

РЕТРОСПЕКЦІЯ ЖАНРІВ СЮЇТИ ТА ПАРТИТИ В МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ ХХ СТОЛІТТЯ

уміннями, а також здатності організувати спілкування студентів цією мовою, взаємодію, встановити контакт, досягти взаєморозуміння, впливати на систему соціальних цінностей, емоційний стан партнерів по комунікації, створювати на занятті атмосферу взаємоповаги і співробітництва.

1. Баханов К.О. *Організація особистісно орієнтованого навчання: [Порадник молодого вчителя історії]* / К.О. Баханов. – Х.: Вид. група "Основа", 2008. – 159 с.

2. Биркун Л.В. *Комунікативні методи та матеріали для викладання англійської мови: [Ознайомлювальна брошура для українських учителів англійської мови]* / Л.В. Биркун, В.В. Мошков. – К.: 1998. – 48 с.

3. Заремская С.И. *Развитие инициативной речи*

учащихся: кн. [для учителя] / Заремская С.И., Слободчиков А.А. – М.: Просвещение, 1983. – 127 с.

4. Пассов Е.И. *Коммуникативный метод обучения иноязычному говорению* / Е.И. Пассов. – М.: Просвещение, 1991. – 223 с.

5. Пассов Е.И. *Уроки иностранного языка*. / Пассов Е.И., Кузовлева Н.Е. – Ростов н/Д: Феникс; М: Голоса-Пресс, 2010. – 640 с.

6. Селезнева В.М. *К вопросу моделирования профессионально речевых ситуаций // Вопросы стимулирования иноязычной устной речи в вузе: [Межвуз. сб. науч. тр.]*. – Ульяновск, 1985. – С. 36–46. 223 с.

7. *Словник-довідник з української лінгводидактики: Навчальний посібник / Колектив авторів за ред. М.: Пентиліук*. – К.: Ленвіт, 2003. – 149 с.

8. Рубинштейн С.Л. *Проблемы общей психологии* / С.Л. Рубинштейн. – М.: Педагогика, 1976. – 328 с.

9. Тализіна Н.Ф. *Управление процессом усвоения знаний* / Н.Ф. Тализіна. – М., 1984. – 235 с.

Стаття надійшла до редакції 27.03.2012

УДК 78.083.1“19”

Ярослав Олексів, кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедр оркестрового диригування та народних інструментів, заступник декана оркестрового факультету з навчально-виховної роботи, художній керівник та диригент оркестру народних інструментів

Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка,

заслужений діяч естрадного мистецтва України,

лауреат Всеукраїнських та міжнародних конкурсів, композитор

РЕТРОСПЕКЦІЯ ЖАНРІВ СЮЇТИ ТА ПАРТИТИ В МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті зібрано та систематизовано приклади жанрів сюїти та партити у європейському мистецькому середовищі новітньої епохи. Окреслено способи функціонування цих старовинних жанрових моделей, принципи їх оновлення й переосмислення. На підставі жанрового дискурсу розглядаються жанрові моделі та форми синтезу, стильових орієнтирів, композиторських технік.

Ключові слова: сюта і партита, жанрові моделі, стильові тенденції.

Літ. 8.

Актуальність проблеми та аналіз останніх досліджень. Із розгортанням процесу академізації баянної освіти до концертного та навчального репертуару дедалі активніше входять жанри академічного інструментального мистецтва. Символічно, що жанр сюїти в європейській баянній творчості є першим зразком академічної творчості – це служить підтвердженням суголосності генеральних тенденцій розвитку баянного мистецтва в руслі академічної музичної культури загалом. Повернення до жанрів старовинної музики та їхня реінтерпретація – один із визначальних семантичних знаків музичного мистецтва ХХ століття.

