свого музичного інструментарію, володіють прийомами гри та специфічного інтерпретаційного мовлення при виконанні оригінального репертуару на своєму інструменті.

Отже, наукове обґрунтування й узагальнення представленої нижче фахової понятійно-термінологічної системи, що вже включає понад шістьсот понять і термінів, сьогодні становить основу *новітнього виконавського музикознавства* як вельми суттєвого *відновлення традиційного українського музикознавства*.

Низка статей, запропонованих тут до уваги шановних читачів, містить у собі основний понятійно-термінологічний потенціал названого вище напрямку.



*Let's call the text variants, set into motion on this level, variants of fleshe distance.*

*The greatest difficulty for the performer is represented by creation of the set of guidelines for comparing and memorizing the variants of close-quarters distances and fleshe distances, and of their combinations.*

*In order to achieve this goal in the system of graphic notations special signs must be created.*

*The next phase of «assemblage» reaches a stage of synthesis and is directed to revealing of the general line of development of all ascertained variants.*

*Therefore flamenco style, integrated into academic music-making, changes its temporal specificity and performer has to work his way up from the initial continuity to differentiated event-trigger and from event-trigger – to imitation of continuity, reconstructed on a new level.*

**В.Сподаренко**

### НЕОРОМАНТИЧНІ РИСИ АКОРДЕОННО-БАЯННОЇ ТВОРЧОСТІ А. БЛОШИЦЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТНОГО ТРИПТИХУ «В ІСПАНЬСЬКОМУ СТИЛІ»)

«Стильова панорама ХХ століття відзначається різноманітністю естетичних позицій, як окремих композиторів, так і певних композиторських шкіл. Ця обставина зумовила неоднозначність і плюралізм розвитку музичної культури, що проявилось в наявності характерних стильових ситуацій, напрямів і течій мистецтва, які генетично пов'язані з рубежем ХІХ і ХХ століть. Саме в той період як реакція на пізній романтизм, ускладнення гармонічної вертикалі, виникло чимало векторів розвитку музичного мистецтва, деякі з них були зумовлені естетичними позиціями мистецтва декадансу, інші, його внутрішніми іманентними ознаками – від заперечень естетики романтизму, звернення до «чистої музики»,

«антиромантичної об'єктивізації» в неокласицизмі, до полярних позицій висвітлення його філософсько-естетичних і психологічних засад у межах індивідуально-стильових композиторських систем, що були співзвучні постромантичному мистецтву.

В контексті такої динаміки розвитку стильових явищ ХХ століття українська акордеонно-баянна творчість теж відзначається еволюційними змінами музичної стилістики. Однак, такі зміни були зумовлені не тільки художньою картиною світу, загальними тенденціями мистецтва, але й власними шляхами розвитку цього виду народно-інструментальної культури, що, перш за все, пов'язані з процесом академізації<sup>1</sup>. Відтак, починаючи з другої половини ХХ століття стильова основа вітчизняної професійної акордеонно-баянної музики значно розширюється, а кристалізація її окремих напрямів спостерігається в кінці 60-х – початку 70-х років. Саме в цей період в творчості українських авторів, крім уже традиційних перекладів і транскрипцій, обробок і варіацій на народні теми, з'являються оригінальні композиції з яскраво вираженою романтичною стилістикою. Характерними рисами таких творів є вирішення проблематики втілення музичних образів шляхом:

-використання лірико-пісенного начала, лірико-споглядальних інтонацій, підвищеної емоційної вражальності, психологізації музичних образів;

- опори на народні витоки мистецтва: історизм, проблема відтворення місцевого колориту на рівні жанру, ладу та музичної вертикалі;

- деталізації, сюжетної драматургії, програмності шляхом опори на літературне чи картинно-живописне першоджерело;

- звернення до епічної, соціально-політичної, казково-фантастичної тематики і стилізації в творах музичної мови композиторів-романтиків;

<sup>1</sup> На особливості процесу академізації акордеонно-баянного мистецтва і народно-інструментальної культури загалом звертали увагу у своїх працях такі автори і вчені як: М. Давидов, А. Сташевський, М. Імханицький, Д. Варламов, Ю. Лошків, В. Антонюк, А. Черноіваненко, В. Сподаренко та ін.



