рекладі для фортепіано В.Безкоровайного //Прикарпатський університет ім.В.Стефаника, кафедра музикознавства: Івано-Франківськ, 1999. – С. 5-8.
6. Толошняк Н. Творча та музично-просвітницька діяльність Василя Безкоровайного //Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Вип.І. – Івано-Франківськ, 1999. – С.163-168.

НОТОГРАФІЯ ТВОРІВ:

1. Безкоровайний В. При ялинці. Збірка колядок для фортепіано. – Львів: Сполом, 2006. – 15 с.
2. Безкоровайний В. При ялинці. Збірка колядок в перекладі для фортепіано з текстами. – Івано-Франківськ, 1999. – 31 с.
3. Безкоровайний В. Легкі твори на фортеп'ян: 1.З тої гори. 2.Ой під гаєм. – Львів-Тернопіль: Літос, б.р. – 2 с.
4. Безкоровайний В. Легкі твори на фортеп'ян .3.Ой дівчина горлиця. 4.Чи є в світі молодиця. – Львів-Тернопіль: Літос, б.р. – 2 с.
5. Безкоровайний В. Червона Шапочка (казка-оперета на 3 дії). Клавір. – Торонто-Нью-Йорк: Об'єднання Працівників Дитячої Літератури, 1969. – 22 с.
6. Безкоровайний В. Легкі твори на фортеп'ян . Заколисна пісня, тв.13. – Львів -Тернопіль: Літос,б.р. – 4 с.
7. Безкоровайний В. Копії рукописів: Танець Нілюсі. Вальс Роми. Вальс Андрійчика.
Ой видно село (в 4 руки). І шумить, і гуде (в 4 руки).
Українські танці (на фортеп'ян) ІІ. Зібрав Євген Турула. – Київ-Ляйпціг: Українська накладня. – с.14-15.

Iryna Novosyadla

THE PIANO WORKS FOR CHILDREN BY VASYL BEZKOROVAYNYY

In this article the piano works for children by West Ukrainian composer of 20 th century Vasyl Bezkorovaynyy, i.e. arranged folk songs, dances and other composer's pieces, are analyzed in the context their didactic direction.

Key words: pedagogical repertoire, piano pieces, methodical direction.

Ярема Садівський

«ROMANZA» ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО КАМЕРНОГО ТРОМБОННОГО РЕПЕРТУАРУ

У статті здійснено огляд становлення камерних жанрів української тромбонної музики та аналіз «ROMANZA» О. Козаренка як неординарного зразка вказаного жанру.

Ключові слова: камерно-інструментальна музика, жанр, стиль, форма.

Камерно-інструментальна музика віддавна вважається своєрідним барометром зрілості національної музичної культури. Її жанрова, стилістична, темброва різноманітність свідчить про високий освітній, технічний, мистецький рівень композиторського та виконавського потенціалу.

Камерна музика являє собою особливий розділ композиторської творчості, її функції в різні епохи розвитку музичного мистецтва були дуже відмінними, і це зумовлювало «обличчя» жанрової групи, її мистецькі завдання, форми та виразові засоби. Епоха бароко-класицизму виявила трактування камерного жанру як музики фонової та розважальної, у XIX ст. камерні жанри – найістотніша сфера прояву інтимного, сповідального характеру спілкування «від серця до серця» з кожним слухачем зокрема і, звичайно ж, обширна за розмахом група творів від найпростіших форм побутового чи салонного музикування до ефектних зразків пописово-концертних творів епохи виконавців-віртуозів. У XX столітті – це основна галузь творчого, стилістичного та технічного експерименту, здобутки якої проектуються на глобальні визначальні жанри епохи.

Музичне мистецтво ХХ ст. революційно змінює погляд на музичне мистецтво в цілому і на камерну музику зокрема. За твердженням дослідника цієї галузі інструментальної творчості першої половини ХХ ст. Л. Раабена, «камерно-інструментальна музика постає головним «полем дії», на якому здійснюється технічне переозброєння європейської музики, що так активно відбувалося саме з 1890-х років. Це технічне переозброєння стало мало не всезагальним процесом, що виявився в творчості композиторів різних країн» [5, 9].

