

11. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве / Л. Шаповалова. – Харьков : Скорпион, 2007. – 292 с.

12. Шахназарова Н. Современность как традиция / Н. Шахназарова // Муз. академия. – 1997. – № 2. – С. 3–14.

**ДАНИЛОВА О. ВАЛЕНТИН БИБИК: ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО.** С позиции феномена личности композитора В. Бибика анализується способ вираження його творчого методу в контексті розвитку української композиторської школи останньої третини ХХ ст.

**Ключевые слова:** творчество, фортепианный стиль, исполнительские принципы.

**ДАНИЛОВА О. ВАЛЕНТИН БІБІК: ОСОБИСТІСТЬ ТА ТВОРЧИСТЬ.** З позиції феномену особистості композитора В. Бібіка аналізується засіб вираження його творчого методу в контексті розвитку української композиторської школи останньої третини ХХ ст.

**Ключові слова:** творчість, фортепіанний стиль, виконавські принципи.

**DANILOVA O. VALENTIN BIBIK: PERSONALITY AND CREATION.** The article is devoted to the study of V. Bibik's creative method in the context of Ukrainian composer school in the last third of XX century from the point of view of the phenomenon of his personality.

**Keywords:** creation, piano style, foundations of performing.

УДК 78.083.1 (477) «19»

*Антон Олендарьов*

## **УКРАЇНСЬКА СЮЇТА З МУЗИКИ ДО ДРАМАТИЧНИХ ВИСТАВ ТА ЇЇ ЕВОЛЮЦІЯ ПРОТЯГОМ ХХСТ.**

Протягом всього існування української професійної культури, одне з найвагоміших місць займав драматичний театр. Останній відрізняється від своїх аналогів в інших країнах помітною роллю музичної складової. Яскравою ілюстрацією тому слугують численні варіанти «Наталки Полтавки» І. Котляревського у ХІХ ст., здійснені А. Єдлічкою, А. Ляндвером, А. Барсицьким, М. Лисенком, і продовжені в наступних сторіччях, що засвідчила версія О. Скрипки на базі театру української драми ім. Івана Франка.

В ХХ ст. яскраво постала специфічність українського театру в існуванні музики не тільки безпосередньо в виставі, а й в її виході за

межі останньої. Мається на увазі виконання окремих музичних номерів на концертній естраді, по радіо і телебаченню. Найчастіше мова йде про інструментальні форми: увертюри, антракти, танці. Часто-густо вони збираються в цикл сюїтного типу. Серед прикладів музики до драматичних вистав знаходимо всесвітньо відомі твори: «Сон літньої ночі» Ф. Мендельсона, «Арлезіанку» Ж. Бізе, «Пер Гюнт» Е. Гріга.

Однією з головних причин появи сюїт такого типу була потреба в популяризації музики, а через неї і самих вистав, їх включення до концертної практики і підтвердження права театральної музики існувати на рівні кращих традицій. Серед причин були і інші, наприклад: через сюїту композитор [йдеться про П. Козицького – О. А.] «прагнув запровадити в художній обіг твори, які разом зі сходженням п'єс зі сцени переставали звучати», – писав М. Гордійчук [2, с. 35]. Нажаль, цей жанр тривалий час залишався поза увагою музикознавців, хоча серед його зразків є чимало яскравих та високоякісних творів.

**Мета** статті – намітити шлях еволюції театральної сюїти з 20-х років ХХ ст. до нині та виявити репрезентативні зразки на підставі аналізу обраних творів в структурному, мовному і оркестровому аспектах.

Сюїта привертала увагу багатьох вітчизняних композиторів поряд з симфонією, симфонічною поемою, увертюрою. (Досить згадати «Веснянки» М. Вериківського, «Дагестанську сюїту» В. Борисова, «Закарпатські ескізи» В. Гомоляки, «Українську сюїту» Г. Таранова, «Пам'яті Лесі Українки» А. Штогаренка – це тільки з творчої спадщини першої половини ХХ ст.) [3].

Чимало творів такого типу було написано і на підставі кіномузики (один з вірців – «Тарас Шевченко» Б. Лятошинського) та музики до театральних вистав (першим твором в цьому жанрі вважається «Козак Голота» П. Козицького за однойменною п'єсою Я. Лопатинського, що була поставлена у 30-ті рр.). Спільним для обох різновидів сюїти є, судячи з характеристики М. Гордійчука, «...концентрований виклад вузлових моментів сюжету» [3, с. 96], а також максимально можлива рел'єфність, картинність, опора на народнопісенний та танцювальний матеріал. В структурному відношенні це були, як правило, 4-х або 5-частинні циклічні композиції. (Іноколи вони навіть існували в різних варіантах, як наприклад «Хореофрагменти» П. Козицького, що виконувались і струнним квітетом, і симфонічним оркестром у повному складі).

