

ЛІТЕРАТУРА

1. Бень Г. Вокально-педагогічні принципи та виконавські поради Остапа Дарчука і Марії Сіверіної /Галина Бень. [Упор. Мирослава Жишкович]. – Львів, 2008. – 30 с.
2. Жишкович М. Львівська вокальна школа другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття. Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. – Львів, 2006. – 17 с.
3. Ігнатенко В. На сцені Львівської опери /Володимир Ігнатенко. – Львів: Сполом, 1998. – 80 с.
4. Митці України. Енциклопедичний довідник. – К.: Українська енциклопедія ім. М.П.Бажана, 1992. – С. 203.
5. Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М.В.Лисенка [Ред.: І.Пилатюк, В.Камінський та ін]. – Львів: Сполом, 2003. – 253 с.
6. Терещенко А. Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка /Алла Терещенко. – К.: Муз. Україна, 1989. – 206 с.

УДК 785.7«19»:82 – 1(510)

ВАН СИ

**КИТАЙСЬКА ПОЕЗІЯ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛАХ УКРАЇНСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ У КОНТЕКСТІ
ІМПРЕСІОНІСТИЧНОЇ ТА СЕЦЕСІЙНО-МОДЕРНІСТИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ**

У статті розглянуто стильові орієнтири та особливості поетичних опосередкувань текстів давніх китайських поетів в українській камерно-вокальній музиці початку ХХ століття на прикладі творчості І.Белзи, Б.Лятошинського, А.Рудницького та В.Балтаровича з позицій синтезу регіональних, європейських традицій та індивідуального авторського стилю.

Ключові слова: китайська поезія, камерно-вокальна творчість, поетичне періоджерело, орієнталізм, стильові орієнтири, модернізм.

ВАН СИ

**КИТАЙСКАЯ ПОЭЗИЯ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛАХ УКРАИНСКИХ
КОМПОЗИТОРОВ ПЕРВОЙ ТРЕТИ ХХ ВЕКА В КОНТЕКСТЕ
ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКОЙ И СЕЦЕСИЙНО-МОДЕРНИСТИЧНОЙ ЭСТЕТИКИ**

В статье рассматриваются стилевые ориентиры и особенности поэтических опосредствований текстов древних китайских поэтов в украинской камерно-вокальной музыке начала ХХ века на примере творчества И. Белзы, Б. Лятошинского, А. Рудницкого и В. Балтаровича с позиций синтеза региональных, европейских традиций и индивидуального авторского стиля.

Ключевые слова: китайская поэзия, камерно-вокальное творчество, поэтический первоисточник, ориентализм, стилевые ориентиры, модернизм.

VAN SI

**CHINESE POETRY IN VESTIBULE VOCAL CYCLES OF UKRAINIAN ARTISTS OF
FIRST THIRD OF XX AGE IN CONTEXT IMPRESSIONISTIC AND SECESIYNO-
MODERNISTICHNOY OF AESTHETICS**

The article made review style goals and features of embodiments of poetic texts of ancient Chinese poets in the Ukrainian vocal music of the twentieth century in the writings of I. Belza, B. Liatoshynsky, A. Rudnitsky and V. Baltarovych in terms of synthesis of regional, European traditions and individual author's style.

Key words: Chinese poetry, vocal works, poetic fountainhead, Orientalism, style guidelines, modernism.

Втілення східної поезії в європейській музиці має давні і різноманітні традиції, починаючи від доби романтизму і до наших днів. У науковому плані дослідження специфіки втілення поетичного слова іншої культурно-цивілізаційної сфери все ще залишається недостатнім. Особливо це стосується української музики, в якій, щоправда, зразки вокального прочитання східної поезії не є численними, та все ж заслуговують на пильнішу увагу музикознавців. Твори Б. Лятошинського, М. Колесси, В. Сильвестрова, Л. Грабовського, Лесі Дичко та інших являють собою цікаві авторські версії втілення давньої і сучасної японської та китайської поезії.

