

12. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров [Текст] / О. Соколов // Проблемы музыки XX века. — Горький : Волго-Вятское книжное издательство, 1977. — 50 с.

13. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы [Текст] / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : статьи и исследования. — Л. : Сов. композитор, 1983. — Вып. 3. — С. 129–142.

14. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм [Текст] / В. А. Цуккерман. — М. : Музыка, 1964. — 159 с.

15. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве [Текст] / Л. Шаповалова. — Харьков : Скорпион, 2007. — 292 с.

УДК 78. 07 : 781.6 (477)

Римма Сулім

ПЕРШИЙ ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ ЖАННИ КОЛОДУБ ЯК ШЛЯХ ДО ТВОРЧИХ ВЕРШИН

Вершинними досягненнями у творчості Ж. Колодуб є вісім концертів для різних інструментів із симфонічним або камерним оркестром. До цього жанру, який вимагає найвищої професійної майстерності, композиторка звертається протягом усього життя. Нею створені два концерти для фортепіано, чотири – для струнних інструментів (скрипки, альту, віолончелі) та два – для духових (труби і гобоя)¹. Усі ці твори посіли значне місце у концертному та педагогічному репертуарі.

Музикознавці лише частково торкалися цього доробку Ж. Колодуб. Так, М. Черкашиною-Губаренко [14] розглядаються жанро-

¹ Це Концерт для фортепіано та симфонічного оркестру (1971), Концерт «Драматичний» для труби і камерного оркестру (1986), Концертно для гобоя, струнного оркестру, клавесина та ударних (1988), Концерт для альту, струнного оркестру та фортепіано (1995), Концертно для фортепіано і камерного оркестру під назвою «Immagini fuggevoli» («Зникаючі образи», 1997), «Concerto doloroso» для скрипки та камерного оркестру з фортепіано (1998), Концерт для віолончелі та камерного оркестру (2004) та Концертно для віолончелі та камерного оркестру (2006).

во-стильові особливості обох фортепіанних, альтового та скрипкового концертів композиторки. Останній висвітлюється В. Заранським [4] у контексті розвитку жанру українського скрипкового концерту. Стисла характеристика першого фортепіанного концерту дається також у статтях А. Бутук, Г. Виноградова, В. Клина, Л. Раабена, І. Юдкіна [1; 2; 3; 5; 7; 11; 15]; концертів для духових інструментів – у працях Б. Мочурада, І. Палійчук, В. Посвалюка [8; 9; 10] та ін. Однак до цього часу жоден із цих творів окремо не досліджувався. **Мета** статті – проаналізувавши перший фортепіанний концерт Ж. Колодуб, визначити особливості його драматургії, образно-емоційного змісту, музичної мови та структури, його місце у творчості авторки.

Показово, що вже у першому зверненні до жанру інструментального концерту композиторка продемонструвала професійну майстерність і художню зрілість. Її Концерт для фортепіано та симфонічного оркестру (1971) отримав високу оцінку науковців та виконавців. За висловом М. Черкашиної-Губаренко, цей «масштабний, ефектний, технічно досконалий, написаний сучасною музичною мовою» і дуже глибокий за змістом твір «може бути зарахований до кращих зразків цього жанру у всій українській фортепіанній літературі» [14, с. 15]. Як стверджує дослідниця, він спадкоємно пов'язаний із концертами С. Прокоф'єва, Г. Галиніна, Р. Щедріна, Б. Бартока та Б. Лятошинського. На думку ж піаніста Г. Дем'янчука, «по-справжньому захоплюючий твір Жанни Колодуб має абсолютно європейський рівень. Продовжуючи традиції концертів Б. Бартока, М. Равеля, Б. Бріттена, Четвертого і П'ятого [концертів] С. Рахманінова, він є гідною ланкою у цьому ланцюгу»². Безумовно, не кожному автору вдається досягти творчих вершин вже у перше десятиліття своєї композиторської діяльності!³

Прем'єра твору відбулась у березні 1972 р. у Колонному залі Київської філармонії у рамках VIII пленуму правління Спілки компози-

² З усного інтерв'ю автора статті з Г. Дем'янчуком після його виконання концерту Ж. Колодуб у Колонному залі Національної філармонії України 6 листопада 2010 р.

³ Відомо, що на той час композиторкою було написано близько десятка опусів: «Ноктюрн» (1964) і «Поєма» (1965) для флейти і фортепіано, Симфоніета № 1 (1966), твори для дітей у різних жанрах: фортепіанні цикли «Весняні враження» (1967) і «Звіринець» (1968), балет «Пригоди дівчинки Веснянки» (1969) та ін.