– апеляція до жанрів програмної мініатюри – ноктюрну, елегії, експромту, музичного моменту.

Крім цього, для багатьох акордеонно-баянних творів неоромантичного спрямування притаманні вираження процесуально-емоційної природи «внутрішнього світу» людини – роздуму, споглядання, хвилювання, звернення до трагічних, драматичних інтонацій, що втілюються у своєрідному принципі драматургії антитез.

Чимало з вищеперелічених стильових рис неоромантизму притаманні також творчості А. Білошицького. Виявлення їхніх характерних ознак здійснено на прикладі стильового аналізу твору – Концертного триптиху «В іспанському стилі».

Мета статті – виявити неоромантичні риси акордеонно-баянної творчості А. Білошицького.

Завдання статті – здійснити аналіз музичного твору А. Білошицького – Концертного триптиху «В іспанському стилі»; з'ясувати особливості стилістики та визначити характерні риси неоромантичної естетики в творчості композитора.

Однією з перших романтичних ознак Концертного триптиху «В іспанському стилі» А. Білошицького є назва, яка не тільки надає твору програмного змісту, але й вказує на стилізацію, що виникла як художньо-виражальний прийом у професійній музиці в період романтизму «як прояв композиторської ностальгії за минулими часами. Звідси... інтерес до явних і прихованих стильових імітацій фольклору та інших традиційних шарів “чужої” музики, що влітаються у власний авторський контекст». Не менш суттєвими є і назви частин (I *Andalusia*; II *In modo di canto bailable*; III *Triana*), які супроводжуються літературними епіграфами з поезії іспанського поета і драматурга Ф.Г.Лорки. Відтак, конкретизація музичного образу відбувається не тільки музичними, але й вербальними засобами, що зумовлює проблему синтезу мистецтв, на яку часто звертали композитори-романтики.

Очевидно, не випадковим є звернення А. Білошицького до поезії Ф. Лорки, адже на смислового, драматургічного рівні художні образи обох виявляють чимало спільних семантичних рис. Літературні образи

поета, представника романсової лірики, наповнені як драматично-експресивними, фольклорними мотивами, сповненими загадковою, часом, фантастичною тематикою близькою поезиці сюрреалізму, так андалузькою тугою, що, на думку поета, є «боротьбою розуму й душі з тасмницею, яка оточує <...>, і яку <...> не можуть зрозуміти». Аналогічно й музика А. Білошицького за своєю смисловою суттю має своє *initio*, що розвивається в різних образно-тематичних планах і типах музичної драматургії. Білошицького, як і Лорку, крім драматичної експресії теж цікавить проблема відтворення місцевого колориту: у своїй творчості він звертається не тільки до стилізацій іспанської музики, але й до національних образів (наприклад, в своїй «З глибини віків»), які, однак, будучи наближеними до фольклору, не позбавлені романтичної сутності художнього образу.

Здійснюючи аналіз I частини триптиху – *Andalusia*, звернемо увагу на характерну сферу музичних образів, притаманних цьому іспанському регіону. Вивчаючи музичну культуру Іспанії М.Друскін виявляє притаманні їй особливості, що проявляються у використанні збільшених ладів, «віртуозної мелізматика, хроматизмів, поліритмії, особливої манери “горлового” співу» [3, с.505], які в цілому характеризуються підвищеною емоційністю виконання. Такі виражальні особливості іспанської народної музики зумовили значну увагу до неї чималого кількості композиторів, як національних – І. Альбеніс, Е. Гранадос, М. де Фалья, так і зарубіжних – М. Глінка, М. Римський-Корсаков, О. Глазунов, Ф. Ліст, К. Дебюсі, М. Равель, М. Скорик та ін.