Китайське мистецтво і філософія з їх символізмом склали джерела неосинкретизму ХХ століття, відмінною загальною рисою їх у філософії виступає недовіра до раціоналізму і філософського знання в його послідовному прояві. Міфологічно-казкове підґрунтя сюжетів і текстових розкладів творів європейських композиторів, тією чи іншою мірою причетних до символістських традицій художнього мислення, дозволило залучати досвід східного мистецтва в розгортанні поетичних метафор національних музично-сценічних композицій та камерно-вокальних творів. З огляду на відмінність світоглядних установок, філософських концепцій, глибинних закономірностей творчості митців, що належать до західної та східної культур, до того ж розділених століттями розвитку цивілізації, найсприятливішими та найбільш мистецько-плідними періодами їх конвергенції стали міжвоєнне двадцятиліття, для якого притаманні сецесійно-модерністичні орієнтири (які знаменувалися появою таких творів: «Три романси Бориса Лятошинського на вірші китайських поетів», що створений у 1925 р. (друга редакція – 1934 р.), «Фарфоровий павильйон. Пять китайских стихотворений Н. Гумилева для одного голоса и фортепиано» І. Белзи (ор. 23, 20-ті рр.), вокального циклу «Китайська флейта» для сопрано в супроводі фортепіано А. Рудницького (ор. 6, 1926 р.), солоспіву «Самотня» В. Балтаровича на текст Ван Сен-ю (1929 р.) та постмодерністичні пошуки сучасності.

Роботи, які торкаються хоча б побіжно суміщення світоглядно-мистецьких позицій української та китайської культур, залишаються нечисленними. У цьому контексті працюють І.Савчук [6], Г.Вірановський, Лю Бінцян, Ма Вей, Хоу Цзянь та ін. Компаративному аналізу тенденцій Схід – Захід присвячено праці Л. Гумільова, С. Аверінцева, Н. Конрада, А. Уотса, А. Меза. Скромними є дослідження вказаного ракурсу у доробку західноукраїнських митців: діяльність і творчість А. Рудницького розглядається у ряді статей С.Людкевича [3], З.Лиська та В.Витвицького [2], у контексті проблематики дисертаційного дослідження С. Стельмашука, а також у власній праці музиканта «Українська музика», загальний огляд доробку В. Балтаровича здійснили М. Мушинка [5] та П.Медведик [4], частину його солоспівів у контексті іншої проблематики аналізує В. Конончук.

Звертання митців України до поезії Китаю має різну мотивацію і стильові орієнтири, що зумовлено насамперед особливостями професіоналізації музичної освіти (зокрема й фахової підготовки композиторів), яка принципово визначила більшість визначальних чинників – відбір поетичних текстів, стильові орієнтири, композиторську техніку, комплекс виразових засобів. Відмінності особливо помітні при зіставленні зразків доробку митців київської школи (І.Белзи, Б.Лятошинського) та творів композиторів Галичини – А.Рудницького та В.Балтаровича. Усі названі у розвідці композиції досі не видано, вони існують лише в авторських рукописах, хоч свого часу успішно фігурували у виконавській практиці.

Мета статті – з позицій синтезу регіональних, європейських традицій та індивідуального авторського стилю розглянути стильові орієнтири та особливості поетичних опосередкувань текстів давніх китайських поетів в українській камерно-вокальній музиці початку ХХ століття на прикладі творчості І. Белзи, Б. Лятошинського, А. Рудницького та В. Балтаровича.

Одним з перших здійснив спробу відтворення китайської поезії в українському музичному мистецтві Ігор Белза (1904-1994). Композитор, музикознавець, педагог, професор Київської (до 1941) і Московської консерваторій, головний редактор Всесоюзного музичного видавництва, організатор і керівник дантової комісії Академії наук (збірки «дантових читань»), доктор Празького університету і Музичної академії ім. Ф.Шопена у Варшаві, він вивчав шляхи розвитку музичних культур різних країн. Серед його провідних літературних захоплень була творчість та діяльність російського поета-акмеїста М.Гумільова, яку він проніс крізь все життя.

