

Таким образом, воспринимая отображаемую жизнь в движении, в динамике действия, В. Храпачев насыщает свою музыку новыми функциональными возможностями – он одновременно акцентирует выразительную роль музыки в драматургии фильма и уводит ее из рельефа в фон, никогда при этом не навязывая киноповествованию чуждых ему законов. Такая высокоинтеллектуальная стратегия позволяет подстраивать музыкальный ряд под любые режиссерские капризы.

Література

1. Кандинская В. «Музыка – часть духовного простору» / Кандинская В. // «Кіно – Театр: 2002. - №4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ktm.ukma.kiev.ua/2002/4/stankovich.html>
2. Лисса З. Эстетика киномузыки / З. Лисса. – М. : Музыка, 1970. – 495
3. Чернышов А.В. Киномузыка: теория технологий / Чернышов А.В. // Искусство музыки: теория и история : 2012. - №5.- С.127-137.
4. Рычков К. Н. Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории : автореф.дис. : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Рычков К. Н. – Москва, 2013. – 28 с.
5. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста : дис. ... доктора искусствовед. : 17.00.02 / Татьяна Федоровна Шак. – Краснодар, 2010. – 464 с.
6. Швырев В. С. Эпхикация / В. С. Швырев // Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. — 7-е изд. – М. : Республика, 2001. — 720 с.

УДК 78.082.2 (477)

Валерій Семикін

ОДНОЧАСТИННА ФОРТЕПІАННА СОНАТА В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ДО ПИТАННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ДРАМАТУРГІЇ

В результаті аналізу Першої та Другої сонат Л. Ревуцького, Першої сонати і Сонати-балади Б. Лятошинського, Першої та Третьої сонат В. Косенка, здійсненого на основі принципів функціональної теорії В. Бобровського, визначаються специфічні драматургічні риси, притаманні українській одночастинній сонаті першої третини ХХ століття, виділяється її епіко-драматичний різновид як національний варіант жанру.

Ключові слова: одночастинна соната, поемність, драматургічні функції, розміщення функцій, циклічність.

Семькин В. Одночастная фортепианная соната в украинской музыке первой трети XX столетия: к вопросу об особенностях драматургии. В результате анализа Первой и Второй сонат Л. Ревуцкого, Первой сонаты и Сонаты-баллады Б. Лятошинского, Первой и Третьей сонат В. Косенко, осуществленного на основе принципов функциональной теории В. Бобровского, определяются специфические драматургические черты, присущие украинской одночастной сонате первой трети XX века, вы-

деляется ее эпико-драматическая разновидность как национальный вариант жанра.

Ключевые слова: одночастная соната, поэмность, драматургические функции, совмещение функций, цикличность.

Siemykin V. One-movement piano sonata in the Ukrainian music of the first quarter of XX century: to the issue of the dramaturgical peculiarities.

Upon the analysis of the First and Second sonatas by L. Revutskyi, the First sonata and the Sonata-ballade by B. Liatoshynskyi, the First and Third sonatas by V. Kosenko made on the basis of V. Bobrovskyi's functional theory principles, the specific dramaturgical features inherent in the Ukrainian one-movement sonata of the first quarter of XX century are defined, its epic-drama type as a national kind of a genre is emphasized.

Keywords: one-part sonata, poem traits, dramaturgical functions, joining of functions, cycle form.

Перша третина ХХ століття в українській музиці ознаменувалася становленням і бурхливим розвитком камерно-інструментальних жанрів, поміж яких важливе місце посідає одночастинна фортепіанна соната. Твори у цьому жанрі зустрічаємо в творчості Л. Ревуцького, Б. Лятошинського та В. Косенка. На даний момент ще не визначені ключові ознаки композиції та драматургії цих творів.

В Сонаті для фортепіано *h-moll* Л. Ревуцького (1912 р.) за словами Н. Пастеляк «...превалює типово романтичний світогляд і <...> органічно перевтілені засади романтичної поемності» [4, с.14]. Важливими ознаками одночастинної сонатної драматургії тут виступають: суміщення драматургічних функцій і тенденція виокремлення розділів у самостійні епізоди.