Найчисельнішими зразками цього жанру в українській, як і у європейській музичній культурі, безсумнівно, є твори для фортепіано, струнних інструментів та їх ансамблів. Особливе місце у цій галузі музичного мистецтва займають композиції для духових інструментів, що, безумовно, поступаються за кількістю попереднім. Серед них переважають твори для флейти, саксофона, серед мідних – для труби і валторни. Твори, призначені для виконання тромбоном соло чи тромбоновими ансамблями, є одиничними зразками у творчості композиторів, однак вони становлять надзвичайно цікаву сферу дослідження з точки зору трактування виразових можливостей інструмента, вияву його потенціалу з позиції камерно-ансамблевого музикування, жанрових особливостей і творчого експерименту.

Наукові праці таких фахівців у галузі мистецтва мідних духових інструментів, як Г.Благодатов, В.Сумерекин [8], Б.Манжора, А.Седракян [2, 6], В.Апатський, Б.Діков [1] присвячені засадничим та концептуальним питанням теорії, практики, історії виконавства на тромбоні та методики викладання на цьому інструменті. Значно менше праць розглядають питання тромбонного репертуару. Серед них найбільш вичерпними є робота С.Левіна «Духовые инструменты в истории музыкальной культуры», дослідження Ю.Усова «История зарубежного исполнительства на духовых инструментах» та «Современная зарубежная литература для духовых инструментов», частково торкаються цієї теми праці Л.Раабена «Камерная инструментальная музыка первой половины ХХ века. Страны Европы и Америки» [5], А.Каре «История оркестровки», А.Калениченко «Камерно-інструментальні ансамблі» та ряд ін.

За роки української незалежності відбувся значний ріст чисельності, розширилося коло тем і образів, збагатилися стилістична і жанрова різноманітність творів українського музичного доробку, призначеного для виконання на тромбоні. Послідовне і систематичне дослідження вітчизняного тромбонного репертуару, його жанрових різновидів, стилістичних особливостей, виразових засобів, творчих здобутків українських авторів у музиці для цього інструмента лише зароджується і тому є маловивченим, однак актуальною, необхідною і важливою сферою наукового інтересу.

Творчість О.Козаренка знайшла своє висвітлення переважно в періодиці (газети «Культура і життя», «Правда Украины», «Україна молода», журнал «Музика»), у музично-критичних есе і рецензіях на першовиконання його творів у програмах різноманітних музичних фестивалів («Київмузикфест», львівських «Контрастів», одеського «Два дні і дві ночі нової музики», «Дні музики композиторів Кракова», братиславського «Melos-Ethos») чи коментарях до аудіозаписів (серія компакт-дисків «Духовна музика України»). Такими є, наприклад, статті І.Білосвєтової, Р.Ганкевич, О.Дьякової, М.Копиці [3], І.Сікорської [7], Б.Сюти, А.Терещенко, Ю.Чекана, Ю.Ясиновського у періодичних виданнях: «Український світ», «Київська церква», «Вечірній Київ», «Правда України». Одним з перших монографічних досліджень творчості О.Козаренка є праця Л.Мельник «Українське бароко в просценіумі сучасного музичного мистецтва (опера О.Козаренка «Час покаяння»)» [4]. Однак у наведених матеріалах не дається аналіз та інтерпретація камерних жанрів з позиції рис індивідуального стилю та творчого методу, а зразки цієї жанрової групи не розглядаються з точки зору оцінки їх місця у панорамі сучасної української камерної музики.

Розвиток та професіоналізація цієї групи жанрів в українському музичному мистецтві припадає на першу половину ХХ ст., що пов’язано з організацією і формуванням мережі професійних українських музичних навчальних закладів та реорганізацією характеру концертно-виконавської діяльності як у Наддніпрянській Україні, так і в Галичині. В українській аматорській виконавській традиції, безумовно, домінуючими були хорові, а з камерно-інструментальних – фортепіаннні та скрипкові жанри. Розвиток виконавства, педагогіки, професійної музичної освіти в Україні та ви-

кладання гри на тромбоні зокрема зумовили запит на педагогічний і концертний репертуар для цього інструмента та ансамблів з його участю.

Найпершими зразками українського репертуару для ансамблів мідних духових інструментів стали «Шість маршів» для духового оркестру (1943 р.), п'єси для духових інструментів і фортепіано (1938-1940 рр.) та «Скерцо» для тріо тромбонів (1937 р.) А.Зноско-Боровського, а також твори В.Клебанова «Балада» для трьох тромбонів і туби (1958 р.), квінтет мідних духових «На першотравневому параді», «Романс» (1959 р.).

