

3. Бодендорф В. Церковные сочинения Шуберта и католическая традиция его времени / В. Бодендорф // Музыкальная академия. – 1997. – № 3. – С. 183–187.
4. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. / В. Г. Власов. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – Т. 2. – 712 с.
5. Воспоминания о Шуберте. – М. : Музыка, 1964. – 412 с.
6. Вульфийс П. А. Франц Шуберт : монография / П. А. Вульфийс. – М. : Музыка, 1983. – 447 с.
7. Грохотов С. Шуман и окрестности. Романтические прогулки по «Альбому для юношества» / С. Грохотов. – М. : Классика-XXI, 2006. – 240 с.
8. Дилетантизм (дилетантство) [Электронный ресурс] / Режим доступа до документу: <http://ru.wikipedia.org/wiki>
9. Иванова Е. Р. Литература бидермейера в Германии XIX века / Е. Р. Иванова. – М. : Прометей МПГУ, 2007. – 248 с.
10. Музыка Австрии и Германии XIX века. – М. : Музыка, 1975. – Кн. 1. – 512 с.
11. Раздольская В. И. Европейское искусство XIX века. Классицизм, романтизм / В. И. Раздольская. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 368 с.
12. Хохлов Ю. Песни Шуберта / Ю. Хохлов // Ф. Шуберт. Избранные песни : в 6 т. – М. : Музыка, 1975. – Т. 1. – С. 5–17.
13. Эскина Н. Куда текут шубертовские ручьи? / Н. Эскина // Музыкальная жизнь. – 1997. – № 8. – С. 37–39.

Олейникова Ю. Пісні Ф. Шуберта в контексті традицій бідермайєра: виконавський аспект. Стаття присвячена деяким історичним та виконавським аспектам камерно-вокальної творчості Ф. Шуберта, що пов'язані з мистецтвом бідермайєра. Надані матеріали розширюють та поглиблюють уяву про стилістику творчості композитора, ракурс оцінки його спадку та духовно-естетичний базис німецько-австрійської культури у цілому.

Ключові слова: бідермайєр, романтизм, камерно-вокальна музика, німецько-австрійський музичний бідермайєр.

Олейникова Ю. Песни Ф. Шуберта в контексте традиций бидермайера: исполнительский аспект. Статья посвящена некоторым историческим и исполнительским аспектам камерно-вокального творчества Ф. Шуберта, связанным с искусством бидермайера. Представленные материалы расширяют и углубляют представление о стилестике творчества композитора, ракурс оценки его наследия и духовно-эстетический базис немецко-австрийской культуры в целом.

Ключевые слова: бидермайєр, романтизм, камерно-вокальная музыка, немецко-австрийский музыкальный бидермайєр.

Oleinikova J. F. Schubert's songs in a context of traditions of biedermeier: performing aspect. Article is devoted some historical and performing aspects of chamber-vocal creativity of F. Schubert, connected with art biedermeier. The presented materials expand and depend representation about stylistics of creativity of the composer, a foreshortening of an estimation of its heritage and spiritually-aesthetic basis of the German-Austrian culture as a whole.

Key words: beidermeier, romanticism, chamber vocal music, German-Austrian musical biedermeier.

Ж. КЛИМЕНКО

ТЕМА ІСПАНІЇ У ТВОРЧОСТІ А. БІЛОШИЦЬКОГО

У своїй музичній творчості А. Білошицький приділив велику увагу іспанському мелосу. Під час аналізу цієї теми крізь призму української ментальності виникає питання: на яких світоглядних позиціях уживалися і взаємозбагачувалися відмінні (внаслідок різної етнічної природи) культурні шари; як саме індивідуалізувалося оригінальне авторське мовлення А. Білошицького в його іспанських творах?

Даний аспект творчості А. Білошицького в українському музикознавстві ще не вивчався. Проте зацікавлення іспанським мелосом є надзвичайно важливим для розуміння естетичних принципів, стильових уподобань і романтичного світосприйняття композитора, оскільки характерні для романтизму ліричність висловлювання, збагачення гармонічної та тембральної палітри у його творах, звернення до національної (не «конкретно етнографічної, а вписаної в романтичне самосвідомлення» [6, с. 695]) самотності сприймалося А. Білошицьким на рівні ментально-художньої спорідненості.