Для ілюстрації побудови одночастинної сонати ми спираємося на положення функціонального аналізу В. Бобровського [1]. З урахуванням теоретичної концепції цього дослідника наводимо таблицю, якою ілюструється загальна композиційно-драматургічна побудова Сонати *h-moll* Л. Ревуцького:

<i>Розділ (загальні композиційні функції)</i>	<i>Підрозділ (спеціальні композиційні функції)</i>	<i>Нумерація тактів</i>	<i>Тональність і темпові позначення розділів</i>	<i>Панівний образ та жанрові першоджерела (експресивно- драматургічні функції)</i>
Вступ	<i>Вступ до головної партії</i>	1-2	<i>h-moll</i>	Схвильованість
Експозиція	<i>Головна партія</i>	3-52	<i>h-moll</i>	Патетика і героїзм. Опора на фанфарність
	<i>Заключення головної партії</i>	53-69	<i>h-moll</i>	Заспокоєння, підсилення трагізму

	<i>Вступ до побічної партії</i>	70-77	Meno mosso (quasi andante) h-moll – D-dur	Просвітлена лірика. Опора на хорал
	<i>Побічна партія</i>	78-110	D-dur	Піднесено-схвильована лірика. Опора на пісенність
	<i>Заключення побічної партії</i>	110-111	Quasi adagio D-dur	Просвітлена лірика. Опора на хорал
Розробка	<i>Вступ до розробки</i>	112-114	Allegro As-dur	Повернення схвильованої патетики
	<i>Перший розділ розробки</i>	115-151	C-dur – G-dur – Es-dur – As-dur – c-moll	Розвиток і перша кульмінація героїко-патетичної образності
	<i>Перехід до другого розділу розробки</i>	152-154	Allargando (rubato)	Заспокоєння, розсіювання патетики
	<i>Другий розділ розробки</i>	155-182	Meno mosso c-moll – g-moll – Es-dur – A-dur – F-dur	Розвиток ліричної сфери у поєднанні з образами патетики
	<i>Третій розділ розробки</i>	183-218	Con moto c-moll – g-moll – Des-dur – Fis-dur	Розвиток героїко-патетичної образності
Реприза	<i>Головна партія</i>	219-241	Poco sostenuto h-moll	Патетика і героїзм, друга кульмінація
	<i>Побічна партія</i>	242-256	Meno mosso H-dur	Героїчний апофеоз ліричного начала
Кода	<i>Друга розробка</i>	257-282	Agitato h-moll	Об'єднання та новий розвиток образів героїчної патетики і стверджувальної лірики

Головна партія сонатної форми оформлюється у самостійний «епізод» зі вступом, основним розділом і заключенням. Повільне завершення партії містить риси епічної драматургії з неквапливістю розгортання і тяжінням до картинності та розповідності. Експозиція сонатного allegro вже виконує функції дієвої першої і ліричної другої частини сонатно-симфонічного циклу.

За відсутності сполучної партії її гармонічні функції виконує вступ до побічної партії, що здійснює перехід від h-moll до тональності побічної партії D-dur, що експонує просвітлене ліричне начало. У хоральному викладенні вже прогнозується більш лірична тема побічної партії.

Побічна партія має подібну до головної структуру: повільний вступ, викладення і розвиток теми, повільне заключення на матеріалі вступу. Всі складові цієї структури інтонаційно споріднені, що надає кожному «епізо-

ду» рис інтонаційної цілісності. Стрункість побудови, відносна завершеність образу привносять у музичне розгортання рис епічної драматургії.

Отже побічна партія не тільки експонує новий ліричний образ, але й виконує функцію повільної частини умовного циклу. І вже на рівні експозиції сонатної форми ми констатуємо суміщення різноспрямованих композиційних функцій: експонування сонатних тем та їх розвитку, а також також дію композиційно-драматургічних рис циклу.

У межах усього твору розробка виконує функції скерцо. Про що свідчить її фактура та логіка розвитку образів. Три розділи розробки утворюють умовну тричастинну форму, в якій крайні частини представляють різноманітні модифікації героїчно-схвильованої образності, а середина – перетворення ліричного образу побічної партії.

Початок репризи (яка виконує функції фіналу умовного циклу) співпадає з кульмінаційним проведенням головної теми, в якій підкреслений перший елемент, що поданий з новим пунктирним ритмом. Патетичне проведення головної партії стає підготовкою до нового звучання побічної партії, лірика якої отримує апофеозне героїчне забарвлення на зразок тем кохання в одночастинних фортепіанних сонатах та симфонічних поемах Ф. Ліста.

Загалом можна стверджувати про наслідування у Першій сонаті Л. Ревуцького саме лістівської одночастинної сонати поемного типу. Незважаючи на відсутність програмності, випуклість героїчного і ліричного образів, логічність та ясність їх перетворення складають умовну програму твору. Проте, на відміну від романтичної поеми, український композитор привносить у музичну драматургію риси врівноваженості і стрункості, кількісно обмежуючи тематизм, надаючи йому форми закінчених «епізодів» з рисами епічної драматургії.