У 20-х рр. ХХ ст. доробок композитора поповнився вокальним циклом «Фарфоровий павильйон. Пять китайских стихотворений Н. Гумилева для одного голоса и фортепиано» (ор. 23). У ці роки вірші поета нерідко звучали в Києві з естради у виконанні Георгія Артаболовського, який своїм патетичним читанням «Заблукалого трамваю» збирав численні аудиторії, а після трагічного убивства поета його видання з Москви та Петербургу, що потрапляли у київські книжкові магазини, ставали бібліографічною рідкістю. І. Белза у бесіді з Б. Томашевським зізнався, що вже в студентські роки творчість М. Гумільова назавжди стала невіддільною частиною його духовного життя і ввійшла в його музику. «...Романси на слова Гумільова я почав складати в ранній молодості і назвав їх, вдавшись до танеевського визначення цього жанру, «віршами для голосу і фортепиано». До багатьох віршів улюбленого поета я звертався, але не всі твори довів до кінця, залишивши їх у ескізах», – згадував композитор [1].

І. Савчук, досліджуючи модерністські прояви в тогочасному українському музичному мистецтві, відзначає його насичений екзистенціально-мистецький дискурс, якому сприяли: об'єктивна ситуація, зумовлена роками Першої світової та громадянської воєн, пов'язана із масовим винищенням молодих людей (модус смерті – стає для І. Белзи певним сюжетним тропом); молодий вік завжди гостро, емоційно насичено переживає маргінальні ситуації, що часто пов'язано в героя із нерозділеним коханням, гіпертрофованими відчуттями власної незахищеності перед світом тощо (від поетичної культури срібного віку); невроз як невід'ємна частина культури декадансу незмінно наявна і в камерно-вокальному жанрі І. Белзи, герой якого любить сумувати, переживати над своєю дещо штучною безвихіддю, доводячи себе до екзальтованого надломленого внутрішнього стану при відповідному зовнішньому спокої. «Образний контекст природи екзистенційного у камерній творчості І. Белзи 1920-х років на рівні музичної мови проступає через тритонові інтонації на визначальних моментах форми та як спосіб і напрям становлення акордової фактури; акордові півтонові сходження; екзальтовано романтизовану речитативну трактовку вокальної партії; переосмислення традиційних виразових засобів; яскраво виражену біфункційність у становленні тональних центрів, що вміщує і тональне тяжіння і яскраві ознаки збільшеної гармонії (характерне використання паралельних квінт, різноманітних септакордових конструкцій, збільшених тризвуків, тритонових звучностей, біфункційних співставлень тощо)» [6].

Спадковий інтелігент Б. Лятошинський (1895 – 1968) у 1918 р. закінчив юридичний факультет Київського університету, рік пізніше – Київську консерваторію (клас композиції Р.Глієра). Бурхливі роки першого десятиліття ХХ століття відбилися і на перших творах молодого композитора, в яких вже ясно відчутні його пріоритети і схильності. Його вокальній творчості властива величезна увага до слова – поезія М. Метерлінка, І. Буніна, І. Северяніна, П. Шеллі, К. Бальмонта, П. Верлена, О. Уайльда, старовинних китайських поетів втілилася в настільки ж витончених романсах з ускладненою мелодикою, незвичайною різноманітністю гармонійних і ритмічних засобів. Згадаймо, що у цей період (1922-1925 рр.) митець є не лише членом, але й головою АСМУ.

Вокальний цикл Бориса Лятошинського «Три романси на вірші китайських поетів для високого голосу з оркестром» (ор. 17), створений ним у 1925 році (у 1934 р. постала друга авторська редакція), є втіленням потягу модерністського митця до орієнтальної мистецької традиції як безпосередній прояв екзистенційного у світобаченні (внутрішньої відстороненості, екзальтованості, інтровертвної медитації, відчуження від соціуму тощо), що були привнесені на поетичне слов'янське тло Срібним віком і потребували певного інтертекстуального тлумачення в модерністській творчості 20-х років ХХ століття. За поетичну основу циклу послужили переклади поезій Ю.Щуцького за виданням «Антологія китайської лірики VII-IX вв. до Р. Хр.» (М.-Пб., 1923). З нього композитор відібрав три вірші, об'єднані спільністю символів, образів та настроїв: 1. «В свой дом золотые ступеньки я вымыла»; 2. «Я стою у яшмовых ступенек»¹; 3. «Живу одна я на просторе».