Становлення тромбонного репертуару в українській музиці 60-70-х років відбувалося завдяки творчості представників київської та харківської композиторських шкіл, а серед жанрів переважали твори для тромбона і фортепіано, однорідні та мішані тромбонні ансамблі та концертні цикли. Так, до першої групи належать п'єси І.Польського (1946-1971 рр.), «Дума» Л.Колодуба (1975 р.), «Довбуш» В.Клина (1974 р.), «Канон» і «Експромт» І.Хуторянського (1970 р.); до другої – «Скерцо» В.Рибальченка (1971 р.) для трьох тромбонів, «Мала сюїта» для чотирьох тромбонів (1970 р.), та «Сюїта» для двох труб, двох тромбонів і туби (1972 р.) І. Мартона.

Цей скромний список незначною мірою поповнився протягом наступного десятиліття тромбонними ансамблями. Це – «Сонатина» для чотирьох тромбонів П.Ладиженського (1983 р.) та поема «Біля монумента скорботної матері» для чотирьох тромбонів та ударних інструментів В.Іванова (1983 р.).

Бідну статистику доповнює твір представника української музичної діаспори М.Кузана «Вогонь природи, оновлюючи, об'єднує» для шести тромбонів. Така динаміка складає враження про занепад інтересу і втрату перспективи цього інструмента в українському виконавстві та відповідно і в композиторській творчості.

Однак ситуація принциповим, навіть парадоксальним чином змінюється у роки здобуття Україною незалежності. Аналізуючи особливості розвитку тромбонного репертуару, варто не лише відзначити його стрімкий кількісний ріст, але й розширення тематичної, жанрової і стилістичної палітри. Серед жанрово-виконавських груп виділимо такі (за зростанням виконавського складу і жанрових масштабів):

1) твори для тромбона соло у супроводі фортепіано та у супроводі інших інструментів (органа, маримби, ударних тощо);
2) твори для однорідних тромбонних ансамблів (тріо, квартети тромбонів);
3) мішані камерні ансамблі за участю тромбона;
4) сонатно-концертні цикли у супроводі симфонічного, камерного, естрадного, духового оркестрів;
5) сюїтні, варіаційні та інші цикли.

У період між 1994-1999 рр. серед сольних тромбонних творів з'явилися такі: «Клейноди (Прадавня балада) для тромбона і органа В.Губи, «Інтегральні речитативи» (моносимфонія) та «Маски ідолів» для труби і фортепіано В.Пацери, «Арія» для тромбона О.Щетинського, «Концертний дует» для тромбона і фортепіано Б.Яровинського.

Ансамблі тромбонів поповнили «Ідилія» Л.Колодуба для чотирьох тромбонів та «Дві концертні п'єси» для квартету тромбонів П.Яровинського.

Особливо численними виявилися твори для мішаних камерних складів з участю тромбона. Серед них: «The Playboll» для тромбона, контрабаса і фортепіано С.Зажитька, «Вальс» та обробка української народної пісні «Копав, копав криниченьку» для двох труб і двох тромбонів В.Іванова, «Романс» для кларнета, тромбона, віолончелі і фортепіано О.Козаренка, тріо для кларнета, тромбона і вібрафона (дві п'єси) О.Полевого, «Partita quasi burlesca» для квінтету духових В.Птушкіна, «Суламіф» для 16-ти голосів, двох труб і трьох тромбонів О.Грінберга, «Мала партита в стилі свінг» для двох труб і двох тромбонів Л.Колодуба, «Подорожі тіней» для тромбона, контрабаса і ударних А.Загайкевич, «XING» для тромбона, контрабаса, фортепіано і ударних Л.Юріної [9].

Наступне п'ятиліття (1999-2004 рр.) демонструє подальше зростання кожної з жанрових категорій, дещо меншою кількістю позначені лише мішані ансамблі. Ширшим розмахом, діапазоном,

більшою глибиною і концептуальністю позначено коло образів та програмних задумів, більш вільним та експериментальним стає виконавський склад. Цікаво, що серед митців, які пишуть для цього традиційно чоловічого інструмента, дедалі частіше пробують свої сили й композитори-жінки (О.Гнатовська, Ю.Гомельська, І.Донник, В.Дроб'язгіна, Т.Хмельницька, Л.Юріна).