Звертаючись до стилізації народної музичної культури одного з регіонів Іспанії А. Білошицький не тільки використовує властиві їй ладові звороти, але й характерні ритмічні особливості фольклору. Очевидно, здійснюючи написання першої частини композитор прагнув, перш за все, відтворити колорит національного іспанського стилю шляхом характерно ритмізованого акомпанементу, на фоні якого розвивається музична тема мелодії з притаманною їй інтонаційно-ладовою специфікою. Це підтверджує також обраний епіграф



з поезії іспанського поета Ф. Г. Лорки (в перекладі А. Гелескула), які у вигляді літературного тексту конкретизує художній образ:

*Севилья ловит медленные ритмы,  
И, раздробясь, о каменные грани,  
Свиваются они как лабиринты,  
Как лозы на костре.*

Відтак, епіграф в літературній формі підкреслює очевидний факт – важливе значення в першій частині належить ритму. Однак, зазначимо, ритм мелодії верхнього голосу суттєво відрізняється від ритму акомпанементу, що характеризується остинатністю, повторністю одного ритмічного малюнку (наприклад, такти № 37–40). Така поліритмія є цілком природною для музичного стилю фламенко, який пов'язаний з мистецтвом андалузських циган. Згадуючи своє перебування в Іспанії та здійснюючи опис означеного стилю, М. Глінка зазначає наступне: «співці співали в східному типі, разом з цим танцівниці витанцьовували і, видавалось, що чути три різних ритми: спів, окремо від нього гітара, а танцівниці вдаряла в долоні і пристукувала ногою, видавалось, зовсім окремо від музики». З огляду на таку специфіку стилю фламенко, що особливо поширений в Андалузії – на півдні Іспанії, А. Білошицький у своєму творі використовує не тільки типовий тридольний розмір з характерним синкопуванням та акцентуванням окремих долей такту, але й часто звертається до довільного поділу тривалостей. Такі тривалості як тріоль, секстоль чи дуодецимоль є ритмоорганізуючими засобами обігрування альтерованих ступенів з метою загострення увідного тону і знаходяться у відповідному інтонаційно-ладовому контексті, що разом з артикуляцією та динамікою створюють звукову атмосферу іспанського колориту.

Крім ритму, важливе значення у створенні іспанського колориту твору належить ладо-інтонаційним засобам. Національна своєрідність іспанської музики полягає в тому, що для неї «центром притягання» інтонаційного розвитку» є домінанта, яка оточена двома тетра хордами. Така особливість у творі А. Білошицького зумовлює появу фрігій-

ського ладу<sup>2</sup>, що властивий музичному стилю фламенко. Проте, композитор не тільки застосовує означений лад, але й виділяє альтеровані ступені шляхом обігрування одного звуку, яке, іноді, наближене до засобів музичної орнаментациї (тт. № 5, 6).

З огляду на важливе значення домінанти в іспанській музиці А. Білошицький звертається до використання одного з різновидів домінантового ладу – фрігійського мажору (за визначенням С. Григор'єва), який в композиторській практиці найчастіше нотується у відповідності до мінору, що знаходиться на квінту нижче. Відтак, фрігійський мажор у творі А. Білошицького нотується як es-moll гармонічний, де організація звуків відбувається навколо V, а не I ступеня, що вказує на значну «тонікальність» мажорної домінанти. Аналізуючи ладо-гармонічні особливості I-ої частини триптиха, вважаємо за необхідне представити побудову означеного ладу.

Зважаючи на те, що центром домінантового ладу є V ступінь здійснимо його запис від домінанти. Це уможливить графічне зображення інтонаційно-ладової структури з позиції мажорного звучання фрігійського ладу, який в професійній європейській музиці «з типовим для неї в XIX – XX століттях зверненням до різних народно-національних культур... появляється як засіб створення характерного іспанського колориту, а в російській і радянській музиці – як відображення специфічних ладових особливостей народної музики Кавказу і Закавказзя» [2, с.216].