¹ У Антології цей твір Лі Бо названо «Тоска у яшмовых ступеней». Перша лінійка поетичного тексту звучить: «Я стою... У яшмовых ступеней...».

Твір є яскравим прикладом постмодерністської інтерпретації орієнталізму в європейській музичній традиції, що проявляється через умовно-міфічну інтерпретацію образності, екзистенційний символізм східних поетичних текстів – поетичний герой, обраний Б. Лятошинським, самозаглиблений, мислить символами, існує поза реаліями об'єктивного часу. Це відтак зумовлює своєрідне відчуження, характерну медитативність становлення музичної тканини тощо. На переконання І. Савчука, «Міф про Схід як спосіб відчуження від зовнішнього світу» у Б. Лятошинського перекликається з романтичним європейським музичним втіленням «міфу про Схід». У таких музичних міркуваннях густо використані псевдосхідні засоби (зокрема пентатонічні побудови). До того ж сам музичний настрій – сповільнений, мов медитація. При цьому у зверненні митців постгромадянського часу до східної поезії екзистенційне проявляється через прихований певний соціальний контекст. Адже такого роду тексти майорять символами, а через цю символічну гру слів можна було сказати багато, не вдаючись до прямих висловлювань. Сама східна традиція споглядальності, виваженості, самозаглиблення якнайкращим чином дає модерністському митцю можливість «сховатися» у своєму внутрішньому світі від соціальних негативізмів, що констатує екзистенційну спрямованість творчого доробку [6].

Далеко неповними є відомості про творчість та провідні тенденції західноукраїнських композиторів А. Рудницького та В. Балтаровича, які зверталися до жанровості цього напрямку, оскільки їх життєві долі завершилися еміграцією, а отже – послідовним вилученням з обігу та концертної практики їх творчості та інформації у наукових та періодичних виданнях щодо їх доробку. Важливим моментом в окресленні їх творчих установок є характер музичної освіти, особистих творчих контактів та зацікавлень, характеру мистецької діяльності, який зумовлює індивідуальний композиторський почерк.

Так, Володимир Балтарович (1904–1968) (публікувався під псевдонімами Стон чи Штон) отримав професійну освіту як медик і як музикант: закінчив Вищий музичний інститут ім. Лисенка у Львові по кл. фортепіано у В. Барвінського та по класу скрипки у О.Москвичіва, студював вокал (у Г. Ліндфорса і Л. Кардержабека) та композицію (в О. Шіна) у Празі. Поряд з такими українськими діячами, як М. Колесса, О. Самойлович, Б. Левицький, С. Туркевич-Лісовська, І. Птиця, відвідував заняття Українського Вищого Педагогічного Інституту у Празі. Після повернення до Львова молодий музикант входить до складу СУПрому, виступає як соліст з хором «Львівського Бояна», виконує ролі в оперних виставах, разом з Н. Нижанківським стає співзасновником мистецької групи «Богема». До складу цього мистецького угруповання входили В. Барвінський, поети Г.Лужицький та М.Рудницький, лікар за фахом і поет Н.Лукиjanович¹, піаністка Н.Біленька-Лаврівська, поетеса М.Нижанківська, співачки М.Сабат-Свірська, І.Приймова, танцюристка Г.Голубовська. Крім дійсних членів товариства, з гуртком співпрацювали О. Новаківський, І. Сімович, О. Левицький. Композиції членів об'єднання виконувались на щомісячних зібраннях, а спілкування музикантів і поетів давало напрям плідній співпраці у галузі камерно-вокальної музики.

У доробку митця є понад двадцять вокальних творів різних жанрів, де поряд з «легкими» вокальними композиціями були солоспіви на слова Тараса Шевченка, «Карі очі» сл. В. Куцого (1920-ті рр.), «Борімося, брати-галичани» сл. Р. Купчинського, «Я вдячний тобі» сл. Л. Лепкого, «Твої очі» О. Олеся, «Пісня про Довбуша», «Зелені гори» та «Ноктюрн вулиці» сл. Лесі Українки (існує також у вигляді вокального квартету, 1937).