Ретроспекція жанру сюїти і партити у музиці ХХ століття супроводжується привнесенням нових рівнів контрастування. Складність і багатовекторність еволюційних мистецьких процесів актуалізує досліджувану циклічну форму втілення мистецького задуму, як винятково актуальну завдяки своїй пластичності, спроможності об'єднати у цілість яскраво різномірні мистецькі прояви. Так, на думку Л. Яницького: "...цикл стає ...композиційною формою, яка найбільшою мірою відповідає глибинним процесам, що протікають в природі мистецтва в двадцятому столітті, і моделлю реалізації цих процесів" [7, 174].

Інтерес дослідників до окресленої теми

РЕТРОСПЕКЦІЯ ЖАНРІВ СЮЇТИ ТА ПАРТИТИ В МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ ХХ СТОЛІТТЯ

демонструє численність розвідок та багатовекторність наукового пошуку. Проблематика циклоутворення загалом розглядаються у праці Л. Яницького [7]. Власне жанрам партити і сюїти у творчості зарубіжних композиторів різних епох присвячені кандидатські дисертації М. Калашник [2], І. Тукової [6] та низка розвідок Л. Ковнацької [2], Л. Раабена [4], І. Мартинова [3], В. Швінгера [8]. Особливості сюїт та партит в доробку українських митців аналізують В. Сидоренко [5], О. Зав'ялової [1] та ін.

Метою статті є систематизація прикладів жанрів сюїти та партити у європейському мистецькому середовищі новітньої епохи та окреслення способів функціонування цих старовинних жанрових моделей, принципи їх оновлення й переосмислення.

Виклад основного матеріалу. У музичному мистецтві ХХ століття сюїта розвивається декількома керунками в залежності від специфіки окремих композиторських шкіл та стилевих тенденцій.

Для композиторів французької “Шістки” взірцем для творення сюїти була французька музика XVIII століття (звідси – неокласичні орієнтири, прийомом стилізації, танцювальна жанровість як основа контрасту). Такими є оркестрові Сюїти № 1, (1914) та № 2 за “Протеєм” (1919), “Suite d’argis Corette” для гобоя, кларнета і фагота Даріуса Мійо. Вагомим чинником звертання до жанру у доробку композитора стали фольклорні орієнтири: “Провансальська сюїта” (1936), “Сільська сюїта” (1953) для оркестру, “Передальпійська сюїта” на дві п’ємонтські теми для віолончелі з оркестром, оркестрова сюїта “Француз у Нью Йорку” (1962, своєрідна творча відповідь на увертюру “Американець в Парижі” Дж. Гершвіна), написані під враженням від Бразилії “Скарамуш” (1937) для двох фортепіано та фортепіанний цикл “Бразильські танці”.

Неокласичними є “Сюїта” для фортепіано та дещо з урбаністичним спрямуванням “Вічні рухи” Франсіса Пуленка (1918), три п’єси для фортепіано (серед яких 1. Пастораль, 2. Токата, 3. Гімн). Найбільш послідовним у відтворенні класичного прототипу він постає у “Французькій сюїті” для двох гобоїв, двох фаготів, двох труб, трьох тромбонів, ударних і клавесина (1935), у якій подано стилізацію старовинних танців XVI століття, зокрема бургундського бранля і павани, склад виконавців наближений до старовинного ансамблю [4, 114].

Також до класичних зразків апелює твір пізнього періоду “Сюїта французьких танців” зі збірки “Книга танців” (“Livres de Danseries”

К. Жервеза та Е. дю Тенрра) для малого оркестру (1958).

У неокласичній стилевій площині позиціонуються сюїта для меццо-сопрано і оркестру “Фавн і пастушка” (1905 – 1906), Сюїти № 1 і 2 (1921) для малого оркестру І. Стравинського. Особливо яскраво контрастно-складена танцювальна генеза жанру виявляє себе у його сюїтних циклах: “Концертні танці” для камерного оркестру (1941 – 1942, включає 1. Марш-вступ, 2. Па-д’аксьйон, 3. Тема, що варіюється, 4. Паде-де, 5. Марш-заключення), “Чотири норвезьких настрої” для оркестру (1942, його утворюють 1. Інтрада, 2. Пісня, 3. Весільний танець, 4. Урочистий похід) та “Балетні сцени” для оркестру в одинадцяти частинах (1944).

