

**МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПОСВЯЩЕНИЯ В БЕЛОРУССКОМ
КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX –
ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XXI СТОЛЕТИЙ**

Номинация «Музыкальное искусство XXI века».

Бедрицкая Ульяна Дмитриевна

Республиканская гимназия-колледж при Белорусской государственной академии музыки

специальность «Музыковедение», III курс

Беглик Вероника Викторовна, кандидат искусствоведения, преподаватель предметно-цикловой комиссии музыкально-теоретических дисциплин

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Основная часть.....	4
Заключение.....	14
Список использованной литературы.....	16
Приложение.....	17

Введение. Объектом внимания настоящей работы выступили произведения белорусских композиторов второй половины XX – первых десятилетий XXI веков, имеющие посвящения. Тема интересна для музыковедения тем, что освещает феномен, на который нередко обращают мало внимания. А ведь он составляет значимую часть паратекстуального «пространства» произведения. В некоторых случаях посвящение может заключать в себе важную, а иногда и генеральную идею сочинения, что существенно для полноценного осознания и исполнения опуса. Выбор данной темы обусловлен стремлением к более полному пониманию процессов современного композиторского творчества, равно как и к осмыслению его образно-содержательных сторон.

В качестве материала данного исследования были избраны два произведения белорусских композиторов – «Партита» для фортепиано А. Цалко¹ (2009) и «Страдивари» для дирижёра с оркестром Г. Гореловой² (2018). Указанные опусы объединяет идея двойного посвящения, встречающаяся в музыке нечасто. Объектами посвящения в обоих случаях были избраны, с одной стороны, выдающаяся музыкальная личность прошлого, чье имя ассоциируется у всех с невероятным уровнем профессионального мастерства (И. С. Бах и А. Страдивари), а с другой стороны, талантливый музыкант-исполнитель настоящего времени (Д. Горбач и Е. Бушков). Общим для обоих произведений стало и вовлечение их авторами в тематическое и смысловое пространство произведения монограммы И. С. Баха ВАСН.

Для решения исследовательской задачи были реализованы беседы с композиторами, тщательно изучены нотный текст и аудиозаписи избранных для

¹ Андрей Валентинович Цалко (род. 1989, Гомель) – композитор, баянист, лауреат республиканских и международных конкурсов, стипендиат Специального фонда Президента Республики Беларусь по поддержке талантливой молодёжи (2008, 2010).

² Галина Константиновна Горелова (род. 1951, Минск) – композитор, профессор кафедры композиции Белорусской государственной академии музыки, член Белорусского союза композиторов (1974), лауреат Государственной премии Республики Беларусь (1992), лауреат Специальной премии Президента Республики Беларусь в области музыки (2001), заслуженный деятель искусств Республики Беларусь (2004).

анализа сочинений. Теоретической основой данного исследования стала работа, рассматривающая различные аспекты феномена посвящений в музыке – Н. В. Русановой [6], а также статьи об авторах музыкальных композиций – Ю. Андреевой [1], Н. Е. Бунцевич [2], Н. Г. Ганул [3], Г. К. Гореловой [4], В. Г. Гудей-Каштальян [5], Е. В. Чекир [8].

Основная часть. Для целостного понимания замысла музыкального произведения важен любой его компонент – название, подзаголовок, эпиграф, жанровое обозначение, любой комментарий композитора, оформление титульного листа, нотация, иллюстрации, обложка. Всё перечисленное относят к элементам так называемого перитекста, т.е. деталям, непосредственно соприкасающимся с текстом произведения, что может включать в себя даже дату, предисловие, примечания и т.д. Сказанное в большой степени касается посвящения, которое представляет собой заявление о том, что данное произведение адресовано или поднесено в качестве дара тому или иному лицу, его памяти, группе лиц, учреждению, исполнительскому коллективу, городу или даже отвлечённому понятию.

Способы реализации музыкального посвящения могут быть различными – как письменными, т.е. размещёнными в нотном издании, так и высказанными в устной форме (чаще всего, непосредственно перед премьерным исполнением сочинения). Словесное оформление в письменном виде обычно имеет привычные формулировки, типа «Посвящается...», «Посвящение» (либо же на других языках – «Dedicated to...»), и проч., помещаемые под заглавием или даже непосредственно в нём³.