Звертання до китайської поезії представлене солоспівом «Самотня» («Став місяць серед темно-синіх хмар») для голосу в супроводі фортепіано, написаним у 1929 році на вірш Ван Сен-ю (композитор у рукописі транскрибує як Ванг-Сенгю), взятий з німецькомовної збірки «Китайська флейта» Г.Бетге (там він фігурує як «Die Einsame» («An dunkelblauem Himmel»). Його переклад здійснив письменник і критик М.Рудницький – учасник символістсько-сецесійного об'єднання «Молода Муза», родич композитора А.Рудницького (на його власний текст митець написав третій романс з циклу «Пісні любови» – «Вибачення», а п'ятий романс

¹ В майбутньому чоловік відомої галицької композиторки Стефанії Туркевич-Лукиjanович.

«Коли в устах твоїх...» на слова Л. Штаффа також інтерпретований в перекладі М. Рудницького). Нечисленна лірика М. Рудницького характеризується елегантністю, відшліфованістю, витонченістю техніки, несподіваними ритмічними переходами при умисній заінтелектуалізованості. Зрозуміло, що подвійний переклад (з китайської на німецьку Г. Бетге та з німецької на українську М. Рудницького) зумовив далекий стильовий і текстовий відхід від оригіналу.

Ще одну композицію, яка представляє творчість західноукраїнського регіону в ракурсі досліджуваної групи, створив А. Рудницький (1902-1975) – цикл для сопрано в супроводі фортепіано «Китайська флейта». Митець, отримавши добру музичну освіту в Консерваторії Галицького Музичного Товариства у Львові (у класах В.Курца та Є.Лялевіча), Вищій Музичній Школі в Берліні та музикології в Берлінському Університеті, мав змогу глибоко орієнтуватися у контексті новітніх мистецьких віянь і сформувати власну позицію (музикант навчався разом з Є.Фітельбергом, І.Штрасфоглем, відвідував лекції в А.Хаби, Е.Кшенека, Я.Горенштейна, К.Ратхауза, Ф.Бузоні, був присутній на концертах, у яких брали участь чи були присутні Р.Вагнер, Е.Ансерме, Ф.Пфіцтнер, В.Фурвенглер, А.Шнабель).

Творчість раннього періоду, яка розгортається разом з активною концертною діяльністю після повернення на батьківщину, відрізняється особливо яскравим модернізмом, сміливістю експериментування, що видно з рецензії В.Барвінського на працю «Українська музика»: «Вихованець німецької школи (Ф.Шрекера у Берліні) Антін Рудницький (нар. у 1902 р.) поминає народний елемент, чи власне відриває народну пісню від її фольклористичних рис та намагається зблизити українську музику чужих модерністів». Від 1927 р. музикант працював у Харкові диригентом оперного театру, товаришував з Б.Лятошинським, творчістю якого щиро захоплювався та спілкувався з Б.Бартоком. В.Витвицький вважає його: «...переконаним визнацем тогочасного музичного авангарду. У своєму композиторському доробку він мав твори, які це підтверджували» [2, с. 215].

Звертання до камерно-вокального мистецтва для митця глибоко закономірне, оскільки він знайшов винятково чуйного інтерпретатора в особі дружини – співачки Марії Сокіл та значного переліку талановитих вокалістів з доброю зарубіжною освітою, що були постійно зацікавлені в оновленні репертуару.

Цикли композитора з раннього періоду творчості «Три тихі пісні» (1920) на текст Н.Гумільова, «Чотири пісні на слова Бальмонта» (1924), «Китайська флейта» (1926) характеризуються імпресіоністичними рисами. Цикл «Китайська флейта. Чотири пісні за Гансом Бетге» для голосу з фортепіано ор. 6, написаний у 1926 р. у Берліні, є глибоко новаторським явищем на тлі тогочасної музики, яка фігурувала на концертних подіумах Галичини. У рецензії С.Людкевича у газеті «Діло» (1935, Ч. 26) на концертне виконання вибраних номерів циклу співачкою М.Сокіл читаємо: «Самотня» А.Рудницького була для мене доволі виразиста як екзотичним колоритом, так і витриманою гармонікою... так само і друга пісня А.Рудницького «Скарга дівчини» – хоч і як вивантажена хитрими модерними проблемами, то виявила для мого почуття стільки «сліпих» вулиць та «мертвих місць», що у висліді обличчя цієї китайки остало для мене безвиразним сфінксом... Нелегку фортепіанну партію тримав уміло і рутиновано в руках п. А.Рудницький» [3, с. 552-553].

