

21. Мушинка М. Українці Чехо-Словаччини / Микола Мушинка // Українська діаспора. – К. ; Чикаго : Ін-т соціол. НАН України, Ред. Енцикл. укр. діаспори при НТШ (США), 1993. – Ч. 3. – С. 42–47.
22. Пахльовська О. Ave, Europa! : ст., доп., публіц. (1989–2008) / Оксана Пахльовська. – К. : Унів. вид-во “ПУЛЬСАРИ”, 2008. – 656 с.
23. Пахльовська О. Біном “Україна – діаспора” сьогодні: криза і перспектива / Оксана Пахльовська. – К. : Вид. дім “КМ Академія” ; Всеукр. т-во “Просвіта” ім. Т. Шевченка, 2002. – 51 с.
24. Пирогов С. “Анна Ярославна, королева Франції”, нарешті, попала в Київ / Сергей Пирогов // Всеукраїнские ведомости. – 1996. – 17 янв.
25. Програма творчого вечора “Де рідний край – там моє серце” композитора, диригента Євгена Ореста Садовського (США) / авт. сцен. і реж. Г. Карась. – Івано-Франківськ, 2006. – 4 с.
26. Сікорська І. Міжнародні музичні фестивалі в Україні як відзеркалення сучасного процесу [Електронний ресурс] / І. М. Сікорська. – Режим доступу : <http://www.mau-nau.org.ua/kong/Odessa/Book2/Art47.htm>.
27. Соневицький І. Вокальна лірика. 2000. CD, АС, “Мелос”, Львів; Соневицький І. Літургія. Панахида. 2003. CD, АС, “Мелос”, Львів.
28. Трошинський В. Взаємодія західної української діаспори з Україною : стан, перспективи розвитку (за матеріалами експертного соціологічного опитування, проведеного 1996 р.) / Володимир Трошинський, Олена Швачка // Українська діаспора / ред. В. Євтух, В. Маркусь. – К. ; Чикаго : Ін-т соціол. НАН України, Ред. Енцикл. укр. діаспори при НТШ (США), 1997. – Ч. 10. – С. 110–123.
29. Українські канадці в історичних зв'язках із землею батьків : до 100-річчя прибуття перших українських поселенців до Канади. – К. : Дніпро, 1990. – 231 с.
30. Чернова К. Еволюція української діаспори як соціокультурної системи : дис. ... д-ра соціол. наук : 22.00.04 / Чернова Катерина Олексіївна ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2008. – 414 с.
31. Чернова К. Еволюція форм співпраці української діаспори з Україною / Катерина Чернова // Українська діаспора. – К. ; Чикаго : Ін-т соціол. НАН України, Ред. Енцикл. укр. діаспори при НТШ (США), 1995. – Ч. 7. – С. 5–18.
32. Швачко Т. Грай, бандуро! (Міжнародний конкурс бандуристів ім. Гр. Китастого / Тетяна Швачко // Музика. – 2003. – № 3. – С. 2.

В статті аналізується сучасне становище взаємодії західної діаспори з Україною в сфері музичної культури; типологізовані сучасні форми співпраці України і західної діаспори в сфері музичної культури; описані провідні особистості діячів музичної культури в цьому процесі; наведені перспективи розвитку діалогу.

Ключові слова: західна діаспора, Україна, взаємодія, діалог, музична культура.

The article analyzes the current state of cooperation of the Western Diaspora and Ukraine in the sphere of musical culture. The modern forms of cooperation between Ukraine and the Western Diaspora in the sphere of musical culture are typologized. The leading figures of musical culture in this process are singled out. The prospect of the dialogue development is outlined.

Key words: Western Diaspora, Ukraine, cooperation, dialogue, musical culture.

УДК 78.082/.086:78.087.4

Ірина Палійчук

ОСОБЛИВОСТІ СОНАТНОЇ ФОРМИ В ЖАНРІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ УКРАЇНСЬКИХ АВТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто особливості однієї з вагомих композиційних структур – сонатної форми в жанрі концерту для мідних духових інструментів українських авторів другої половини ХХ століття. На основі аналітичних нарисів визначено, що в процесі еволюції названого жанру концерти за участю солюючих мідних духових 1950–1970-х років демонструють дотримання ознак романтичної сонатної форми, тоді як більшість творів 1980–1990-х років репрезентують позицію пошуку альтернативи канону.