Серед сольних тромбонних композицій назвемо «Тріумф адреналіну» для тромбона і перкусії Ю.Гомельської (2001 р.), мініатюри «Вальс», «Кавалерійська» та «Арія» для тромбона і фортепіано В.Дроб'язгіної, «Меланхолійна мастурбація» для тромбона соло С.Зажитько, «Маятник» для тромбона і маримби.

Для ансамблю тромбонів у цей період постали такі твори, як квартет для чотирьох тромбонів М.Ластовецького, «Легенда» для чотирьох тромбонів В.Мартинюка, «Токата» для чотирьох тромбонів і фортепіано В.Ніколаєва (2000 р.), дві п'єси для ансамблю тромбонів В.Павенського, «Горсійні поля» – триптих для п'яти тромбонів («Арія», «Фуга», «Хорал») та «Мале тріо» для двох тромбонів і фортепіано Т.Хмельницької, «Два блюзи» для квінтету тромбонів В.Пацери.

Серед творів для мішаних виконавських складів – тріо для труби, тромбона і фортепіано та «Ave Maria» для віолончелі, тромбона і фортепіано В. Пацери, «Па-де-катр» для саксофона, тромбона, ударних і гітари, «Без ілюзій» для тромбона, віолончелі і фортепіано О. Щетинського.

Значною мірою зросла і розширилася група тромбонних творів концертного плану з різними типами циклу та способами їх творчого переосмислення. До них належать концерт для тромбона і симфонічного оркестру Л.Колодуба (2002 р.), концерт для тромбона і симфонічного оркестру «SOS» (2000 р.) О.Костіна, «Камерна симфонія» для флейти, кларнета, тромбона, фортепіано і струнного оркестру (2004 р.) С.Петриченко, «Романс» для тромбона і симфонічного оркестру М.Стецюна, «Роздум» для тромбона і камерного оркестру О.Гнатовської, відеохепенінг з тромбоном, ударними, імпровізуючим саксофоном і пантомімою «Waterdreams» (2000 р.) [10].

Зародження композиторської традиції жанрів тромбонної музики відбувається насамперед у творчості київської (І.Хуторянський, В.Клин, Є.Зубцов, А.Зноско-Боровський) та харківської (В.Рибальченко, І.Польський, Л.Колодуб, В.Клєбанов) композиторських шкіл і в процесі розвитку знаходить продовження у діяльності композиторів – представників інших регіональних організацій, зокрема у творчості львівського митця О.Козаренка.

О.Козаренко широко і різнопланово звертається до жанрової сфери камералістики у своїй творчості раннього періоду – періоду мистецького становлення. Протягом десяти років (роки навчання в консерваторії та аспірантурі) він вивчав композицію під проводом М.Скорика. На формування творчої особистості композитора і науковця, за його свідченням, найбільший вплив, поряд зі М.Скориком та І.Ляшенком, мали Л.Колодуб (викладач з оркестровки), Є.Станкович, В.Сильвестров. Особливістю мистецького самовияву О.Козаренка є творчий універсалізм, поєднання різних форм самореалізації: плідного і різножанрового композитора, інтенсивно концертуючого піаніста-виконавця – соліста й ансамбліста, автора монографічних циклів програм з великою гастрольною географією та вченого з широким спектром наукових зацікавлень.

Ще в роки навчання він став лауреатом Республіканського конкурсу піаністів ім. М.Лисенка (1984 р.), дипломантом Всеукраїнського конкурсу камерних виконавців (1986 р.), а відразу після завершення аспірантури композитор був удостоєний Державної премії у галузі композиції (премія ім. Л. Ревуцького 1995 р.). Його мистецький доробок цього періоду складають переважно оркестрові та камерно-ансамблеві композиції, а саме: «Пассакалія на галицьку тему для органа» (1989 р.), цикл для фортепіано «Писанки» (1989 р.), «Чакона» для симфонічного оркестру, «Concert piece» для флейти, синтезатора та струнних, «Квартет для чотирьох виконавців» (ці три твори постали у 1990 р.), «Oro» для ансамблю ударних (1994 р.), «Romanza» для кларнета, тромбона, віолончелі і фортепіано (1995 р.), «Sonata quasi una Fantasia» для скрипки і фортепіано (присвячена її першій виконавиці – Лідії Шутко, 1997 р.), «Інвенція» у трьох частинах для квартету саксофонів.