торів України. Його першими виконавцями були піаніст Є. Ржанов і Заслужений симфонічний оркестр України під орудою В. Гнедаша. Відгуки на прем'єру з'явилися тоді на сторінках журналу «Музика» [16] та газети «Культура і життя» [3]. Так, Г. Виноградов зазначав, що «фортепіанний концерт Жанни Колодуб показав неабияку піаністичну “хватку” композитора, його значні можливості в симфонічному жанрі» [3], серед позитивних рис твору називаючи цільність та органічність концепції, наявність цікавих конструктивних знахідок, яскраві образні і жанрові контрасти [3]. За спогадами Ж. Колодуб, після вдалого виконання її фортепіанного концерту відомі композитори А. Ешпай та Р. Бунін, які були присутні на прем'єрі, зацікавились твором і виявили бажання прослухати його ще раз у запису з партитурою в руках. При цьому А. Ешпай весь час здивовано повторював, звертаючись до авторки: «Звідки це у Вас?», а Р. Бунін порадив композиторці: «Що б Вам не казали про цей твір, ніколи не змінюйте у ньому жодної ноти»⁴.

Звернувшись до масштабного концертного жанру, композиторка зуміла розширити образну сферу своїх творів від дитячої тематики до філософських роздумів, від лірики і скерцозності – до драми. Очевидно, однією з причин успіху твору було те, що, як професійна піаністка, Ж. Колодуб дуже добре знала і відчувала особливості обраного жанру. Підготовчими етапами для творчого стрибка були також її спільна робота з Левком Колодубом над створенням двох танцювальних сюїт для симфонічного оркестру (1961, 1965) і самостійна праця над Симфонією № 1 для камерного оркестру (1966).

За ствердженням Л. Раабена, з кінця 1960 рр. «в українській концертній творчості намітився активний процес стилістичного оновлення жанру» [11, с. 35]. Твір Ж. Колодуб дослідник називає одним із показових прикладів концертів, в яких використання традиційних норм класичного симфонізму поєднувалося із сучасною технікою письма. В основі концерту лежить традиційне класичне співвідношення трьох частин: *Allegro–Adagio–Allegro*, однак, відповідно до особливостей драматургії, композиторка іноді відходить від їх типової структури. Так, у першій частині (сонатне *Allegro*) замість заключної партії –

⁴ З усних бесід Ж. Колодуб з автором статті.

вставний епізод, який продовжує ліричний образ побічної партії, у розробці відсутня традиційна каденція, а важливого драматургічного значення набуває самостійний токатний епізод. Досить незвичною є структура другої частини (АВА₁|С|А₂), яка має риси монологічності. В основі її лежить складна тричастинна форма, в якій тужливий монолог фаготу не тільки виконує роль вступу і завершення, але й відділяє перший розділ *Adagio* (АВА₁) від пошвавленого середнього (С). Конструктивною особливістю жанрово-гротескового фіналу (сонатне *Allegro*) є те, що в експозиції також відсутня заключна партія, а у розробці та кодї з'являються образно трансформовані теми другої частини (А, А₁ та С).

Перший фортепіанний концерт Ж. Колодуб належить до «симфонізованого типу» жанру, в якому розвиток музики заснований на використанні засобів симфонічної драматургії, принципів тематичної розробки та протиставленні контрастних образно-тематичних сфер. На відміну від концертів «віртуозного» типу⁵, у цьому творі розвиток тематичного матеріалу здійснюється солістом та оркестром спільно, що приводить до відносної рівноваги їх партій. У зв'язку з цим зростає не тільки роль оркестру⁶, але й окремих інструментів, яким нерідко доручаються важливі у драматургічному плані розділи. Наприклад, у першій частині тема побічної партії доручається англійському ріжку, а у крайніх розділах другої частини звучить соло фагота. Незвичним є й те, що у третій частині введений ударний інструмент хай-хет, який використовується у джазовій музиці. Подібні оркестрові ефекти служать композиторці для підкреслення виразності і переконливості створюваних образів. Як справедливо відзначає А. Бутук, концерт «вирізняється яскравою, технічно вишуканою фортепіанною партією, колоритною і виразною інструментовкою» [2].

Як і в інших творах «симфонізованого» різновиду, важливу роль у драматургії концерту Ж. Колодуб відіграють динаміка наскрізного симфонічного розвитку і принцип монотематизму, що поєднують три контрастні частини циклу з образними трансформаціями тем в єдину

⁵ Нагадаємо, що у концертах «віртуозного» типу фортепіанна партія виступає у ролі лідера, а оркестру належить переважно акомпануюча функція.

⁶ Концерт написаний для потрійного складу великого симфонічного оркестру, але автором створена версія і для парного складу.

монолітну структуру: «...у Жанни Юхимівни дивний конструктивний, навіть бетховенський склад розуму. Вона економно, але дуже майстерно використовує матеріал: з досить простого і, на перший погляд, непривабливого мотиву, який начебто нічого не передвіщає, композиторка вижимає максимум можливого, повертаючи його в різні боки. А у розробці навіть робить чудеса з однією темою. Саме це інтелектуальне і мужнє начало дуже привабляло мене у цьому творі» – відмічає Г. Дем'янчук⁷.