У 1913-1915 роках Л. Ревуцький створює Сонатне allegro №2 *c-moll*. Цей твір містить наявні ознаки одночастинної сонати. Якщо Перша фортепіанна соната тяжіє до граничної відокремленості розділів у самостійні епізоди, які виконують функції окремих частин циклу, то у другому Сонатному allegro композитор спирається на принцип монотематизму, розроблений Ф. Лістом в його симфонічних поемах.

Три основні теми цього твору – головної, сполучної і побічної партій – виростають з єдиного інтонаційного комплексу. Принцип похідного контрасту, за яким побудовані теми, спосіб їх перетворення у розробці створюють умовний сюжет твору, який втілює ідею стверджувального героїчного начала.

Традиції лістівського типу одночастинної сонатної драматургії прослідковуються у творі Л. Ревуцького усуміщенні логічних, загальних і спеціальних композиційних функцій. Так, головна партія отримує свій розробковий розвиток вже в експозиції, а її останнє проведення її теми у розробці в тональності *Ges-dur* фактично стає початком репризи. Адже поступово відбувається модуляція до основної тональності.

Суміщення драматургічних функцій, типове для одночастинного різновиду фортепіанної сонати, у Сонатному *allegro* №2 має, залежно від розділу форми, різну спрямованість: в експозиції в головну і побічну партії проникає розробковість, у сполучній партії, навпаки, підвищується роль експонування, розробковість відчутна і в коді, що виконує функцію гальмування, завершення розвитку. Сама ж розробка, як самостійний розділ форми, є досить стислою, проте у ній знаходять свої перетворення усі теми експозиції, виявляючи свою інтонаційну єдність.

З аналізу двох одночастинних сонатних концепцій Л. Ревуцького можна зробити висновок, що у даному випадку одним з суттєвих орієнтирів є також поєднання з відповідними до неї принципами музичної драматургії. Цей принцип трактовки одночастинної сонати одержав подальший розвиток у двох фортепіанних сонатах Б. Лятошинського.

Емоційним піднесенням, напруженням пристрастей Перша соната для фортепіано ор.13 Б. Лятошинського (1924) наближається до поем Ф. Ліста та О. Скрябіна, вплив яких на творчість молодого українського композитора є безперечним. Можна цілковито погодитись з думкою Н. Пастеляк, що «попри схильність до творчого експерименту, адаптацію найрізноманітніших стилістичних напрямків того часу, починаючи від експресіоністичної емансипації тональності, урбаністичного збагачення тембрової палітри, раціоналістичних структур неокласицизму, Борис Лятошинський в душі залишився митцем романтичної орієнтації, котрий зумів збагнути і передати природу почуттів сучасної особистості, розкрити її у протилежному, а навіть ворожому до відвертих проявів емоційності, контексті» [4, с.13]. Саме цим дослідниця пояснює тяжіння композитора до перевтілення засад поемної драматургії в його фортепіанних сонатах, які презентовані «квазі-сюжетним переплетенням контрастних епізодів і сміливим переосмисленням принципів сонатної форми» [там само].

О. Марценківська у фортепіанних сонатах Б. Лятошинського вбачає ознаки романтичних традицій, а саме: «...у схрещенні ознак сонатності з варіаційністю, рондоподібністю та циклічністю, у проведенні трансформованого образного початку з різними темповими позначеннями, у запровадженні поемно-динамічних та думно-баладних ознак музичного викладу» [3, с.12].

Дія принципу рондальності у сонатному *allegro* Першої сонати для фортепіано Б. Лятошинського унаочнена у наступній таблиці:

Сонатна форма	Головна партія (експозиція)	Побічна партія (експозиція)	Вступ до розробки	Основна частина розробки	Передикт до репризи	Головна партія (реприза)
Рондальна форма	Рефрен	Перший епізод	Рефрен	Другий епізод		Рефрен

Темпові позначення	Concentrato e sostenuto	Poco piu tranquillo	Pesante (meno mosso)	Tempestoso	Lugubre	Meno mosso
Нумерація тактів	1-24	25-60	61	63-99	100-138	139-173
Експресивно-драматургічні функції	Трагічна дієвість	Експресивна лірика, образ внутрішнього світу	Трагічна дієвість	Зростання напруження у дієвому образі. Кульмінація-апофеоз ліричного образу	Похмуро-фантастичні метаморфози обох образів	Зростання головного образу від похмурої таємничості до урочистостій апофеозу

Реприза у сонатній формі є скороченою, з кульмінаційним проведенням лише головної партії, яка, водночас, виступає і рефреном великої рондальної форми. Отже, зовнішньо вираженими ознаками одночастинної драматургії виступають дія драматургічних принципів інших форм та модифікація сонатної форми.