«Romanza» для кларнета, тромбона, віолончелі і фортепіано є неординарним зразком композиторської творчості серед українських камерних тромбонних ансамблів, прикладом цікавого експерименту з точки зору композиторської майстерності, виявленої у багатьох аспектах: на рівні тракту-

вання складу, тембрової драматургії, функційних призначень окремих партій, структури, способів розвитку, модифікацій наскрізних інтонаційних та ритмічних структур.

О.Козаренко поєднує в цьому ансамблі максимально різнорідні за тембровими забарвленнями та технічними можливостями інструменти, що свідчить про вияв тенденції, притаманної для камерної та оркестрової музики сучасності: трактування виконавського складу не як збалансованого темброво та акустично ансамблю-моноліту, а як лаконічного комплексу-арсеналу виразових засобів, доцільно поєднаних з метою досягнення конкретного мистецького завдання. Подібне творче вирішення можемо пригадати на прикладі типу оркестрування «Пісень про померлих дітей» Г.Малера, у якому з масиву оркестру послідовно виділяються провідні солюючі інструментальні тембри чи групи, або «Місячного П'єро» А.Шенберга (5 виконавців-інструменталістів, але 8 інструментів, що обираються, замінюються та поєднуються залежно від образного строю та жанрового орієнтиру кожного з 21-го номерів циклу).

Лаконізм виконавського складу компенсує не лише різноманітна власна традиційна темброва палітра, але й використання нетрадиційних, особливих прийомів звуковидобування: беззвучне вдування повітря у мундштук кларнета, стук по деці фортепіано і гра на його струнах, glissando у всіх виконавців, гра con sordino віолончелі та тромбона, флажолети, tremolando, pizzicato, sul ponticello віолончелі.

Незважаючи на задекларовану авторською ремаркою спонтанність розгортання музичного матеріалу (Senza metmm. Tempo rubato), твір має чітку симетричну структуру, філігранну внутрішню архітектоніку, раціональну організацію інтонаційного та ритмічного матеріалу.

В основу твору покладено два вихідні зерна-імпульси: трихордну хроматичну поспівку з ферматою та симетричну ритмічну побудову (подвійна синкопа, оточена прямим та оберненим пунктирами), їх темброві, регістрові, ритмічні, масштабні, інтонаційні трансформації творять практично всю музичну тканину твору. Обидва елементи експонуються почергово: ритмоформула показана у двотактовому вступі (стук по деці фортепіано) і служить остинатним тлом всього розділу. Хроматичний трихорд осмислюється мелодично (секвенційний висхідний рух великими тривалостями з ферматою на першому звуці у партії кларнета) та гармонічно (у вигляді тризвучного міні-кластера з почергово взятими та затриманими звуками у висхідному напрямку в тромбона та віолончелі). Такий тип мелодизованої за своєю природою акордики з сонантним трактуванням нерідко зустрічається у музиці В. Сильвестрова. З нею ріднить і динаміка (ppp). Подальше співвідношення секвенційних ланок мелодії та відповідних кластерів утворюють симетричну інтонаційну побудову прямої та ракохідної послідовності звуків:

Мелодія: [f e es] – [d des c] – [c h b]

Кластерне тло: [b h c] – [des d es] – [es e f]

Наступний розділ (ц. 1) є новим етапом розвитку. Провідна тема кларнета ([a as g], pp) звучить на тлі ритмічного канону основної ритмоформули в її інтонаційному (на звуках кларнетової теми [a gis g]) та ритмічному різновидах у фортепіано. Кластерний канон-ракохід виконують тробмон та віолончель (але у транспозиції на тон вгору):

[g ges f] – [f e es] – [es d cis]

[b h c] – [d es fes] – [f fis g]

Наступний розділ (ц. 2) відрізняється значною інтенсивністю і подієвістю розвитку. Тема передається тромбону, але фермату зміщено на останню ноту поспівки. Супровід (p, staccato) у вигляді подвійної стрети та ритмічного контрапункту доручено фортепіано й віолончелі (ударна шумова партія фортепіано набуває визначеної звуковисотності: основна ритмоформула на одному звуці). Поступове наростання динаміки (ц. 3, p – f) доповнюється штриховими агогічними засобами (мартеллато фортепіано малими нонами та портаменто).

