

28. Chernyavska, M. (2015), Some features of actualization of performing modulation piano texture, *Problemy vzayemodiyi mystecztva, pedagogiky ta teorii i praktyky osvity* [Problems of interaction between art, pedagogy and the theory and practice of education], Vol. 44, pp. 128–140. (in Ukrainian).
29. Shkolyarenko, S. (2017). “Artistic and stylistic functions of texture in concert plays for piano and orchestra F. Chopin”, Diss. Cand. Sc. (Musical Art), Kharkiv, 213 p. (in Russian).

УДК 786.2.082.4.071.1(092)

Юлія Каплієнко-Ілюк

**ФОРТЕПИАННИЙ КОНЦЕРТ ЛЕОНІДА ЗАТУЛОВСЬКОГО
В АСПЕКТІ НАЦІОНАЛЬНОГО РОЗВИТКУ ЖАНРУ**

У статті розглянуто творчість одного з сучасних композиторів Буковини – Леоніда Затуловського, зокрема його фортепіанна музика. Уперше проаналізовано фортепіанний концерт композитора в процесі історичного розвитку жанру. Розкрито особливості драматургії, образного змісту, структури, музичної мови твору. Здійснено висновки стосовно творчого стилю композитора та місця жанру в його творчості.

Ключові слова: фортепіанна музика, фортепіанний концерт, мистецтво Буковини, буковинські композитори, творчість Леоніда Затуловського.

Юлія Каплиенко-Илюк

**ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ ЛЕОНИДА ЗАТУЛОВСКОГО
В АСПЕКТЕ НАЦИОНАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ ЖАНРА**

В статье рассмотрено творчество одного из современных композиторов Буковины – Леонида Затуловского, в частности его фортепианная музыка. Впервые проанализирован фортепианный концерт композитора в процессе исторического развития жанра. Раскрыты особенности драматургии, образного содержания, структуры, музыкального языка произведения. Осуществлены выводы относительно творческого стиля композитора и места жанра в его творчестве.

Ключевые слова: фортепианная музыка, фортепианный концерт, искусство Буковины, буковинские композиторы, творчество Леонида Затуловского.

Yuliya Kapliyenko-Iliuk

**THE CONCERT FOR PIANO BY LEONID ZATULOVSKYI
IN THE CONTEXT OF NATIONAL DEVELOPMENT OF THE GENRE**

The article deals with the work of one of modern composers of Bukovyna – Leonid Zatulovskyi, in particular his music for piano. His creative works include pieces for various performers. They impress with originality of the musical style, where the traditions of European and Ukrainian art are intertwined with the peculiarities of Bukovynian folklore. The research provides a musicological analysis of the concert for piano in the context of the development of the genre in Ukrainian music. There were made the conclusions regarding the style of the composer and the role of the genre in his work.

There have been applied the methods of historical and cultural, theoretical and genre-style analysis, which allow to reveal the peculiarities of the style of one of contemporary Bukovynian composers – Leonid Zatulovskyi.

The purpose of the paper is to analyze and characterize one of the genres of works for piano written by Leonid Zatulovskyi – a concert for piano; to define the role of the work in the process of national development of the genre.

One of the most important roles in the creative work of L. Zatulovskyi belongs to his music for piano, in particular 3 concerts for piano and orchestra, 4 sonatas, “Children’s Album”, a large number of individual plays, preludes, etc. Special attention deserves the genre of the concert, which L. Zatulovskyi interprets in the traditions of the national style, guided by the principles of virtuoso, romantic type, not deprived of the signs of symphony.

Musical art in Bukovyna, in particular the works of L. Zatulovskyi, has close ties with various national cultures, which has affected the polystylistic nature of the regional composers’ thinking. The concert for piano by Bukovynian composers of the twentieth century and the present is represented by the works of J. Elgiser and L. Zatulovskyi. Both composers adhere to the generally accepted features of the concert genre, however, each of them focuses on his own vision of the national style and fills the works with specific, author’s style content.