Завдання даної публікації – висвітлення основних аспектів інтонаційного мелосу Андалусії в контексті поетичного слова Ф. Г. Лорки, відображених у творах А. Білошицького, та художніх методів композитора в опрацюванні іспанських джерел.

Надзвичайно самотній, експресивний, несхожий на музику інших народів світу, іспанський музичний фольклор постійно привертав увагу видатних композиторів, зокрема: Ф. Ліста («Іспанська рапсодія», «Іспанська фантазія»), М. Глінки («Арагонська хота», «Ніч у Мадриді», «Іспанський танок»), М. Балакірева («Іспанський марш», «Іспанська серенада»), М. Римського-Корсакова («Іспанське капричіо»), О. Дар-

гомижського («Кам'яний гість»), Р. Шумана («Іспанські пісні»), Е. Лало («Іспанська симфонія»), Г. Вольфа («Іспанська книга пісні», «Коррехідор»), Ж. Бізе («Кармен»), К. Дебюссі («Вечір у Гранаді», «Ворота Альгамбри», «Іберія»), М. Равеля («Болеро», «Іспанська рапсодія», «Іспанський час», «Три пісні Дон-Кіхота»), Р. Щедрина («Кармен-сюїта», «Наслідуючи Альбеніса»), М. Скорика («Іспанський танок»), Вл. Золотарьова («Іспаніада»). Особливий внесок у розвиток музичної культури Іспанії зробили І. Альбеніс, Е. Гранадос, М. де Фалья, які не лише популяризували фольклор країни, але й сприяли становленню та еволюції національної композиторської школи.

Більшість композиторів, які в своїй творчості зверталися до іспанської тематики, в Іспанії ніколи не були і опановували інтонаційний мелос цієї країни, вивчаючи нотний матеріал, ознайомлюючись із літературними джерелами, спілкуючись з іспанськими музикантами. Цей досвід дозволяв зрозуміти мелодико-ритмічну та ладово-гармонічну специфіку іспанської музики, відчутти атмосферу і своєрідність народного музикування. Тому, незважаючи на доволі «заочне» знайомство з культурою Іспанії, названі композитори, завдяки творчій інтуїції та уважному ставленню до фольклору, зуміли на високому художньому рівні втілити у творах образи цієї країни.

Фольклор Іспанії органічно поєднав у собі іспанський, циганський та арабський мелоси. Як зазначав Б. Асаф'єв, «завдяки складним і в той же час сприятливим для музики історичним явищам, в Іспанії відбулося тісне злиття інтонаційних культур, тобто культур слуху людського (слуху як явища суспільної свідомості, а не фізіологічного фактора) ... і музичного; злиття, в якому народний, загальнолюдський, емоційно-смісловий зміст проявився поза всілякими розподілами на Схід і Захід, християнство і магометанство, Європу та Азію» [1, с. 200].

Але, незважаючи на своєрідність фольклорних традицій різних провінцій Іспанії, загальнонаціонального значення набув переважно мелос Кастилії, Арагону та Андалусії, оскільки «саме в цих краях виникла більшість форм та жанрів народної музики, яка вийшла не тільки за межі місцевості, а й за межі Іспанії. Це не означає, звісно ж, що фольклор інших областей не настільки самобутній, проте він залишився [...] місцевим надбанням, в той же час, приміром, хотя або сегідилья мають ознаки національно-художньої узагальненості» [9, с. 12].

Композитори нової іспанської школи (І. Альбеніс, Е. Гранадос, М. де Фалья) і зарубіжні композитори використовували у своїй творчості переважно андалусійський фольклор – насамперед, фламенко і канте хондо, тісно пов'язані з танцювальною культурою Іспанії. Музика Андалусії характерна своєю романтичною схвильованістю, екзотичністю, контрастними зіставленнями, своєрідною ритмічною свободою, поліритмією, орієнтальним (асимільованим ще з часів арабського панування) колоритом, виразною мелізматикою, невеликими мелодичними діапазонами, особливостями ладових та гармонічних зворотів.

І. Мартинов у книзі «Музика Іспанії» так характеризує андалусійський фольклор: «Фламенко і канте хондо – це розкішні квіти, котрі вирости на іспанському дереві під південним сонцем. Це глибоко своєрідне явище, яке підкорює дивовижною імпульсивністю, багатством фантазії і яскравістю, інколи підкресленою ефектністю» [9, с. 28].