Оркестрова сюїта “Ланки” (“Звенья”, 1944), “Лірична сюїта” для фортепіано, фортепіанний цикл типу сюїти-зошита “Пожовклі сторінки (сім нескладних дрібничок для фортепіано)”, та, особливо, фортепіанний цикл “Стилізації. 9 п’єс для фортепіано у формі старовинних танців” (1947) фігурують у доробку М. Мясковського. До останнього увійшли Химерний похід, Мазурка, Гавот, Вальс, Полька, Менует, Сіціліана, Галоп (чи Екосез) та Полонез. Численні оркестрові сюїти з музики до власних балетів створив Р. Щедрін. Серед його камерних творів цього жанру – Сюїта для кларнета в 6-ти частинах (1951) та камерна сюїта для двадцяти скрипок, арфи, акордеона і двох контрабасів у 5-ти частинах (1961).

У доробку С. Прокоф’єва модель старовинної сюїти спостерігаємо у фортепіанних циклах “Чотири п’єси для фортепіано” (1918, до нього увійшли: Танець, Менует, Гавот, Вальс) та “Десять п’єс для фортепіано” ор. 12 (серед них Гавот, Рігодон, Прелюд, Алеманда та ін.). Під впливом П. Гіндеміта та І. Стравинського та Д. Мійо постала модерністична Сюїта для двох фортепіано Д. Шостаковича та антиромантично-пародійний цикл “Афоризми” (1927, серед його складових – Речитатив, Серенада, Легенда, Ноктюрн, Елегія, Похоронний марш, Етюд, Танець смерті, Канон, Легенда, Колискова).

Необарокові орієнтири мають Сюїти для віолончелі соло Б. Брітена (№ 1 у 9-ти частинах – 1965, близька до партити варіантністю і обрамленням наскрізної теми *Canto I*, що надає формі ще й рондальних рис; № 2 – 1968, близька до сонатного циклу, з інтермецо 2 і 3 частин: фуги і скерцо) №3-1971) [2, 137 – 139].

Приклад “Партити” знаходимо й у доробку К. Пендерецького (1972) для концертуючого клавесина, гітари, бас-гітари, контрабаса і симфонічного оркестру, де на думку В. Швінгера,

РЕТРОСПЕКЦІЯ ЖАНРІВ СЮІТИ ТА ПАРТИТИ В МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ ХХ СТОЛІТТЯ

дослідника творчості польського композитора, втілено риси concerto-grosso, в зв'язку з чим: "... партита сприймається як послідовно пов'язаних одна з одною ігрових та рухових структур" [8, 172].

Ранні сюїти Бели Бартока продовжують традиції *романтизму* (так звана вільна сюїта з глибинною образною, тональною, жанровою, індивідуалізацією частин). Сюїта № 1 (1905) орієнтована на жанровий симбіоз сюїти і сонатно-симфонічного циклу, Сюїта № 2 (1907) скомпонована на вірш симфонічної поеми на теми селянської пісенності, у "Танцювальній сюїті" (1923) семантичні звороти угорських, румунських та арабських мелодій послужили основою для оригінального тематизму. У доробку композитора є також оркестрові диптихи "Два портрети" (1908), "Дві картини" (1910).

Імпресіоністичні тенденції присутні в "Impressioni dal vero" Ф. Маліп'єро, "Gaspard de la nuit" М. Равеля. Поряд з рисами імпресіонізму неокласичні тенденції відображає цикл Моріса Равеля "Tombeau de Couperin" (1917), укладений із частин: Preludium, Fuga, Forlane, Rigodon, Menuet, Toccata. В ньому передостання п'єса особливо перекожливо відтворює ритмічні і структурні особливості, властиві менуетові XVII – XVIII століть.