The concert in F-minor by L. Zatulovskyi, written in the traditional form of a three-part cycle, is marked by the breadth of musical thinking, richness of emotional content and incarnation of various life conflicts. In terms of mastering the traditions of both Ukrainian and European music, the composer’s concert genre relies to a certain extent on the style of S. Rachmaninov, whose works, in his time, also affected the stylistics of the concert by V. Kosenko.

Thus, the genre of the concert for piano in the works of L. Zatulovskyi combines the signs of its various types. Following mostly a romantic interpretation of the concert with the virtuoso piano function, the structure and general principles of drama bring the cycle together with the classical and symphonized type. At the same time, the concert of the Bukovynian composer is enriched with the characteristic features of the style of the artist. Melody, genre, rhythmic character, associated with Bukovynian folk song and folk dance traditions, are combined with classical features, typical components of the concert genre. The composer often introduces detailed copulas and cadences into the forms of various parts and their configurations. The frequent appearance of the latter – solo and accompaniment – is observed not only in the party of a solo instrument, in this case piano, but also in other members of the orchestra as well. This testifies to the special composer’s thinking of L. Zatulovskyi, for whom the process of improvisation and virtuoso playing acquires great significance.

Keywords: *music for piano, concert for piano, art of Bukovyna, Bukovynian composers, creative work of Leonid Zatulovskyi.*

На сучасному етапі розвитку музикознавчої думки значне місце займають розвідки, пов’язані з життям і творчістю композиторів, музикантів різних регіонів України. Особливого значення в процесі розуміння стилістичних основ композиторської школи Буковини ХХ – початку ХХІ століття набуває діяльність Леоніда Затуловського – одного з представників сучасної композиторської школи, який у своїй творчості поєднав високий рівень професіоналізму, таланту з умінням бути сучасним і затребуваним. Його музика набула широкої популярності як серед професійних українських колективів та виконавців, так і серед молодого покоління музикантів, учнів музичних шкіл і звичайних слухачів та цінителів музичного мистецтва. Тому дослідження творчої діяльності видатних персоналій сьогодення у контексті загального розвитку українського мистецтва – важливе та актуальне завдання сучасної музикознавчої науки.

Композиторська діяльність та особливості розвитку різних галузей творчості сучасних представників музичного мистецтва Буковини майже не досліджені. В підручниках з історії музики розглянуті питання розвитку музичної культури Буковини в контексті загальної характеристики західноукраїнської музики. У сучасному науковому просторі є кілька публікацій, присвячених історичному минулому мистецтва Буковини, серед яких дві історично-публіцистичні праці К. Демочко [5; 6]. Інформативним джерелом про історію музичної культури й освіти Буковини залишається колективна праця науковців кафедри музики Чернівецького національного університету імені Ю. Федьковича [8]. Творчість

Л. Затуловського ніколи не була об'єктом музикознавчого аналізу. Про його творче життя та виконавську діяльність є багато публікацій у періодичній пресі та довідниках [1; 3; 7; 9], в окремих розділах посібників, зокрема в навчальному виданні “Буковинські композитори” [2]. Однак у цих розвідках стиль композиторів Буковини не вивчається, а творчість Л. Затуловського не досліджена.

Мета статті – проаналізувати й охарактеризувати один із жанрів фортепіанної творчості Леоніда Затуловського – фортепіанного концерту; визначити місце твору в процесі національного розвитку жанру.

Одне з найважливіших місць у творчому доробку Л. Затуловського займає його фортепіанна музика, зокрема три концерти для фортепіано з оркестром, чотири сонати, “Дитячий альбом”, велика кількість окремих п'єс, прелюдій тощо. Привертають увагу твори великих форм, що сконцентрували риси творчості композитора, де проявляються типові для його творчості ознаки полістилістики. Відзначимо жанр концерту, який Л. Затуловський трактує у традиціях національного стилю, спираючись на принципи віртуозного, романтичного типу, проте не позбавленого ознак симфонізації.