А. Білошицький написав на іспанську тематику наступні твори: Сюїта № 3 «Іспанська» (на поезію Ф. Г. Лорки) для багатотембрового готто-виборного баяна (1992 р.), Концертний триптих «В іспанському стилі» (пам'яті Ф. Г. Лорки) – в транскрипціях для домри і фортепіано (1987 р.) і для багатотембрового готто-виборного баяна (1992 р.). Баянну транскрипцію Концертного триптиха «В іспанському стилі» композитор присвятив видатному російському баяністу Олександру Скляріву, а транскрипцію Триптиха для домри – пам'яті великого іспанського поета Ф. Г. Лорки (1898–1936), який народився в Андалусії і через все життя проніс любов до андалусійського фольклору.

Романтична, філософська, драматично-експресивна поезія Ф. Г. Лорки надихнула А. Білошицького до написання творів на іспанську тематику. Творча безкомпромісність і щирість іспанського поета були сприйняті композитором з почуттям щемливого розуміння та духовної єдності. Н. Малиновська зазначає: «Герої Лорки зберігають не виразні, але владні спогади про світ свободи і справедливості, який вони ніколи не бачили; це свято, яке вони носять із собою, їхня гірка та висока доля... У цьому світі їм визначено жити – тут вони виконують свою людську місію. І єдине, що вони отримують, – це внутрішня свобода. Герої Лорки знаходяться в земній буденності, але стоять поза нею; зіткнення буденності та поезії народжує трагедію. У світі, який так настирливо і непомітно штовхає до зради, що здається, не можна не зрадити, герої Лорки не зраджують ані іншим, ані собі» [8, с. 22].

Проте слід зазначити, що, окрім поезії Ф. Г. Лорки, звернення А. Білошицького до іспанської тематики було підготовлене попереднім уважним вивченням таких творів, як «Кармен» Ж. Бізе та «Кармен-сюїта» Р. Щедрина. Музичні твори французьких композиторів М. Равеля та К. Дебюссі, творчість яких у свій час вплинула на І. Альбеніса, також викликали постійне зацікавлення А. Білошицького, оскільки манера композиторського письма імпресіоністів позначилася і на його особистому творчому становленні. Недаремно Друга частина Сюїти № 3 («Стара фортеця») має композиторську ремарку – враження від К. Дебюссі. Вплив композиторів-імпресіоністів відчувається і в інших творах композитора (наприклад, в п'єсі «Купальня Ольги» із симфонічної сюїти «З глибини віків»).

За словами М. Давидова, А. Білошицький незмінно керувався «концептуальною обґрунтованістю творчих задумів» [5, с. 232], тому звернення до іспанського мелосу є показовим в аспекті реалізації композитором власного романтичного світосприйняття. Вибір музичної культури Іспанії є цілком закономірним, якщо враховувати притаманні А. Білошицькому експресивність, правдивість, «надзвичайну вимогливість до себе, до оточення, до мистецтва» [там само].

До Сюїти № 3 і Концертного триптиха А. Білошицький у якості епіграфів використовує вірші з поетичних опусів Ф. Г. Лорки – «Пісні» (1921–1924 рр.), «Поема про Канте Хондо» (1921–1926 рр.), «Циганське романсеро» (1924–1927 рр.), а також фрагменти інтерв'ю поета від 18 лютого 1935 р. Майже у всіх віршованих епіграфах присутній образ Андалусії – батьківщини канте хондо та фламенко. Так, у семи-частинній Сюїті № 3 безпосередні згадки про Андалусію, Севілью (центр Андалусії) знаходимо в п'яти п'єсах – «Старовинна фортеця», «Дорога в Кордову» (світовий центр іспано-арабської культури), «Кантаор» (співак, який виконує канте хондо), «Байлаора» (танцівниця фламенко), «Саета» (пізня форма канте хондо). Натомість в Концертному триптиху з Андалусією пов'язані всі без винятку частини твору – «Андалусія», «У дусі канто-байлабле» та «Тріана» (циганський квартал Севільї).