Таким чином, в основі вищезазначеної інтонаційно-ладової структури є мажорний лад (B-dur) з низькими II, VI та VII ступенями, що цілком відповідає структурі домінантового ладу [9, с.74]. Найбільш яскраво риси фрігійського мажору спостерігаються в наступному прикладі (I частина, такти № 33–36), де особливо виді-

<sup>2</sup> Згідно досліджень А.Шевченка, у фламенкології застосовується давньогрецька термінологія ладу, а відтак фрігійський лад в музиці фламенко іменується як дорійський, що пов'язано з впливом елліністичної культури на музику Андалузії [8, с. 5].



люють акорди з паралельним рухом голосів, звуки яких утворюють низхідний нижній тетраорд домінантового ладу:  $es - d - ces - b$ .

Одна з причин використання А. Білошицьким означеного ладу полягає у його художньо-образних характеристиках, які проявляються в можливості вираження підвищено-емоційного, експресивного звучання, що є властивим для музичної культури Андалузії. Така експресивність обумовлена своєрідним внутрішнім контрастом інтонаційно-ладової структури з притаманним для неї синтезом «похмурих фарб фрігійського мінору і яскравого відтінку мажорної тоніки».

З огляду на це, драматизація художнього образу (починаючи з такту № 46), що виділяється зміною регістра, гучністю динаміки, артикуляції (йдеться про характер зв'язності та розчленування звуків) цілком органічно влітається в загальну естетичну канву стилізації іспанської музики з притаманним для неї остинатним звучанням акомпанементу, поліритмією, використанням малих секунд в інтервальной структурі акорду та довільного поділу тривалостей з їхнім акцентуванням на слабких долях такту.

Однією з особливостей музичної культури Андалузії є використання гітари, яка фактично є традиційним інструментом фламенко. Відтак, музичний стрій гітари ( $e - a - d - g - h - e$ ) значною мірою вплинув і на формування музичної вертикалі з типовим використанням «великих секунд і повнозвучних септакордів з малою секундою». Здійснюючи стилізацію іспанської музики, А. Білошицький теж звертається до подібної структури акордів (такти № 3, 45, 49, 55–61). Більш того, в першій частині триптиха композитор виділяє означені акорди акцентами, а іноді, для підкреслення особливої гостроти звучання вказує і на характер виконання – *secco*. Застосовування вищезгаданої структури акордів з великою і малою секундами відбувається в контексті певних ритмічних формул, що притаманні метроритміці (або, транслітеруючи з іспанської, компасу – від *compas* – метроритмічній структурі фламенко) південного регіону Іспанії.

Завершуючи загальний аналіз стилістики I-ї частини триптиха А. Білошицького, вкажемо на специфіку інтонаційного розвитку. Якщо початок викладу музичної теми відзначається кантіленою, наспівністю з домінуванням плавного голосоведення, то в процесі становлення музичної думки і художнього образу, її характер поступово змінюється, драматизується, оскільки в канві музичного тексту з'являються остинатні акцентовані акордові комплекси, які створюють підвищену емоційність.

Проте, в кінці частини емоційна гострота, зменшується динаміка, а ритміка акомпанементу, який відзначався суворою точністю (*rigoroso e aggiustatamente; poco marcato*) отримує менш гострий та ліричний характер звучання. Така зміна художньо-образних характеристик I-ї частини – експресивний вступ, кантіленність і ліризм музичної теми, її емоційне загострення, драматизація та раптове повернення до лірико-пісенного звучання виявляє орієнтацію на романтичну парадигму мистецтва з психологізацією музичного образу, його процесуальним становленням та апеляцією до внутрішнього світу людини як основи емоційно-особистісного відношення композитора до навколишнього світу. Відтак, тлумачення процесуальності музичного руху в творі А. Білошицького не тільки асоціюється із зміною внутрішньо-психологічних станів людини, але й відповідає драматургії контрастів романтизму з реалізацією його світоглядної установки в якій «звук – не елемент, не даність, а рух (навіть якщо це тільки один звук), він є рухом душевним, психологічним» [6, с. 21].

Друга частина, як і перша, теж супроводжується епіграфом, що разом із назвою частини – *In modo di canto bailable*, конкретизують загальний танцювальний характер означеного епізоду твору: *Змея в волосах желтеет, и словно из дали дальней, танцует, встает былое и бредит любовью давней*.

