

УДК [785.7:787.1]:78.071.1(092)

Юлія Каплієнко-Ілюк

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ У ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ ГІНИ

У статті розглянуто творчість одного зі сучасних композиторів Буковини – Юрія Гіни, зокрема його камерно-інструментальну музику. Розкрито процес розвитку професійного скрипкового мистецтва на Буковині, проаналізовано засади формування скрипкової музики регіону. Охарактеризовано особливості творів скрипкового ансамблю, на основі яких виявлено стилеві риси творчості композитора.

Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, скрипкове мистецтво Буковини, буковинські композитори, творчість Юрія Гіни.

Юлия Каплиенко-Илюк

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЮРИЯ ГИНЫ

В статье рассматривается творчество одного из современных композиторов Буковины – Юрия Гины, в частности его камерно-инструментальная музыка. Раскрыто процесс развития профессионального скрипичного искусства на Буковине, проанализированы принципы формирования скрипичной музыки региона. Охарактеризованы особенности произведений скрипичного ансамбля, на основе которых выявлены стилевые черты творчества композитора.

Ключевые слова: камерно-инструментальный ансамбль, скрипичное искусство Буковины, буковинские композиторы, творчество Юрия Гины.

Yuliya Kapliyenko-Iliuk

TRENDS OF DEVELOPMENT OF THE CHAMBER-INSTRUMENTAL ENSEMBLE IN YURI GINA CREATIVE WORK

The present article dwells on the work of one of contemporary composers of Bukovina – Yuri Gina, in particular his chamber-instrumental music. The process of development of professional violin art in Bukovina is revealed, the principles of the formation of violin music of the region are analyzed. There are characterized the peculiarities of the compositions for the violin ensemble, on the basis of which the stylistic features of the composer's work are revealed.

From the middle of the XX century Yu. Gina became the source of the national Ukrainian violin and orchestral art of the Bukovina region. Gina's music for violin and violin ensembles has different levels of complexity, because, working as a teacher at a music school, the composer created many works for children, works to be performed by children ensemble and orchestra.

The compositions written for violin ensembles and solo performances include various spheres of images: from patriotic themes (Rhapsody "Our native is the dearest") to lyrical and humorous works ("Humoresque"). The characteristic feature of Yu. Gina's creative work is the tendency to specify the content of the works using the program name. Genre programming, enriched with national motifs of Bukovinian dances ("Gora", "Sadagurska polka", "Holiday dances", "Round dance"), prevails among the original works of the author.

In the works of the Bukovinian composer, a special place belongs to an ancient Moldovan and Romanian dance "Gora" (Khora), which is a kind of a round dance. For his interpretation of the genre, Gina chose an instrumental type of the dance.

The most large-scale, thematically and figuratively rich composition of Yu. Gina is Rhapsody "Our native is the dearest", which is presented by the composer for the chamber-instrumental

ensemble and chamber orchestra. This work is an example of the composer's search work in the field of ensemble "non-canonical" compositions. Yu. Gina made an interesting invention by involving a vocal episode in the poems of the Bukovinian poetess T. Severnyuk in an instrumental work that brings the vocal-instrumental rhapsody to the poem composition, thus creating a synthetic genre. Guided by the traditions of the instrumental West European genre of rhapsody, Yu. Gina brought the features of the national composition "Thoughts-Noise" with the contrast of its character, presentation, tempo, etc.

Compositions for the violin ensemble of Yuri Gina naturally fit into the overall picture of the development of the Ukrainian instrumental ensemble. In the original works of the composer there can be vividly traced the tendencies of the new style trend – folklorism, which became the peculiar feature of creative work of many West Ukrainian composers. Guided by the traditions of the Ukrainian national style aimed at using folklore elements in the author's interpretation, Yu. Gina, as well as M. Lysenko, and in the field of chamber and instrumental ensemble – as well as V. Kosenko, P. Kozytsky, M. Kolyada, D. Klebanov, M. Skorulsky, S. Lyudkevych, M. Kolessa, O. Znosko-Bobrovsky and others, applied genre-characteristic type of program character. However, in his works of national character and trend, Gina combines the features of various, in particular, Ukrainian, Hutsul, Moldovan and Romanian national cultures. This type of polystylistics, even within a single, folkloristic direction, characterizes the work of the composer, since the environment in which Yu. Gina's talent grew and developed, was multinational, where the signs of cultures of many peoples living in Bukovina were intertwined.