³ История посвящений в различных видах искусства, знает примеры их довольно развёрнутых вариантов (в частности, конца XVIII–XIX веков), целью которых становилось в том числе изложение идеи предваряемого произведения, поставленных автором творческих задач, личного отношения к затрагиваемым проблемам (литературоведы в связи с этим ссылаются на трагедию «Брут» Вольтера, поэму «Мороз, Красный нос» Н. Некрасова и др.). Любопытна и коммерциализация посвящений, имевшая место в истории различных видов искусства, когда их буквально предлагали выкупить будущим адресатам (с целью, по-видимому, увековечивания их имени).

Посвящение композитором нередко трактовано как своеобразное таинство, в которое он далеко не всегда хочет посвящать слушателя – следовательно, оно может быть либо обозначенным, либо скрытым в нотном материале сочинения. Так, по словам композитора В. А. Петько, «Для композитора не столь важно, чтобы само посвящение было указано в нотах, это именно внутреннее определение и ощущение»; по комментарию А. Д. Бендерской, «посвящение бывает настолько личным, что не всегда уместно его афишировать» [из личных бесед]. Рассуждая об эзотеричности некоторых музыкальных посвящений сошлемся на понятия, предложенные в трудах литературного критика Д. В. Кузьмина, который дифференцирует посвящения как «социализирующие» (т.е. известные воспринимающему) и «приватизирующие» (соответственно – неизвестные) [5, 67, 80].

Замысел посвящения может сопровождать процесс сочинения на разных этапах: от стадии вызревания творческого замысла⁴ до этапа его исполнительской реализации (что обычно связано с адресацией исполнителям, для которых мыслилось произведение). Пример осуществления посвящения непосредственно перед премьерным исполнением имел место в январе 2024 года на одном из концертов новой белорусской камерной музыки «Трамонтана VII»: перед звучанием композиции «Плачка» ее автором В. А. Петько было озвучено предназначение первым исполнителям – виолончелисту М. Радунскому и ударнику М. Константинову «в знак благодарности за согласие исполнить композицию и в знак преклонения перед талантом».

Принципиальное значение для музыкальных приношений имеет факт их адресации музыкантам либо же немужыкантам. Посвящение немужыканту, как правило, не влечет за собой последствий для стилистики сочинения, в отличие от «приношения» музыкантам. Посвящения в таких случаях, по мысли

⁴ По замечанию Н. Русановой, касающемуся истории музыкальных посвящений, еще в первой половине XIX века «посвящение обычно избиралось только при издании сочинения и не предполагалось автором заранее» [6, 13].

Н. Русановой, осознаются композиторами «как специальное творческое задание, для решения которого избираются особые средства» [6, 4].

В белорусском композиторском творчестве представлено большое количество примеров личных посвящений – *близким людям, членам семьи, в том числе их памяти*. Среди таких опусов Пять романсов на стихи А. Ахматовой А. Богатырева (памяти супруги Н. С. Новицкой), «Танец Карликов» К. Тесакова (посвящается сыну Дмитрию), его же Детская сюита для фортепиано «Краски Года» (посвящается внучке Александре), Соната №4 Г. Суруса (посвящена жене М. А. Сурус), Вариации на белорусскую тему для фортепиано (посвящается сыну Юре) и детские пьесы для фортепиано «Веселая компания» Г. Вагнера (посвящается дочери Галине).

В числе адресатов частных приношений может фигурировать имя *учителя* автора. В ряду подобных примеров – пьеса «30» для фортепиано К. Яськова (посвящено К. И. Степанцевич), «Collapse hall» для мандолины и фортепиано К. Вечер-Ковалевской (посвящено В. Корольчуку), вокальный цикл «Іншыя, другія» для сопрано и фортепиано И. Комара (посвящено Г. Гореловой).

Особый тип посвящений – адресатам-*немузыкантам*, вдохновившим на появление опуса. Так, опус «Крошки для камерного инструментального ансамбля “Превращения”» В. Копытько посвящен поэтессе О. Седаковой, его же маленькая фантазия для белорусских цимбал соло «Buona notte, Federico» посвящена режиссеру Ф. Феллини, Симфония № 3 О. Ходоско для чтеца и симфонического оркестра имеет подзаголовок «Памяти Франсуа Вийона».