Неофольклорно-імпресіоністичними є "Чотири легенди" ("Сюїта про Леммінкяйнена") Я. Сібеліуса з літературною програмою на сюжети зепічних оповідей "Калевали" (1. "Леммінкяйнен і діви острова", 2. "Леммінкяйнен в Туонелі", 3. "Туонельський лебідь", 4. "Повернення Леммінкяйнена", 1883 – 1939), фортепіанний цикл "Іспанські п'єси" І. Альбеніса (1. "Арагонеса", 2. "Кубана", 3. "Монтаньеса", 4. "Андалуса"), тричастинний програмний сюїтний цикл М. де Фальї "Ночі в садах Іспанії" (1909 – 1915), якому композитор дав визначення як "Симфонічні враження для фортепіано і оркестру" [3, 174].

Подібні ознаки посідає фортепіанна "Індійська сюїта" Сірїлла Скотта. Різновиди сюїтних циклів представлені у доробку Алана Буша: "Англійська сюїта" для струнного оркестру, "Концертна сюїта" для віолончелі з оркестром, "Дорійська пасакалья і fuga".

У доробку А. Онеггера жанрова група представлена численними циклами різних стилевих спрямувань та для різних виконавських складів: "Архаїчна сюїта" в 4-х частинах для симфонічного оркестру (1950, 1. Увертюра, 2. Престо, 3. Рітурнель і серенада, 4. Похід), "Вступ, ноктюрн і коліскова" для фортепіано і камерного оркестру (1919), "Імпровізація і каденція", "Маленька сюїта" (1934) для саксофона (1 ч.) двох флейт (2 ч.), скрипки, кларнета і фортепіано

(3 ч.), "Швейцарський зошит" (1921) для фортепіано, альбом "Hommage в Вагн (Прелюдія, аріозо і фугета)" (1932) для фортепіано, "Прелюд і блюз" (1925) для квартету хроматичних арф, "Сюїта" (1928) для двох фортепіано, "Прелюдія і танець" (1919) для фортепіано, сюїта з музики до вистави "Федра" для симфонічного оркестру (1926), "Прелюдія, fuga і постлюдія" з балету "Амфійон" (1948), "Партита" (1940) для двох фортепіано, "Монопартита" (1951, для симфонічного оркестру).

Тенденції жанрового синтезу притаманні й сюїтній творчості А. Арєнського – оркестрова сюїта g-moll, п'ять сюїт для фортепіано в чотири руки, серед яких № 3 ор. 33 – сюїта-варіації, "Дитяча сюїта (канони)" № 5 ор. 65.

Додекафонна "Сюїта" для фортепіано (1921 – 1923) Арнольда Шенберга спирається на 12-тоновий метод композиції та *експресіоністську* естетику, водночас назви частин циклу Praelidium, Gavotte, Musette, Intermezzo, Menuet, Gigue скеровують до жанрової системи музики бароко. Спорідненими у напрямку експерименту з атонально-додекафонними засобами є його "Сюїта" для малого кларнета, альт, віолончелі та фортепіано (1924 – 1926) та "Сюїта" для струнного оркестру G-dur ор. 29 (1934), у якій поєднано сюїтність з сонатністю. Цю лінію розвиває і поглиблює також "Лірична сюїта" Альбана Берга для струнного квартету (1925 – 1926).

Програмність натуралістично-живописного плану притаманна сюїтам Каміля Сен-Санса "Карнавал тварин" для камерного ансамблю, фортепіанній сюїті "Каталог птахів" і оркестровій композиції "Екзотичні птахи" Олів'є Месіана. Циклічні композиції цього митця ("Viosions de l'Amen", "Vingt regards sur l'Enfant Jÿsus") огорнуті релігійно-містичною аурою. Прикладом *конкретної музики* є "Сюїта для 14-ти інструментів" П'єра Шеффера.

Генеza сюїтних циклів в українському професійному музичному мистецтві значною мірою закорінена у традиції народноінструментального виконавства (багатотемні танцювальні в'язанки), а також орієнтована на її романтичний різновид. Звідси – традиційний сплав жанрово-стильової моделі та національно-окресленого тематизму, а також програмність, яка орієнтує на фольклорну стилістику з переважанням ліричної пісенності і танцювальності. Так, прикладами звертань до сюїтних жанрів можуть послужити "Українська сюїта в формі старовинних танців на основі народних пісень" для фортепіано (прелюдія, токато, сарабанда, гавот і скерцо) М. Лисенка.