Вже у першому інструментальному концерті Ж. Колодуб акумулюються характерні особливості музичної мови композиторки. Насамперед, широко використовуються квартові гармонії та різко дисонуючі акорди: «основний тематизм базується на квартово-терцевих інтонаціях. Це зумовлює гармонічні комплекси твору, вертикальною основою яких є септакорд, побудований з двох кварт, до яких додається третя, або інший інтервал-інтонація» [7]. Досить часто застосовується рух паралельними чистими квартами, тритонами, тризвуками та квартакордами, що надає музиці особливої терпкості й напруженості. Підкреслюють драматичну загостреність і кластерні структури⁸. Велике значення має у творі також поєднання неофольклорних тенденцій та принципів остинатної моторики і токатності, втілюваних із використанням новітніх композиторських технік (політональність, поліладовість, мінімалізм).

Важлива роль у концерті належить токатному тематизму, що немов сповнює музику стрімким бігом життя, пульсом часу. Багатоликість токатної моторики експонується у всіх трьох частинах, відтворюючи музичні образи широкого діапазону: “*perpetuum mobile*” у головних партіях першої та третьої частин, колючої агресивності – в їх розробках, імітацію дзвонів в експозиції та репризі першої частини, у середньому розділі другої, у розробці та кодї фіналу. Композиторка використовує практично усі різновиди токатності: гамоподібно-пасаажний

⁷ З усного інтерв'ю автора статті з Г. Дем'янчуком після концерту 6 листопада 2010 р.

⁸ Найбільш показовим прикладом цього є один із епізодів розробки першої частини (щ. 19–22), де протягом 18 тактів в оркестрі відбувається поступове нашарування дисонуючих звучань, в результаті чого на кульмінації формується і стверджується поліінтервальний семизвучний кластер.

тематизм або загальні форми руху, засновані на дрібній фортепіанній техніці⁹, *martellato*¹⁰, репетиції¹¹. Крім того, у творі зустрічаються усі приклади типових прийомів розвитку, що, як зазначає В. Кли́н, притаманні жанру токати: «використання принципів горизонтально-вертикального фактурного та поліфонічного варіювання, а також елементів контрастної поліфонії, інтервально-тематичної комбінаторики, тембрової драматургії та змінної ритмоактивності різних шарів музичної тканини» [6, с. 113].

Дослідники відносять токатність до іманентних якостей концертності у сфері клавішних інструментів. За думкою О. Цанк, «в епоху бароко “токатність” і “концертність” були синонімічними поняттями», а «в сучасній музиці відбувається відродження цієї синонімічності, про що свідчить цілий ряд творів українських композиторів» [13, с. 54]. У 1970 рр. до барочної традиції звернулася й Ж. Колодуб. В її концерті «одним із провідних принципів музичного розвитку стає остинатна моторність, яка найбільш рельєфно виявляється в партії фортепіано», – відмічає В. Кли́н [5, с. 219]. Прийом остинатності композиторка використовує не тільки у швидких, але й у більш повільних та ліричних епізодах. Головні тенденції розвитку жанру яскраво відбиває також друга частина Концерту, у якій помітні риси монологічності. Як зазначає В. Тимофєєв, уже наприкінці 1950-х прагнення композиторів розкрити складний духовний світ людини призвело у жанрі концерту «до посилення монологічності, до пошуку нових виражальних форм, нових типів драматургії, до виявлення національної характерності через використання інтонаційних особливостей фольклорних зразків» [12, с. 123].

Образний зміст концерту музикознавці трактують по-різному. Викликає подив занадто поверхова характеристика А. Бутук: «Музика твору сповнена жвавості, гумору, ніжності» [1]. Не можна повністю погодитись і з розумінням концерту Г. Виноградовим, який вважає, що «образний зміст його немов напоєний ароматом навколишнього

⁹ Не тільки в одноголосному і двоголосному звучанні, але й у сучасній фактурі «поліфонії шарів».

¹⁰ Розподіл окремих звуків або акордів між двома руками.

¹¹ Маємо на увазі не тільки повторення однієї ноти, але й остинатність багатозвучних акордів та кластерів.

життя, освітлений оптимізмом і радістю шукань, гумором і суто людською ніжністю. Створюється враження, що саме наша сьогоднішня дійсність, будні творчої праці народу запалили вогонь натхнення. Сучасність набула “матеріальну силу” в творчому процесі» [3]. Сьогодні таке трактування видається дещо обмеженим і навіть наївним. Тим більше, що вже у першій інтерпретації твору Є. Ржановим, на яке спирається рецензент, ми відчуваємо драматичну загостреність образних контрастів і навіть трагедійне забарвлення.