Доцільно зазначити, що на Буковині процес розвитку справжнього українського музичного професіоналізму, через історичні умови, розпочався дещо пізніше, ніж в Україні у цілому. Адже перші професійні композитори орієнтувалися переважно на здобутки європейського мистецтва, зокрема, класиків та романтиків. Однак і в українському мистецтві чимало композиторів надають перевагу класичному типу музичного висловлювання, зокрема, такий підхід проявився і в творчості В. Косенка, на що нерідко нарікають його сучасники. Проте в Концерті для фортепіано з оркестром та у камерних творах В. Косенко “виявив тонке (зовсім не “етнографічне”) внутрішнє усвідомлення українського музичного стилю” [4, с. 289]. Але Л. Ревуцький, відповідаючи на зауваження стосовно належності творчості композитора до національного українського музичного стилю, наголосив, що “проблему національного у нас нерідко тлумачать надто вузько, обмежуючи це поняття наявністю в музиці певного числа автентичних фольклорних мелодій, мотивів, інтонацій, ритмів і т. д.” [10, с. 41]. Л. Ревуцький, який, до речі, став основоположником кристалізації жанру фортепіанного концерту в Україні, вважав, що “у визначенні національного більш важливі такі якості, як глибока ґрунтовність усього комплексу засобів музичної виразності, прямі й опосередковані зв'язки композитора з віковими традиціями світової і національної культури, його здатність пройнятися психологією художнього мислення свого народу й уміння правдиво й переконливо відтворити все це” [10, с. 41]. Тому музичне мистецтво на Буковині, зокрема творчість Л. Затуловського, плекає тісні зв'язки з різними національними культурами, що позначилося на полістилістичному характері мислення композиторів краю.

Повертаючись до концерту, зазначимо, що його жанровий розвиток в Україні був нестабільним. Перші зразки інструментального концерту належать до кінця XVIII ст. та пов'язані з творчістю Д. Бортнянського. На Буковині в жанрі інструментального концерту, за деякими даними, працював С. Воробкевич, однак його концерт для скрипки зі супроводом не зберігся. Фортепіанні концерти Л. Затуловського побачили світ у період, коли формування національних основ жанру було відносно завершеним. XX століття в українській музиці вже окреслило три основні типи фортепіанного концерту (за В. Тимофєєвим) [11]:

1) українські концерти, які на національному ґрунті засвоювали засади класичного, передусім російського концерту (В. Косенко, В. Нахабін, М. Дремлюга);

2) програмні концерти (Б. Лятошинський, А. Штогаренко, О. Жук, І. Шамо);

3) концерти, базовані на сукупності образних вражень, що утворюють власний оригінальний “світ” (Л. Ревуцький, Т. Маєрський).

Фортепіанний концерт буковинських композиторів XX століття та сучасності представлений творчістю Й. Ельгісера та Л. Затуловського. Обидва композитори дотримуються загальноприйнятих ознак концертного жанру, проте кожен із них орієнтується на власне бачення національного стилю і наповнює твори конкретним, авторським стильовим змістом.

Фортепіанна музика буковинських композиторів органічно вплітається у загальний процес розвитку її жанрів, зокрема фортепіанного концерту. Так, у ХХ столітті популярними стали концерти І. Карабиця, Ж. Колодуб, М. Сильванського, О. Красотова та ін.

Концерт фа мінор Л. Затуловського, написаний у традиційній формі тричастинного циклу, відзначається широтою музичного мислення, багатством емоційного змісту, втіленням різноманітних життєвих колізій. У плані засвоєння традицій як української, так і європейської музики концертний жанр композитора певною мірою опирається на стиль С. Рахманінова, творчість якого свого часу, позначилась і на стилістиці концерту В. Косенка. Неоромантичні риси нерідко проявляються у творчості українських композиторів, зокрема, романтичним за характером та жанровими рисами став Другий фортепіанний концерт І. Карабиця.