Довольно часто в современном белорусском композиторском творчестве встречаются посвящения *композитор–композитору*: «Фреска №1» для фортепиано Л. Абелиовича (посвящено М. Вайнбергу), «Экспромт» для фортепиано В. Каретникова (посвящается В. Оловникову), Ноктюрн для фортепиано и виолончели А. Цалко (посвящен З. Алмаши).

Если адресатом посвящения выступает композитор прошлого, либо современник автора, это, как правило, приводит к «*осознанной диалогичности*» (Н. Русанова) в стилистике композиции-приношения, в ряде случаев – к

буквальному использованию заимствованной темы (в произведениях-фантазиях, вариациях). Яркими примерами такого рода приношений в белорусской музыке являются следующие сочинения: «Амадей-соната» для флейты и фортепиано В. Корольчука, «Восхождение к Моцарту» для малого оркестра с солирующей валторной (альпийским рогом) и «7 маленьких фантазий на тему М. И. Глинки» для флейты, гитары и струнного квартета Д. Лыбина, «Фантазия-коллаж на темы А. И. Хачатуряна» для фортепиано в 4 руки, «Посвящение Б. Бартоку»: маленькая сюита для фортепиано, «D.M.F. (dedicated to Morton Feldman)» и «Book of silence» для фортепиано А. Цалко.

Очевидно, что некоторые приношения буквально зашифрованы автором в виде своеобразных аббревиатур, что становится проявлением некоей скрытой составляющей композиторского замысла. Особой разновидностью такого рода приношений являются музыкальные *мемориалы*, заимствованной темой в которых могут выступать темы-*монограммы*, в частности, такие известные, как BACH и DSCN. Среди них, например, опусы Э. Носко – Прелюдия для фортепиано (памяти Н. И. Аладова), 5 прелюдий памяти В. В. Оловникова, а также Соната для фортепиано памяти С.С. Прокофьева Д. Смольского, «D.S.C.H. (эпитафия)» для двух скрипок, альты и виолончели В. Корольчука, Партита для фортепиано (с монограммой BACH) А. Цалко.

В ряде случаев адресация посвящения реализуется композитором не только через упоминаемое названием сочинения имя другого автора, но и посредством жанра, ярко представленного в его творчестве либо ассоциации с названием конкретного его сочинения. Сошлемся в качестве примера на Концерт для хора «Памяти Альфреда Шнитке» О. Ходоско, «Каприччио на отъезд возлюбленной сестры» для цимбал соло В. Петько.

Посвящение первому исполнителю (нескольким исполнителям, коллективу) чаще всего означает, что сочинение писалось под технические возможности этих конкретных исполнителей. Такого рода посвящениями наделены Сюита для фортепиано Э. Тырманд (посвящена пианисту Э. Миансарову), «Вальс-каприс» А. Богатырева (посвящен М. А. Бергеру),

сборник фортепианных пьес для детей и юношества ор. 50 «Белорусские сувениры» (посвящается Е. П. Володько), Сюита для фортепиано из 12 характерных пьес «Школьный день» Г. Суруса (посвящается Н. В. Воротниковой) и мн. др.⁵

Адресатами необычных музыкальных приношений могут выступить концертные мероприятия, фестивали⁶, город⁷, регион, учреждение образования⁸. Символическое приношение нередко осуществляется в том числе с помощью буквенных тем. Многие из указанных в настоящей работе произведений содержат буквенные шифры⁹.

В белорусском композиторском творчестве наибольшей степенью оригинальности, на наш взгляд, отличаются примеры посвящений, которые могут быть квалифицированы как *двойные*. Остановимся на них далее чуть подробнее.