Key words: *chamber-instrumental ensemble, violin art of Bukovina, Bukovinian composers, creative work of Yuri Gina.*

Юрій (Георгій) Миколайович Гіна – буковинський композитор, педагог, скрипаль, диригент, громадський діяч, автор камерно-інструментальної, оркестрової, вокальної та хорової музики. Серед творчого доробку Ю. Гіни переважають твори для скрипки у супроводі фортепіано та скрипкові ансамблі. Любов до цього інструмента у композитора зародилася ще з дитинства, коли батько подарував першу скрипку і став його першим учителем. Як згадував А. Кушніренко, Микола Георгійович “передав у спадок синові довічну любов до музики, до народного мелосу і – що найцінніше – до людини...” [20, с. 119]. Потім були роки навчання в Чернівецькій консерваторії (1942–1944) у професора І. Пирля, Чернівецькому музичному училищі (1947–1951) та Київській консерваторії (1951–1956) у професора О. Манілова. Незважаючи на високий талант та широкі перспективи у Києві, своїм постійним місцем проживання і творчо-виконавської діяльності Ю. Гіна обрав Буковину, місто Чернівці. Любов до батьківщини, рідного краю він зберігає усе життя, вона надає йому натхнення в праці, концертній, виконавській та диригентській діяльності, композиторській творчості.

Діяльність композиторів Буковини досліджена недостатньо. У підручниках з історії музики розглянуті питання розвитку музичної культури Буковини в контексті загальної характеристики західноукраїнської музики. Проте окремого дослідження культури краю, особливо його сучасних митців, у музикознавчій літературі немає. Джерелом інформації про історію музичної культури й освіти Буковини стала колективна праця науковців кафедри музики Чернівецького національного університету імені Ю. Федьковича [10]. Про виконавську, педагогічну та громадську діяльність Юрія Гіни було чимало публікацій у пресі, які уклав у хрестоматії О. Залуцький [20], у довідкових виданнях, в окремих розділах посібників, рецензіях до нотних видань автора. Однак у цих розвідках стиль композиторів Буковини розкрито не сповна, а творчість Ю. Гіни досліджена недостатньо.

Мета статті – охарактеризувати і проаналізувати одну з галузей творчості Юрія Гіни – камерно-інструментальний ансамбль; на основі проаналізованих творів виявити риси творчого стилю композитора.

Музичні твори Ю. Гіна почав писати з 1956 року, особливо його цікавила галузь скрипкової камерно-інструментальної музики, камерного ансамблю. Зростання інтересу до цього жанру в Україні спостерігалось ще в кінці XIX – на початку XX ст. та “було пов’язано з тим, що із салонів він вийшов на концертну естраду” [9, с. 254]. На Буковині, яка тоді

перебувала під владою Австро-Угорщини, ці процеси тривали паралельно. Розвиток мистецького життя краю сприяв спорудженню у 1877 р. приміщення “Музичного товариства” даючи змогу професійному мистецтву звучати зі сцени й заохочувати до нього місцевих жителів. Скрипкове мистецтво Буковини тривалий час залишалося на рівні любительського, споживацького інтересу. В Чернівцях розгорнулася широка концертна діяльність за участю багатьох відомих європейських виконавців, проте, як відзначає К. Демочко, “найглибший слід залишив Карл Ліпінський (1790–1861), видатний польський скрипаль-віртуоз” [5, с. 10]. Він багато разів відвідував це місто з концертами і здобув прихильність любителів музики. Значний внесок у розвиток музичного життя Буковини другої половини XIX ст. здійснив чеський музикант, скрипаль, композитор та диригент А. Гржімалі, який довгий період перебував у Чернівцях, очолював “Музичне товариство”, вів класи скрипки, фортепіано, гармонії та вокалу. З Буковиною пов’язана й діяльність талановитого румунського скрипаля Чіпріяна Порумбеску, який навчався у Чернівецькій семінарії та був автором більше ніж 200 музичних творів [5, с. 18]. У Чернівецькій музичній школі навчався по класу скрипки й прославлений Євсей Мандичевський, котрий потім став авторитетним педагогом Віденської консерваторії, автором багатьох музичних творів.

Свої професійної школи скрипкового мистецтва на Буковині тривалий час не було. Лише з середини XX століття Ю. Гіна став біля витоків національного, вже українського скрипкового й оркестрового мистецтва буковинського краю. Він випустив багато учнів-скрипалів, які працюють у різних країнах світу. Майстерність Гіни-педагога не викликає сумнівів, проте й композиторський хист засвідчує високий рівень професіоналізму.

Одним з перших творів композитора було “Скерцо” для ансамблю скрипалів у супроводі фортепіано (1961 р.). Скрипкові скерцо в українській музиці з’явилися у першій половині XX ст. як “окремі, не об’єднані в цикл п’єси” [7, с. 266]. Такий тип скерцо характерний для романтичної музики, де цей жанр уже був відірваний від сонатно-симфонічного циклу. Скерцо Ю. Гіни написане у типовій складеній тричастинній формі з контрастним тріо, статичною, точною репрізою та кодою. В основі драматургії побудови твору – принцип зіставлення образів, а не їх розвиток. Тому всі розділи відповідають простій однотемній двочастинній формі, де крайні частини (*Vivo volando*) виражають характер веселої гри, а середня (*L’istesso tempo ed cantabile*) має спокійнішу, ліричнішу образність. Такий тип співвідношення образів, поряд з типовим тональним зіставленням частин (ля мажор – фа-дієз мінор – ля мажор), чітким гармонічним планом, плавним модуляційним розвитком, принципами роботи з тематичним матеріалом та прийомами досягнення кульмінацій, відповідає класичним зразкам жанру.