Значним кроком уперед слід вважати появу сюїти «**Король Лір**» **Г. Майбороди** (1959). Вона складається з 9 номерів, диференційованих на три групи, згідно драматургії п'єси. Першу утворюють

номери, що об'єднані темою «влади»: «Король Лір», «Замок Ольбани», «В наметі французької королеви», «Сини Глостера». Своєрідною антитезою до них виступає «блок» з трьох інших: «Степ», «Корделія», «Смерть Корделії». На перший план виходить тема людських страждань. Обидві групи номерів сюїти окреслюють основний драматургічний конфлікт вистави, розв'язання якого припадає на третю, заключну групу п'єс («Марш» та «Бій»).

Дана структуралізація сюїти знаходить підтвердження на мовному рівні, зокрема в ладо-тональному плані. Першу групу репрезентовано бемольними тональностями («Король Лір» c-moll, «Замок Ольбани» B-dur, «В наметі французької королеви» B-dur, «Сини Глостера» c-moll). Сюїта розпочинається тональністю, яка оповита в європейській музиці ореолом драматизму, навіть трагізму і до неї ж повертається композитор через «відхилення» в B-dur у заключній п'єсі даної групи. Пізніше відбувається переключення на дієзні тональності: «Степ» h-moll, «Корделія» H-dur, «Смерть Корделії» e-moll. Г. Майборода **вперше** використовує ефект співставлення однойменних тональностей. В заключних двох п'єсах композитор знов повертається до бемольної сфери, децю її ускладнюючі: «Марш» – g-moll, Ges-dur, g-moll; «Бій» – g-moll. Як бачимо на порядку денному, не стільки звична з практики ХІХ ст. однойменність, скільки апробовані композиторами рішення середини наступного сторіччя. Використання Г. Майбородою цього прийому свідчить про певну тенденцію розвитку композиційної техніки і разом з тим спробою продемонструвати процес поступового ускладнення гармонічної мови і тим самим посилити драматичний характер твору.

Тричастинний принцип активно використовується в межах окремих п'єс. Усі без виключення номери першої групи викладено у складній 3-частинній формі: зі скороченою репризою («В наметі французької королеви»), повною чи розширеною («Король Лір», «Замок Ольбани», «Сини Глостера»).

В другій групі спостерігається явне спрощення форми: «Степ» – речення з доповненням; «Корделія» – період з розширеним другим реченням. Навіть повернення до тричастинності в останньому її номері «Смерть Корделії» ще не означає виходу на структурний рівень, що виглядав майже обов'язковим після перших чотирьох номерів. І навіть заключні п'єси остаточно його не підтверджують. В «Марші» має місце мішана дво-тричастинна форма; «Бій» написаний як складна двочастинна. Але разом з тим вони сприймаються як певне обрамлення простої

за своєю побудовою середини більш складними структурами. Тож цей принцип тотожній «тричастинності», репризності та «працює» на вищезгадані групи номерів, на які диференціюється сюїта Г. Майбороди.

Зовнішньо подібні за структурою п'єси індивідуалізовані в інтонаційному відношенні. Перший номер («Король Лір») має відобразити суперечливу природу головного героя. Автор співставляє активну, з відтінком урочистості початкову тему (пульсація шістнадцятими, постійна репетиція окремих тонів, мінорний лад з #IV ступенем, регулярна зміна репетицій на дзеркальні хвилі) із схвильованою темою, що викликає асоціацію з драматизованою мелодикою П. Чайковського (регулярний «підштовхуючий» ритмовий малюнок з періодичним підключенням синкоп, нисхідні інтонації з обігруванням **D** малого нонакорду, постійний хвилеподібний рух з нагадуванням про #IV ступень в кінці побудови). Переважає в цьому портреті Короля Ліра «владність», що і підтверджує реприза першої теми.

Зовнішньо аналогічна конструкція спостерігається і в номері № 2 («Замок Альбані»), але тут дещо інша загальна атмосфера. Першій, розповідальній за характером темі (неспішний регулярний ритмовий рух при розмірі 6/8, з ефектним гальмуванням завдяки дуольності, обігруванню мінорних акордів B-dur) протиставлена епічна, наспівна мелодія середнього розділу (діапазон в півтори октави, ходи на великі інтервали, якими відкриваються майже всі фрази, поступовий подальший низхідний досить тривалий рух по секундах, опертя на довгі тривалості, типова пісенна квадратність). І знов автор віддає перевагу першій темі, нагадуючи про вітальний характер теми середини. Тож реприза має синтезуючий характер.