Ключові слова: сонатна форма, сонатно-симфонічний цикл, жанр, концерт, мідні духові інструменти.

Сонатна форма поміж усіх класичних форм інструментальної музики останніх трьох століть є найбільш дієвою й драматургічно цілісною. Вона наслідуює особливості жанрів – сонати, концерту чи симфонії, гнучко вбирає в себе риси стилю, а також здатна змінювати структурні грані, чутливо відповідаючи перипетіям індивідуального змісту твору. З композиційних власти-

востей інших форм інструментальної музики сонатна форма специфічно, відповідно до особливостей музичного мистецтва, відобразила важливі закономірності руху, зокрема, контрасту й, водночас, єдності, наскрізного розвитку, повторюваності, що в музиці розкривається в принципі репризності.

Діапазон використання сонатної форми, а також форми сонатно-симфонічного циклу надзвичайно широкий. Це – музика для фортепіано, для оркестру, для камерних ансамблів; до названих композиційних структур композитори звертаються й в оперних увертюрах, у симфонічних поемах, у різних інструментальних творах програмної музики, а також в інструментальних концертах з оркестром. Сонатна форма є типовою для перших частин сонатно-симфонічних циклів, у т. ч. концерту, який у ХХ столітті став одним із “найініціативніших” жанрів, зазнавши впливу різних техніко-стильових тенденцій.

Мета пропонованої статті – розглянути особливості сонатної форми в концертних творах для мідних духових інструментів українських авторів другої половини ХХ століття в контексті еволюції названого жанру.

Жанр концерту для мідних духових інструментів являє собою розгалужене й водночас цілісне явище, складовими якого є концерти для труби, валторни, тромбона, туби. Активне формування, кристалізація й подальший інтенсивний розвиток концерту для мідних духових інструментів як своєрідної гілки жанру інструментального концерту в Україні припадає на середину – другу половину ХХ століття. Упродовж окресленого хронологічного періоду цей жанр пройшов значний еволюційний шлях, який поділено на такі часові відтинки:

- 1950–1960-ті роки – етап становлення жанру: виникнення перших концертів для мідних духових інструментів вітчизняних авторів – Трубного концерту Б.Яровинського, Концерту для труби й тромбона з оркестром Є.Зубцова та Концерту для туби з оркестром Й.Ельгісера;
- 1970-ті роки – етап “доукомплектування” жанру (поява додаткових складових – валторнових і тромбових концертів), його стабілізації, формування іманентних ознак і збагачення типологічних різновидів: з’являються “юнацький” концерт (М.Сильванський, Ю.Щуровський, М.Бердієв, Я.Лапинський), жанр великого симфонізованого концерту (В.Гомоляка, О.Зноско-Боровський, М.Дремлюга), концерти поемної форми (Л.Колодуб, В.Гомоляка), а також синтетичний жанр – симфонія-концерт (О.Красотов);
- 1980–1990-ті роки – активна стадія (О.Зінькевич) розвитку вітчизняного концерту для мідних духових інструментів, яка триває до сьогодні. Вона має синтезуючий характер в історії розвитку цього жанру, узагальнюючи досягнення попередніх періодів і тих тенденцій, що виникли в українській музиці останнього двадцятиліття: це нова якість лірики (Б.Синчалов), різні форми жанрового синтезу (Л.Колодуб, О.Костін, Є.Станкович), багатоманітність композиторських технік та індивідуалізація художніх рішень (Л.Юріна).

У концертних композиціях для мідних духових інструментів українських авторів другої половини ХХ століття виникає ряд індивідуалізованих варіантів сонатної форми, що своїми витоками пов’язана з еволюцією концертних засад.

Так, для перших частин більшості циклічних творів названого жанру 1950–1970-х років, написаних у сонатній формі, спостерігається тяжіння до розповідності, а в одночастинних концертних зразках за участю солюючих духових структура сонатної форми часто підпорядковується особливостям жанру симфонічної поеми. Це призводить до монументальності композиції, до злиття в ній ознак циклічності та сонатності.

Зазначимо, що розповідність впливає на сонатну форму, сприяє утворенню в ній нових властивостей і дозволяє виокремити тип романтичної сонатної форми (Н.Горюхіна).