Музика для скрипки та скрипкових ансамблів Ю. Гіни відрізняється різним рівнем складності, адже, працюючи вчителем у музичній школі, композитор багато створював для дітей, для виконання дитячим ансамблем та оркестром. Як зазначає О. Чмут, “інструментальні твори Юрія Гіни – високопрофесійні, контрастні за музичним образом та змістом”. За його ж словами, “вони збагачують та розширюють ансамблевий репертуар музичних шкіл, середніх та вищих мистецьких закладів” [3, с. 3]. Камерно-інструментальні твори призначені для різного складу виконавців: сольного (скрипка), для скрипкового ансамблю у складі двох або трьох партій скрипок у супроводі фортепіано. Деякі композиції мають ремарки щодо можливості зміни виконавців, зокрема Фантазію на пісню С. Воробкевича “Заграй ми, цигане старий” можна виконувати як із фортепіанним супроводом, так і зі скрипкою соло. Однак найбільше Ю. Гіну приваблює ансамблевий склад виконавців, що характерно для народних традицій сільських музик, “троїстої музики”, якою композитор захоплювався ще з дитячих років.

Твори, написані для ансамблів скрипалів та сольного виконання, охоплюють різні сфери образів: від патріотичних тем (рапсодія “Рідне наше найдорожче”) до ліричних і жартівливих творів (“Гумореска”). “Гумореска” Ю. Гіни продовжує традиції використання скерцозно-плясового жанру, тенденції якого сформувались у творчості П. Чайковського (“Дві п’єси для фортепіано” ор. 10 № 2), С. Рахманінова (“Салонні п’єси” для фортепіано ор. 10 № 5) і набули продовження у творчості українських композиторів, зокрема Л. Ревуцького [11, с. 599]. Твір Ю. Гіни повністю відповідає заявленому жанрові, оскільки володіє тими рисами, що характерні

для одного з моторних жанрів, класифікацію яких широко розробив В. Клиш у музикознавчій праці “Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977)” [8]. “Гумореска” композитора презентує жартівливо-скерцозний образ, де засобами струнного ансамблю в супроводі фортепіано розкрито колористичність та яскравість народного характеру, поєднаного з рисами етюдно-токатної стрімкості. Такого роду твори, що об’єднують в собі “програмну пейзажність, колористичну яскравість та етюдну віртуозність” в українській музиці Н. Ревенко пов’язує з впливом романтичних традицій [12].

Вступ до “Гуморески” яскраво виразний, характеристичний, де народний колорит відображений за допомогою засобів народного музикування і характерних рис “троїстої музики” з квінтовою будовою гармонії, що відтворюють народну манеру гри на скрипці, коли виконавець використовує порожні струни. Квінтови “перегуки” скрипок, що рухаються головними ступенями тональності та не відразу окреслюють ладовий зміст форми (ре мажор), створюють враження далекого відлуння, налаштовуючи на сприйняття феєричного образу. Основний тематичний матеріал твору викладено у формі вільної фантазії, де розділи змінюють один одного у неспинному русі, надаючи п’єсі характеру безперервного народного танцю. У цілому форму можна поділити на окремі структурні розділи, проте яскравого тематичного контрасту в них не спостерігається. Розвиток побудовано на фактурному варіюванні, зміні фактурних функцій голосів і ладо-тональному контрасті. Кода у помірному темпі відповідає логічному завершальному етапові форми, а порожні квінти, з їх акцентованим звучанням, створюють тематичну арку зі вступом до твору. Отже, “Гумореска” Ю. Гіни – яскрава жанрова музична сценка в характері запального народного жартівливого танцю, що відбиває колорит буковинського фольклору, професійно представленого у жанрі камерного скрипкового ансамблю.

Характерною рисою творчості Ю. Гіни стає тяжіння до конкретизації змісту творів за допомогою програмної назви. Програмність – типова ознака й усього національного камерно-інструментального мистецтва, що “демократизує та конкретизує художній зміст” [2, с. 18]. Серед оригінальних творів автора переважає жанрова програмність, збагачена національними мотивами буковинських танців (“Гора”, “Садагурська полька”, “Святкові танці”, “Хоровод”).

Серед жанрів танцювальної музики у творчості буковинського композитора особливе місце належить старовинному молдавському та румунському танцю “Гора” (Хора), що є різновидом хороводу. Для своєї інтерпретації жанру Ю. Гіна обрав інструментальний тип танцю, котрий виник пізніше за традиційні, де виконання супроводжувалося піснями. Крім того, композитор скористався повільним варіантом танцю з тридольною метрикою (6/8). У наш час назва “Хора”, як зазначила О. Фрайонова, “замінюється більш загальною назвою *жок*, а терміном “Хора” позначають кругові танці” [16, с. 40].