Двойным музыкальным посвящением стала «*Партита*» для фортепиано А. Цалко (2009), официально посвященная другу – композитору и пианисту Дмитрию Горбачу. Двойная адресация подчеркнута самим композитором в нотном издании: «*dedizione a Dmitri HorB-A-C-H*». По комментарию автора, идея

⁵ Исполнителям посвящены и следующие сочинения: Кузнецов В. Симфония №5 (дирижеру А. Анисимову), Ткач В. Рапсодия на тему романса “Очи черные” для баяна (М. Г. Солопову), Каретников В. Струнное трио (Ю. Герману, В. Химороде, Д. Складарову), Корольчук В. Концерт для трубы и фортепиано (Н. М. Волкову), Данышова А. «Игра» для трубы и фортепиано (С. Петрашкевичу и Д. Мороз), Петько В. «Салавей, сяо-ляо-вей...» глобализационное предчувствие для белорусских цимбал (В. Прадед), Цалко А. Соната для цимбал (В. Прадед), Цалко А. «Заклинание» для цимбал соло (А. Денисене), Ходоско О. Хоровая симфония №2 для смешанного хора «Времена года» (О. Янум), Комар И. Концерт-поэма для фортепиано и симфонического оркестра «Сердце и время» (И. Андрухову).

⁶ Ходоско О. Концерт для симфонического оркестра «Граждане города Кале» (фестивалю Ю. Башмета).

⁷ Кузнецов В. «Воспоминание про Штоккерау. Одинокая музыка для цимбал».

⁸ Комар И. Фортепианный цикл «Jardins d’artistes» и вокальный цикл «У майстэрні мастака...» для меццо-сопрано и фортепиано (оба сочинения – Минскому государственному художественному колледжу имени А. К. Глебова).

⁹ Копытько В. «Крошки для камерного инструментального ансамбля “Превращения”» – монограмма «Седакова» – eSEDAkovA, Копытько В. «Buona notte, Federico» – монограмма «Федерико» – FEDE(R)iCo, Кузнецов В. «Воспоминание про Штоккерау. Одинокая музыка для цимбал» – тема SChtokkErAu, Цалко А. «Заклинание» для цимбал соло – монограмма SASHA, Петько В. «Capriccio über die Abreise meiner geliebten Schwester» – монограмма B-A-La, Вечер-Ковалевская К. «Collapse hall» – монограмма korolCHuk vlADimir.

двойного посвящения пришла ему в тот момент, когда он написал фамилию своего друга латиницей и сообразил, что фамилия великого И. С. Баха удивительным образом является ее составной частью [из личных бесед]. Через все сочинение, о чём нетрудно догадаться, сквозным образом проходит данный буквенный шифр, воплощенный в виде прямого и анаграммированного варианта именной темы И. С. Баха. Композитор комментирует: «Сама партита – дань и поклон Баху, восхищение им» [из личных бесед].

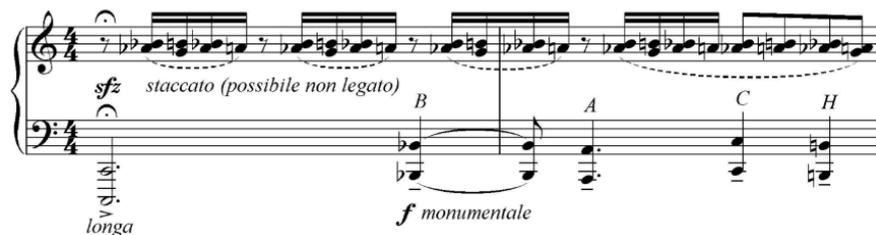
«Партита» для фортепиано – циклическое произведение, состоящее из 12 частей. По замечанию композитора, выбор количества частей не случаен. Семантику этого числа А. Цалко связывает с 12-ю часами в сутках, повторяющимися дважды, 12-ю месяцами года, «что дает завершенность как самому числу, так и циклу», а также с датой рождения И. С. Баха – 21 марта, в обратном порядке дающей число 12; примечательно видение автором «12» в качестве составного в числе «24» [из личных бесед], что, безусловно, может быть сопоставимо с количеством прелюдий и фуг в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха.

Освящение данного многочастного циклического произведения именем великого немецкого композитора привело к важнейшей роли приемов полифонизации музыкального материала (имитация, канон), жанров и форм полифонической музыки (прелюдия, инвенция, токката, fuga, чакона, ричеркар, хорал, вариации на *basso ostinato*). В итоге «Партита» обрела следующий вид:

- I. Preludio in C;
- II. Fuga;
- III. Canone in C;
- IV. Ciaccona;
- V. Ostinato in C;
- VI. Ricercare;
- VII. Chorale in C;
- VIII. Basso ostinato;
- IX. Inversione in C;

- X. Toccata;
- XI. Invenzione in C;
- XII. «Приношение И. С. Баху».