РЕТРОСПЕКЦІЯ ЖАНРІВ СЮЇТИ ТА ПАРТИТИ В МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ ХХ СТОЛІТТЯ

Романтичну стильову лінію, збагачену імпресіоністично-сецесійними засобами продовжують взірці творчості українських композиторів. Її представляють численні сюїтні цикли В. Барвінського (“Любов”, “Українська сюїта” (1915), “Лемківські танці”, “6 мініатюр на українські народні теми” (1920), “Лемківська сюїта” (1932), “Наше сонечко грає на фортепіані” (1935), оркестрові сюїти “Козак Голота” П. Козицького (1925) та “П’ять народних пісень” (1929) Г. Верьовки, “Хлопська сюїта” (1929) для фортепіано з оркестром З. Лиська, оркестрова “Українська” (1928) та фортепіанна “Картинки Гуцульщини” (1934) сюїти Миколи Колесси, “Лірична сюїта” Й. Кишакевича для хору (1937), симфонічні композиції “Польська сюїта” (1961), “Слов’янська сюїта” (1966) Б. Лятошинського.

Менш численними є приклади сюїт, що належать до чисто-інструментальної позапрограмної сфери (Б. Лятошинський, Сюїта для квартету дерев’яних духових інструментів, 1944), 4-а сюїта (1942) Ю. Мейтуса, сюїта для струнного квартету І. Шамо, сюїта Д. Клебанова (1971). З ними тісно пов’язані стилізації барокових чи неоромантичних моделей танцювальних циклів та дивертисментів. До жанрової моделі *старовинної сюїти* особливо близьким є фортепіанний цикл В. Косенка “Одинадцять етюдів у формі старовинних танців” ор. 19 (1928 – 1930), чи Дивертисмент для флейти, челести і струнних (1967) А. Штогаренка, де неокласичні орієнтири поєднуються з національним фольклорним тематизмом.

Стилістику неофольклоризму експонує сюїта для оркестру народних інструментів “Ілюстрації до народних казок” (1982) та сюїта для домрового оркестру “Три гуцульських гобелени” (1993) О. Некрасова, “Нові російські танці” для 2-х фортепіано (чотири цикли по чотири частини) С. Луцьова (2001).

Окрім українсько-регіонального та слов’янського фольклорного матеріалу, достатньо широким є представництво сюїтних циклів, побудованих на екзотичному, етнічному колориті: ладиноамериканському, азіатському, іспанському, угорському, болгарському, кавказькому тощо: Сюїта № 1 на молдавські народні пісні для симфонічного оркестру М. Вілінського (1935), вокально-симфонічна “Корейська сюїта” Ф. Надененка (1950), “В’єтнамська сюїта” (1962) для симфонічного оркестру у 4-х частинах Ю. Іщенко, “Французькі фрески” (1995) для читця, мішаного хору, квартету духових, органу, ударних, “Іспанські фрески” (1996 – 1999) для хору та ударних, “Швейцарські фрески” (2001 – 2002) для двох читців, мішаного хору, органу і ударних Лесі Дичко та ін.

У процесі розвитку жанру сюїтні цикли збагачуються різновидами програмності (сюїти з узагальненою та докладною літературною програмністю, поетичними та пісенними епіграфами чи семіотичною адресацією, сюжетністю, сюїти з музики до театральних творів): “Весняна сюїта” (1959), балетна сюїта “Буратіно” (1961) О. Білаша, “Казкова сюїта” (1961) та сюїта “Метаморфози” (1972) для симфонічного оркестру, цикл “Прелюдії у стилі шаньшуй” (1989) для жіночого хору а cappella Л. Дичко.