Відзначимо використання Б. Лятошинським принципу монотематизму, що є також ознакою поємності лістівського плану. Інтонанційним джерелом тематизму Першої сонати стала низхідна велика септима, що з'являється на початку головної теми.

Побічна партія представляє зовсім іншу образну сферу – експресивної лірики. Побудовою двох контрастних образів, які мають внутрішню інтонаційну єдність, композитор «матеріалізує» дію діалектичного закону боротьби та єдності протилежностей. Водночас, цим він створює і квазісюжет сонатної композиції, який ми можемо тлумачити як розповідь про становлення особистості, проходження нею важливих етапів життєвої боротьби.

Типовою ознакою драматургії одночастинної фортепіанної сонати виступають суміщення драматургічних функцій. Так, у розгортанні головної і побічної партій великого значення набувають загальні логічні функції розвитку, проведення головної партії у репрізі, що, окрім функцій розвитку, виконує ще функцію заключення, гальмування дії. Саме ж друге проведення головної теми у репрізі можна сприймати як квазікоду Сонати.

Тяжіння до виокремлення розділів у самостійні епізоди, притаманне одночастинності, проявляється не лише у темповій різниці партій (Concentrato e sostenuto у головній та Poco piu tranquillo у побічній), але й у внутрішній замкнутості їх побудови. Так, головна партія представляє собою три хвили динамічного розвитку, в якій третя стає кульмінаційним проведенням теми. Раптове стихання звучності також стає засобом її відокремлення від епізоду побічної партії. Дві хвили розвитку у побічній партії закінчуються вторгненням першого елемента головної, що слугує межею відокремлення експозиції від розробки.

Вступ до розробки також виконує подвійну функцію – завершення експозиції та переходу до розробки. Сама ж розробка, в якій послідовно перетворюються дієвий головний та ліричний побічний образи, відокремлюється від репризи великим предиктом на остинатному басу, на тлі якого розгортається тема побічної партії у похмуро-фантастичному забарвленні, переплітаючись з першим елементом головної теми. Її нове емоційне наповнення впливає і на появу головної партії у репризі, яка також розпочинається у похмуро-втаємничених тонах, але поступово приходиться до свого кульмінаційного розвитку в останньому проведенні (квазікода).

Неквапливість розгортання образів, їх відокремлення у самостійні епізоди, наявність рис оповідальності підтверджують думку Л. Ланцути про те, що Б. Лятошинський започатковує в одночастинній українській сонаті *епіко-драматичний жанровий підвид* [2].

У жанровому визначенні другого сонатного опусу Б. Лятошинського – Сонати-балади op.18 (1925) – вже підкреслені риси драматургії епіко-драматичного плану¹. Досить розгорнутий вступ, що є типовим для жанру балади, постає самостійним замкнутим епізодом, побудованим у тричастинній репризній формі з контрастною серединою.

Стрімкий низхідний мотив в об'ємі нони з початковим тритоном виконує функцію своєрідної монотеми, адже його інтонації проникають не лише у серединний розділ твору, але й в насичують мелодику усіх інших тем Сонати. Тут можна констатувати й принципи лейтмотивної техніки, адже початкова тема вступу з'являється на початку і наприкінці сполучної партії, а також звучить басовим контрапунктом до побічної партії, не змінюючи свого зловісно-стрімкого характеру. Яскрава емоційність образів вже у вступі створює певний «сюжет», який можна витлумачити як зіставлення дії та роздуму, об'єктивної наступальної загрози і болісної суб'єктивної реакції на неї, реальності і примарності.

Розлогість і замкнутість вступу надають Другій сонати рис епічно-баладної оповідальності від самого початку. Водночас, конфліктність тематизму та його побудова за принципом похідного контрасту свідчать про наявність елементів драми².