Глибокий зміст вбачає у цьому опусі М. Черкашина-Губаренко, яка відзначає, що «це справжній концерт-симфонія, проникнута енергією і токами буття, напоєна дзвонністю, шаленством діонісійської містерії». На думку дослідниці, у цьому творі панують настрої «майже язичницького обоження, всеперемагаючих сил життя», рояль тут «розсипається пасажами, тупочить і вигукує, пробуджуючи з підсвідомості заховані у генах згадки про стародавні обрядові дійства на честь таємничого жіночого божества, святої матері» [14, с. 15].

Аналіз концерту Ж. Колодуб дозволяє стверджувати, що у творі відображені переживання людини ХХ ст., яка у бурхливому вихорі шалених ритмів дійсності намагається не втратити високої духовності і знайти відповіді на вічні питання буття. У концерті відбивається діалектика життя в усьому його розмаїтті: із споконвічною боротьбою між добром і злом, темним і світлим началом, піднесеною мрією та жорсткою реальністю. Драматургія твору побудована на конфліктному протиставленні драматичної та ліричної сфер, кожна з яких має своє коло засобів виразності. Драматичні образи (як відбиття об’єктивної реальності) представлені темами токатоного плану, що трактуються у концерті двоїсто: як позитивне (творче) і як негативне (руйнівне) начало. Така амбівалентність тематизму закладена вже у багатозначності жанру токати. Очевидно, саме цим пояснюються різні і навіть діаметрально протилежні трактування образного змісту концерту. Змальовуючи ліричні образи (як віддзеркалення внутрішнього світу людини), композиторка відтворює особливості деяких жанрів українського фольклору як скарбниці мудрості й духовної краси народу. Ліричним центром циклу є друга частина, що сприймається як квітка між двома безоднями, а у крайніх частинах йде відчайдушна боротьба темного і світлого начал, духовного і бездуховного.

Запропонуємо один із можливих варіантів інтерпретації образно-змісту концерту. Найбільше драматургічне навантаження припадає на його **першу частину**, в якій антитези добра і зла набувають вражаючого контрасту. Негативний образ представлений двома напруженими, драматичними темами, які експонуються у невеликому оркестровому вступі. *Першу тему вступу*¹² можна охарактеризувати як лейтмотив зла, що стає однією з головних «дійових осіб» не тільки у першій частині, але й у фіналі, де «тема зла» остаточно стверджується. Завдяки використанню прийому поліфонічного нашарування¹³, динамічному наростанню від *pp* до *f* та розширенню регістрового діапазону майже до п'яти октав створюється враження, що зло активно і невідворотно насувається, ніби зростаючи на очах і завойовуючи усе більший простір. Показово, що на інтонаціях цього лейтмотиву будуються майже всі основні теми концерту¹⁴. *Друга тема* вступу являє собою закличні акорди мідних духових інструментів, які звучать рішуче, активно і навіть загрозливо¹⁵. Цей мотив, що сприймається як тема фатуму, також відіграє велику роль у драматургії першої частини, весь час нагадуючи про себе.

¹² Ця енергійна й зловісна тема, викладена у тривожному ритмі шістнадцятих та восьмих і подана спочатку у похмурому низькому регістрі на *pp*, розкручується, наче пружина: вона побудована на послідовності терцевого, квартового, квінтового і тритонового мотивів, кожний із яких, здіймаючись вгору, повертається до основного звуку.

¹³ Остинатно повторюючись, тема секвенційно просувається вгору з утриманням перших звуків кожної ланки, у зв'язку з чим відбувається накопичення дисонансів.

¹⁴ Перший терцевий мотив цієї теми, підсилений ударами литавр, відіграє велику роль у розробці першої частини, де панують негативні образи. Постійно повторюючись, цей грізний набат неначе підхльостує нестримне нашествя злих сил. На цьому ж терцевому мотиві будуються обидві теми токатного епізоду у розробці першої частини, а також теми, пов'язані з позитивними образами – лірична тема вставного епізоду першої частини та побічна партія фіналу. Велике значення у творі набувають також квартово-квінтові звороти, на яких побудовані теми фольклорного характеру. Так, із низхідного квартово-квінтового мотиву починається побічна партія першої частини, а висхідна квартова інтонація лежить в основі деяких тем з другої частини – соло фаготу (в епізодах А, А₁, А₂) та фортепіанної теми (В).

¹⁵ Такий образ створюється завдяки політональному поєднанню мінорних і мажорних тризвуків із збільшеними, а також дисонуючому звучанню двох терпких квартово-секундових акордів, які відстоять один від одного на велику нону. Верхівки цих акордів рухаються вгору по хроматизмах, що додає темі ще більшої напруженості.