Остановимся подробнее на стилистике первой части «Партиты» ставшей своего рода визитной карточкой данного произведения [см. Приложение]. В ней ярко проявились основные стилистические особенности всего цикла. Жанром первой части стала прелюдия, которая в совокупности с фугой второй части цикла составляет малый полифонический цикл (микроцикл в цикле). Форму прелюдии можно определить как простую двухчастную безрепризную (тт. 1–8, 9–16). Пьесу отличает импровизационный характер изложения материала. Это ощущение создается в том числе частой сменой размера (6 раз за первые 8 тт.). Взволнованный решительный характер образа создается дискретностью ритмического изложения кратких мотивов в партии правой руки. С первых тактов “Прелюдии” в напористом движении шестнадцатых в среднем регистре можно разглядеть “отблеск” монограммы – *b-a-c-h*, параллельно мощно заявляющей о себе в партии левой руки – в октавном удвоении, словно имитирующем колокольное звучание, в гулком басовом регистре (тт. 1–2) [пример 1].

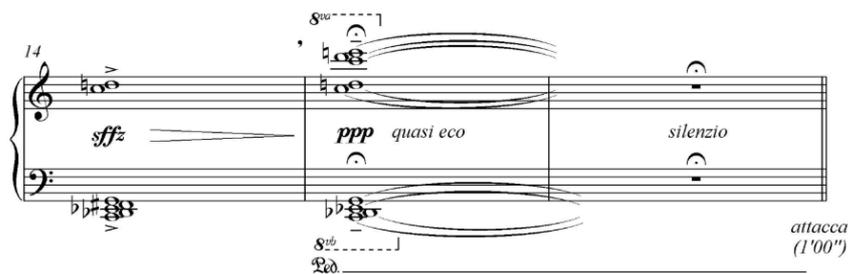


Пример 1. Цалко А. «Partita» для фортепиано: №1 «Preludio in C», тт. 1–2.

В последующих тактах партия левой руки полифонизируется: в ней реализовано активно мелодизированное ритмически комплементарное двухголосие. Сочетание всех фактурных голосов образует красочное и в то же время острое звучание гармонических вертикалей.

Материал второго раздела (тт. 9–16) изложен по принципу обращенной фактуры по отношению к начальной части. Прерываемые паузами фигуры двух

шестнадцатых теперь поручены партии левой руки, а мелодизированное двухголосие – правой. В последних тактах (тт. 14-16) реализовано общее «замирание» музыкального высказывания и пространственное «расширение» звучания и его исчезновение в «вечной тишине» («*silenzio*»). Произведение заканчивается двумя кластерами (тт.14–16) [пример 2], контрастирующими друг другу по различным параметрам: динамике (*sffz* – *ppp*), регистру (большая и 2-ая октавы – 3-я–4-я октава и контроктава), штрихам (*marcato* – *tenuto*). Второй кластер звучит отголоском первого, словно эхо (ремарка «*quasi eco*»).



Пример 2. Цалко А. «Partita» для фортепиано: №1 «Preludio in C», тт. 14–16.

Двойным посвящением обладает и «Страдивари» для дирижера с оркестром Г. Гореловой (2018)¹⁰. Начало работы над данным сочинением совпало с просьбой Евгения Робертовича Бушкова о написании в честь его юбилея «чего-то необычного». В итоге: произведение, с одной стороны, посвящено знаменитому итальянскому мастеру по изготовлению музыкальных инструментов – Антонио Страдивари, с другой стороны, дирижеру, скрипачу, лауреату конкурсов имени П. И. Чайковского, Г. Венявского, королевы Елизаветы – Евгению Бушкову. Двойное посвящение, таким образом, реализовано по-разному: в случае со Страдивари это объявленное непосредственно в заглавии посвящение, в отношении Бушкова – своего рода сокровенное (ведь не зная комментария композитора, воспринимающему об этом сложно самому догадаться). Посвящение Е. Бушкову реализуется через идею воссоздания, по комментарию автора “скрипичной виртуозности, самой

¹⁰ Электронная версия рукописи нотного текста произведения доступна по следующей ссылке: <https://elib.nlb.by:8070/viewer?markID=BY-NLB-br0001546479&fileID=6638359>