“Гора” у творчості Ю. Гіни постає у двох варіантах, призначених для різного складу виконавців, а саме – для струнного ансамблю в супроводі фортепіано і камерного оркестру [3, с. 16–20; 4, с. 78–84]. Твір написано у вільній формі, де поділ на розділи не вкладається у жодну з класичних форм, проте їх послідовність не позбавлена логіки. Композиція утворюється з окремих, відносно контрастних частин-куплетів, для деяких з них характерні варіаційні повтори, що вказують на ознаки куплетно-варіаційної форми. Однак недостатня стабільність такого типу розвитку не дає змоги взяти за основу цей вид формотворення. Варіаційність найвиразніше постає у першому та третьому з чотирьох основних розділів форми. Варіаційний принцип позначається й на характері вступу двох різних редакцій твору, адже композитор розширив фортепіанний вступ ансамблевого варіанта “Гори”. Тонально-гармонічний розвиток твору представлено в академічному стилі з характерними ознаками паралельно-змінного ладу (ре мажор – сі мінор); тип мелодики тісно пов’язаний з мелодико-ритмічними формулами народної молдавської та румунської танцювальної музики (мелізматика тематизму, повтори ритмічних груп), однак насичений і пісенними елементами з м’якими, заокругленими інтонаціями. Отже, “Гора” Ю. Гіни демонструє зразок пізнього стилю жанру, який спирається на традиції інструментальної народної музики, що не має конкретної сюжетності та відповідної назви.

Спорідненим із Хорою жанром є поширений серед багатьох народів гуртовий танець “Хоровод”, який в інтерпретації Ю. Ґіни постає у вигляді скрипкового інструментального ансамблю. Цей жанр танцювальної музики має далекі традиції, і саме в ньому, за визначенням О. Фрайонової, “проявляється найважливіша особливість фольклору – поєднання традиційності та оновлення: хороводи не зникають, а еволюціонують, набуваючи в нових умовах суспільного життя інших форм побутування” [17, с. 71]. Для свого “Хороводу” композитор обирає необрядовий тип танцю, який супроводжує камерно-інструментальний ансамбль. В основі будови форми – класична тричастинність із серединою у вигляді тріо і статичною репризою, де тональні співвідношення розділів у характерній для стилю композитора паралельній залежності (ре мажор – сі мінор). Розпочинається твір невеликим фортепіанним вступом у переважно унісонному викладі. Тема основного, першого розділу представлена в характері швидкого запального танцю з безперервним рухом дрібних тривалостей. Переважно автентичні звороти гармонічного розвитку вказують на характерні ознаки народного музикування. Середній розділ – тріо – відрізняється характером тематизму, в основі якого – пісенні інтонації з елементами гуцульського (думного) ладу з варіантними IV та VI ступенями. В основі формотворення окремих розділів форми – проста репризна тричастинність, що надає завершеності та ознак рондоподібності.

Подальшого розвитку жанр камерно-інструментального ансамблю в творчості Ю. Ґіни набув у “Святкових танцях”, де два контрастні молдавські танці об’єднані у своєрідну танцювальну сюїту під загальною програмною назвою. Новий тип сюїти, що взяв за основу композитор, відрізняється лаконізмом, стислістю, адже складається лише з двох частин, призначених для виконання учнівською молоддю. Тому автор не прагнув перевантажити сприйняття молодих музикантів, тим більше, що зразки сюїт двочастинного циклу – непоодинокі випадки в історії музики. Зокрема, серед різновидів циклів музикознавець С. Скрєбков виділив і циклічні форми з порівняно малим числом частин [14]. Жанрова належність частин відповідає старовинному типу сюїти – танцювальній, проте в основі форми не старовинні, а популярні народні, молдавські танці. “Святкові танці” Ю. Ґіни, беззаперечно, один з типів циклу, адже, за визначенням С. Шипа, “циклічним називають твір, що складається з цілком самостійних музичних композицій, об’єднаних на основі певних жанрових принципів та єдиного музично-драматургічного задуму” [19, с. 306]. Окрім того, частини сюїти тонально підпорядковані та створені у межах однієї тональності, а кожен танець написаний в однаковій формі – рондо класичного зразка.