У цьому сенсі показовими є такі циклічні композиції, як Концерт для труби з оркестром Б.Яровинського (1951), Валторнові концерти В.Гомоляки (1972) та О.Зноско-Боровського (1976), Тромбовий концерт О.Зноско-Боровського (1975), а також Концерт для труби з оркестром М.Дремлюги (1977), які, здебільшого, тяжіють до епічного типу образності та драматургії. Тут панує врівноважено-об’єктивний тон висловлювання, а в основі драматургії цих творів є контрасти-зіставлення різних емоційних планів. Тому сонатна форма постає не як послідовні стадії розгорнутого розвитку – її розділи не містять у собі внутрішнього конфлікту.

У наведених прикладах також простежується широка опора авторів на первинні жанри – урочисті та похідні марші, ліричні пісні, танці. Асимілюючи стильові ознаки побутової музики, композитори конкретизують ситуацію – драматургічну, національно-етнографічну тощо. Жанровість проникає в усі частини, упізнається в інтонаційному змісті та способах розвитку тематизму; форма-схема класико-романтичного інструментального концерту зберігає свої традиційні риси.

Музика Концерту для труби з оркестром М.Дремлюги (1977), який являє собою тричастинний цикл, позбавлена гострих драматичних колізій і трагедійності, пройнята світлим настроєм, традиційним для поезики концертності.

Перша частина (сонатне Allegro) відкривається тритактовим оркестровим вступом (Allegro moderato) (Es-dur), який слугує тлом для проведення теми головної партії (Es-dur). Її характеризують плавний поступеневий рух і діатонічний стрій. Тема побічної партії (Meno mosso), яка проводиться в тональності C-dur, відтворює риси української ліричної пісенності. Своєрідне поживлення в експозиційній фазі вносить поява теми сполучної партії (Allegro). У центрі уваги постає показ технічних можливостей солюючого інструмента, що виконує стрімкі гамоподібні пасажі.

Розгортання тематизму сполучної партії безпосередньо вводить у розробку. У цьому розділі сонатної форми переважає варіантно-варіаційний тип розвитку, властивий для народної творчості. Музично-тематичний матеріал головної та побічної партій постає в різноманітних вибагливих ритмічних моделях. Інтенсивний мотивний розвиток, типовий для розробкових розділів, компенсується трансформацією теми головної партії спочатку в жанр маршу (ff), а в кінці розробки – в урочистий гімн. Ця свого роду “жанрова модуляція” завершує розглянуту структурну одиницю сонатного Allegro.

Реприза є досить масштабною за своїми розмірами. Після проведення тем головної та побічної партій звучить каденція труби, яка виступає концентрацією віртуозних ефектів солюючого інструмента. Імпровізаційний характер каденції підхоплює тема сполучної партії та невелика кода, яка завершує першу частину.

Стильовою моделлю Концерту для труби з оркестром Й.Ельгісера (1968), Я.Лапинського (1976), Першого валторнового концерту з оркестром Л.Колодуба (1972) та Трубного (1974) і Тромбонового (1978) концертів В.Гомоляки, а також Симфонії-концерту для труби з оркестром О.Красотова (1977) виступає романтична симфонічна поема. Її характерні ознаки виявляються у включенні в базисну структуру сонатного Allegro нових тематичних блоків, що надають творові рис внутрішньої циклічності; динамічному розвитку вихідного образу, що приводить до його якісного переродження, злитті функцій сольного й оркестрового компонентів тощо.

Так, композиція Концерту для труби з оркестром В.Гомоляки є зразком вільної романтичної сонатності, що викликає асоціації з творами в жанрах поеми чи фантазії. Тому важливу роль у драматургічному розвитку твору відіграють імпровізаційність, розробковість, які надають йому стрімкості розгортання й постійного оновлення тематичного матеріалу. Новий вальсовий епізод, що з'являється в розробці, по суті, виконує роль скерцо. Надаючи формі цілого рис внутрішньої циклічності, автор підтверджує творчу орієнтацію на романтичну поемність.

Серед концертних композицій для мідних духових інструментів, створених упродовж 1970-х років, слід відзначити Симфонію-концерт для труби з оркестром О.Красотова, яка започатковує створення нових, оригінальних різновидів цього жанру. Твір являє собою одночастинну сонатну форму, у якій сконцентровано розділи чотиричастинної циклічної композиції, що є невід'ємною ознакою поемності. I частина – експозиція – зав'язка конфлікту (між темою вступу та головною партією); II частина – Cantabile – ліричний центр твору та Scerzando, що відграє функцію скерцо, – є розділами розробки; IV частина – реприза; завершує твір невелика кода, що виконує роль епілогу.