Перша частина концерту Л. Затуловського – *Allegro moderato* – розвинена рондоподібна композиція, котру, з одного боку, можна вважати вільною за формою, а з іншого – має чіткі ознаки рондо-сонати. Відступивши від сонатної форми, композитор демонструє своє вільне ставлення як до сонатності в цілому, так і до форми першої частини традиційного концертного жанру. За спостереженнями В. Тимофєєва, так нерідко діяли композитори ХХ століття та сучасності, у творах яких сонатне *allegro* рідко ставало обов'язковою формою розгортання матеріалу [11, с. 157].

Оригінальне ставлення Л. Затуловського і до тонального плану першої частини концерту. Від початку композитор не практикує чіткого усвідомлення основної тональності, де паралельні фа мінор та ля-бемоль мажор мають однакові права. Отже, паралельно-змінний лад, що традиційно пов'язаний з ознаками народного стилю, дає змогу вільно трактувати й тональний план цієї частини. Незважаючи на лаконізм побудови, вона неоднорідна, подрібнена на дві нерівномірні побудови – 3т. та 1т. На фоні фанфарного *tutti* оркестру активно звучать октави фортепіано на *forte*, що несподівано переходять у м'які фігурації, підводячи до початку головної теми першої частини.

Головна партія викладена у простій тричастинній формі, де мелодія першого розділу доручена унісону скрипок й альтів. Її наспівні початкові інтонації вибудовуються у монотонну структуру з перевагою повторів та перевикладів на новій висоті. Такий тип розвитку не позбавлений повноцінних його етапів, охоплюючи кульмінацію на мелодичній вершині, дає поштовх для наступного, контрастного розділу головної партії. Танцювальна, народного характеру з колоритними синкопами тема природно та невимушено звучить у гобоя та кларнета, вміщується у невелику чотиритактову побудову з репризним її повтором. Реприза головної партії демонструє риси розробковості, де тонально нестійка та розімкнена восьмитактова побудова представляє динамічний тип репризи. До неї додано 5 тактів модулюючої зв'язки з напруженими, дещо агресивними, карбованими пунктирами.

Перший епізод у тональності мі-бемоль мажор, в характері ліричних тем романтичного стилю може виконувати функцію побічної партії. Світла та прозора тема доручена партії фортепіано на фоні розрідженої фактури оркестру. Після її восьмитактового проведення повертається одна з початкових тональностей (ля-бемоль мажор), проте виникає контраст з появою нової теми, до якої у вигляді неточної імітації приєднується підголосок у гобоя. Це тематичне утворення набуває активного розвитку, претендуючи на відносну самостійність, що може дати їй підстави вважатися другою побічною партією. Однак у формі вона з'являється лише ще один раз після місцевої кульмінації та повторення основної побічної партії у валторн *solo*. Її окремі інтонації, покладені в основу секвенційного розвитку, переходять у невелику зв'язку до наступної головної партії. Насичена та динамічна оркестрова фактура, підсилена групою ударних, супроводжує тему, яка звучить у кларнетів в основній тональності.

Наступні два епізоди базовані на матеріалі першого, зокрема на відносно зміненому викладі побічної партії, яка в останньому епізоді, як зазвичай в репризі сонатної форми, проводиться в основній тональності (ля-бемоль мажор). У форму введено розгорнутий розділ у вигляді каденції, яка, своєю чергою, ділиться на три підрозділи: каденція з участю струнних та фортепіано, вставний епізод-ремінісценція колоритного середнього розділу головної партії та сольна фортепіанна каденція.

Останній розділ форми – реприза – вміщує кілька важливих для розвитку етапів форми. По-перше, на початку з'являється тема вступу, трансформуючись та змінюючи свій образ і характер завдяки ладовим перетворенням (фа мажор), динамічним та фактурним змінам. По-друге, у цей завершальний розділ потрапляє й загальна кульмінація форми, яка побудована на зіставленні активного ритмічного *tutti* всього оркестру та фортепіано зі стрімкими пасажами струнних, кларнета і фортепіано в унісон. По-третє, останнє проведення головної партії у фа мажорі перебирає функцію заключного проведення рефрену в рондо та роль коди в сонатній формі. Отже, даний факт, як і решта ознак, дають підстави визначити форму першої частини концерту як рондо-соната. Її вільне тлумачення, неточності у трактуванні класичних структур наводять думку на характерну типовість композиторського мислення у творчості сучасних, зокрема українських, митців. Основи подібних творчих методів були закладені ще на початку ХХ століття, наприклад у творчості В. Косенка, котрий, як і Л. Затуловський, в основі першої частини фортепіанного концерту наблизився до рондо-сонати.