У вище згаданому епіграфі з поезії Ф. Г. Лорки звернемо увагу на такі словосполучення: «танцует, встает былое», «дали дальней», «любовью давней», де зосереджено смислові елементи романтичної естетики, яка не тільки апелювала до внутрішніх



почуттів людини, але й до історичної свідомості з проблемою відтворення місцевого колориту. Саме такий локальний колорит іспанського регіону А. Білошицький намагається відтворити у своєму творі шляхом використання характерних танцювальних елементів іспанської народної музики, в якій домінуюче значення належить ритмоорганізуючим засобам – метричним особливостям (3/4, 2/4, 3/8), використанню акцентів та наголосів на слабких долях такту, поєднання основного і довольного поділу тривалостей. Крім цього, в окремих епізодах II-ї частини композитор відтворює музичні особливості таких пісенно-танцювальних жанрів як *malagenya*, *xota* і *habanera*, про що свідчать відповідні текстові ремарки – *alla habanera*, *alla malaguena*, *quasi jota*.

В означених епізодах А. Білошицький дотримується загальних стилевих особливостей вище згаданих жанрів. Наприклад, в епізоді *alla malaguena*<sup>3</sup> (II частина, такти № 18–69) композитор застосовує тридольний розмір 3/4, рухливий темп (*allegretto*), акцентування другої слабкої долі, музичний синтаксис чітко розподіляється на 6 музичних фраз з п'ятитактовою інтродукцією, що наближено до строфи літературно-пісенних текстів фанданго. Крім цього, зберігається специфіка домінантового ладу, ознаки якого спостерігаються в першому п'яти такті викладу стилізованої теми (такти №18–22; зазначений лад проявляється також в тактах №57–60), де в басу низхідний мелодичний рух звуків G – F – Es – D утворює нижній тетрахорд фрігійського мінору, а в мелодії чітко виділяється нижній тетрахорд мажорного домінантового ладу: g<sup>1</sup> – fis<sup>1</sup> – es<sup>1</sup> – d<sup>1</sup> (II частина, тт. № 18–22).

В окремих тактах II частини (такти № 30, 38, 46, 65, 72, 103, 111, 119, 130, 131) А. Білошицький використовує гостродисонантні акордові співзвуччя виділяючи їх акцентами. Інтервальна структура акордів значною мірою зумовлена ладовою специфікою

<sup>3</sup> Malaguena (від ісп. провінції Malaga) – один з місцевих різновидів іспанського парного танцю фанданго, що сформувався на півдні Іспанії і супроводжувався музикою та співом; історично пов'язаний з мистецтвом андалузських циган.

іспанської народної музики, а відтак представляє малюнок або великою секундами, тритоном. Здійснивши обернення вищезгаданих акордів отримаємо співзвуччя, в основі яких альтеровані ступені домінантового ладу (низькі II, VI, VII ступені).

Для з'ясування художньо-образного значення згаданих акордів актуальним є осмислення їхнього розташування в музичній канві цілої частини, а саме у їхньому взаємозв'язку з музичним тематизмом. Відтак, очевидним є факт, що кожен такий акорд знаходиться в кінці певної музичної фрази<sup>4</sup>, яка є носієм пісенно-танцювального характеру жанру *canto bailable*, поезія якого, здебільшого, зосереджена на ліричній тематиці. З огляду на це, в другій частині твору відсутній драматургічний конфлікт, оскільки образний аспект підпорядкований художній меті – вираження *пісенно-танцювальної лірики*. Таким чином, розглянуті нами акордові співзвуччя, незважаючи на їхню дисонантну природу і характеристику артикуляції звучання (акцентування), не спрямовані на створення конфліктної драматургії, навпаки, виявляють незначну емоційну гостроту, експресію почуттів, притаманних як іспанській ліриці загалом, так і пісенно-танцювальним жанрам, що історично сформувались і виникли на півдні Іспанії.