Носієм позитивного начала і справжнім символом «всеперемагаючих сил життя» [14, с. 15] є тема *головної партії*, з появою якої музика насичується бурхливою енергією «вічного руху» та дзвонністю. Ця тема токатного плану за типом *perpetuum mobile*, викладена у партії фортепіано у високому регістрі на *f* у подвоєнні у квінтдециму, являє собою стрімкий біг шістнадцятих по звуках паралельних секстакордів із секундою вниз. При цьому на кожній долі такту імітується дзеленчання дзвонів. В оркестровому контрапункті звучить скерцозний мотив у неокласичному стилі, що нагадує прокоф'євські теми¹⁶.

Вже в *експозиції* обидві теми вступу і тема головної партії, як носії негативного та позитивного начал, вступають між собою у боротьбу, стикаючись у поліфонічному нашаруванні¹⁷. У процесі такої взаємодії відбувається образна трансформація тем. Спочатку на деякий час видозмінюється тема зла, зближаючись регістрово з темою головної партії та разом із нею імітуючи радісний передзвін. Але несподівано негативне начало здобуває перевагу, стверджуючи свою агресивну силу: подана у своєму первісному інтонаційному вигляді, але у ритмічному подвоєнні, перша тема вступу звучить у середньому регістрі фортепіано дуже впевнено, суворо і загрозово. Під впливом зростаючого образу зла значної трансформації зазнає і позитивна тема головної партії: переміщена у низький фортепіанний регістр і подана також у ритмічному подвоєнні, вона спочатку нагадує важку ходу, а далі, з поверненням у високий регістр фортепіано, ця тема, викладена прийомом *martellato* шістнадцятими, знов набуває рис дзвонності. Але, завдяки варіаційній зміні верхнього голосу, що починається з низхідної жалібною інтонацією великої секунди, тема головної партії сприймається як благання про допомогу¹⁸.

¹⁶ Скерцозність цієї теми з форшлагами і трелями, викладеної прийомом *staccato*, підкреслюється акцентованими секундовими кластерами у першій октаві, які разом із форшлагами у другій октаві також імітують дзвони.

¹⁷ Протягом 45 тактів тема головної партії та лейтмотив зла подаються у контрапунктичному поєднанні в різних партіях, перериваючись погрожуючим мотивом мідних духових інструментів.

¹⁸ При цьому тема зла, яка у контрапункті з головною партією знов дається у первісному вигляді, вже на повну силу буває в оркестрі, підтримуючись різким дисонуючим звучанням альтерованих акордів та підсилюючись зростанням динаміки, політональними нашаруваннями та збільшенням звукового діапазону.

Величезному напруженню та динамічності цієї частини протиставлені маленькі просвітлені ліричні острівки – надзвичайно виразні, ніжні і співучі теми *побічної партії* та *вставного епізоду*, що уособлюють у собі духовну красу людини, яка ніби ділиться найпотаємнішими думками. Ліричні образи розкриваються через відтворення стародавніх фольклорних традицій: у темі *побічної партії*, яка доручена англійському ріжку, відчувається зв'язок із українськими думами і голосіннями, а жанровою основою теми *вставного епізоду* є коліскова. *Побічна партія* починається з кульмінації, спускаючись широкими ходами по чистих інтервалах кварта і квінти, що асоціюється з важкими зітханнями, а далі вільно рухається по звуках перемінного ладу, нагадуючи тужіння або благання. У виконанні англійського ріжка ця тема звучить особливо проникливо і самотньо, а фоном для неї стає прозоре й чисте звучання у високому фортепіанному регістрі двоголосної остинатної фігури квінтолей, що колихаються у зустрічному русі по розкладених квартакордах, підтримуючись тремолоючими струнними. Перед такою красою та ніжністю навіть зло стає безсилим і неначе завмирає: наприкінці *побічної партії* тричі повторюється друга тема вступу, яка у виконанні дерев'яних духових інструментів звучить тепер тихо і навіть задумливо.

Дилічна атмосфера зберігається у спокійній, лагідній та задумливій темі *вставного епізоду*, що викладена у прозорій чотириголосній фактурі, світлому фортепіанному регістрі на фоні висхідних кларнетних пасажів, які нагадують курликання птахів. В основі лаконічної та простої мелодії лежить терцевий мотив з подальшим оспівуванням тоніки, яке створює враження руху по колу. Тему неначе заколискують розмірені гойдання трьох інших голосів, що нагадують супровід українських колісанок. Задана ритмічна та фактурна формула повторюється майже без змін протягом 33 тактів¹⁹, створюючи ефект тривалого перебування у стані замріяності, ніжності й любові.

Перед розробкою тема *вставного епізоду* несподівано кардинально змінює своє обличчя: лише на мить (усього на три такти) вона стає грізною та жорстокою, перетворюючись із позитивного образу на не-

¹⁹ Багатократне повторення стислої музичної фрази з мінімальними варіаціями протягом тривалого часу можна розглядати як прояв техніки мінімалізму.