Різноманітність сюїтних принципів характеризують жанрові моделі парного циклу, романтично-імпресіоністичних різновидів триптиху, цикли п’єс з живописними жанровими означеннями (образи, відображення, пейзажі, пастелі, фрески): “Симфонічні фрески” (1961) Леоніда Грабовського, “Гуцульський триптих” (1965) Мирослава Скорика, Триптих “На верховині” (1972) Є. Станковича для скрипки та фортепіано, “Фрески за картинами Катерини Білокур” (1986) Л. Дичко для скрипки та органа.

Цікаво, що етнічне начало у сюїтних циклах постає як домінуюче й у найсучасніших композиціях, з глибоким зануренням у стилізацію та глибинну фольклорну стихію при модерності виразових засобів. “Нині у вітчизняній музиці спостерігається напрям активного засвоєння старовинних барочних форм на основі української народної мелодики... Поєднання барочних форм з українською народною мелодикою створює подвійний ефект так званої паралельної драматургії” [6, 23]. Цю лінію представляють: “Українська сюїта” для 4-х саксофонів Ж. Колодуб (1983), сюїта “Українська музика 16 – 17 століть” О. Киви, “Старовинні танці Верховини” для двох фортепіано Є. Станковича (2002) [1, 115].

Звертання до жанру партити в українській музиці тісно пов’язане зі стабілізацією такого стильового напрямку як неobaroco, що пройшла декілька нерівномірних за естетикою і продуктивністю етапів.

Партити, циклічні різножанрові композиції, з виявом наскрізних чинників єдності, які переважно різняться модифікаціями виконавських складів, складають доволі численну групу у сучасній українській музиці. Написані вони для сольних інструментів, різних інструментальних ансамблів та оркестру. Для дуету інструментів – флейти і арфи (пізніша авторська версія – для скрипки і фортепіано) написана перша “Маленька партита” Юрія Іщенко (1973). Сольні партити створили Леся Дичко (“Партита” для флейти solo, 1972), Олександр Грінберг (“Партита” для фортепіано, 1980), Володимир Шумейко (“Партита” для

РЕТРОСПЕКЦІЯ ЖАНРІВ СЮІТИ ТА ПАРТИТИ В МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ ХХ СТОЛІТТЯ

фортепіано, 1981). Цікавий взірєць камерного жанру репрезентує “Партита на теми DesCH” для скрипки, віолончелі та фортепіано (1982) Валентина Бібіка. Партита (1985) Юрія Шамо, скомпонувана для камерного ансамблю виконавців, у доробку М. Кармінського є 5 партит для фортепіано (1973 – 2003).

Сім партит представлені у творчості Мирослава Скорика. Перша партита (1966) написана для струнного оркестру, друга (1970) і третя (1974) партити призначені для камерного оркестрового складу, четверта партита (1974) – для симфонічного оркестру, п’ята партита (1975) виконується фортепіано соло, шоста партита (1996) створена для струнного квартету (існує також версія для струнного квартету партити №3), сьома партита (1998) виконується квінтетом духових інструментів. Майже всі партити Мирослава Скорика є чотиричастинними композиціями, і майже всі вони, крім четвертої, розпочинаються Прелюдією. Третя і п’ята партити складаються із п’яти частин. У третьому циклі зосереджені Прелюдія, Квазівальс, Капрічіо, Пастораль, Постлюдія. П’ята партита поєднує частини: Прелюдія, Вальс, Хор, Арія, Фінал. У циклах Скорика фігурують Токата, Фуга, *Ostinato*, *Pastorale*, Антифони, Пасакалія, Рондо. Частини четвертої оркестрової партити, в якій композитор апелює до техніки мінімалізму, названі: Звучання, Ритм, Контрасти, Речитатив.