Друга частина (*Andante*) фортепіанного концерту традиційна, адже втілює принципи класичного концертного жанру з повільною середньою частиною. Типовість загальної концепції твору перестає бути актуальною при глибшому аналізі другої частини – її структури, характеру тематичних утворень, принципів розвитку матеріалу. Вражає часта зміна розділів, тем, їх розроблення і трансформація нагадують принцип калейдоскопа й утворюють нестабільну структурну основу композиції. Незважаючи на цілком типову тричастинність, розділи форми набувають ознак вільної будови, що проявляється у наявності великої кількості завершених та відносно завершених побудов, базованих на монотематичних утвореннях. Насичена розробковість не заважає майже регулярній квадратності будови періодів, що відповідають 8-тактовій структурі.

Оригінальне ставлення композитора до трактування тональності: відсутність ключових знаків та звершення частини вказує на до мажор, проте не демонструє цієї тональності у процесі викладу та розвитку матеріалу. Так, уже вступ у струнних експонує фа-мажорну тональність і виклад основної теми також проявляє її ознаки. Тема романтичного характеру, насичена розвитком у вигляді транспонуючої секвенції з частими еліптичними зворотами та акордами мажоро-мінору (тризвуки та септакорди VII, VI низьких ступенів). Тема проходить кілька етапів перетворення, формуючи своєрідні оркестрові варіації, кожна з яких у процесі наступного розвитку форми набуває самостійного значення. Середина форми – розгорнута розробка, котра складається зі 7 розділів, кожен з яких, вміщуючи інтонації теми, вносить свій яскравий контраст. Перший розділ – імпровізаційного характеру, представлений сольною партією кларнета, виконує функцію вступної частини розробки на матеріалі нової епізодичної теми. Наступний розділ – кульмінаційний, розпочинає власне розробку, що приводить до активного перевикладу теми на основі секвенційного розвитку. Фанфарний початок розробки продовжується у четвертому розділі, де народжується нова наспівна тема, яка стане основою майбутньої коди другої частини. Останні два розділи розробки – токатного характеру: часті звукові репетиції у партії фортепіано надають сольному інструментові значення ударного, а приєднання до викладу барабанів підсилюють цей ефект.

У цілому, крім основних розділів розробки, нерідко з'являються зв'язки, які за масштабом (8 тактів) можуть претендувати на самостійність. Такого роду побудови пронизують усю форму, з'єднуючи як основні розділи, так і окремі побудови. Варто відзначити і наявність у формі розділів, які, за своїми ознаками, нагадують характерні концертні каденції. Вони з'являються не тільки у призначеному для сольного інструмента місці (перед репризою), а й у першому розділі форми та самій репризі.

Реприза форми насичена активною розробковістю, де тема спочатку викладена у струнних, а фортепіано виконує функцію акомпанементу. Одне з тематично варіативних утворень у наступному розділі репризи розчиняється у фігураціях фортепіанної прелюдійної фактури, що приводить до імпровізаційної каденції сольного інструмента. Після невеликої зв'язки-переходу звучить розгорнута кода, що синтезує теми з 4 та 5 розділів розробки й додає характерні синкопи зі вступу. Закінчення у до мажорі демонструє загальний композиторський стилістичний принцип завершення форми домінантою.