У концертних творах за участю солюючих духових, написаних протягом 1980–1990-х років, суттєво змінилося ставлення до сонатної форми. Вона перестає бути обов'язковою формою першої частини, а тільки однією з можливих. Сонатна форма також трансформується – стає ідеєю вищого порядку, каталізатором наскрізного інтонаційного оновлення.

Традиційне використання сонатного Allegro як обов'язкової форми першої частини жанру концерту демонструють такі композиції Л.Колодуба, як Концерт №2 для валторни з камерним оркестром для юних виконавців, присвячений М.Я.Юрченку (1980), Українське концертино для двох валторн з оркестром (1985), Епічне концертино для туби й оркестру (1986) та “Іюльський концерт” №2 (1999) для юних виконавців.

Композиційну структуру Другого валторнового концерту й “Іюльського концерту” Л.Колодуба складає тричастинний цикл, де друга та третя частини виконуються attacca. Перша частина написана у формі сонатного Allegro зі скороченою репризою. Названі твори виявляють характерні ознаки жанру “юнацького” концерту, до яких належать світлий образний зміст, опора на жанри маршу, танців і ліричних пісень тощо й продовжує розвиток національного педагогічного репертуару для мідних духових інструментів у жанрі концерту, формування якого припадає на 1970-ті роки ХХ століття.

Українське концертино для двох валторн з оркестром являє собою тричастинний цикл із симетричним чергуванням контрастних частин. Першу частину (сонатне Allegro) розпочинає оркестровий вступ (Allegro molto), що слугує тлом для проведення теми головної партії (C-dur). В її основі лежить відома українська народна пісня “Ой піду я понад лугом”. Цитування автором цього фольклорного взірця надає творові яскраво вираженого національного колориту.

Тема середнього розділу головної партії (dolce), яка написана в простій тричастинній формі, контрастує попередній темі. Танцювальний характер музики змінює лірична, кантиленна мелодія. У репризі головної партії валторни проводять тему в “змаганні” між собою, що вносить певну індивідуалізацію в трактування партій солюючих інструментів.

Побічна партія (e-moll) є оригінальною з точки зору поєднання різних фактурних планів. Поруч з гомофонно-гармонічним оркестровим супроводом автор задіює поліфонічні прийоми, які використовуються в проведенні лірико-наспівної теми в солюючих інструментів. Це, зокрема, звучання теми побічної партії в оберненні (друга валторна), а також її проведення солюючими інструментами в контрапунктному співвідношенні. Ці ж засоби композитор із щедрістю використовує в невеликій розробковій фазі, яка розвиває матеріал спершу побічної, пізніше – головної партій.

Кульмінація першої частини збігається з початком репризи. Її розпочинає проведення на ff в оркестрі теми головної партії. Заключний розділ першої частини скорочено: вилучено репризу теми головної партії та побічну партію. Однак образний діапазон репризи збагачує кода, у якій композитор використовує виконавські та сонористичні ефекти – frullato, glissando, що надають музиці колористичного забарвлення.

Композиційну структуру Епічного концертино для туби й оркестру Л.Колодуба складає одночастинний цикл, написаний у формі сонатного Allegro. Концертино витримано в об'єктивно-епічній, навіть дещо архаїчній стильовій атмосфері. Тому основу музичної драматургії твору складають контрасти-зіставлення різнопланових картин – величній теми головної партії (d-moll), в основі якої, як зазначає автор, лежать інтонації київського розспіву, мелодекламації народних співаків-кобзарів (побічна партія, Adagio), маршова тема першого епізоду розробки (G-dur).

Концерт №2 для тромбона й камерного оркестру Д.Киценка надзвичайно яскраво репрезентує риси барокової стилістики, що виявляються на рівні всього тричастинного циклу твору. Тому перша частина (Maestoso) відтворює риси двочастинної ранньосонатної форми, характерної для творчості Д.Скарлатті. Відповідно, її структуру складають два масштабні розділи, де в першому з них гармонічний розвиток спрямований від тоніки до домінанти (C-dur – G-dur) і закріплення її кадансом. Натомість гармонічний рух другого розділу є зворотним – від домінанти до тоніки (G-dur – C-dur).