Тенденція відокремлення розділів у самостійні епізоди, суміщення драматургічних функцій експонування і розвитку, притаманна драматургії одночастинної фортепіанної сонати, подається у даному творі у підкресленому вигляді: і головна, і побічна партії витримані у тричастинній формі з

¹ Водночас, у ній вже можна віднайти риси симфонічного мислення композитора, яке згодом проявиться в його творчості, зокрема у Третій симфонії та симфонічній поемі «Гражина».

² Наявність розлогіх вступів стане типовою для симфонічних творів композитора. Зокрема, повільний вступ є у Другій, Четвертій, П'ятій симфоніях, у симфонічній поемі «Гражина», а тричастинною побудовою вступу з контрастною серединою характеризується Третя симфонія.

серединою розробкового плану. У головній партії реприза є ще й динамічною, в ній тема досягає своєї першої кульмінації.

У головній партії інтонацій вступу перетворюються, втілюючи дієвий героїчний образ, що стає свідченням монотематизму як принципу мислення, похідного від поємності¹.

В репризі Сонати-балади побічна партія відсутня. Завдяки такій побудові сонатна форма набуває рис епіко-драматичної тричастинності, в якій головна партія експозиції та її розвиток у розробці і кульмінаційне проведення у репризі постають крайніми частинами, а побічна партія стає контрастною ліричною серединою. Таким чином, у розгортанні сонатного *allegro* можна спостерігати дію драматургічних принципів інших форм. Водночас, композитор мислить одночастинну композицію як розгорнуту до циклічності, в якій та ж сама побічна партія також виконує функцію повільної частини. Останнє проведення головної партії у репризі виконує функції стислої коди.

Аналіз Сонати-балади Б. Лятошинського виявив усі типові ознаки драматургії одночастинної фортепіанної сонати: суміщення драматургічних функцій, дія драматургічних принципів інших форм, відокремлення розділів форми у самостійні епізоди, тлумачення одночастинності як прихованої циклічності, модифікації сонатного *allegro*, наявність моно- і лейттематизму як ознак поємності. Характер неквапливої оповідальності свідчить про тяжіння композитора до епіко-драматичного жанрового різновиду одночастинної сонати.

Риси епіко-драматичного жанрового різновиду одночастинної фортепіанної сонати надалі розвиває В. Косенко у Сонатах №1 *b-moll*, op.13 та №3 *h-moll*, op.15. Масштабна за розміром та за змістом Перша соната *b-moll*, op.13 демонструє дію драматургічних принципів сонатного *allegro* та повного сонатно-симфонічного циклу. Ми погоджуємося з думкою Н. Пастеляк про те, що «за логікою циклу вже експозиція може трактуватись як відносно закінчена перша частина ..., епізод *Lento* природно укладається як друга, повільна частина, котра, проте, сама в собі містить подальший розвиток і може трактуватись як форма крещендуючого типу; початковий розділ динамічної репризи може в даному випадку розглядатись двояко: як третя частина, драматичне скерцо «шопенівського» типу, чи як ремінісценція першої частини, котра приводить до віртуозного фіналу (епізод *Presto*), котрий в сонатній формі виконує роль коди (другої розробки)» [5]. Окрім того, кожна партія в експозиції тяжіє до відокремлення у самостійний епізод зі своєю власною структурою, тональним, фактурним розвитком. Ще однією з рис драматургії одночастинної сонати стає суміщення різних драматургічних функцій. Тема вступу налаштовує драматургічний

¹ Через тридцять років після створення Сонати-балади Б. Лятошинський використав цю тему, змінивши лише один початковий звук, для характеристики войовничого образу князя Літавора у головній партії симфонічної поеми «Гражина» (1955).

розвиток сонати в епіко-драматичне русло. В головній і побічній партіях, окрім рис експонування, наявні ознаки розробковості.

Третя соната *h-moll*, op.15 В. Косенка продовжує розвиток одночастинної драматургії саме у тому руслі, яке в українській музиці представив Б. Лятошинський, чії фортепіанні сонати були створені на декілька років раніше¹. Проте, на відміну від Б.Лятошинського, В. Косенко зберігає класичну ясність функціональної гармонії. Вся побудова Сонати №3 В. Косенка цілком відповідає нормам класичного сонатного *allegro*. Ознаки, притаманні драматургії одночастинної фортепіанної сонати проявляються у Сонаті Косенка здебільшого на рівні втілення принципів поемності.