Третій номер «В наметі французької королеви» знаменує собою перехід до танцювальної стихії. Перед нами, безумовно деяка стилізація без опертя на конкретний різновид старовинного танцю (трьохдольний метр, регулярна рівномірна пульсація вісімками, підкреслена діатоніка матеріалу, імітація основної мелодії в октаву). При цьому Г. Майборода не відмовляється від співставлення двох тем, але в даному випадку тотожність домінує над контрастом. Тема демонструє щойно згадані риси дещо варіантно. Якщо в крайніх розділах імітація відбулась в напрямку від верхнього голосу до нижнього, то в середині навпаки або в дзеркальному мелодичному малюнку крайніх розділів, відповідає пряма хвиля в середині п'єси.

Отже, протягом перших трьох номерів цієї групи відбувається послаблення тематичного контрасту, але в останньому номері («Сини

Глостера») він знов-таки стає помітним. Крайні розділи пропонують утаємничену, підкреслено сувору, навіть скорботну тему (с-moll, традиційний для середньовічної мелодики рух по ступенях, витримування довгих акордів, нюанс *pp*). Матеріал середини максимально активний: на тлі вкрай збудженого акомпанементу (секстолі шістнадцятими, ямбічні звороти, хвилеподібний малюнок, «обмін» мотивами між голосами), розгортається головна мелодія – епічна, стверджувальна як поступальний переможний рух.

Наступна група п'єс («Степ», «Корделія», «Смерть Корделії») репрезентує зовсім інший образний світ. Кардинально змінюється тематизм, що представляє різні сторони лірики. В першому номері відтворюються важкі блукання головного героя після його відмови від трону<sup>1</sup>. Своєрідним «екстрактом почуттів» Короля Ліра є сумна, протяжна мелодія, підтримана підголосками в h-moll (хвилеподібний мелодичний малюнок при загальній кантіленності, співставлення натурального та гармонічного ладів, диференційованих по окремих голосах). Її розвиток є двофазним: спочатку експонування в двох голосах, потім її ствердження (за рахунок багатоголосного подвоєння).

Як драматизоване за своїм характером продовження цієї теми, сприймається наступний номер «Корделія». При зовнішній подібності з попередником відбувається посилення експресії (мінорний лад, тиратні звороти, збільшений масштаб підйому і спаду) при одночасній деталізації фразування шляхом частої зміни штрихів.

Поступово посилюється роль інтонацій страждання, що сигналізують про трагічну долю доньки Ліра, концентрованим виразом якої стає поховальний марш в наступному номері «Смерть Корделії». Тут спостерігається багато спільного з попереднім номером (мінор з #IV, хроматичні підголоски, широке дихання). Разом з тим, подальшого розвитку набувають прийоми намічені перед цим: зокрема, зростання масштабу структури (замість 1+1+2-4+4+8), поступове охоплення всього діапазону (починаючи з нижнього регістру) і повернення до первісної ситуації. Отже, є ознаки хвильового принципу драматургії.

Третя група номерів («Марш», «Бій») актуалізує активно дієві інтонації. В першій п'єсі їх коло обмежується двома різновидами:

---

<sup>1</sup> Пригадуючи відповідний за назвою номер в середині сюїти «Тарас Шевченко» Б. Лятошинського, можна з деякою мірою умовності говорити про певну традиційність в українському симфонізмі [3].

«оспівуючим» зворотом ударного типу (поєднання пунктиру та синкоп у ритмовому малюнку, ходи на мінімальні інтервали секунди та терції, постійний наголос на стійких ступенях) та сигнальними «фанфарами» (ямбічні мотиви шістнадцятими, підкреслено висхідний напрямок мелодії, рух виключно по акордових тонах). Під час розгортання теми з'являється й третій різновид – тирата (поступенний рух в межах висхідного тетраорду у різних ритмових варіантах: від пунктирних, тріольних до стислих гліссандо), загальним динамічним фоном є підвищена динаміка *f, ff*.