Ряд творів названого жанру, зокрема, Концерт для труби з симфонічним оркестром “Монологи” Б.Синчалова (1986), Концерт для тромбона та симфонічного оркестру Л.Юріної (1989), Концерт для валторни та симфонічного оркестру С.Зажитька (1990), Концерт для тромбона та 13 струнних інструментів Д.Киценка (1990) під назвою “De profundis”, Шоста камерна симфонія (Концерт) “Тривоги осінніх днів ...” Є.Станковича (1993), “Сербське капричіо” для труби й камерного оркестру О.Костіна (1997) і Концертино для трьох солістів (двох труб та тромбона) “Маски” Л.Колодуба (2001) демонструють відхід від сонатної форми, її зближення з

так званою вільною (змішаною) формою, а також проникнення в концерт і форму ознак інших жанрів і видів мистецтв.

У Трубному концерті Б.Синчалова (1986) на перший план виступає суб'єктивно-лірична виразність, що, на нашу думку, є характерною ознакою концерту-монологу.

Монологізація концертного жанру вплинула на його музичну драматургію, змінюючи звичне співвідношення частин, а також на основи музичного мислення, насамперед сонатності. Так, свій задум Б.Синчалов утілює в тричастинній формі циклу з наступним співвідношенням частин: помірна – повільна – швидка. Однак на зміну бітематизмові, характерному для форми сонатного Allegro, приходить монотемність. Тому сонатність швидше виявляє себе через антиномію протилежних образних сфер на циклічному рівні – лірично-елегійної (перша та друга частини) і маршової (фінал).

Концерт для тромбона та симфонічного оркестру Л.Юріної визначає своєрідна форма – одночастинний цикл, що поєднує в собі ознаки поемності й сюїтності, а також сучасні засоби виразності (використання нових техніко-композиційних систем – атональності, сонористики, принципів стохастики). Утілення невичерпної філософської концепції Людина–Світ зближує композицію Л.Юріної із жанром симфонії.

Дев'ять епізодів, з яких складається твір – Larghetto, Sostenuto, Andante, Commodo, Maestoso, Allegro assai, Animato, Adagio, Lento, об'єднує тема солюючого інструмента (Larghetto), з якої “виростає” весь наступний музично-тематичний матеріал твору. Відзначимо, що мелодико-ритмічними компонентами основної теми є інтервал септими та тріольний ритмічний мотив, що викликають асоціації з образами “зла”, “фатуму”.

Концерт для валторни та симфонічного оркестру С.Зажитька являє собою одночастинний цикл, структуру якого визначає тричастинність. Твір розпочинається вступом, у якому після звучання чотирьох валторн, що утворюють кластерне співзвуччя, з'являється основна тема. Вона, піддаючись різним ритмічним і фактурним трансформаціям, стає конструктивним стрижнем Концерту. Таким чином, кожна наступна композиційна фаза інтонаційно виростає з попередньої, утворюючи наскрізний процес лінійного просування вперед. Тому музичний зміст усіх етапів розвитку засновано на комбінаціях одних і тих самих тематичних і метроритмічних елементів. Однак при так званій зовнішній статиці психологічна забарвленість тематизму передбачає максимальне внутрішнє напруження, що надає творові трагічного забарвлення.

Принципово нову поетику жанру демонструє й Тромбовий концерт “De profundis” Д.Киценка. Композитор намагається узгодити ігрову природу концерту з проблематикою лірико-філософського плану – осмислення одвічних питань життя та смерті. Перед нами постає біблійний образ людини, яка звертається до Бога з безодні відчаю й глибокої темряви. Це, безумовно, вплинуло на музичну драматургію Концерту, змінивши звичне співвідношення його частин. Композиційну структуру твору складають три частини, з яких перша та третя написані в повільному темпі, а друга – у швидкому.

Перша частина (Adagio), структуру якої умовно можна поділити на три розділи, являє собою лірико-філософський роздум героя, який забарвлений відтінком смутку та відображає крихітність і швидкоплинність усього земного. Друга частина (Agitato) – виконує роль лірико-драматичного центру Концерту, а фінал (Lento) у драматургії циклу відіграє роль епілогу, свого роду авторської післямови.

Так, Шоста камерна симфонія Є.Станковича репрезентує вільну взаємодію різних генетичних джерел – симфонії, концерту для валторни з камерним ансамблем, а також поеми, що об'єднує її три частини (I – “Світанкові ...”, II – “Денні ...”, III – “Вечірні ... Нічні ...”) у цілісну монолітну композицію. Твір являє собою квазі-імпресіоністичні картини, що відтворюють живописно-звуковий світ образів, характерних для певного часового стану дня й ночі.