Трактування перекладної поезії зумовлене не стільки оригіналом-першоджерелом, скільки майстерністю образно-стилістичного та поетичного опосередкування перекладу чотирьох поезій з відомого однойменного німецького видання перекладів Г.Бетге, здійсненого М.Рудницьким: 1. «Сп'яніла від кохання» (Лі-Тай-По // Лі Бо); 2. «Самотня» (Ванг-Сенг-Ю // Ван Сен-ю); 3. «Вечірнє сонце» (Ванг-Слі-По); 4. «Дівоча скарга» (Ші-Кінг).

Згідно з прийнятою в тодішній галицькій традиції практикою, солоспіви подаються з двома варіантами тексту – мовою поетичного оригіналу (німецькою) та українською підтекстовкою, з огляду на який подано силабічні версії дроблення чи об'єднання тривалостей та відмінності окремих інтонаційних ходів (виняток становить № 4, де у рукописі автора першим фігурує український текст). А.Рудницький зосереджує увагу на надзвичайно мелодичній поезії, проте нівелює музикальність вірша свідомо, не підкреслюючи, а руйнуючи його мелодію. Мелодика не тільки вокалізує текст, але й відповідає за експресивно-

психологічний зміст поезій. У циклі домінує сфера мовно-речитативних інтонацій, вокальна мелодія трактується як партія оркестру, часто є самостійною і незалежною від фортепіанної партії, будучи співзвучною сфері жанрових пошуків Г. Малера, Р. Штрауса, М. Метнера, С. Рахманінова (зрілого періоду) та Д. Шостаковича («Катерина Ізмайлова», вокальний цикл «З єврейської народної поезії»).

Мелодика інструментального складу виявляє близькість до інтонацій експресіоністів. Тут багато хроматизмів, напружених зменшених і збільшених інтервалів, експресивна і загострена дисонансами гармонія, у фактурі простежуються елементи поліфонії. Вишуканість ладогармонічних засобів, індивідуалізоване розгортання пластів музичної тканини як голосів оркестру, часті модуляції і зміни ладового забарвлення, відхилення альтерованими акордовими групами надають романсам особливої виразності. Завдяки широкому діапазону інструментального викладу, залученню всіх регістрів фортепіанної фактури створюються ефекти просторовості. Настрій кожного твору циклу передбачила значну кількість позначень виразності і ремарок, які є в тексті; надзвичайно чутливу і примхливу динаміку, що хвилеподібно розгортається чи раптово змінюється в межах невеликих побудов і навіть такту. У фортепіанній партії використовується весь арсенал виразових засобів як романтичної, так і модерної музики.

Приклади звертання українських митців початку ХХ століття до інтерпретації китайської поезії у камерно-вокальній музиці співзвучні відповідним процесам європейського музичного мистецтва, вони позначені сміливим експериментуванням на рівні семіотики, символіки, стильових орієнтирів, образності, співвіднесення поезії і музичного начала, формотворення, виразових засобів. Оскільки контакти між музикантами різних регіонів України, розділених кількома державними кордонами, у цей період лише намічаються, в опосередкуванні поезії Китаю (як і в загальних напрямках і тенденціях творчості) представники Наддніпрянщини ближчі до досвіду російських композиторів, які постають як їх наставники і автори композицій, що слугують їм мистецькими орієнтирами.