Отже, перша частина танцювальної сюїти Ю. Ґіни – інструментальний зразок популярного молдавського та румунського танцю *Хора*, який у творчості композитора займає особливе місце, оскільки музикант неодноразово до нього звертається, як в окремих творах для різного складу виконавців, так і в інших композиціях танцювального типу. Розпочинає танець короткий ритмічний вступ у характерному тридольному метрі. Головна партія викладена у помірному, характерному для танцювального жанру, темпі, в тональності ля мажор. Інтонації і навіть тональність теми асоціюється з одним із розділів “Румунської рапсодії” Дж. Енеску, створюючи своєрідну “псевдоцитату”: початковий висхідний рух по звуках тонічного тризвуку з наступним поступеним, сповільненим сходженням донизу передає типові народні мелодичні звороти. Квадратний період повторної будови, простий тонально-гармонічний розвиток, каденції вказують на класичний тип рефрену, який незмінно повторюється між контрастними епізодами. Пісенного характеру тематизм першого епізоду підкреслено тональною нестійкістю, де наявні ознаки мінорних тональностей – фа-дієз та до-дієз мінору. Другий епізод створює незначний контраст з попереднім матеріалом, оскільки представляє танцювальну тему в доміантовій тональності. Будова кожного з розділів даної форми не виходить за межі нормативно-експозиційного періоду у вигляді 8-тактової в рефрені та 16-тактової структури в епізодах, що відповідає принципам танцювальних жанрів з їх чіткою періодичністю масштабно-тематичних структур.

Спокійна *Хора* змінюється стрімкою та енергійною *Бетутюю*, що стає основою другої частини сюїти. Бетута – це груповий, переважно чоловічий, молдавський танець, якому властиві енергійні рухи, прагнення передати мужність, успадковану від старовинних

войовничих танців, що відображали боротьбу молдаван за свою свободу [1, с. 633]. Ці різні за характером танці поєднує не тільки тональність, а й форма, типи будови і масштабні співвідношення розділів, їх тональний план. Найконтрастніший, як і в першій частині циклу, другий епізод рондо, в основі якого – типові мелодико-ритмічні ознаки жанру бетути, з характерними синкопованими ритмічними акцентами. Отже, танцювальна сюїта Ю. Гіни, що утворюється з двох контрастних частин, є зразком сюїтного циклу нового типу, де поєднано ознаки циклічної форми та класичного рондо – найближчого жанру до народно-танцювальної творчості.

Ще один зразок жанрової програмності танцювального типу – “Садагурська полька”, яка у творчості Ю. Гіни представлена у двох варіантах – для скрипкового ансамблю і камерного оркестру. Аналізуючи ансамблевий варіант твору, відзначимо його традиційний тип формотворення, характерний для танцювальних жанрів у творчості композитора. Форма рондо, зі струнко побудованими розділами, відповідає класичному п’ятичастинному виду, де головна партія – завзята та енергійна танцювальна мелодія з ритмічними акцентами на слабких долях у дводольному розмірі, що підкреслює народний колорит теми. Два епізоди форми відображають тональні співвідношення, характерні для класичного рондо, де перший епізод – у доміантовій тональності, а другий демонструє сферу субдомінанти та створює найвищий контраст, що проявилось у розгорнутішій простій двочастинній формі, порівняно з іншими періодичними структурами.

Серед непрограмних творів відзначимо “Експромт” Ю. Гіни, який став одним з небагатьох зразків звернень українських композиторів до цього жанру в галузі камерно-інструментальної музики для скрипки. Так, можемо пригадати лише окремі скрипкові твори В. Зюзіна, О. Станко, О. Таганова, адже цей жанр прямо пов’язаний із фортепіанною музикою, серед його найкращих зразків – експромти Ф. Шуберта та Ф. Шопена, які стали джерелом натхнення для інших композиторів, зокрема М. Лисенка. Експромт, з його імпровізаційним характером, що “допускає вільну трактовку жанру та форми” [18, с. 507], у творчому доробку Ю. Гіни постає у вигляді одночастинної мініатюри у дусі експромтів Шуберта. Даний тип жанру можна віднести до непрограмної мініатюри з додатковим терміном, за визначенням Н. Рябухи, “чистої” (або “абсолютної”) [13, с. 179]. П’єса буковинського композитора призначена для камерного складу виконавців музичних шкіл (дует скрипок із фортепіано), тому відрізняється простотою, стриманим характером та пісенними інтонаціями.

До оригінальних творів Ю. Гіни для камерно-інструментального ансамблю належать і зразки інших типів програмності, зокрема узагальнений (“Прогулянка”), звукозображальний (“Безперервний рух”), образно-асоціативний (“Мандрівний музикант”) та емоційно-узагальнений (рапсодія “Рідне наше найдорожче”).

“Прогулянка” – інструментальна п’єса для дуету скрипок із фортепіано, яка, до речі, відкриває збірник “Вибрані твори” Ю. Гіни, нагадуючи про цикл “Картинки з виставки” М. Мусоргського. Традиції цього композитора проявились і в обраному характері твору з його маршеподібною ходюю. Проста двочастинна форма п’єси, лаконізм гармонічних і фактурних засобів відповідає задуму композитора, що полягає у збагаченні дитячого репертуару. До такого ж типу програмних мініатюр належить “Безперервний рух”, який композитор зобразив потоком восьмих тривалостей.