«Марш» сприймається як своєрідна прелюдія до наступної п'єси («Бій»). Одним з свідчень їх тісної взаємодії є ладо-гармонічна тотожність: *g-moll – Ges-dur*. Певна спорідненість обох п'єс спостерігається і на інтонаційному рівні. (Тільки «ударна» інтонація переходить в підголосок, дубльований кількома партіями, що доповнює рішучий поступ основної теми цього номеру<sup>2</sup>). На відміну від усіх попередніх номерів в даній композиції заповнено звуковий простір з початку до кінця, чим підтверджується явно кульмінаційний характер.

Оркестровка сюїти уявляє собою наступну картину. В першій групі номерів базовим є повний склад симфонічного оркестру. Його чималі можливості яскраво продемонстровано вже в першому номері «Король Лір». В експозиції струнна група в поєднанні з флейтами та кларнетами утворює надзвичайно насичене, напружене тло. Мідні духові з гобоями та фаготами «відповідають» за мелодію. Такий розподіл відразу ставить слухача в умови традиційного для музики минулого розкладу інструментів, звичного для театральної музики. Проте буквально з другого такту автор вносить корективи до цієї картини, переключаючи струнні інструменти на виконання солуючої функції (вони дублюють основну мелодію, викладену у гобоїв, кларнетів та фаготів). Інакше кажучи, з перших кроків Г. Майбороді вдається «до модернізації» традиційного оркестрового рішення. Прийом переключення функцій інструментів, зокрема струнних, з супроводу на тему діє постійно, відповідаючи за інтонаційно-структурне стиснення. Наприкінці розділу спостерігаємо дублювання мелодії майже всіма інструментами (крім фаготів, віолончелей, контрабасів, тромбонів).

---

<sup>2</sup> При порівнянні з мелодикою попередніх номерів неважко помітити її синтезуючий характер: поєднання натурального та мелодичного мінорів з #IV ступенем, «дзеркальний» по відношенню до номеру «Сини Глостера» поступенний рух, сполучення «рівних» чверток з пунктиром.

В середньому розділі має місце кардинальна зміна ситуації. В центрі уваги опиняються струні інструменти, що відповідає драматургічному завданню даного розділу, переключенню з теми «владарювання», так би мовити зовнішньої сторони на внутрішній світ героя. Як відомо, сталою традицією європейської музики останніх кількох століть, є використання саме струнних інструментів в музиці ліричного характеру. На тлі літавр та контрабасів (домінантний органний пункт) багатоголосно викладено основну тему цього розділу з епізодичним підключенням дерев'яних духових. Реприза знаменує повернення до описаного раніше оркестрового рішення, з тією відмінністю, що композитор дещо прояснює співвідношення голосів в кожній з трьох груп (дерево, мідь, струнні), виокремивши акомпануючі голоси від мелодико-тематичних, лише в 3-х останніх тактах зводячи їх до єдиних акордів.

В другому номері («Замок Альбані») Г. Майборода відмовляється від труб та тромбонів. Струнним відводить функцію суто акомпануючу, а тематичному ставку робить на дерев'яні духові. При цьому, в крайніх розділах (нагадаймо, що в першій групі п'єс, композитор застосовує виключно тричастинну репризну форму) автор стає прихильником саме дерева, посиленого валторнами та контрабасами. Середній розділ п'єси нагадує за своїм рішенням пісенні форми: супровід у струнній групі (гармонічні баси у віолончелей та контрабасів, фігурація по акордових звуках у альтів). Репризу динамізовано за рахунок підключення струнних інструментів, з проведенням підголоска, генетично пов'язаного з серединою у перших скрипок. Мелодія у кларнетів викладена паралельними терціями або секстами.

Третій номер («В наметі французької королеви») підтверджує певні можливості струнної та дерев'яної духової груп. Зовнішньо це нагадує попередника, але з явним переключенням функцій інструментів. В крайніх розділах представлені лише струнні, що відповідає підкреслено танцювальному характеру матеріала (переключення тематичної ролі з скрипок на альтів й далі на віолончелі, повністю відповідає імітаційній природі цієї музики й однозначно асоціюється з специфікою танцювальних рухів, поширених в добу Середньовіччя). В середньому ж розділі імітаційна сфера «реалізована» через духові інструменти, але нібито в зворотному порядку (від фаготів до флейт). Струнним інструментам (віолончелям та альтам) відведено комплементарну роль у вигляді окремих підголосків.

Нарешті, останній номер цієї групи («Сини Глостера») сповіщає про повернення до повного складу оркестру. Правда, використання його не механічне, а дещо відмінне від першого номеру, що зрозуміло з точки зору драматургічного завдання. У вступному розділі основну функцію виконує струнна група, підкріплена заключними акордами у кларнетів, фаготів та валторн. Основний розділ композиції демонструє вже неодноразово апробоване Г. Майбородою співвідношення інструментів (на тлі активних, «напружених» хвиль струнних тему проводять валторни, підкріпленні флейтами). У репризі розгортання *cantus firmus* у низьких струнних супроводжується акордами мідної групи, що виразно підкреслюють трагічний характер конфлікту персонажів.