«струнности»» [2]. По замыслу композитора, при исполнении произведения дирижер должен не только дирижировать, но и играть на скрипке. Сама автор так комментирует историю создания рассматриваемого произведения: «В канун своего пятидесятилетия Евгений Робертович попросил меня написать что-нибудь необычное для его юбилея... И тут мне пришла в голову мысль написать концертино, в котором дирижер будет не только дирижировать, но и играть на скрипке. Нужно ведь вернуть городу лауреата конкурса Чайковского» [1]. Генетически данная идея восходит к прошлому оркестровой музыки, когда солист, в частности, первый скрипач, выполнял функцию дирижера.

Посвящение А. Страдивари осуществлено через жанры эпохи Барокко – сюиту и концерт, представленные в сочинении во взаимодействии. Принципы концертности реализованы посредством циклической трехчастной формы с традиционным для барочного концерта темповым последованием частей, а также соревновательности партий солирующей скрипки с оркестровой. (Как прием, предназначенный, возможно, для краткой «передышки» скрипача, во второй части в качестве инструмента-солиста осмыслен альт.) Логика чередования разделов tutti'йного и солирующего звучания в первой части, ее тематическое наполнение, принципы работы с музыкальным материалом указывают на ее близость барочной концертной форме разработочного типа (по терминологии Ю. Холопова)¹¹.

Принципы сюитности проявляют себя в танцевальном осмыслении каждой из частей цикла, основой которых стали обязательные танцы старинной сюиты – аллеманда, сарабанда и жига. Жанровой первоосновы тематизма частей композитор придерживается достаточно педантично, что в особенности очевидно на уровне метроритмической организации материала. Аллеманда написана преимущественно в размере 4/4, сарабанда выдержана в трехдольном метре с периодическим затягиванием и акцентированием второй доли, для жиги избран размер 12/16 и пунктирное ритмическое оформление тематизма.

¹¹ Попутно заметим, что вторая часть Концертино написана в простой трехчастной репризной форме.

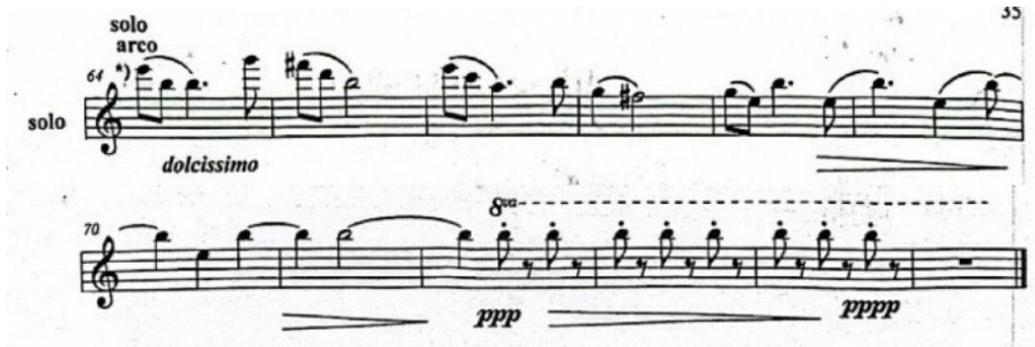
Необарочный замысел сочинения подчеркнут приемами полифонизации фактуры, импровизационной природой изложения и развития тематизма, общими формами звучания, представленными между проведениями основного тематического материала. Барочная стилевая ориентация сочинения ярко очерчена и вводимым композитором цитатным тематизмом. Каждая из частей завершается цитатами: первая – темой Аллеманды из Английской сюиты №1 А-dur И. С. Баха [пример 3].

Пример 3. Горелова Г. «Страдивари» для дирижера с оркестром: I ч., тт. 133–143.

В разделе *Stretto* в Сарабанде введена тема знаменитой Сарабанды d-moll из Сюиты для клавира Г. Ф. Генделя [пример 4].

Пример 4. Горелова Г. «Страдивари» для дирижера с оркестром: II ч., тт. 30–32.

В коде данной части – еще одна его же Сарабанда d-moll для клавира (перетранспонированная здесь на тон выше) [пример 5].