“Мандрівний музикант” – твір для струнного ансамблю, який Ю. Гіна присвятив своєму учневі – Володимирові Івасюку. Образний зміст твору розкривається в контрасті двох фактурних пластів: верхнього тремтливого підголоска скрипки у вигляді повторюваних репетицій шістнадцятими та нижнього, основного тематичного матеріалу – пісенної мелодії з м’якою терцієювою второю. Тричастинна куплетна форма п’єси з варіаційним принципом тематичного розвитку в цілому становить завершену та цілісну образно-портретну композицію камерного типу.

Наймасштабнішим, тематично й образно насиченим твором є рапсодія Ю. Гіни “Рідне наше найдорожче”, яку композитор написав для камерно-інструментального ансамблю і камерного оркестру. Цей твір – зразок пошукової роботи митця у сфері ансамблевих “неканонічних” складів. Цікавою новацією Ю. Гіни можна вважати залучення вокального

епізоду на вірші буковинської поетеси Т. Севернюк в інструментальний твір, що наближає вокально-інструментальну рапсодію до поемної композиції, створюючи, таким чином, синтетичний жанр. Спираючись на традиції інструментального західноєвропейського жанру рапсодії, Ю. Гіна привніс риси національної композиції “Думки-Шумки” з її контрастом характеру, викладу, темпу тощо. У першій частині, що викладена у вільній формі, тут попри поділ на окремі структури, відчувається вільне тематичне розгортання з відхиленнями у сферу побічних тональностей. Тема думки насичена народним колоритом, з використанням мелодико-гармонічних зворотів гуцульського ладу і характерними акцентами на слабких долях такту. Скрипковий ансамбль на початку утворює переважно стійке одноголосся, проте в розвитку проявляються елементи підголоскової поліфонічної фактури. Дещо пожвавлює характер “думки” фігурація фортепіанного акомпанементу, що імітує звучання бандури. Такого роду звукозображення з більшим ефектом реалізується у плинній фактурі другої редакції твору, призначеної для камерного оркестру. Елементи імпровізаційності, характерні для жанру, найбільше проявляються у зв'язці-переході до другої частини рапсодії. Так, стрімкі пасажі та несподівані зміни ритмічних груп, з поступовим ущільненням вертикалі від монодійного викладу до насиченого акордового складу, із закінченням на фігурованому органному пункті, підводять до активного контрасту розділів форми.

В основі другої частини форми лежить активна, стрімка “шумка”, де мажор протиставлено мінору, порівняно швидкий темп – повільному, танцювальне начало – ліричному. Проте виявляються монотематичні ознаки в інтонаційному складі мелодії, що контрапунктує з одноманітною лінією перших скрипок, створюючи контрастне двоголосся. Наявність варіантного другого ступеня мажору пов'язує цей звук з четвертим підвищеним ступенем паралельного мінору в першій частині – “думці”, де він сприяє утворенню характерного гуцульського ладу. Структура частини доволі оригінальна, оскільки, поряд з поєднанням контрастних розділів, тут розміщено вставний вокально-хоровий епізод з урочисто-патріотичним текстом, що нагадує гімн. Своєрідно вирішено питання виконавського складу хорової партії, адже вона доручена оркестрантам або у випадку ансамблю – скрипалям, котрі замінюють інструментальні партії співом. Такий прийом нагадує типові експерименти Л. Грабовського, який у деяких частинах своїх вокальних циклів (“Пастелі”, “І буде так”) залучає до співу інструменталістів.

Отже, твори для скрипкового ансамблю Юрія Гіни природно вписуються у загальну картину розвитку українського інструментального ансамблю, де, за визначенням О. Зінкевич, “одночасно представлено різні покоління, різні типи мислення і стилю, різні ракурси в розкритті народно-національного” [6, с. 58]. В оригінальних творах композитора яскраво простежуються “тенденції нового стильового напрямку – фольклоризму”, який, за спостереженнями Б. Сюті, “стає характерною рисою більшості творів західноукраїнських авторів аж до кінця ХХ ст.” [15, с. 414]. Спираючись на традиції українського національного стилю, спрямованого на використання фольклорних елементів в авторській інтерпретації, Ю. Гіна, як і М. Лисенко, а в галузі камерно-інструментального ансамблю – В. Косенко (Квартет № 1), П. Козицький (Варіації на купальську тему для струнного квартету), М. Коляда (Скерцо для фортепіанного квінтету), Д. Клебанов (Квартет № 4), М. Скорульський (Фортепіанний квінтет), С. Людкевич (Фортепіанне тріо *fis-moll*), М. Колесса (“Картинки Гуцульщини”), О. Зноско-Бобровський (“Український квартет”) та інші, застосував “жанрово-характеристичний тип програмності” [2, с. 19]. Проте Ю. Гіна у своїх творах народного характеру і спрямування поєднує ознаки різних, зокрема українських, гуцульських, молдавських та румунських національних культур. Такий тип полістилістики навіть у межах одного, фольклористичного напрямку характеризує творчість композитора, оскільки середовище, в якому зростав та розвивався талант Ю. Гіни, – багатонаціональне, де переплелися ознаки культур багатьох народів, які проживають на Буковині.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аксёнова Л. А. Молдавская музыка / Л. А. Аксёнова, Н. И. Шехтман // Музыкальная энциклопедия. – М. : Советская энциклопедия, 1976. – Т. 3 : Корто–Октоль. – С. 632–637.