Аналогічне явище спостерігаємо й в другій групі п'єси, але в умовах певного скорочення складу, з опорою на струнні та духові інструменти. В номері «Степ» оркестрова палітра представлена таким чином: основну мелодію викладено у кларнетів<sup>3</sup>. У струнних інструментів в цей час гармонічні баси та підголосок, функцію котрого по черзі виконують альти, віолончелі з контрабасами, доповненні фаготами, і надалі другі та перші скрипки. Під час повторення матеріалу має місце кульмінаційне проведення мелодії, продубльоване флейтами, гобоями, кларнетами, першими та другими скрипками та альтами на тлі гармонічних басів віолончелей та контрабасів, при підголосках «облагодороджених» тембром валторн. Лише в останніх трьох тактах, нагадує про себе мідна духовна група повним складом в момент *attaca* до наступного номеру «Корделія». Останній вирішено за рахунок струнної групи з епізодичним підключенням фаготу (у другому реченні форми). Таке абсолютне домінування «ліричного» максимально сприяє «олюдненню» образа однієї з героїнь твору. Саме його посиленню, рел'єфній подачі має допомогти й скрипкове соло, як своєрідний символ людських переживань.

«Смерть Корделії» знаменує повернення до ситуації першого номеру цієї групи з певною заміною функцій. Тема і супровід спостерігається у струнній групі, а валторни пропонують ледь намічений підголосок. З ц. 1 поступово розростається склад оркестру. Основна мелодія переходить до кларнетів *in B*, потім гобоїв у поєднанні з першими скрипками. Другі скрипки, альти утворюють хроматичний

---

<sup>3</sup> На відміну від попередніх номерів – тепер вони не в *B* строю, а в іншому – *A*. Така заміна безпосередньо пов'язана з семантикою, оскільки цей різновид кларнету, за спостереженням знавців оркестру, відрізняються «сумним, ліричним тембром» [9].



контрапункт (віолончелі, контрабаси, фаготи – традиційно басові голо- си). Після кульмінації тема повертається до перших скрипок, а контр- апунктом до неї звучать другі скрипки з кларнетом. Відбувається поступове скорочення виконавського складу. У коді залишаються струнні й два кларнети. Так знаходить підтвердження принцип хви- леподібної оркестровки.

В третій групі номерів («Марш» та «Бій») композитор поверта- ється до повного складу симфонічного оркестру. В функціональному відношенні кожна з груп наближається до стану, окресленого на по- чатку сюїти, в номері «Король Лір». Носієм тематизму стають мідні інструменти, полярними в цьому плані є струнні (як тло для показу основної мелодики). Дерев'яні духові займають проміжну позицію, створюючи другий план тематизму (переважно підголоски). Початок «Маршу» може слугувати яскравою ілюстрацією щойно описаного співвідношення інструментів: основну мелодію ведуть труби, низькі духові (тромбони, фаготи), гармонічні баси, акорди – у валторні з по- дальшим підключенням кларнетів та струнних. З другого речення мелодія дублюється флейтами, а супровід зберігається незмінним. У середньому розділі при доповненні гобоями діє щойно описаний розклад з деяким «уточненням» партії флейт та кларнетів. Властивий військовому маршу характер мають партії ударних (зокрема, ритмо- вий малюнок *tamburo* у репризі)<sup>4</sup>.

Такий саме розклад спостерігається і в останньому номері сюїти («Бій»), але з більш рельєфною подачею, як основного мелодичного матеріалу (труби, тромбони, валторні), так і підголосків (дерево, крім фаготів, доповнене скрипками та альтами), і акомпанементу (низькі струнні, фаготи, туба, ударні). Враховуючі драматичний характер змі- ту, не дивує збереження цього співвідношення інструментів майже до кінця композиції. Лише в останніх 5 тактах настає момент зняття напруги, прояснення фактури (пасаж по звуках зменшеного септакор- ду від кларнетів до флейт, на тлі чергування *T* та *D* у віолончелій з контрабасами), після чого звучить заключний великий мінорний септакорд у всіх інструментів (як знак оклику!). Отже, послідовний розгляд твору Г. Майбороди «Король Лір» продемонстрував неабияку техніку, властиву композиторові, і разом з тим, вихід на якісно новий рівень жанрового вирішення сюїти.