Чималим є перелік прикладів звертання до досліджуваних жанрових груп у музиці для народно-академічних інструментів. Найчисленніше вони представлені, окрім баянної літератури, в бандурних композиціях. Такими є “Сюїта” для двох бандур В. Полевого (1966), “Камерна сюїта” (1979) та “Концертний триптих” для бандури соло (1980) В. Зубицького, сюїтний за принципом будови циклу “Дивертисмент” для флейти, скрипки і бандури О. Винокура (1973), а також сюїти №1 та 2, неobarокова Сюїта №3 М. Дремлюги (1985). “Камерна сюїта” для бандури і фортепіано у 3-х частинах О. Герасименко (1991), близька за трактуванням циклу і тематичними зв’язками до сонати чи концерту та неофольклорна програмна сюїта Ю. Олійника “Чотири подорожі на Україну” для бандури і фортепіано (написана у 1994 р., до якої увійшли композиції “Весняний танок”, “Обжинки”, “Всебарвна осінь” та “Зимові контрасти”), “Нічна фантазмагорія” для бандури соло у 3 ч. Є. Мілки (2000) та Ф’южн-сюїта для бандури з оркестром “Музика української землі” І. Тараненка (2002).

Звертання до сюїтно-партитних циклів фігурують й у гітарному мистецтві. Серед них:

“Іспанські фрески” для балету, мішаного хору, гітари і перкусії Л. Дичко (1999). А. Андрушко у 2003 – 2005 роках написав дві партити для гітари соло (№1-1. Прелюдія, 2. Фуга, 3. Lullaby (колицьова), 4. Токата; №2-1. Прелюдія, 2. Фуга, 3. Речитатив, 4. Фінал) у яких велика питома вага належить поліфонічному фактору, принципам розгортання тематизму в площині контрастного дво- і триголосся, імітаційній поліфонії. Дослідниця українського гітарного мистецтва В. Сидоренко зазначає: “Специфіка трактування жанру партити для гітари-соло у творчості А. Андрушка полягає в синтезі неокласичних, барокових та національно-характерних засад його творчості... З барокової традиції композитор запозичає не лише жанрові моделі (прелюдія, фуга, речитатив із Другої партити), а й самі принципи розгортання музичного матеріалу, характерні семантичні звороти” [5, 245].

Приналежність до тих же жанрових орієнтирів демонструють “Вокальний триптих” для сопрано, бандури, скрипки і гітари на вірші Лесі Українки, “Вокальний триптих” М. Ольшанського для дитячого голосу, бандури, скрипки і гітари на вірші на слова М. Конопницької, “Два танці” для шестиструнної гітари і фортепіано Е. Налбандова. Жанрові групи фігурують і у камерно-ансамблевих складах народних інструментів: “Сюїта” для домри і гітари В. Івка (1996), “Чотири коломийки для домри (мандоліни) і гітари” Є. Мілки (1996) та “Метаморфози” для домри і гітари донецького митця О. Скрипника (друга редакція – 1999 р.)

Висновки. Отже, серед жанрових моделей досліджуваних жанрів для найрізноманітніших виконавських складів у музичному мистецтві ХХ століття найчастіше зустрічаються стилізації в дусі старовинної танцювальної сюїти, романтичної програмної сюїти. Поряд з цим широко представлено різновиди жанрового синтезу: сюїта-варіації, сюїта з рисами поемності, сюїти і сонатно-симфонічного циклу, сюїти та концерту, парити і *concerto-grosso*, ф’южн-сюїта, jazz-партита тощо.

Формування жанрів сюїти і партити у баянному мистецтві було підготоване їх тривалою еволюцією у академічній інструментальній культурі Європи і України, а також засвоєнням цих жанрових моделей баянно-акордеонним мистецтвом, насамперед на прикладах творчості митців Данії, Швеції, Франції, Фінляндії, Росії.

1. Завьялова О. *Театральність в неobarокових жанрах української камерно-інструментальної музики (на прикладі 8 “Маленьких партит”*

КОМПОНУВАННЯ ТВОРЧОСТІ ДЛЯ БАНДУРИ ПРЕДСТАВНИКАМИ ЛЬВІВСЬКОЇ БАЯННОЇ ШКОЛИ В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ СОЦІОКУЛЬТУРИ

Ю. Іценка) / О. Зав'ялова // *Історія української наукової думки: Компл. дослідж. духовної культури слов'ян: зб. наук, праць. / Упор. Костюк Н.* – К., 2006. – Вип. 3. – С. 112 – 121.