Кульмінаційний центральний епізод з грандіозним динамічним наростанням (f – fff, con anima, ц. 4) вінчає соло тромбона. Трихордний хроматичний хід викладається не малими секундами, а низхідними нонами ([e^1 es D]). Складний багатошаровий супровід твориться кількома диференційованими смугами. Одна з них – бітональна квінтосекундова структура (a-moll -F-dur), викладена у

вигляді типових романсово-елегійних хвилеподібних фігурацій (glissando e tremolando). Основна ритмоінтонація у кларнета і фортепіано тут постає не у вигляді стрети, а простого контрапункту, а ритмізований бас – як тремоло нонами.

У наступному розділі (ц. 5) ритмічно-шумову функцію пульсуючого звука переймає партія кларнета: у цій трансформації трихордна поспівка завершується не ферматою, а тривалою пульсацією на одній ноті. Інші різновиди теми-зерна канонічно проведені у тромбона і віолончелі (з тремоло нонами), фортепіано містить гіпертрофовано широкі фігурації, що охоплюють 5 октав.

Стрімкий спад динаміки (fff- ppp) повертає до тембровості й сонорики та сонантності початкових розділів: точно повторена тема знову озвучена кларнетом у вигляді основного мотиву з ферматою на першому звуці (як і у ц. 1), що створює ілюзію динамізованої тричастинності всієї структури. Вперше у творі задано метричну пульсацію (6/4). Супровід поєднує віолончельну фігурацію в межах октави на протиставленні glissando, arco – pizzicato, ковзаючі тромбонові баси (poco a poco glissando) та трихордні проспівки у фортепіано у вигляді канонічної секвенції в димінуції в основному та інверсійному викладі. У ц. 7 весь цей матеріал поступово зазнає деструкції, розпадаючись на короткі мотиви дрібними тривалостями, розділені паузами. Заключний розділ-кода – найвищий прояв деструктивного процесу і вияву нюансової сонорності: партія віолончелі зводиться до тріольних репетицій (ритмічного образу основної інтонації у димінуції), у тромбона триходний мотив перетворюється у форшлаг до glissando, у фортепіано поєднуються glissando на відкритих високих струнах з ритмічно-шумовим рисунком вступу, кларнет доповнює сонорний комплекс беззвучним вдуванням повітря.

«Romanza» для кларнета, тромбона, віолончелі і фортепіано О.Козаренка – зразок цікавого мистецького експерименту, у якому виявляються постмодерністські орієнтири автора. У творі постає незвичайне трактування інструментального романсу (різновиду «Пісні без слів») з позицій неостилістики: неоромантизму як сфери прояву вокального начала на різних рівнях, з точки зору форми (поєднання рис куплетно-варіаційної форми з репризною тричастинністю і концентричністю), розподілом фактури на провідну мелодичну лінію широкого розгортання з секвенційним розвитком та фактурно-фігуративним супроводом; необароко з огляду на широке застосування прийомів поліфонічного розвитку та побудови музичного матеріалу, інтонаційної та ритмічної організації звуковисотності; постмодерну у застосуванні принципу парадоксальності у трактуванні тембрів, прийомів стильової гри, алюзії та деструкції.

Партія тромбона у цьому ансамблі трактується з позиції одного із солюючих інструментів у лірично-вокальному ключі як структурний прошарок супроводу та як засіб вишуканих сонантних звукових ефектів та виконавських прийомів, що є співзвучним до провідних тенденцій у сучасній тромбонній музиці України. Їй притаманна множинність функційного призначення партії тромбона у контексті музичного твору, експериментування з будовою та розвитком форми, стрімкий розвиток великої палітри жанрових різновидів фактурними та агогічними співвідношеннями, значне розширення комплексу виразових засобів, пошук свіжих тембрових поєднань та співвідношень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Диков Б. Настройка духовых инструментов // Методика обучения на духовых инструментах. – М., 1976. – Вып.IV – С. 71-86.
2. Диков Б. Седракян А. О штрихах духовых инструментов // Методика обучения на духовых инструментах. Вып. II. – М., 1966. – С.168-189.
3. Копиця М. Концерт О. Козаренка: Вступне слово // Будинок композиторів. – К., 1998. – 16 квітня.
4. Мельник Л. Українське бароко в просценіумі сучасного музичного мистецтва (опера О.Козаренка «Час покаяння»). // Вісник львівського університету / Серія мистецтвознавство. – Львів, 2002. – вип. 2. – С. 109-114.
5. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы й Америки: Исследование. – Л.: Сов. композитор, 1986.
6. Седракян А. Интонироавние звуков лада на тромбоне // Методика обучения на духовьіх