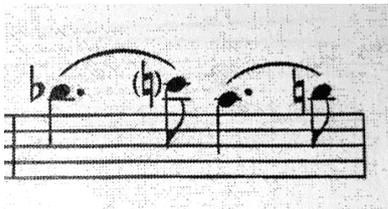
Пример 5. Горелова Г. «Страдивари» для дирижера с оркестром: II ч., мт. 64–75.

Строительным и выразительным материалом финала стал фрагмент из «Нотной тетради А. М. Баха» И. С. Баха [пример 6].



Пример 6. Горелова Г. «Страдивари» для дирижера с оркестром: III ч., мт. 119–121.

В партии солирующей скрипки в Аллеманде, кроме того, фигурирует анаграммированный вариант именной темы И. С. Баха – *b-c-a-h* [пример 7].



Пример 7. Горелова Г. «Страдивари» для дирижера с оркестром: I ч., т. 14.

Диалог авторского и неавторского, барочного и современного придает художественно-содержательному пространству произведения особую глубину и богатство.

Заключение. Охотно и часто снабжая свои сочинения посвящениями, современные композиторы Беларуси продолжают многовековую музыкальную традицию. Рассмотренные в настоящей работе случаи посвящений – близким людям, учителям, композиторам нынешнего и ушедшего поколений, исполнителям и др. доказывают многофункциональность функции посвящения в музыке избранного исторического периода и национальной композиторской

школы. Случаи двойных посвящений интересны своей редкостью использования и уникальностью. Как правило в качестве объектов освящения фигурируют примечательные личности музыкального прошлого и первые исполнители произведения. Таким образом в пространстве сочинения выстраивается диалог времен, стилей, отражается взаимодействие композиторской и исполнительской среды.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреева, Ю. Евгений Бушков впервые за 18 лет публично сыграл на скрипке: Электронный ресурс / Ю. Андреева // Беларусь сегодня. – 21.09.2018. – Режим доступа: <https://www.sb.by/articles/evgeniy-bushkov-vpervye-za-18-let-publichno-sygral-na-skripke>
2. Бунцэвіч, Н. Адкрыццё «Страдзівары»: дырыжыруе скрыпка / Н. Бунцэвіч. – Культура. – № 39. – 29.09.2018 – 06.10.2018.
3. Ганул, Н. Г. Игорь Комар // XVIII съезд Белорусского союза композиторов: 2 марта 2023 г.; сост. Н. Г. Ганул, С. Н. Немцова-Амбарян, О. Г. Брилон, Е. В. Коледа, В. В. Беглик. – Минск: А. Н. Вараксин, 2023. – С. 126–129.
4. Горелова, Г. К. Полифония. Свободный стиль: учеб. пособие / Г. К. Горелова. – Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2023. – 157 с.
5. Гудей-Каштальян, В. Г. Галина Горелова / Т. Г. Мдивани, В. Г. Гудей-Каштальян // Композиторы Беларуси. – Минск: Беларусь, 2014. – С. 300–307.
6. Кузьмин, Д. В. К функциональной типологии посвящений / Д. В. Кузьмин // «Toronto Slavic Quarterly», No. 45 (Summer 2013). – P. 64–85.
7. Русанова, Н. В. Поэтика музыкальных посвящений в русской инструментальной музыке конца XIX - начала XX века: автореферат дис. кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Н. В. Русанова. – Москва, 2017. – 28 с.
8. Чекир, Е. В. Полистилистика в камерном вокальном творчестве белорусских композиторов конца XX – начала XXI в. / Е. Чекир // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. – Вып. 51. Отечественное и зарубежное искусство: вопросы истории, теории, исполнительской практики. – Минск, 2020. – С. 31–47.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Цалко А. «Партита» для фортепиано: №1. Прелюдия (фрагмент рукописи).

Dedizione a Dmitri HorB-A-C-H

PARTITA

per pianoforte solo

I. Preludio in C

A. Tsalko

Andantino risoluto (♩ = 65)

sfz staccato (possibile non legato)

longa

f monumentale

mp

mf

mp

mf

2

9 *f* *piu possibile*

mf staccato

11

mf

12

13 *ff* *poco marcato* *ritenuto* *sospiro*

14 *ffz* *ppp quasi eco* *silenzio* *attacca (l'00")*

ffz *ppp quasi eco* *silenzio* *attacca (l'00")*