Поетичні епіграфи в А. Білошицького завжди мають програмне спрямування. Лаконічність і влучність епіграфів свідчить, що композитор покладав на них функцію негайного і максимально точного введення виконавця, а відтак – і слухача в образно-драматургічну ауру музичного твору. Епіграфи концентровано спонукають відтворення ха-

рактеру звучання кожної п'єси. Завдяки адекватному втіленню літературних образів у музичному матеріалі, між віршованими рядками поезії та частинами Сюїти № 3 і Концертного триптиха встановлюється органічний зв'язок. За кожним з епіграфів можна ще до початку звучання частини циклічного твору прогнозувати характер музичного мовлення. Отже, не випадково всі частини Сюїти № 3 (згідно з авторськими ремарками) виконуються *attacca*, оскільки, завдяки безперервності звучання, твір набуває образної цілісності.

Досліджуючи чинники, що спонукали А. Білошицького до застосування у своїй творчості літературних джерел, слід пригадати, що романтизм привніс у мистецтво низку принципових, визначальних положень, серед яких: синтез музики та літератури; зіставлення епізодів, образних сцен та картин і – як наслідок – звернення до інструментальних мініатюр, з подальшою організацією на їхній основі циклічних форм. А. Білошицький, автор чотирьох сюїт та трьох концертних партит, широко використовував принципи сюїтної драматургії.

Характеризуючи «Гранадку» І. Альбеніса, М. Вайсборд писав: «Володіючи багатим мелодійним даром, Альбеніс майже ніколи не цитував народних мелодій. Зв'язки мелодики “Гранадки” з народними джерелами – у самій природі обдаровання композитора, в духовній єдності його музики з фольклором. Саме цю властивість відзначив Дебюссі, який писав, що Альбеніс “не вводить певні народні мелодії, але відчувається, що він їх пізнав, злився з ними до такої міри, що неможливо відрізнити їх від його власних”» [цит. за 3, с. 22].

У Сюїті № 3 «Іспанській» та в Концертному триптиху «В іспанському стилі» А. Білошицького «немає цитування іспанських пісенних першоджерел, а музика настільки проникнута Іспанією, що дійсно складається враження, ніби вона звідти до нас прийшла» [5, с. 232]. Враховуючи те, що в сюїті «З глибини віків», присвяченій історії Корстенщини, А. Білошицький теж не вдається до безпосереднього цитування, можна стверджувати, що композитор застосовував стильове наближення і фольклорне переінтонування як метод створення автентичного музичного дійства.

Працюючи над Триптихом і Сюїтою № 3 А. Білошицький звертається до найбільш яскравих танцювальних жанрів іспанської музики – хоти, хабанери, болеро і створює власні виразні та характерні стилізації. Однозначність авторських ремарок (*quasi jota, alla habanera*) покликана стимулювати розуміння музичних образів. Проте ремарки вико-

нують допоміжну функцію, оскільки основне жанрове навантаження покладається композитором на музичний текст, в якому використовуються характерні ритмічні або мелодичні формули іспанської музики. Так, у «Старій фортеці» А. Білошицький використовує ритміку болеро; втілюючи власне бачення хоти («Байлаора» з Сюїти № 3), підкреслює мелізмами та акцентами пульсуючу танцювальну пружність; в хабанері вдається до використання хроматичних зворотів, ритмічної вишуканості та притаманної андалусійській музиці орнаментальності.

Деякі п'єси з Сюїти № 3 написані в тричастинній формі, що також є однією з ознак іспанської музики. В щоденнику композитора від 1 лютого 1992 р. наявний запис: «... написав сьогодні п'єску для "Іспанської сюїти". Це – "Альбока". Альбока – іспанська волинка. На схилах Піренеїв чути награв пастуха... Весела, легка і світла мелодія змінюється середнім епізодом, в якому відчувається андалусійське [...] Повільний епізод – спогади пастуха... Він награв свою безтурботну і, як мені здається, чарівну мелодію. Витримав бурдонний бас, як і належить волинці. Намагався зробити просто, бо це є старовинне, народне, але гармонія вийшла цікавою» [2, с. 8].

Музичний матеріал Сюїти № 3 та Концертного триптиха переважно базується на розмірах 3/4 та 3/8. Проте розмір у творах А. Білошицького нерідко змінюється, що у поєднанні з численними *accele-rando* та *ritenuto* привносить ритмічну свободу та емоційність.