Сонорна пуантилістика мелодичних ліній у струнних у поєднанні з м'яким звучанням холоднуватого тембру дзвіночків відтворюють образну атмосферу кришталево-дзвінкої ранкової прозорості першої частини. Її музична тканина зіткана з інтонацій закарпатського фольклорного мелосу, специфіку якого автор підкреслює завдяки майстерній стилізації награвань флюяра і трембіт. Смісловий акцент у першій частині падає на розкриття ідеї народження нового дня, відтворення поступового пробудження природи та переходу дрімотної утихомирності ранку (Lento) до стану активного денного життя (Piu mosso).

Скандована тріольна ритмоформула тризвучної поспівки солюючого інструмента являє собою моноінтонаційну фабулу, на основі якої вибудовується друга частина. Її жорсткий “токатний” натиск посилюють своєрідні темброві барви ударних інструментів. Вона викликає асоціації із звуковим прообразом коломийкових мотивів, звучання яких робить музику симфонії яскраво національною без прямого цитування конкретних фольклорних взірців.

Несподівано на цьому тлі з’являється тема валторни з першої частини. Її поява надає другій частині рис сонатної форми та, синтезуючи даний музично-тематичний матеріал, підкреслює симфонічний потенціал твору.

Вельми оригінальне трактування сонатної форми репрезентує “Сербське капричіо” для труби й камерного оркестру О.Костіна (1997). Концерт являє собою одночастинний цикл, у якому сонатне Allegro з рисами поемності та сюїтності. Такий жанровий синтез виникає внаслідок цитування автором оригінальних сербських пісень – “Uz’o deda svog unuka” та “Kolo Kostino”.

Перша з них (Allegretto) звучить між головною (Vivo) та побічною партією (Lento) і, таким чином, видозмінює базисну структуру сонатної форми та викликає асоціації з ефектом кінодокументалістики.

Приєм “монтування кадрів” О.Костін використовує на межі з’єднання розробки з репризою – звучить пісня “Kolo Kostino” (ц. 19). Зазначимо, що цитування автором оригінальних сербських пісень розширює структуру твору та надає йому рис сюїтності.

Драматургічна роль ліричного епізоду концерту – Lento викликає аналогі з іншим кіноприйомом – “напливом”, коли події ніби призупиняються, і на перший план виступають думки та почуття героя.

Не зважаючи на втілення в “Сербському капричіо” трагічних подій, пов’язаних із бомбардуванням Югославії в 1994–1995 роках, його завершення сповнене життєвим оптимізмом – типовим для поезики концертності.

Особливість Концертино для трьох солістів (двох труб і тромбона) “Маски” Л.Колодуба (2001) виявляється в дестабілізації циклічної структури жанру концерту. Твір являє собою чергування шести різнохарактерних мініатюр – Sostenuto, Con moto, Ігри, В старовинних шатах, Діалоги та Паради, що зовні надає йому рис сюїтності. У Концертино яскраво виявляється вплив романтичної музичної культури. Сама ідея циклу – миттєва зміна масок, вражень, безумовно, викликає асоціації з “Карнавалом” (цикл фортепіанних мініатюр) Р.Шумана. Водночас твір характеризує сучасна музична мова, а також використання новітніх композиторських технік. Сонатна форма не використовується із жодних частин циклу.

Отже, концерти для мідних духових інструментів українських авторів другої половини ХХ століття демонструють різні способи використання сонатної форми. Це пов’язане зі специфікою самого жанру концерту, його еволюційного процесу в окреслений відтинок часу, а також із світоглядом композитора, його художнього кредо.

Так, музичне мислення авторів у концертних композиціях, створених упродовж 1950–1970-х років, виявляє тісний зв’язок із класико-романтичними традиціями з орієнтацією на міцно закріплені закони драматургії та формотворення. Тому циклічні композиції цього хронологічного відтинку демонструють використання в якості форми першої частини тип романтичної сонатної форми, а одночастинні – її синтез із жанром симфонічної поеми.