---

<sup>4</sup> Можливе порівняння з виконавськими традиціями військових оркестрів, описа- них Ч. Бьорні в його «Щоденниках» [1].

Своєрідним вінцем розвитку сюїти такого типу є твір **М. Скорика** на основі музики до драми «Камінний господар» Л. Українки (Виставу було здійснено силами театру Російської драми ім. Лесі Українки, партитуру надруковано у 1981 р.). Сюїта складається з трьох частин. На відміну від попередника, де назви композицій відповідають сюжету п'єси, М. Скорик пропонує різні семантичні орієнтири.

Перша композиція («Командор і Анна») є «подвійним портретом» головних героїв. Вона написана в простій двочастинній формі зі вступом та заключенням. Це типово пісенна структура, достатньо апробована в театральній музиці: так само, як і фактура (мелодія з акомпанементом). Основу провідного голосу становлять пісенно-танцювальні інтонації, що створюють враження постійного кружляння навколо опорного тону. Їх розвиток побудований за принципом транспозиції. Секундовість є помітною ознакою обрамлення, але тепер вона діє не в умовах діатоніки, а в межах одноіменного мажоро-мінору. М. Скорик демонструє техніку сполучення різноладових інтонацій, насичуючи «атмосферу» крайніх розділів і, навпаки, дещо розряджуючи її в середині композиції.

Аналогічне явище спостерігається і на інших мовних рівнях. Якщо в основній частині базовими є тризвуки, то в крайніх розділах – септакорди (великий мінорний; великий мажорний). Фактурне рішення є подібним: насиченість, ставка на дію «пластами» в крайніх розділах твору змінюється чіткою диференціацією голосів в середині. При уважному перегляді стає помітним дублювання мелодії досить значною кількістю голосів, причому не в унісон чи терцію, згідно українській традиції аранжування театральної музики, а цілими тризвуками, як послідовність паралельних співзвуч. У поєднанні з акордами різних альтерованих ступенів це створює враження своєрідного осучаснення.

Паралельно спостерігається динамічне зростання: після вступного *f* одразу з'являється *piano*, після якого розпочинається поступове *crescendo*, «віхами» чого стають *mp* та *mf*. Цьому не суперечить і співвідношення темпів: *Largo* у вступі та заключенні, *Andante* у першій частині, *piu mosso* у другому, кульмінаційному розділі. Приблизно аналогічне явище спостерігається й у супроводі. Протягом розгортання композиції, поступово збільшується кількість акомпануючих голосів. Їх функція змінюється з гармонічної, типової для пісенної форми, на мелодичну, властиву для доби Бароко (відповідно від руху чвертями переходимо до вісімок) з поверненням до початкової ситуації в репрізі.

В оркестровому відношенні М. Скорик віддає перевагу повному складу оркестра у вступі та заключенні. Йому протиставлено скорочений в більшості розділів основної частини, де тему викладено у струнних з дублюванням у флейт та басового кларнета. В середині (ц. 3) у зв'язку з кульмінацією зростає кількість інструментів, а в репризі звучить майже повний оркестровий склад (за винятком ритм-групи).

Наступна частина («В старовинному стилі») являє собою варіаційну форму, особливістю якої є зміна не по окремих варіаціях, а цілими блоками, кожний з котрих включає 4 розділи. Має місце, як і у попередньому номері, поєднання традиційних рис, типових для музики XVII – початку XVIII ст. та більш сучасних. До них слід віднести темп *moderato con motto*, трьохдольний метр, чітку орієнтацію на діатоніку з акцентом на мінорному ладі, гомофонно-гармонічний виклад з елементами поліфонізації, поступову демінуцію – від чвертей та вісімок на початку номеру до шістнадцятих в подальшому русі. В той же час останній організовано переважно у вигляді кружляючі мотивів оспівуючого типу, що послідовно у висхідному або низхідному напрямку розосереджується по різних голосах. Відбувається постійне модулювання по тональностях першого ступеня спорідненості (f-moll – Es-dur – As-dur – f-moll), намагання співставляти на межі побудов акорди з одноіменними тональностями. Домінують ознаки стилізації, а сучасна мова нагадує про себе окремими елементами. Аналогічне рішення спостерігається і в оркестровці – за умови ще більшої переваги принципів та прийомів, апробованих в музиці доби бароко. Її визначає закономірність, сформульована в статті сучасного вітчизняного автора: «...опора на пространственные сопоставления звуковых масс, дополняемые по мере развития оркестра “живописной” игрой тембров, дробной “скользящей цветотенью” виртуозно сольного “декора”» [6, с. 405]. При розшифровці цієї тези Н. Зейфас вкажемо на низку прийомів, що мають безпосереднє відношення до цієї композиції. По-перше, обраний М. Скориком склад (дерев'яні духові та струнні), цілком відповідає нормативному оркестру доби Бароко. Ближче до репризи з'являються мідні духові (труби, валторни), і лише в кінці заявляє про себе повний склад симфонічного оркестру з тімпані та тромбонами<sup>5</sup>. По-друге, протягом 1-го блоку варіацій задіяні всі інструменти. Про належність до музики