Якщо друга частина зосереджена на вираженні пісенно-танцювальної лірики, то наступна (III частина, *Triana*) – на динаміці розвитку драматичної події, про що свідчить також епіграф з поетичного вірша Ф. Г. Лорки «Схватка»:

*В токе враждующей крови  
над котловиной лесной  
нож альбасетской работы  
засеребрился блесною.  
Заголосили старухи*

<sup>4</sup> Розташування згаданих акордів в кінці музичних фраз та їхній характер виконання може асоціюватись і бути пов'язаним з хореографічним аспектом, а саме вдаренням в долоні чи пристукуванням ногою. Це припущення ґрунтується на спогадах М. Глінки про його перебування в Іспанії та вивчення особливостей виконавського стилю фламенко.



в гулких дерев'ях сьєрры.

Бык застарелой распри  
ринулся на барьеры.

Виразення означених драматичних образів відтворюється різними засобами художньої виразності (*ритм, артикуляція, фактура, темп виконання, динамічні нюанси*). Оскільки процесуальність і динаміка розвитку цього епізоду значною мірою зумовлені ритмом, то, перш за все, звернемо увагу на його специфіку.

Представлення домінуючого художнього образу частини (*affannato e febbrilmente* – тривожно і збуджено) відбувається уже в перших тактах її звучання, де висхідний тип інтонаційного розвитку верхнього голосу втілюється тріолями в тридольному розмірі 3/8. Це створює не тільки нагнітання емоційної ситуації, що супроводжується збільшенням гучності (*crescendo*), але й представляє динаміку, процесуальність драматургічного розвитку, що досягається посиленням метричного акценту шляхом об'єднання ритмічних груп довільного поділу тривалостей (тріолей) з метричним наголосом сильних і слабких долей такту.

Крім цього, створення динаміки руху, процесуальності розвитку художнього образу, що теж є притаманним романтизму, досягається остинатними комплексами акомпанементу (в III ч. без повторень їх налічується 11), які в такті здебільшого представлені повторенням одного із звуків (наприклад, звук «Н» в тактах № 8–15, III ч.).

Оскільки це остання частина триптиху, то очевидно є і загальна концепція усього твору, що відзначається як збільшенням темпу (*Largo, Andante, Prestissimo*), так і нагнітанням драматургії – від пісенно-танцювальної лірики до гостро емоційних, драматичних образів, представлених в динаміці розгортання свого «сюжетного» змісту.

Таким чином, в «Концертному триптиху» А. Білошицького зберігається романтична сутність художнього образу. Це проявляється:

- в загальній концепції композиції – протиставлення пісенно-ліричних інтонацій з драматичними як всередині частини (*Andalusia*), так і на рівні циклу (II і III частини);

- в сюжетності ситуації – конкретизації музичних образів шляхом залучення літературних назв частин, епіграфів з поезії Ф. Г. Лорки;

- в процесуальності становлення інтонаційного ядра, динаміці розвитку художнього образу;

- у вираженні експресії почуттів, що досягається як загальними драматургічними принципами розвитку музичної теми так і ладовими, а відтак, і гармонічними, метро-ритмічними особливостями;

- в ладових та гармонічних модуляціях з опорою на національно-характерні ладові структури, що виражають експресивний характер звучання (обігрування I і V щаблів мажорного доміантового ладу та нижнього тетраорду фригійського мінору);

- хроматичних секвенцій та в мелодизації гармонічного голосоведення з проявом самостійності виражальної лінії окремих голосів, що представлені у фігураціях пасажного та лірико-пісенного (романсового) характеру.

Усе це отримує характерне звучання в «тембро-сонорі» акордеона (баяна), «розмитості» тонального центру та зміщенні його в напрямку доміант, дисонантності вертикалі й темброво-ритмічному остинато акомпанементу.

З огляду на вищесказане зазначимо, визначення рис неоромантизму в творчості А. Білошицького, на прикладі проаналізованого твору, є однією із складових процесу вивчення творчості композитора в контексті стильових тенденцій та особливостей музичної мови сучасних українських композиторів. Відтак, очевидно є необхідність цілісного вивчення усієї творчості композитора в контексті стильових та жанрових детермінант сучасності, що буде предметом наступних досліджень автора».