инструментах. Вьш.IУ. – М., 1976. – С.110-127
7. Сікорська І. Захер-Мазох допоміг сплавити національну музику і модерн-балет // Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест». 1990-1991: Матеріали преси, фотодокументи, програми. К., 1999. – С.126.
8. Сумерекин В. Методика обучения игре на тромбоне. – М., 1987.
9. Твори композиторів і музикознавчі праці, написані між X та XI з'їздами Спілки композиторів України. – Київ, 1999.
10. Творчий доробок українських композиторів і музикознавців. 1999-2004. Каталог-довідник. – Київ, 2005.

Jarema Sadivskyj

«ROMANZA» O.KOZARENKO IN CONTEXT OF UKRAINIAN CHAMBER MUSIC FOR TROMBON

The review of becoming of chamber genres of Ukrainian trobon music and analysis is carried out in the article « ROMANZA « O. of Kozarenko, as an eccentric standard of the indicated genre group.

Key words: chamber-tool music, genre, style, form.

Любомира Ластовецька

КАНТИ ДАНИЛА ТУПТАЛА (ДИМИТРІЯ РОСТОВСЬКОГО): ДО ПИТАННЯ ПРО СПІВВІДНОШЕННЯ У НИХ АВТОРСЬКИХ ТА ЗАПОЗИЧЕНИХ ЕЛЕМЕНТІВ

Стаття присвячена одному з найвидатніших явищ українського бароко – кантів Д.Туптала (Д.Ростовського). Тут подано короткий огляд його життя та діяльності, наводяться характеристики канта як жанру, простежуються індивідуальні авторські риси кантів Д.Туптала.

Ключові слова: кант, жанр, музична культура, духовна музика.

Духовне, коли роздається, ще більше примножується.
Данило Туптало [7, 409]

Український кант загалом є недостатньо вивченою галуззю східнослов'янської музичної культури, враховуючи проблему авторства та авторських кантів зокрема. Чимало російських та українських науковців принагідно торкались проблем кантової культури (П.Безсонов, М.Возняк, Т.Ліванова, Ю.Келдиш та ін.). У пропонованому дослідженні ми опирались на розвідки вітчизняних музикознавців – О.Шреєр-Ткаченко, Н.Герасимової-Персидської, Л.Корній, Л.Івченко, Ю.Медведика та ін.

Мета статті – простежити типові жанрові та індивідуальні риси компонування у кантах видатного церковного діяча, проповідника і письменника Данила Туптала (Димитрія Ростовського).

Як відомо, епоха Бароко – складна, суперечлива і водночас високопоетична доба в історії людства. Як зазначає дослідниця Л.Корній, «в українському музичному мистецтві бароко найяскравіше виявилося від середини XVII до середини XVIII ст., а в другій половині XVIII ст. окремі його риси переплітаються з новим класицистським стилем» [3, 176].

За цієї доби відбувся розквіт та піднесення різних галузей культури та мистецтва – освіти, книгодрукування, літератури, малярства, музики. Окрім цього, це був період активного діалогу із Заходом, коли західноєвропейські впливи, які потрапляли на Україну через Польщу, позначилися на різних сферах духовного життя.

Усі ці процеси відбувалися, як не парадоксально, у вкрай складних та нестабільних умовах. Адже в Україні суспільно-історичним ґрунтом бароко була активізація соціальної та національно-визвольної боротьби під проводом Б.Хмельницького, виникнення козацько-гетьманської держави.

У сфері освіти та мистецтва у цей період спостерігалася тенденція до взаємодії церковних і світських елементів. «В епоху бароко активно розвивається як світська, так і духовна музика. Основними осередками її виконання в той час були церква, монастирі та придворно-магнатське середовище, у яких виконувалися відповідні для них жанри» [3, 179].