2. Верещагіна О. Є. Історія української музики ХХ століття: Навчальний посібник для студентів музичних спеціальностей вищих навчальних закладів / О. Є. Верещагіна, Л. П. Холодкова – Вид. 2, доповнене. – Тернопіль : Астон, 2010. – 280 с.
3. Гіна Ю. М. Вибрані твори для ансамблю скрипалів та сольного виконання: посібник. – Чернівці : Зелена Буковина, 2003. – 164 с.
4. Гіна Ю. М. Оркестрові твори: навч. посіб. до курсу “Оркестровий клас”. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2014. – 170 с.
5. Демочко К. Музична Буковина: сторінки історії / К. Демочко. – К. : Музична Україна, 1990. – 136 с.
6. Зінкевич О. Маршрути творчих пошуків (камерно-інструментальний ансамбль) / О. С. Зінкевич // Музична критика і сучасність / [Упорядник О. О. Стельмашенко]. – К. : Муз. Україна, 1982. – Вип. 2. – С. 57–76.
7. Калениченко А. П. Камерно-інструментальні ансамблі / А. П. Калениченко // Історія української музики / [ред. М. М. Гордійчук, О. Г. Костюк, Т. П. Булат та ін.]. – К. : Наукова думка, 1992. – Т. 4 : 1917 – 1941. – С. 265–286.
8. Клиш В. Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977) / В. Л. Клиш. – К. : Наук. думка, 1980. – 314 с.
9. Костюк О. Г. Камерно-інструментальна музика / О. Г. Костюк, А. П. Калениченко // Історія української музики / [ред. М. М. Гордійчук, О. Г. Костюк, Т. П. Булат та ін.]. – К. : Наукова думка, 1990. – Т. 3 : Кінець ХІХ – початок ХХ ст. – С. 235–273.
10. Кушніренко А. М. Історія музичної культури й освіти Буковини: навч. посібник / А. М. Кушніренко, О. В. Залуцький, Я. М. Вишпінська. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. – 376 с.
11. Овсянникова Т. Ю. Юмореска / Т. Ю. Овсянникова // Музыкальная энциклопедия. – М. : Советская энциклопедия, 1982. – Т. 6 : Хейнце–Яшугин. – С. 599–600.
12. Ревенко Н. В. Тенденції розвитку моторних жанрів в українській музиці другої половини ХХ століття [Електронний ресурс] / Н. В. Ревенко. – Режим доступу: http://www.rusnauka.com/3_ANR_2014/MusicaAndLife/4_156428.doc.htm.
13. Рябуха Н. О. Принципи внутріжанрової типології фортепіанної мініатюри в українській музичній культурі кінця ХІХ – ХХ ст. / Н. О. Рябуха // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2011. – № 5. – С. 176–179.
14. Скребков С. С. Анализ музыкальных произведений: учебник для муз. училищ и консерваторий / С. С. Скребков. – М. : Музгиз, 1958. – 332 с.
15. Сюта Б. Розвиток камерних жанрів / Б. Сюта // Українська музична культура. Погляд крізь віки : монографія [ред. Корній Л. П., Сюта Б. О]. – К. : Муз. Україна, 2014. – С. 413–420.
16. Фраєнова Е. М. Хора / Е. М. Фраєнова // Музыкальная энциклопедия. – М. : Сов. энциклопедия, 1982. – Т. 6 : Хейнце–Яшугин. – С. 40–42.
17. Фраєнова Е. М. Хоровод / Е. М. Фраєнова // Музыкальная энциклопедия. – М. : Сов. энциклопедия, 1982. – Т. 6 : Хейнце–Яшугин. – С. 70–75.
18. Царєва Е. М. Экспромт / Е. М. Царєва // Музыкальная энциклопедия. – М. : Сов. энциклопедия, 1982. – Т. 6 : Хейнце–Яшугин. – С. 507.
19. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник / С. В. Шип. – К. : Заповіт, 1998. – 368 с.
20. Юрій Гіна: Музичне краєзнавство Буковини. Хрестоматія: навчальний посібник до курсу “Музичне краєзнавство” / [укл. О. В. Залуцький]. – Вип. 6. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2009. – 189 с.