Трагування третьої частини концерту відповідає традиціям жанру і становить типову картину народного свята у формі семичастинного рондо. Кожна з частин створює достатньо складну композицію з внутрішнім контрастом розділів, незважаючи на контрастність основних частин рондо. Таким чином, головна тема, якою розпочинається виклад, презентує два різні тематичні утворення, котрі вкладаються у просту тричастинну форму зі складним періодом як перший розділ та великий період середини. Тональність рефрену, а тому і третьої частини загалом – паралельна тональності завершення другої частини – ля мінор. Проте усі епізоди рондо викладені у мажорних ладах, що створює додатковий контраст.

Усе ж таки, характер головної партії (*Allegro moderato*), особливо її середнього розділу, найбільш енергійний та святковий. Перший її розділ – проста двочастинна структура, яку певною мірою можна визначити як складний період (4т.+4т.+4т.), де після викладу основної тематичної ланки йде ряд варіативних повторів, які дещо різняться за мелодичним рисунком та утворюють репризну тричастинну композицію. До неї додана 8-тактова розімкнена побудова з ритмічним уповільненням теми у вигляді низхідного секвенційного розвитку. Середина – найяскравіша у тематичному плані, з колоритним танцювальним характером, рисами буковинських народно-танцювальних пісень із типовими синкопами та м'якими акцентами на слабких долях при завершенні фраз. Розвиток теми базований на гармонічному варіюванні мотиву, який повторюється з видозміненими закінченнями та почерговими змінами тембрових функцій голосів фактури. Реприза форми головної теми скорочена та розімкнена, із завершенням на домінанті основної тональності, що стає й домінантою однойменного ля мажору – тональності першого епізоду. Пісенний тематизм *Andantino* і типова фактура акомпанементу вступного розділу в партії фортепіано *solo* вказує на жанр ноктюрну. Романтична мелодія має три фази тематичного розвитку, що приводить до невеликої середини в оркестровому викладі з характерними хроматизмами з рефрену. Після фортепіанної зв'язки, скороченої репризи відбувається перехід до чергового проведення головної теми рондо. Її виклад стислий, насичений варіативністю, пов'язаною з фактурним оточенням основного матеріалу та структурними змінами.

Другий епізод (*Andante*) – елегантного характеру, з контрастом двох контрапунктуючих тем, де основна – мрійлива, з терцієвим дублюванням звучить у флейт. На її фоні з'являється широкий розспів скрипок, а функції акомпанементу виконують валторни і фагот. При повторі тема почергово проводиться в різних групах інструментів оркестру. Після фортепіанної зв'язки, базованої на повтореннях звуків, що нагадують звучання цимбал – народного інструмента, який значно поширений на Буковині, відбувається нове проведення рефрену. У формі рондо даний розділ виконує кульмінаційну функцію, тому, поряд з основним викладом тематизму, відбувається насичення як фактури, так і структури новими прийомами розвитку, зокрема оберненим контрапунктом. До головної партії долучається об'ємний розділ, який за характером викладу та особливостями мелодики, що відповідають фоновому тематизму, виконує роль радше зв'язки-переходу до наступного розділу форми.

Третій епізод (*Andantino*) утворює новий контраст: як тональний (мі мажор) та тематичний, так і жанровий. Знову відчуваються ознаки ноктюрна, де тема звучить у скрипок з підголосковою функцією фортепіано. Струнка тричастинна структура епізоду завершується яскравою фортепіанною каденцією – незмінним атрибутом концертного жанру та улюбленим прийомом Л. Затуловського. Її перший розділ – імпровізаційний, віртуозного характеру, другий – побудований на танцювальній темі з рефрену, ніби передбачаючи початок головної теми. Останнє проведення рефрену динамічне, розширене, утворює складну структурну композицію з варіаційним та динамізованим викладом теми, з розгорнутою серединою (3 розділи), з наявністю зв'язок, зі вставним епізодом *tutti* оркестру, що створює враження агресивного втручання, з імпровізаційним розділом, допоміжні хроматичні сповзання якого нагадують вступ до першої частини концерту. Після такого активного і насиченого розділу форми з'являється лаконічна, не перевантажена новими тематичними утвореннями кода. Грандіозне звучання теми зі середини рефрену в усього оркестру урочисто завершує концерт.