Серед темпових позначень композитора переважають ті, котрі вимагають від виконавця імпровізаційної свободи та вільності виконання, пристрасного й запального відтворення музичного тексту: *rubato*, *liberamente*, *ad libitum*. Поруч із наспівними кантиленними *andante*, *tranquillo*, *lento*, *largo* А. Білошицький застосовує *espressivo*, *elevato* е *solenne* (піднесено й урочисто), *affannato* (тривожно). Термін *affannato*, широко вживаний і в баянних партитах композитора, А. Білошицький часто сполучає з різними темповими та образними позначеннями: *affannato* е *febrimente* (тривожно, збуджено), *misterioso* е *affannato* (таємничо з тривогою).

Штрихова сторона представлена численними акцентуваннями, раптовими *sforzando*, тремоло, рикошетом, чим підкреслюється експресивний характер іспанського мелосу. Амплітуда динамічних градацій вельми широка – від *pp* до *fff*.

В андалусійській музиці, серед усіх музичних інструментів, провідне місце належить гітарі, звучання якої імітується А. Білошицьким

у Концертному триптиху («Андалусія») та Сюїті № 3 («Інтрада. Альбока», «Кантаор»). Так, у «Кантаорі» на тлі постійної зміни ритму композитор вибудовує пафосну, речитативну розповідь, насичену гамоподібними, двохоктавними «гітарними» пасажами з експресивними прискореннями та заповільненнями. Про спів кантаора Ф. Г. Лорка писав наступне: «Спів для кантаора – священний обряд. Співаючи, він вивільнює мелодію зі сплячих глибин і, огорнувши її голосом, відпускає на волю вітру... Спів для нього сповнений релігійного смислу. Кантаори необхідні, щоб дати вихід народному болю та справжній історії. Вони лише медіуми, співочі сплески нашого народу» [7, с. 388]. У своїй п'єсі А. Білошицький немовби втілює слова великого іспанського поета.

І. Мартинов відзначає: «В п'єсі Альбеніса зустрічається позначення *alla guitarra*, але і без цього абсолютно зрозумілим є джерело композиторської фантазії. Не можна забувати, що Альбеніс був піаністом-віртуозом, який глибоко відчував природу свого інструмента, а тому вмів перекладати гітарні формули на його мову. Це відчувається навіть у самих "гітарних" його п'єсах, де і співвідношення регістрів, і фарби, пов'язані з особливостями звучності та техніки фортепіанного виконавства. В цьому криється потужність композитора, який не намагався натуралістично відтворювати фольклор» [9, с. 139]. А. Білошицький, опрацьовуючи іспанську тематику, мислить насамперед як баяніст-виконавець, обізнаний також зі специфікою музикування на струнно-щипкових інструментах.

У своїй творчості А. Білошицький широко застосовує остинатний рух, динамізуючи у такий спосіб музичні образи. В іспанських творах композитор застосовує повторюваність та варіантність остинатних мелодико-ритмічних фігур у третій («Дорога в Кордову»), п'ятій («Байлаора») та сьомій («Саєта») частинах Сюїти № 3 та у фіналі Концертного триптиха. Це збігається з варіантним розвитком інтонації – однієї з характерних рис іспанської музики. В п'єсах «Дорога в Кордову» та «Саєта» на остинатному фоні інтонаційний розвиток музичного матеріалу відбувається завдяки зміщенню остинатної формули вгору на певний інтервал (велику або малу терцію). Як вказує А. Гончаров, «транспозиційний розвиток по м. 3 часто зустрічаємо в творах композиторів, які писали для баяна (Вл. Золотарьов, А. Білошицький), де враховується сама конструкція інструменту (по м. 3) і після остинатного багаторазового повтору дає дуже ефективну гармонічну якість верхньої медіанти» [4, с. 64]. Остинато використовується А. Білошиць-

ким як в експресивній, рухливій, так і в спокійній, тихій музиці («Біля колиски»).

Однією з характерних ознак мовлення композитора є метрична хорейність зі смисловим навантаженням та опорою на сильні долі такту, тому початок таких мелодій є завжди активним. За словами Л. Мазеля, «хорейчний мотив відрізняється більшою ясністю і визначеністю свого початку» [10, с. 149], що робить доцільним його використання «в моментах, котрі повинні відразу заволодити увагою слухача...» [там само]. А. Білошицький, у такий спосіб, відразу наголошує на невідповідності та необхідності того, що має бути донесено до слухача, важливості подальшої музичної оповіді.