гативний. Така метаморфоза стає можливою завдяки монотематичним зв'язкам: тема вставного епізоду починається з того ж терцевого мотиву, що і лейтмотив зла²⁰. Перетворення теми сприймається як грізне попередження. Раптом все обривається, і уповільнено (авторська ремарка *meno mosso*) звучить соло фортепіано, сповнене роздумів, сумнівів і запитань. Та сама колискова тема вставного епізоду, яка щойно вибухнула спалахом гніву і злоби, тепер набуває сумного й жалібного характеру, стає розгубленою та безпомічною: подана знову у чотириголосній фактурі, вона підтримується хроматичними ходами в інших голосах і, перериваючись паузами, поступово завмирає.

Тишу, наче грім з ясного неба, руйнує початковий терцевий мотив з лейттеми зла, підтриманий грізними ударами літавр. Так починається *розробка*, що йде трьома хвилями. Безроздільно панують негативні образи, які вже у повній мірі виявляють свою агресивну, наступальну силу²¹. Під їх впливом трансформуються усі позитивні образи першої частини, які тепер навіть важко впізнати, бо вони стають такими ж грубими і спотвореними. Перша хвиля розробки, яка повертає до темпу *Allegro*, являє собою бурхливий оркестровий епізод, що асоціюється з раптовим буревієм із грозою та блискавкою. Він побудований на швидкому безперервному русі спочатку восьмими, потім шістнадцятими з використанням прийому *martellato* у низькому регістрі струнних інструментів. Стрімкий рух весь час динамізується грізним набатом літавр та підтримується висхідними віртуозними пасажами фортепіано. На цьому фоні в оркестрі кілька разів звучить початковий мотив трансформованої побічної партії, від ніжного та поетичного образу якої не залишилось жодного сліду: викладена тепер у мідних духових інструментів паралельними квартово-квінтовими акордами, вона сприймається як вигук відчаю та попередження про небезпеку. Далі з початковою інтонацією побічної партії виростає нова гротескова тема, що лякає своїм незграбним виглядом – немов гримасою зла²².

²⁰ У даному фрагменті негативний образ підкреслюється супроводом у вигляді різких та грізних зменшених септакордів та октавних ходів на квінту у низькому фортепіанному регістрі.

²¹ Як зазначає композиторка, увесь цей розділ навіяний згадкою про страшні воєнні роки [з усних бесід Ж. Колодуб з автором статті].

²² Ця тема, викладена у партії фортепіано паралельними квартакордами, які руха-

Найбільш вражає у розробці великий *токатний епізод*, який асоціюється з навалою грізної та страшної механістичної сили, що зносить усе живе на своєму шляху. Токатність трактується як втілення негативного, руйнівного начала, а фортепіано, якому доручена основна роль, використовується як ударний інструмент із сильним та чітким звуком. Цей епізод (із структурою АВА₁) складається з двох тем, викладених прийомом *martellato*, які остинатно повторюються протягом 73 тактів, зростаючи динамічно від *mp* до *fff* і зазнаючи варіантного розвитку прийомами інтервально-тематичної та ритмічної комбінаторики²³. Як не згадати принцип динамічної статичності, характерний для творів І. Стравинського! *Перша токатна тема* дуже проста і наче обрублена: верхній голос її мартелятною фактури обмежується репетицією на одному звуці і скандуванням висхідного мотиву малої терції²⁴. Ще більш впевненою і грізною є *друга токатна тема*, інтонаційно та ритмічно схожа із лагідною колісковою у вставному епізоді. Але яка трансформація з нею відбулась, і який спотворений вигляд вона має! Світле й лагідне звучання змінилось на чітке скандування сухих, коротких мотивів у низькому регістрі фортепіано, підтриманих жорсткими квартово-квінтовими акордами. Викладена прийомом *martellato*, тема звучить тепер уривчасто і грубо, вражаючи напористим рухом паралельних кварт у верхніх голосах та октав у нижніх²⁵. У контрапункті з другою токатною темою звучить життєстверджуюча тема головної партії, однак у виконанні струн-

ються переважно по хроматизмах і тритонах, звучить на фоні поступового нашарування кластерів в оркестрі. Використовуються також зростання динаміки від *p* до *fff* і контрастне співставлення регістрів: вже у першому проведенні теми діапазон звучання сягає шести з половиною октав (від *ля* субконтроктави до *ре* четвертої). Створюється враження, що зло накопичує негативну енергію, охоплюючи весь простір.

²³ Особливу винахідливість композиторка виявляє у постійній зміні метричної основи тем (перемінність розміру – 4/4, 7/8, 8/8, 5/8, 3/4, 4/8), акцентуючи різні доли такту, що надає музиці надзвичайної пружності, жорсткості та непередбачуваності.

²⁴ Тема наполегливо рухається вгору за допомогою прийому секвенції, кроком зміщення якої також є інтервал малої терції. Таким чином, протягом 20 тактів вона просувається по звуках зменшеного септакорду від великої октави до малої, а кожний початок секвенційної ланки відзначається грізним набатом литавр.