REFERENCES

1. Aksenova, L. A. (1976), Moldovan music, *Muzikalnaya entsiklopediya* [Music Encyclopedia], Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, vol. 3, pp. 632–637. (in Russian).
2. Vereshhaghina, O. Je. and Kholodkova, L. P. (2010), *Istoriia ukrainskoi muzyky XX stolittia: Navchalnyi posibnyk dlia studentiv muzychnykh spetsialnostei vyshchykh navchalnykh zakladiv*

- [History of Ukrainian music of the twentieth century, A manual for students of musical specialties of higher educational institutions], Ternopil, Aston. (in Ukrainian).
3. Gina, Ju. M. (2003), *Vybrani tvory dlia ansambliu skrypaliv ta solnoho vykonannia: posibnyk* [Selected works for violin ensemble and solo performance, manual], Chernivtsi, Zelena Bukovina. (in Ukrainian).
 4. Gina, Ju. M. (2014), *Orkestrovi tvory : navch. posib. do kursu "Orkestrovyi klas"* [Orchestral works, A manual for the "Orchestra Class" course.], Chernivtsi, Chernivtsi National University. (in Ukrainian).
 5. Demochko, K. (1990), *Muzychna Bukovyna: storinky istorii* [Musical Bukovina: history pages], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
 6. Zinkevych O., (1982), Directions of creative searches (chamber instrumental ensemble), *Muzychna krytyka i suchasnist* [Musical criticism and modernity], Compiled by O. Stelmashenko, Kyiv, Muz. Ukraina, vol. 2, pp. 57–76. (in Ukrainian).
 7. Kalenychenko, A. P. (1992), Chamber instrumental ensembles, *Istoriia ukrainskoi muzyky* [History of Ukrainian music], editors M. Gordiychuk, O. Kostiuk, T. Bulat and others, Kyiv, Naukova dumka, vol. 4, pp. 265–286. (in Ukrainian).
 8. Klyn, V. L. (1980), *Ukrainska radianska fortepianna muzyka (1917–1977)* [Ukrainian Soviet Piano Music (1917 – 1977)], Kyiv, Nauk. dumka. (in Ukrainian).
 9. Kostiuk, O. Gh. (1990), Chamber instrumental music, *Istoriia ukrainskoi muzyky* [History of Ukrainian music], editors M. Gordiychuk, O. Kostiuk, T. Bulat and others, Kyiv, Naukova dumka, vol. 3, pp. 235–273. (in Ukrainian).
 10. Kushnirenko, A. M., Zalutskyi, O. V. and Vyshpynska, Ja. M. (2011), *Istoriia muzychnoi kultury i osvity Bukovyny: navch. posibnyk* [History of musical culture and education of Bukovina: Tutorial], Chernivtsi, Chernivtsi National University. (in Ukrainian).
 11. Ovsyannikova, T. Yu. (1982), Humoresque, *Muzykalnaya entsiklopediya* [Music Encyclopedia], Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, vol. 6, pp. 599–600. (in Russian).
 12. Revenko, N. V. *Tendentsii rozvytku motornykh zhanriv v ukrainskii muzytsi druhoi polovyny XX stolittia* [Trends in the development of motor genres in Ukrainian music of the second half of the XXth century], Available at: http://www.rusnauka.com/3_ANR_2014/MusicaAndLife/4_156428.doc.htm (in Ukrainian).
 13. Riabukha, N.O. (2011), Principles of the intragranular typology of piano miniatures in the Ukrainian musical culture of the late XIX – XX centuries, *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv* [Herald of the Kharkiv State Academy of Design and Arts], Kharkiv, vol. 5, pp. 176–179. (in Ukrainian).
 14. Skrebkov, S. S. (1958), *Analiz muzykalnykh proizvedeniy: Uchebnik dlya muz. uchilishch i konservatoriy* [Analysis of musical works: Textbook], Moscow, Muzgiz. (in Russian).
 15. Siuta, B. (2014), Development of chamber genres, *Ukrainska muzychna kultura. Pohliad kriz viky : monohrafiia* [Ukrainian musical culture. A look through the ages: a monograph], editors Korniy L. P., Siuta B. O.6 Kyiv, Muz. Ukraina, pp. 413–420. (in Ukrainian).
 16. Fraenova, Ye. M. (1982), Hora, *Muzykalnaya entsiklopediya* [Music Encyclopedia], Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, vol. 6, pp. 40–42. (in Russian).
 17. Fraenova, Ye. M. (1982), Roundelay, *Muzykalnaya entsiklopediya* [Music Encyclopedia], Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, vol. 6, pp. 70–75. (in Russian).
 18. Tsareva, Ye. M. (1982), Impromptu, *Muzykalnaya entsiklopediya* [Music Encyclopedia], Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, vol. 6, p. 507. (in Russian).
 19. Shyp, S. V. (1998), *Muzychna forma vid zvuku do styliu: navchalnyi posibnyk* [Musical form from sound to style: tutorial], Kyiv, Zapovit. (in Ukrainian).
 20. Zalutskyi, O. V. (2009), *Yurii Gina: Muzychne kraieznavstvo Bukovyny. Khrestomatiia: navchalnyi posibnyk do kursu "Muzychne kraieznavstvo"* [Yuriy Gina: Bukovinian Music History, Textbook: a textbook for the course "Music Local Studies"], vol. 6, Chernivtsi, Chernivtsi National University. (in Ukrainian).