Використання хорейних формул, нерідко представлених групами з двох, трьох або чотирьох нот, у яких на першу ноту припадає смисловий наголос, покликане втримувати увагу в очікуванні подальшого драматургічного розвитку. Дроблення сильної долі в А. Білошицького завжди енергетичне, вольове. В даному контексті слід зазначити, що патетичність (характерна риса іспанського мелосу) в свою чергу вирізняється опорністю та хорейністю мелодичних інтонацій. Такий збіг ознак авторського мовлення з ознаками іспанського фольклору є напролюд суттєвим у розкритті розуміння приводу звернення А. Білошицького саме до національного мелосу Іспанії.

Концертний триптих «В іспанському стилі» для домри і фортепіано, написаний на п'ять років раніше від Сюїти № 3 «З поезії Ф. Г. Лорки», більшою мірою знаходиться в межах жанрових ідіом іспанської музики, а «присутність» композитора зі своїм індивідуальним стилем мовлення відчутна епізодично – в першій і особливо третій остинатній частинах твору. Хоча причини такого широкого застосування впізнавальної іспанської мелодики та ритміки і свідомого «приховування» А. Білошицьким власних мовних арсеналів криються в концертності та технічній віртуозності Концертного триптиха: композитор ставить перед собою завдання максимально використати ідіоматичність, аби на її фоні реалізувати своє бачення інструментальних – технічних, тембральних, акустичних, динамічних, фактурних – можливостей домри та багатотембрового готово-виборного баяна.

В Сюїті № 3, на відміну від Триптиха, інструментальна технологія підпорядковується художньо-образній психологізації, завдяки чому композиторський голос максимально вивільнюється; на перший план виразно проступають притаманні А. Білошицькому інтонації та

прийоми композиторської техніки. Це стосується як ритмічної, так і мелодичної організації музичного матеріалу.

Органічне долучення характерних для музики А. Білошицького прийомів та зворотів до фольклорних ідіом робить музику Сюїти № 3 впізнаваною не лише в контексті іспанського мелосу, а й у контексті особистісно-авторського мовлення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. О народной музыке / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1987. – 248 с.
2. Білошицький А. В. Щоденникові нотатки за 1992 рік [Рукопис] / А. В. Білошицький // Особистий архів композитора.
3. Вайсборд М. Исаак Альбенис / М. Вайсборд. – М. : Советский композитор, 1977. – 152 с.
4. Гончаров А. О. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького : дис. ... к. мист. : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / А. О. Гончаров. – К., 2006. – 192 с.
5. Давидов М. А. Анатолій Білошицький. Перерваний каданс / М. А. Давидов, В. З. Самітов // Історія виконавства на народних інструментах. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – С. 229–232.
6. Дзюба І. М. З криниці літ / І. М. Дзюба. – К. : Києво-Могилянська академія, 2006. – 976 с.
7. Лорка Ф. Г. Поэма о канте хондо / Ф. Г. Лорка // Федерико Гарсиа Лорка. Избранные произведения : в 2 т. – М. : Художественная литература, 1986. – Т. 1. – С. 89–118.
8. Малиновская Н. Самая печальная радость / Н. Малиновская // Федерико Гарсиа Лорка. Избранные произведения : в 2 т. – М. : Художественная литература, 1986. – Т. 1. – С. 3–32.
9. Мартынов И. Музыка Испании / И. Мартынов. – М. : Советский композитор, 1977. – 360 с.
10. Мазель Л. О мелодии / Л. Мазель. – М. : Госмузиздат, 1952. – 300 с.

Клименко Ж. Тема Іспанії у творчості А. Білошицького. У статті розглядаються причини звернення А. Білошицького до іспанського мелосу, визначається роль поетичного слова Ф. Г. Лорки у творчості композитора. Аналізуються художні методи, використані композитором у роботі над творами, заснованими на фольклорних інтонаціях.

Ключові слова: іспанський мелос, фольклор, канте хондо, поетичні епіграфи, музичний романтизм, індивідуальний стиль, композитор Анатолій Білошицький.

Клименко Ж. Тема Испании в творчестве А. Белошицкого. В статье рассматриваются причины обращения А. Белошицкого к испанскому мелосу, определяется роль поэтического слова Ф. Г. Лорки в творчестве композитора.

Анализируются художественные методы, использованные композитором в работе над произведениями, основанными на фольклорных интонациях.

Ключевые слова: испанский мелос, фольклор, канте хондо, поэтические эпиграфы, музыкальный романтизм, индивидуальный стиль, композитор Анатолий Белошицкий.