**Ключові слова:** неоромантизм, стилістика, жанр, лад, музичний тематизм, драматургія, антитеза, програмність, стилізація.



**Victor Spodarenko**

**Summary.** In the article considered stylistic of Neo-romanticism in the works for accordion by Ukrainian composer A. Biloshytskiy. Identify the characteristics of Neo-romanticism we did out by analyzing the musical work (Concert triptych «In Spanish Style») – of the musical theme, dramaturgy, modal structures, harmonic vertical, genre invariants musical culture of Spain in correlation with artistic paradigm and aesthetics of Romanticism.

In the stylization of the Spanish local coloring, Anatoliy Biloshytskiy gives particular meaning to the mood-intonation means, the national peculiarity of which lies in significant “tonality” of major dominant surrounded by two tetrachords that causes the appearance of the Phrygian mode and Phrygian dominant scale peculiar to the flamenco music style. The use of Phrygian dominant scale is determined by its artistic-figurative characteristics that become apparent because of their possibility to express higher-emotional sounding as the result of the peculiar inner contrast of the intonation-mood structure.

Reproducing the typical features of Spanish music culture, Anatoliy Biloshytskiy refers to the stylization of such song-dancing genres as malaguena, jota and habanera (part II). In its episodes the composer follows the general style peculiarities of the abovementioned genres. For example, in the episode alla malaguena (part II, bars № 18 – 69) A. Biloshytskiy uses triple meter  $\frac{3}{4}$ , allegretto, accentuation of the second weak beat, music syntax is clearly divided into 6 music phrases with the five time introduction that is close to the stanza of literary-song text of fandango. Besides, there is preserved the Phrygian dominant scale specificity, the features of which can be observed in the first five time of the stylized theme (bars № 18 – 22, also bars № 57 – 60), where in bass the descending melodic motion of tones  $G - F - Es - D$  forms lower tetrachord of Phrygian minor and in the melody there is clearly distinguished the lower tetrachord of major dominant scale:  $g^1 - fis^1 - es^1 - d^1$ .

Thus, based on the analysis of musical work (Concert triptych «In Spanish Style»), we have identified characteristics of neo-romanticism. It becomes apparent in the general concept of the composition contrasting to

the song-lyric intonations with the dramatic ones, both in the middle of the part (Andalusia) and at the cycle level (part II and III); in the subject of the situation – music images concretization by means of using literary titles of parts, epigraphs from the poetry by F. G. Lorca; in the process of music theme formation, in the dynamics of artistic images development; in the expression of feelings that is achieved both by general dramatic principles of music theme development and mood and harmonic meter-rhythmic peculiarities; in modulation, in chromatic sequence, and in harmonic melody of voice leading with the display of the independence of the expressive line of separate voices that are presented in the figurations of passage and melodic character.

**Keywords:** neo-romanticism, stylistic, genre, mode organization, dramaturgy, antithesis, program music, stylization.

**А. Сташевський**

### БАЯННА ТВОРЧІСТЬ АНАТОЛІЯ БІЛОШИЦЬКОГО: СТИЛЬОВІ ВЕКТОРИ ТА КОМПОЗИЦІЙНО- ТЕХНОЛОГІЧНІ НОВАЦІЇ

«Цікавою сторінкою в історії становлення й формування української оригінальної літератури для баяна постає творчість Анатолія Васильовича Білошицького (1950–1994) – композитора, який рано пішов з життя у розквіті свого творчого таланту, митця, якого справедливо називають «останнім романтиком» у сучасній вітчизняній літературі для баяна. Творчість композитора продовжує традиції українського баянного романтизму 1950-70-х років, започаткованого й виплеканого В. Дикусаровим, К. М'яковим, М. Чайкінін, іншими композиторами-баяністами, але реалізованого ним у наступні десятиліття вже на новому рівні художнього оформлення. Баянна творчість Анатолія Білошицького є досить об'ємною й багатогранною та займає в українській баянній музиці гідне місце. Йому належить авторство понад півтора десятка тво-рів, переважно великих циклічних форм, а також інших одночастинних розгорнутих