Натомість специфічною ознакою концертів для мідних духових інструментів 1980–1990-х років є те, що практично кожний твір засвідчує процес модифікації жанру та претендує на унікальність серед інших творів. Відтак, окрім орієнтації на циклічність із типовим структурно-семантичним наповненням частин, нормативною сонатною формою, поширеним є синтез сонатної й злитноциклічної форм або відмова від сонатної форми та звернення до індивідуально драматургічної композиційної структури з опорою на сонатні принципи образних антитез.

1. Бобровский В. П. Сонатная форма / В. П. Бобровский // Музыкальная энциклопедия / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – М. : Сов. энцикл., 1973. – Т. 1. – С. 200–204.
2. Бобровский В. П. Сонатно-циклическая форма / В. П. Бобровский // Музыкальная энциклопедия / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – М. : Сов. энцикл., 1973. – Т. 1. – С. 204–206.

3. Берков В. О. Сонатная форма и строение сонатно-симфонического цикла : учебное пособие / В. О. Берков. – М. : Сов. комп., 1961. – 42 с. – (Беседы о музыке).
4. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы / Н. Горюхина. – К. : Муз. Україна, 1970. – 319 с.
5. Зинькевич Е. С. Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема / Е. С. Зинькевич // Музично-історичні концепції у минулому і сучасності. – Львів : Сполом, 1997. – С. 49–55.
6. Крижанівський Ф. П. Український концерт для тромбона в аспекті становлення і розвитку жанру : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Ф. П. Крижанівський. – Одеса, 2006. – 19 с.
7. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособ. для муз. вузов / Л. Мазель. – [3-е изд.]. – М. : Музыка, 1986. – С. 317–384.
8. Мочурад Б. І. Концерт для труби в аспекті жанрово-стильової еволюції : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Б. І. Мочурад. – Львів, 2005. – 19 с.

В статье рассмотрено особенности одной из важных композиционных структур – сонатной формы в жанре концерта для медных духовых инструментов украинских авторов второй половины XX века. На базе аналитических эссе установлено, что в процессе эволюции названного жанра концерты с участием солирующих медных духовых 1950–1970-х годов демонстрируют сохранение признаков романтической сонатной формы, тогда как большинство произведений 1980–1990-х годов представляют позицию поиска альтернативы канона.

Ключевые слова: сонатная форма, сонатно-симфонический цикл, жанр, концерт, медные духовые инструменты.

The article discusses the features of one of the significant composite structures – the sonata form in the genre of concert for brass wind instruments Ukrainian authors of the second half of the 20-th century. On the basis of analytical essays states that in the process of evolution called genre concerts with brass solo of 1950-1970-th showing signs of compliance romantic sonata form, while most works of 1980-1990-th represent the position of finding an alternative of canon.

Key words: sonata form, sonata-symphony cycle, genre, concert, brass wind instruments.

УДК 7.072.2+7.071.1

Лідія Макаренко

ПРОГРАМНІСТЬ ЯК ЗАСІБ ВІДОБРАЖЕННЯ ЗАГАЛЬНОНАЦІОНАЛЬНОГО МИСЛЕННЯ В СИМФОНІЇ № 2 “ШЕВЧЕНКІВСЬКІ ОБРАЗИ” ЛЕВА КОЛОДУБА

У статті на базі музикознавчого аналізу Симфонії № 2 “Шевченківські образи” Лева Колодуба досліджуються особливості втілення загальнонаціональних ідеалів шляхом програмності та фольклоризму.

Ключові слова: українська музика, Л.Колодуб, програмність, Т.Шевченко, фольклоризм, симфонічний оркестр, симфонія.

Яскравим зразком утілення програмності в симфонічній музиці може слугувати Симфонія-дума № 2 “Шевченківські образи” (1964) Л.Колодуба*. У цьому унікальному творі, який присвячений 150-й річниці від дня народження Т.Шевченка, композитор поєднав образність віршів видатного поета з живописними, графічними й архітектурними творами, які були написані українськими митцями на основі життя та творчості Т.Шевченка.

Актуальність статті полягає в потребі комплексного дослідження творчої спадщини Л.Колодуба й у виявленні особливостей утілення програмності та фольклоризму в Симфонії № 2 “Шевченківські образи”.

Метою дослідження є розкриття оригінальності композиторського мислення на основі музикознавчого аналізу Симфонії № 2 Л.Колодуба.

* Колодуб Л.М. (1930 р. н.) – український композитор і педагог. Дійсний член (академік) Національної академії мистецтв України (2004), народний артист України (1993), професор НМАУ ім. П.І.Чайковського, лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка (2010).