Klymenko Zh. A Spanish theme in A. Biloshytsky's work. In article the reasons of A. Biloshytsky's reference to Spanish melodics are considered, also, the role of a poetic word of F. G. Lorca in creativity of the composer is defined. The artistic methods used by the composer in his works, based on folklore intonations are analyzed.

Key words: spanish melos, folklore, cante jondo, poetic epigraphs, musical romanticism, individual style, composer Anatoly Biloshytsky.

О. РАПТА

КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ Б. ФІЛЬЦ З ПОЗИЦІЇ ВТІЛЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО НАЧАЛА ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ

Концерт для фортепіано з оркестром Б. Фільц, композиторки, у творчості якої органічно втілилися здобутки львівської композиторської школи, є неординарним взірцем звернення до даного жанру в українському музичному мистецтві. Від часу свого виникнення (1958 р.) він не втрачає своєї актуальності у концертному виконавстві. Твір займає особливе місце й у доробку композиторки, оскільки в цій композиції консерваторських років виявляють себе притаманне авторці світовідчуття та характерні риси її зрілого стилю і творчого почерку. Однак, цей небуденний твір досі залишається на маргінесі наукового пошуку.

Дослідження жанру фортепіанного концерту є актуальним напрямком музикознавчих розвідок. Серед праць, присвячених цьому жанру – монографічні дослідження Л. Раабена «Радянський інструментальний концерт» [13], І. Кузнецова «Фортепіанний концерт» (до історії і теорії жанру) [6], М. Тараканова «Інструментальний концерт» [16], Г. Орлова «Радянський фортепіанний концерт» [11], у яких процеси й тенденції, притаманні жанру концерту в українському мистецтві, висвітлюються принагідно в контексті більш широкої проблематики. Істотні ракурси новітніх напрямків аналізу жанру з позицій виконавської практики демонструють дисертаційні дослідження О. Мурги «Принцип віртуозності в російській художній культурі другої поло-

вини ХІХ – початку ХХ століття та еволюція жанру російського романтичного фортепіанного концерту» (Київ, 2003) [9], Д. Дятлова «Концерт як феномен творчості (на прикладі фортепіанного виконавства)» (Нижній Новгород, 2007) [3], Б. Гнілова «Музичний твір для фортепіано з оркестром як жанрово-композиційний феномен (класико-романтична епоха)» (Москва, 2008) [2], що засвідчує перспективність та актуальність окресленої проблематики.

Аспекти трактування концерту для фортепіано у доробку українських митців аналізуються у роботах В. Тимофєєва «Український радянський фортепіанний концерт» [17], М. Суторихіної «Концерт-монолог як один з різновидів концертного жанру у творчості українських радянських композиторів» [15] та у дисертаційних дослідженнях О. Пономаренко «Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років» (Київ, 2003) [12], С. Салдан «Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівських композиторів ХХ століття» [14] (Київ, 2006), Н. Вакули «Інструментальні концерти львівських композиторів у ментальному просторі Галичини (1970–2000 рр.)» [1] (Львів, 2007), до яких розгляд фортепіанного концерту Б. Фільц не ввійшов з огляду на часові чи територіальні рамки.

Концерт Б. Фільц побіжно фігурує у порівняльній характеристиці з концертом № 2 А. Кос-Анатольського та твором Д. Задора лише у дослідженні В. Тимофєєва, де незаслужено применшені їхні художня вартість і виконавський потенціал як концертів, що: «...займають якесь проміжне місце між “дорослими” й “учбово-методичними” концертами» [17, с. 134].

На окрему увагу заслуговують дослідження творчості Б. Фільц, серед яких визначальне місце займають монографія М. Загайкевич [4] та низка досліджень творчості композиторки у присвяченому їй випуску періодичного видання – науково-педагогічному журналі «Молодь і ринок» [7].

Завданням даної розвідки є розгляд Концерту для фортепіано з оркестром Б. Фільц з позицій жанрово-стильових особливостей, вияву рис творчої індивідуальності та місця даного взірця жанру в доробку композиторки та в контексті його еволюції в українському фортепіанному мистецтві.

Концерт для фортепіано з оркестром написано 1958 р. як дипломну роботу Богдани Фільц – випускниці історико-теоретичного та композиторського факультетів Львівської консерваторії ім. М. В. Ли-