Отже, жанр фортепіанного концерту в творчості Л. Затуловського поєднує ознаки різних його типів. Дотримуючись в основному романтичного тлумачення концерту з

віртуозною функцією фортепіано, структура й загальні принципи драматургії зближують цикл із класичним, симфонізованим типом. Поряд з тим концерт буковинського композитора збагачується й характерними ознаками стилю митця. Мелодика, жанровість, ритмічна характерність, що пов'язані з буковинськими народнопісними і народно-танцювальними традиціями, поєднані з класичними ознаками, типовими складовими концертного жанру. Композитор нерідко вводить у форми різних частин та їх конфігурацій розгорнуті зв'язки й каденції. Часта поява останніх – сольних та зі супроводом – спостерігається не тільки у партії сольного інструменту, в даному випадку фортепіано, а й у інших учасників оркестру. Це свідчить про особливе композиторське мислення Л. Затуловського, для якого важливого значення набуває процес імпровізації, віртуозного володіння грою на інструменті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богайчук М. А. Література і мистецтво Буковини в іменах : словник-довідник / М. А. Богайчук. – Чернівці : Букрек, 2005. – 312 с.
2. Буковинські композитори : навч. посібник / [уклад. А. В. Плішка]. – Чернівці : Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича, 2011. – 143 с.
3. Видатні діячі культури та мистецтв Буковини : бібліографічний довідник / [автори-укладачі Ю. В. Боганюк, О. О. Гаврилюк, Г. В. Добровольська, М. М. Довгань, А. С. Іваницька]. – Чернівці : Книги–XXI, 2010. – Вип. 1. – 312 с.
4. Гордійчук М. М. Інструментальні концерти / М. М. Гордійчук, А. П. Калениченко, В. Л. Клиш // Історія української музики / [ред. М. М. Гордійчук, О. Г. Костюк, Т. П. Булат та ін.] – К. : Наукова думка, 1992. – Т. 4: 1917–1941. – С. 286–307.
5. Демочко К. Мистецька Буковина : Нариси з минулого / К. Демочко. – Чернівці : Книги–XXI, 2008. – 336 с.
6. Демочко К. Музична Буковина : сторінки історії / К. Демочко. – К. : Музична Україна, 1990. – 136 с.
7. Затуловський Леонід Борисович // Серцем з Буковиною : імена славних сучасників / [ред. колегія : Галиць Г. К., Гурбик Б. О., Ісак А. Ф., Марусик Т. В.]. – К. : Світ успіху, 2011. – С. 179.
8. Кушніренко А. М. Історія музичної культури й освіти Буковини : навч. посібник / А. М. Кушніренко, О. В. Залуцький, Я. М. Вишпінська. – Чернівці : Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича, 2011. – 376 с.
9. Пам'ятаймо! (Знаменні та пам'ятні дати Буковини в 2010 р.) : бібліограф. покажчик / [авт.-укл. : Ю. В. Боганюк, О. О. Гаврилюк ; ред. М. М. Довгань]. – Чернівці : Книги–XXI, 2009. – 400 с.
10. Ревуцький Л. Повне зібрання творів: у 11 т. Т. 11: Літературна спадщина / [упоряд., вступ. стаття і коментарі В. Д. Довженка]. – Київ : Музична Україна, 1988. – 319 с.
11. Тимофеев В. Український радянський фортепіанний концерт. – К. : Музична Україна, 1972. – 160 с.