Натомість західноукраїнські музиканти, що отримали чи вдосконалювали освіту у польських, австрійських та німецьких навчальних закладах, більшою мірою орієнтовані на здобутки відповідних провідних музикантів названих країн, доступних їм безпосередньому спілкуванню та слухацькому досвіду. Однак кожен з прикладів звертання до китайської поезії в українському мистецтві постає як зразок засвоєння творчих здобутків і традицій у контексті яскраво індивідуального художнього вирішення. Їх логічним та органічним продовженням є пошуки українських митців зламу ХХ і ХХІ ст., представлені медитативним дійством «Пісні Весни» М. Шука на вірші давньокитайських поетів Сюй Цзайси, Бо Пу та Ван Хецина для голосу та інструментального ансамблю (1986) і вокальним циклом О.Рудянського «Озеро білих лотосів» для голосу, флейти, альту, бандури і ударних (2001), написаному на вірші Тан-Бо Цзюй І у перекладі Л.Ейдліна.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бэлза И. Панихида по Гумилеву /Игорь Бэлза // «Николай Гумилёв: электронное собрание сочинений» <http://gumilev.ru/biography/25/>
2. Голинський М. Спогади /Михайло Голинський. – К.: Молодь, 1993. – 368 с.
3. Витвицький В. Антін Рудницький – музичний критик і музикознавець /Василь Витвицький. Музикознавчі праці. Публіцистика. – Львів: НАНУ, 2003. – С. 215-216.
4. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. У 2-х т. /Станіслав Людкевич. [Упор., ред., пер., прим. і бібліографія З.Штундер]. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т.2. – 816 с.
5. Медведик П. Діячі української музичної культури: Матеріали до біобібліографічного словника. Балтарович Володимир /Петро Медведик // Записки НТШ. – Т. ССХХVI: Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – С. 375-376.
6. Мушинка М. Маловідомий український композитор Володимир Стон-Балтарович /Микола Мушинка; [ред.-упор. О.Купчинський, Ю.Ясіновський] // Записки НТШ: Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1996. – Т. ССХХХII. – С. 73-387.

7. Савчук І.Б. Екзистенційні мотиви світобачення модерністського майстра (на матеріалі камерної музики 20-х років ХХ століття в Україні): автореф. дис. ... канд. мистецтв.: (17.00.03) /І.Б. Савчук; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України. – К., 2005. – 20 с.

УДК 788.6 (477) «ХХ»

М.М. ТИНОВСЬКИЙ

ВНЕСОК ЛЕВКА КОЛОДУБА У СТВОРЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО КЛАРНЕТОВОГО РЕПЕРТУАРУ

У статті висвітлено класифікацію доробку Л.Колодуба для кларнета та кларнетових ансамблів.

Осміслено та визначено особливості формотворення та музичної мови, синтезу європейської академічної традиції з національними ознаками та рисами індивідуального композиторського стилю.

Ключові слова: кларнетовий репертуар, різновиди виконавських ансамблів, жанрово-стильові особливості.

М.М. ТЫНОВСКИЙ

ВКЛАД ЛЬВА КОЛОДУБА В РАЗВИТИЕ УКРАИНСКОГО КЛАРНЕТОВОГО РЕПЕРТУАРА

Статья освещает классификацию творчества Л.Колодуба для кларнета и кларнетовых ансамблей.

Осмыслены и определены особенности формообразования и музыкального языка, синтеза европейской академической традиции с национальными признаками и особенностями индивидуального композиторского стиля.

Ключевые слова: кларнетовый репертуар, разновидности исполнительных ансамблей, жанрово-стилевые особенности.

М.М. TYNOVSKYY

LEVKO KOLODUB CONTRIBUTIONS TO THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN REPERTOIRE FOR CLARINET

In the article the classification of works of L. Kolodub for clarinet and clarinet ensemble.

Intelligently and peculiarities of shaping and musical language, synthesis of European academic tradition, with national characteristics and features of the composer's individual style.

Key words: repertoire for clarinet, variety of performing ensembles, especially the genre and style.

Проблема створення українського репертуару для кларнета та кларнетових ансамблів є актуальною і водночас малодослідженою, оскільки тривалий час залишається поза сферою наукового осмислення вітчизняних музикознавців. Однак численність, неординарність художніх рішень, зацікавлення виконавців цією ділянкою композиторської творчості свідчать про неї як про масштабне і самобутнє мистецьке явище. І якщо приклади кларнетової творчості зарубіжжя мають певне висвітлення на сторінках дослідницької літератури, то аналіз композицій для цього інструмента в контексті українського композиторського доробку потребує різновекторного поетапного висвітлення, що й зумовило актуальність дослідження. Серед митців, які здійснили внесок виняткової ваги у його становлення, – визначний митець, педагог, діяч та організатор Левко Колодуб, професор кафедри музично-інформаційних