---

<sup>5</sup> В семантичному відношенні їх поява видається принципово важливою, оскільки «...тромбоны – необходимая принадлежность драматической инструментовки, появляющиеся чаще всего в трагедийных ситуациях» [11, с. 203].

минулого нагадує невеличкий динамічний контраст в 3-й варіації (*mf* у порівнянні з іншими розділами). У 2-му блоці динамічний контраст стає визначальним (ц. 4 – *f*, ц. 5 – *p*, ц. 6 – *f*, ц. 7 – *p*). Інколи він доповнюється співставленням «по вертикалі» (в ц. 5 підголосок у альтів – *mf*, при загальному домінуванні *p*). Цей прийом буде повторено в ц. 9 (на тлі «тихих» віолончелей та контрабасів звучить соло перших скрипок).

З 2-го блоку починається постійне протиставлення різних груп інструментів. Варіантів «діалогу» досить багато, як за тривалістю звучання кожної групи (спочатку через 8 т., а в 3 блоці – через 4 т.), так і за способом показу можливостей окремих інструментів. Прикрашає цю досить різноманітну техніку чітко визначена тенденція до поступового посилення напруги. (Саме цьому «драматургічному» крещендо сприяють означенні вище принципи демінуції, розширення інструментального складу, підвищення рівня динаміки в коді на *ff*).

Заключний номер сюїти («Іспанський танець») написано у складній тричастинній формі. Жанровою основою крайніх розділів є хаба-нера, а в середині – болеро. Відповідно диференційовано тематизм. Якщо в експозиції базову роль відіграють декламаційно-експресивні мотиви з поступовим «прискоренням» (від чвертей з вісімками – до шістнадцятих та тридцять других секстолями), то на етапі розвитку має місце повторення ідентичних інтонацій пісенного характеру.

Підкреслено національною виглядає гармонічна організація «Іспанського танцю» завдяки опорі на домінантсептакорд. (Саме його тонікальність є типовою рисою фламенко-ладів, названих «домінантовими») [12]. Тут задіяно повний склад оркестру (з певним доповненням ритм-секції, де поряд з літаврами використовуються кастан'єти з трикутником). Майже всі інструменти по чергово переймають мелодичну функцію, крім віолончелей з контрабасами та тромбонів з тубою.

Перше проведення теми – у флейти, кларнета, гобою. З ц. 2 додаються струнні, а в ц. 3 звучить *tutti*, що сприймається локальною кульмінацією розділу: намічено поступове розширення оркестрової маси з доведенням звучання до логічного завершення. Аналогічним чином побудовано і середину з дещо іншим порядком вступу інструментів (скрипки в нижньому регістрі, флейти з трубами, а в кульмінації – альти з віолончелями, мідні духові, ударні). Заключний розділ має тутійний характер і сприймається як загальна кульмінація.

**ВИСНОВКИ.** На підставі аналізу обраних сюїт з музики П. Козицького, Г. Майбороди, М. Скорика до театральних вистав, що відтворюють різні етапи історичного розвитку цього жанру в Україні,

можна стверджувати наступне. По-перше, найбільш поширеним різновидом була *сюїта на історичну тему*. По-друге, її матеріал був яскравим, рел'єфним і доступним для слухацького сприйняття. По-третє, він мав бути своєрідним «екстрактом» музики до певної вистави. При цьому цей матеріал відтворював сюжетний каркас («Король Лір»), або найбільш вузлові моменти останнього («Камінний господар», «Козак Голота»). В-четверте, залежно від вибору драматургічного рішення структура сюїти мала бути порівняно невеличкою (П. Козицький, М. Скорик), або багаточастинною, як у творі Г. Майбороди. В першому випадку на перший план виходить контраст суміжних номерів, у другому – посилюється значення ладо-гармонічних і тематично-структурних засобів циклічності.