²⁵ У подальшому розвитку теми значно розширюється її діапазон та відбувається зростання динаміки від *p* до *ff*.

них інструментів стрімкий рух шістнадцятих вже не сприймається як радісний біг життя, а лише додає напруженості й тривожності, бо його заглушує жорстке звучання фортепіано. Зіткнення двох тем символізує боротьбу протилежних сил. Під впливом негативних образів трансформується і скерцозна тема, яка супроводжувала головну партію в експозиції: подана у політональному нашаруванні із зрушенням на малу септиму, вона стає гротесковою, асоціюючись з посмішками зла. Далі знов повертається перша токатна тема у підсиленому насиченому звучанні *ff* паралельних тризвуків і дисонуючих акордів. Різні елементи її мартелятної фактури звучать одночасно у двох тональностях – *C-dur* і *Fis-dur*²⁶. Контрапунктом до неї на фоні синкопованих секунд спочатку пронизливо верещить у мідних і дерев'яних духових інструментів ритмічно видозмінений лейтмотив зла, а потім «насміхається» скерцозна тема.

Трансформована *реприза* починається з лейтмотиву зла, поданому в оркестрі *fff*, октавно і ритмічно подвоєному четвертними на фоні тремоло секундових кластерів. У контрапункті з ним у високому фортепіанному регістрі звучить видозмінена тема головної партії у фактурі *martellato*, що сприймається як відчайдушний спротив навалу зла і, водночас, тривожний передзвін. Але несподівано у верхньому голосі її мартелятних фігурацій також починають настирливо дзеленчати інтонації лейтмотиву зла. Наступний епізод (*meno mosso*), побудований на трансформованій темі побічної партії (оркестрове *tutti* на *ff*), асоціюється з відчайдушними закличками про допомогу²⁷. Після її схвильованих вигуків двічі звучить заклична інтонація мідних духових інструментів – як лейтмотив злого фатуму, і наприкінці репризи лише на мить з'являється виразна та співуча тема побічної партії у своєму первісному, «людяному» обличчі у виконанні англійського

²⁶ Ця тема повторюється протягом 27 тактів, ритмічно змінюючись, зростаючи динамічно від *ff* до *fff* і просуваючись секвенційно по малих терціях вгору, від великої та малої октави до другої та третьої, наче накопичуючи енергію. Наприкінці розробки з неї вичленовується мотив малої терції, скандуючись протягом п'яти тактів на тлі тривожного передзвону в оркестрі.

²⁷ Ця тема викладена політонально: з неї виділяється початковий квартово-квінтовий мотив, який весь час повторюється, рухаючись то вниз, то вгору із зміщенням голосів на півтона.

ріжка. Але звучать лише її окремі інтонації, які перериваються паузами, і тема залишається незакінченою. Ці спогади про щасливу ідилію руйнуються із поверненням лейтмотиву зла, який у *кодї* стверджується у тривожному передзвоні мартелютних фігурацій, викладених у високому фортепіанному регістрі. Так вже у першій частині беруть верх негативні образи.

Величезним контрастом до цього розгулу злих сил є надзвичайно прониклива музика **другої частини** концерту, яка має складну тричастинну форму (АВ_А₁|С|А₂). У ній знаходять подальший розвиток і розцвітають у всій красі ліричні образи, які дали перші паростки у темах побічної партії та вставного епізоду попередньої частини. Духовне багатство внутрішнього світу людини розкривається через звернення композиторки до різних культурних пластів. У першому розділі *Adagio* (АВ_А₁), який, за думкою Л. Раабена, «нагадує драматизовані монологи Д. Шостаковича» [11, с. 36], через відтворення особливостей українських дум та пісень-плачів²⁸ передаються душевні страждання і туга людини за прекрасним ідеалом. Після невеликого вступу струнних інструментів, за виразом самої композиторки, «дуже ніжно й самотньо плаче фаготік»²⁹ (епізод А), а далі голосіння підхоплюються партією фортепіано (епізод В)³⁰. Остинатне повторення і драматизація тужливої теми, яка неначе намагається вирватися з полону тяжких почуттів, нарешті приводить до яскравої кульмінації, що сприймається як прорив до світла й радості³¹. Але ці почуття посту-

²⁸ Від цих жанрів у монолозі фаготу, наприклад, запозичені речитативність, варіативність розвитку, переважання низхідних інтонацій, перемінний розмір (7/4, 6/4), використання мелізматики тощо.

²⁹ З усних бесід Ж. Колодуб з автором статті.

³⁰ В обох епізодах важливе значення набуває інтонація чистої квати, що утворюється як по горизонталі, так і по вертикалі. Саме з квартового мотиву (так званої «заплачки», характерної для дум) починаються обидва епізоди цього розділу. Крім того, в епізоді В розвиток здійснюється за рахунок поступового насичення фактури квартовими та квартово-секундовими акордами. Особливого жалю обом мелодіям додають висхідні ходи на зменшену квінту (в епізоді А) та зменшену квірту (В). Архаїчного звучання останньому епізоду надає також використання пентатонічного звукоряду.