По-перше, це наявність двотактового вступу², який виконує функції лейттеми і втілює зловісний фатальний образ. Лейттематизм стає ознакою поемного мислення композитора. Лейттема проявляє себе у сполучній партії, зловісно звучить на початку розробки, переможно виступає на початку репризи, майже без змін проводиться на початку коди і, розсіюючись, завершує усю сонатну композицію. По-друге, з теми вступу інтонаційно виростають головна і побічна партія, на ній будується сполучний розділ і це дозволяє говорити про принцип монотематизму. По-третє, у руслі романтичної лістівської поемності вибудовується образне співставлення головної та побічної партій як образів дії, поривання і чутливої піднесеної лірики.

Ознаки драматургії одночастинної сонати можна вбачати в експозиції у суміщенні загальних логічних функцій експонування і розвитку тем; у тяжінні до відокремлення партій у самостійні епізоди, що яскраво проявляється у тричастинності побудови побічної партії; у дії драматургічних принципів інших форм. Так, майже незмінне, порівняно з експозицією, проведення тем у репризі надає формі сонатного *allegro* рис великої тричастинної побудови із симетричною репризою. У коді у тихій звучності послідовно проводяться теми вступу, головної і побічної партій, а завершує все знову тема вступу, тобто лейттема твору. Це надає музичній драматургії ознак баладної епічності.

Як справедливо зазначає Н. Пастеляк, епіко-драматичні одночастинні сонати В. Косенка «...кожна в своєму аспекті, репрезентують своєрідне тлумачення поемності, що сягає романтичної естетики, – звідси можливість яскравого фабульного трактування цих творів, домінування суб'єктивно-експресивного начала у образно-семантичній системі, типово романтичних колізій у різкому конфліктному зіткненні протилежних полюсів» [5]. Дослідницею відмічається й наявність стисненості розвитку і вплив контрастно-складової форми при відносній закінченості розділів, що ми також вважаємо ознаками драматургії одночастинної фортепіанної сонати.

¹ Соната присвячена Б. Лятошинському.

² Цей двотакт Н. Пастеляк сприймає першим елементом головної партії, ми ж схильні визначити його вступом.

Звернення в українській фортепіанній музиці до надбань лістівської поемності у більш загальному сенсі свідчить про значний впливом романтизму. Так, у Першій і Другій сонатах Л. Ревуцького спостерігаємо низку особливостей, притаманних *героїко-драматичному лінії романтичної драматургії*. Водночас, типово національною ознакою стає прагнення до врівноваженості і стрункості музичного висловлювання, до кількісного обмеження і структурної завершеності тематизму, що пов'язане з привнесенням у героїко-драматичну сферу рис епічності.

Розвиваючи композиційно-драматургічні традиції Ф. Ліста, Б. Лятошинський і В. Косенко збагачують їх рисами неквапливої оповідальності та картинності. Так формується *епіко-драматичний різновид драматургії одночастинної фортепіанної сонати*. Витлумачення музичної драматургії не в героїко-драматичному, а в епіко-драматичному плані стає однією з характерних ознак національного варіанту одночастинної фортепіанної сонати.

Література

1. Бобровський В.П. *Функциональные основы музыкальной формы* / В.П. Бобровський. – М.: Музыка, 1978. – 332 с.
2. Ланцута Л.В. *Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03* / Ланцута Леся Володимирівна; Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. – Київ, 1998. – 21 с.
3. Марценківська О.В. *Переосмислення романтичних традицій в фортепіанній та камерно-інструментальній творчості Б. Лятошинського* : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03/ Марценківська Олена Вадимівна; Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. – Київ, 2011. – 21 с.
4. Пастеляк Н.В. *Поемність в українській фортепіанній музиці першої половини ХХ ст. як принцип художнього мислення: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03*/ Пастеляк Неля Василівна; Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. - Львів, 2009. – 21 с.
5. Пастеляк Н. *Трансформація поемних засад мислення в одночастинних сонатах В. Косенка [Електронний ресурс]* / Н. Пастеляк. – Режим доступу: http://www.drgene.ru/portal/Soc_Gum/MuzS/2010_5/index.htm

УДК 787.79 : 78.071.2 (477)

Ірина Зінків

БАНДУРНА ТВОРЧІСТЬ Г. ХОТКЕВИЧА: МІЖ ТРАДИЦІЄЮ І МОДЕРНІЗМОМ

Стаття присвячена висвітленню модерністичних рис бандурної творчості Г. Хоткевича на основі стильового аналізу декількох, найцікавіших його бандурних творів – «Бурі на Чорному морі», «Невольничому ринку у Кафі» та «Ранку» («Ранку полковниці в житлокоопі»).

Ключові слова: авангард, бандура, бандурна творчість, модернізм, полістилістика.