Отже, популярність музично-драматичного театру в сучасних умовах дозволяє зберігати надію на подальший розвиток симфонічної сюїти, що базується на матеріалі нових цікавих вистав.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешественника 17-72 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / Ч. Бёрни. – М.-Л. : Музыка, 1967. – 290 с.
2. Гордійчук М. М. Пилип Козицький / М. М. Гордійчук. – К. : Муз. Україна, 1985. – 64 с.
3. Гордійчук М. М. Українська радянська симфонічна музика / М. М. Гордійчук. – К. : Державне вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури, 1956. – 108 с.
4. Гражданская З. Т. От Шекспира до Шоу: Английские писатели XVI–XX вв. / З. Т. Гражданская. – М. : Просвещение, 1982. – 192 с.
5. Должанский А. О ладовой основе сочинений Шостаковича / А. Должанский // Избранные статьи. – Л. : Музыка, 1973. – С. 37–51.
6. Зейфас Н. Concerto grosso в музыке барокко / Н. Зейфас // Проблемы музыкальной науки. – М. : Сов. композитор, 1975. – Вып. 3. – С. 379–406.
7. Майборода Г. Король Лір / Г. Майборода. – Партитура. – К. : Муз. Україна, 1980. – 87 с.
8. Музыкальная энциклопедия : в 6 томах. – Т. 5. – М. : Сов. энциклопедия, 1981. – С. 359–362.
9. Пистон У. Оркестровка / У. Пистон. – М. : Сов. композитор, 1990. – 460 с.
10. Скорик М. Камінний господар / М. Скорик – К. : Муз. Україна, 1981. – 32 с.
11. Рыцарев С. Из истории оркестровых стилей / С. Рыцарев // Проблемы музыкальной науки. – М. : Сов. композитор, 1979. – Вып. 4. – С. 201–231.
12. Шевченко А. Гитара фламенко. Мелодии и ритмы / А. Шевченко. – К. : Муз. Україна, 1988. – 111 с.

**ОЛЕНДАРЬОВ А. УКРАЇНЬСЬКА СЮЇТА З МУЗИКИ ДО ДРАМАТИЧНИХ ВИСТАВ ТА ЇЇ ЕВОЛЮЦІЯ ПРОТЯГОМ ХХ ст.** У центрі уваги знаходяться кращі зразки цього жанру, котрі дають уявлення про його еволюцію протягом ХХ ст. В полі зору структурний, мовний та оркестровий аспекти, що дозволяють обґрунтувати правомірність включення цього типу сюїти до вітчизняної виконавської практики.

**Ключові слова:** сюїта, оркестр, вистава, циклічна форма.

**ОЛЕНДАРЕВ А. УКРАИНСКАЯ СЮИТА ИЗ МУЗЫКИ К ДРАМАТИЧЕСКИМ СПЕКТАКЛЯМ И ЕЁ ЭВОЛЮЦИЯ НА ПРОТЯЖЕНИИ ХХ в.** В центре внимания находятся лучшие образцы этого жанра, дающие представление о его эволюции на протяжении ХХ в. Анализ структурный, языковых и оркестровых аспектов позволяет обосновать правомерность включения данного типа сюиты в отечественную практику.

**Ключевые слова:** сюита, оркестр, спектакль, циклическая форма.

**OLENDAREV A. UKRAINIAN SUITE FROM MUSIC TO DRAMA PERFORMANCES AND ITS EVOLUTION DURING XX century.** At the centre of attention are the best examples of this genre, which give an idea of its evolution throughout the XX century. In the field of view are structural, linguistic and orchestral aspects of the study, which allow to prove the rightfulness of including this type of suite in the practice of our country.

**Key words:** suite, orchestra, performance, cyclic form.

УДК 787.2.082.4(477) Станкович

*Юлія Дедюля*

## **КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА З ОРКЕСТРОМ Є. СТАНКОВИЧА ЯК ПРИКЛАД ВТІЛЕННЯ ЖАНРУ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНЬСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ**

На зламі століть альтовий концерт в українському музичному мистецтві переживає процес бурхливого розвитку. У цей час написані два альтових концерти Євгена Станковича, альтові концерти Володимира Пацери, Віталія Кірейко, Наталії Босєвої, Ганни Гаврилець, Фантазія для альту зі струнним оркестром Миколи Стецюна. Твори Є. Станковича – самобутнє значуще явище альтового мистецтва. Його концерти неодноразово виконувалися, як в нашій країні, так і за кордоном, де їх сприйняття відзначалося бурхливим вибухом слухацьких симпатій.