## ЗМІСТ

<i>М. Давидов</i> Здобутки виконавського музикознавства – чинник прогресу фахової педагогіки.....	4
<i>М. Давидов</i> Фахове мислення музиканта.....	11
<i>Н. Давыдов.</i> Наукова термінологія як проблема музичної педагогіки .....	31
<i>Алексик.</i> До проблеми гнучкості виконавського апарату балалаєчника .....	66
<i>В. Білоус</i> Основи оволодіння технічною майстерністю музиканта-виконавця .....	73
<i>С. Білоусова</i> Особливості вимови обернених артикуляційних сполучень на домрі .....	80
<i>А. Гончаров</i> Особливості композиторського стилю А. Білошицького .....	88
<i>В. Дейнега</i> Формування майстерності диригента .....	98
<i>О. Друзга</i> Духовная составляющая технологии искусства исполнения на гитаре .....	108
<i>Е. Дроздова</i> Духовная составляющая технологии искусства гитариста .....	119

<i>А. Дубій</i> Історія музичного мистецтва Стародавнього Світу в сучасній нумізматиці як аспект музичної археології .....	130
<i>А. Душиний Ю. Чумак</i> Суспільний резонанс творчості Віктора Власова в мистецькому світі сьогодення .....	139
<i>И. Сргиев.</i> Артистический стиль .....	153
<i>А. Срьоменко.</i> Концерт для акордеона та струнного оркестру «Есе homo!» Анатолія Гайденка: жанрово-стильові аспекти .....	167
<i>В. Заєць</i> Діяльність М. А. Давидова в проекції лідера фахової науково-практичної школи .....	180
<i>С. Іванов.</i> Особливості функціонування гармоніки в Україні наприкінці ХІХ-го – початку ХХ-го століття в мистецькому .....	191
<i>В. Івко</i> Украинская домра: у истоков родословной .....	194
<i>С. Карась</i> Паскалія е-той Й. С. Баха (BWV 582): порівняльна характеристика інтерпретацій В. Зубицьким та Ю. Сидоровим .....	218
<i>Д. Кузелья</i> Модернівий вектор баянної творчості одеських композиторів .....	236



<i>О. Маркова</i>	
Неосимволізм музики ХХІ сторіччя та виконавське музикознавство .....	251
<i>В. Маруніч</i>	
А. Білошицький. (до 65-річчя від дня народження) .....	262
<i>Н. Михайленко</i>	
Дилемма звука классической гитары .....	269
<i>Д. Мотузок</i>	
Історія та сучасність класу акордеона ім. П. І. Чайковського .....	278
<i>І. Панасюк</i>	
Соціокультурний контекст формування Київської школи академічного бандурного виконавства .....	286
<i>А. Попова</i>	
Історичні передумови французької естрадної вокальної музики .....	297
<i>В. Редько</i>	
Про диригування і диригентські дьбності .....	307
<i>А. Романова</i>	
Принципи опанування музичної структури у фортепіанному мистецтві .....	316
<i>В. Сподаренко</i>	
Неоромантичні риси акордеонно-баянної творчості А. Білошицького .....	330
<i>А. Сташевський</i>	
Баянна творчість анатолія Білошицького: стильові вектори та композиційно-технологічні новації .....	343

<i>І. Теуту</i>	
Історині передумов розвитку творів транскрипторської сфери в контексті професійної цимбальної освіти. ....	352
<i>А. Черноіваненко</i>	
Академізація вдосконалених народних інструментів як компонент цілісного феномена академічної інструментальної музичної культури сучасності .....	367
<i>І. Шестеренко</i>	
Новий різновид камерного ансамблю «Фортепіано та академічні народні інструменти» .....	381
<i>С. Шовгенюк</i>	
Темброві функції кларнета у драматургічному вимірі Програмної симфонії басового кларнета «Манфред» П.І.Чайковського .....	395