2. Ковнацька Л.Г. *Англійська музика XX века (истоки и этапы развития): Очерки / Л.Г. Ковнацька.* – М.: Сов. композитор, 1986. – 216 с.

3. Мартынов И. *Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века. / И. Мартынов.* – М.: Музыка, 1970. – 504 с.

4. Раабен Л. *Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки: Исследование / Л. Раабен.* – Л.: Советский композитор, 1986. – 200 с.

5. Сидоренко В. *Твори А. Андрушка для гітари соло: до взаємодії фольклоризму і неокласицизму / В. Сидоренко. // Музична*

творчість та наука в історичному просторі: зб. ст. НМАУ ім. П. Чайковського. – К., 2008. – Вип. 73. – С. 241 – 248.

6. Тукова І.Г. *Проблема жанрового діалогу музичних культур: західноєвропейське бароко і українська музика другої пол. XX ст. / І.Г. Тукова.* – *Теоретичні та практичні питання культурології: зб. наук. ст.* – Запоріжжя: ЗДУ, 1999. – Вип. 2. – С. 16 – 25.

7. Яницький Л. *Циклізація як комунікативна стратегія в сучасній культурі / Леонід Яницький. // Критика і семиотика.* – Новосибірськ: НГУ, 2000. – Вип. 1 – 2. – С. 170 – 174.

8. Schwinger W. *Penderecki. Begegnungen, Lebesdaten, Werkkommentare / Wolfram Schwinger.* – Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1979. – 271 s.

Стаття надійшла до редакції 13.03.2012

УДК 787.5(477.83)

Андрій Душний, кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри народних музичних інструментів та вокалу
Дрогобицького державного педагогічного університету

імені Івана Франка,

член-кореспондент Міжнародної академії наук педагогічної освіти,

заслужений діяч естрадного мистецтва України,

заступник голови Львівського обласного відділення

Національної Всеукраїнської музичної спілки

КОМПОНУВАННЯ ТВОРЧОСТІ ДЛЯ БАНДУРИ ПРЕДСТАВНИКАМИ ЛЬВІВСЬКОЇ БАЯННОЇ ШКОЛИ В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ СОЦІОКУЛЬТУРИ

У статті висвітлюється творчість для бандури баяністів-виконавців Львівської школи, які водночас є компонуванням музики для баяна, духових інструментів, фортепіано, оркестру народних інструментів, створили ряд творів для бандури, тим самим утвердивши даний жанр у своїй творчості.

Ключові слова: бандура, творчість, компонування, Львівщина.

Літ. 13.

Постановка проблеми, аналіз останніх досліджень та публікацій. Розвиток національної школи бандурного виконавства потребує щораз нового вивчення та пропаганди. У сучасних умовах триває постійний пошук удосконалення конструкції інструмента, нового високоякісного репертуарного забезпечення, новітніх методик викладання гри, що в комплексі сприяють професійному становленню музиканта-педагога.

В дисертаційних дослідженнях Н. Брояко, В. Дугчак, О. Дубас, Л. Мандзюк у широкому аспекті обґрунтовано теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста, розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970 – 1990 років, кобзарські школи, актуальним

питанням ансамблево-виконавської творчості. Дані наукові розвідки сприяли утвердженню бандури в академічному-народно-інструментальному мистецтві України.

За останнє десятиріччя науково обґрунтовано та захищено низку дисертаційних досліджень у галузі бандурного мистецтва, зокрема на акумулювання в репертуарному напрацюванні:

- Н. Морозевич “Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності” (2003), у якому вибудовано естетико-мистецтвознавчу концепцію бандурної творчості, у тому числі, своєрідності саме бандурних композицій та бандурного виконавства з його культурологічними орієнтирами, які спрямовують діяльність бандуриста в межах усталеного артистичного