REFERENCES

1. Bohaichuk, M. A. (2005). *Literatura i mystetstvo Bukovyny v imenakh : slovnyk-dovidnyk* [Literature and art of Bukovyna in names : dictionary-directory], Chernivtsi, Bukrek. (in Ukrainian).
2. Plishka, A. V. (2011). *Bukovynski kompozytory : navch. posibnyk* [Bukovynian composers], Chernivtsi, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University (in Ukrainian).
3. Bohaniuk, Yu. V., Havryliuk, O. O., Dobrovolska, H. V., Dovhan, M. M., Ivanytska, A. S. (2010). *Vydatni diiachy kultury ta mystetstv Bukovyny : bibliohrafichnyi dovidnyk* [Prominent figures of culture and arts of Bukovyna], Chernivtsi, Knyhy – XXI, Vol. 1. (in Ukrainian).
4. Hordiichuk, M. M., Kalenychenko, A. P., Klyn, V. L. (1992). Instrumental concerts, *Istoriia ukrainskoi muzyky* [History of Ukrainian music], editors M. Hordiichuk, O. Kostyuk, T. Bulat and others, Kyiv, Naukova dumka, vol. 4, pp. 286–307. (in Ukrainian).

5. Demochko, K. (2008). *Mystetska Bukovyna : Narysy z mynuloho* [Artistic Bukovyna: essays from the past]. Chernivtsi, Knyhy – XXI. (in Ukrainian).
6. Demochko, K. (1990). *Muzychna Bukovyna : storinky istorii* [Musical Bukovyna: History pages], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
7. Halyts, H. K., Hurbyk, B. O., Isak, A. F., Marusyk, T. V. (Eds.). (2011). *Zatulovsky Leonid Borisovich, Sertsem z Bukovynoju : imena slavnoykh suchasnykiv* [The heart with Bukovyna: the names of glorious contemporaries], Kyiv, Svit uspihku, p. 179. (in Ukrainian).
8. Kushnirenko, A. M., Zalutskyi, O. V., Vyshpynska, Ya. M. (2011). *Istoriia muzychnoi kultury y osvity Bukovyny : navch. posibnyk* [History of musical culture and education of Bukovyna: Tutorial]. Chernivtsi, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University. (in Ukrainian).
9. Bohaniuk, Yu. V., Havryliuk, O. O. (2009). *Pamiataimo! (Znamenni ta pamiatni daty Bukovyny v 2010 r.)* [Let's remember! (Significant and memorable dates of Bukovyna in 2010)], edited Dovhan M. M., Chernivtsi, Knyhy – XXI. (in Ukrainian).
10. Revutskyi, L. (1988). Literary heritage, *Povne zibrannia tvoriv* [Full collection of works], edited by Dovzhenko V. D., Kyiv, Muzychna Ukraina, vol. 11. (in Ukrainian).
11. Tymofieiev, V. (1972). *Ukrainskyi radianskyi fortepiannyi kontsert* [Ukrainian Soviet Piano Concert], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).

УДК 786.1

**Оксана Сліпченко
Ірина Мельниченко**

РЕАЛІЗАЦІЯ BASSO CONTINUO ЯК АСПЕКТ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ПРАКТИКИ

У статті коротко оглянуто первинні та вторинні джерела, в яких можна знайти інформацію з теорії і практики цифрованого басу. Розглянуто деякі ключові принципи розшифрування basso continuo й безпосередньої його реалізації. Порушене питання ансамблевих принципів та стилістики виконання барокового акомпанементу в традиціях різних національних клавірних шкіл того часу. Виконано загальний аналіз двох основних типів існуючих готових реалізацій basso continuo та їх порівняння з позиції автентичності.

Ключові слова: розшифрування basso continuo, стилістика барокового акомпанементу, ансамблеві принципи.

**Оксана Сліпченко
Ірина Мельниченко**

РЕАЛИЗАЦИЯ BASSO CONTINUO КАК АСПЕКТ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ПРАКТИКИ

В статье произведен короткий обзор первичных и вторичных источников, в которых можно найти информацию относительно теории и практики цифрованного баса. Рассмотрены некоторые ключевые принципы расшифровки basso continuo и его непосредственной реализации. Затронут вопрос ансамблевых принципов а также стилистики исполнения барочного аккомпанемента в традициях разных клавирных школ эпохи. Произведен общий анализ двух основных типов существующих готовых реализаций basso continuo и их сравнение с позиции аутентичности.

Ключевые слова: расшифровка basso continuo, стилистики барочного аккомпанемент, ансамблевые принципы.