³¹ На кульмінації у виконанні струнних інструментів звучить піднесена лірична мелодія, яка інтонаційно нагадує тему побічної партії з першої частини, оскільки побудована на тих самих квартово-квінтових мотивах.

пово згасають, і наприкінці *Adagio* (епізод A_1) похмуро і спустошено звучить дует фаготів, поданий у басовому регістрі.

У другому, пожвавленому, розділі (С) втілюється образ людських мрій та надій на щасливе майбутнє. Основна легка й граціозна тема, яка кружляє то вгору, то вниз по звуках гами М. Римського-Корсакова (тон-півтон), нагадує про щось фантастичне та примарне, солодкий сон або приємні спогади. Композиторка звертається до жанру ліричного вальсу, поетичний настрій якого звично асоціюється з відчуттям радісного сприйняття життя та юнацькою захопленістю. Однак вальсовість поєднується із дзвонністю: поступово тема насичується і дзеленчанням маленьких дзвіночків, в яких вгадуються навіть перегуки з інтонаціями українських веснянок, і калатанням великих дзвонів, що надають цьому епізоду лірико-епічного звучання. Взагалі звернення до традицій дзвонів, яке характерне для музики багатьох російських композиторів, у концерті Ж. Колодуб має велике драматургічне і символічне значення. Адже в усі часи життєдайна сила дзвонів була пов'язана з ідеями відродження та сприймалась як дарунок Небес, як глас Божий, що освячує та очищує простір, підносить і зміцнює душі людей, просвітляє розум і дає сили для життя. Показово, що на кульмінації розділу у партії фортепіано звучить трансформована «тема фагота» (з епізоду А), яка у викладенні насиченими квартово-квінтовими акордами, поданими у ритмічному подвоєнні на *ff*, також набуває епічного характеру та рис дзвонності. Але наприкінці другої частини концерту у скороченій репризі (A_2) соло фагота знов звучить самотньо і проникливо, а далі тема передається партії фортепіано, яке завершує розповідь задумливими акордами, що звучали у вступі. Таке повернення в атмосферу страждання і тужіння створює у цій частині своєрідну образну та структурну арку.

У жанрово-гротесковому **фіналі** концерту (сонатне *Allegro*) драматургічний конфлікт досягає найвищого рівня напруженості й загостреності. Негативні сили, зображені у гротесковому плані, продовжують наступ, а позитивні образи у процесі боротьби мужніють, стають активнішими і сильнішими. Після гучного й грізного звучання в оркестрі лейтмотиву зла, поданого у ритмічному та октавному подвоєнні і підсиленого дисонансами у супроводі, буквально вривається у бій життєстверджуюча *тема головної партії*, знов наповнюючи музику

бурхливою енергією «вічного руху». У порівнянні з подібною темою з першої частини, вона стає більш напористою та рішучою³². *Сполучна партія*, гротескова за характером, являє собою послідовність терпких квартово-секундових акордів, що рухаються по хроматизмах вниз. Їх ритмічна структура (чергування шістнадцятих і восьмих, які перериваються паузами) нагадує зловісний сміх. У контрасті з «негативними» темами на фоні остинатного руху шістнадцятих стогне і благає у високому фортепіанному регістрі *побічна партія*, яка асоціюється з українськими обрядовими піснями³³. Але у третьому проведенні вона набуває гротескового забарвлення завдяки використанню прийому *glissando* у струнних інструментів.

Справжній натиск негативних сил починається у *розробці*, яка являє собою великий токатний епізод, де токатність трактується як руйнівне начало. Спочатку в оркестровому епізоді у низькому регістрі з окремих мотивів поступово формується лейтмотив зла, який настирливо і грізно насувається, наче якась механістична сила. Далі ця тема, передана партії фортепіано, невпинно просувається вперед, завойовуючи усе більший простір³⁴. Цій негативній силі протистоять позитивні образи, які панували у другій частині. Спершу, наче легкий вітерець або примара, проноситься тендітна тема з її середнього розділу (С), що втілює образ мрії. У ній композиторка трансформує задану ладову основу, заповнюючи так звану гаму М. Римського-Корсакова дисонуючими секундовими кластерами. У боротьбу з лейтмо-

³² Ця токатна, викладена за типом *perpetuum mobile*, тема у партії фортепіано подібна до теми головної партії першої частини. Але у фіналі вона стає ще більш активною завдяки тому, що стрімкий рух шістнадцятими здійснюється тепер по звуках паралельних квартакордів та підхльостується восьмими, які теж «стрибають» по квартах або хроматизмах.

³³ Проста, невибаглива мелодія побічної партії нагадує українські шедрівки або колядки, а у повторенні низхідного терцевого мотиву вгадуються навіть інтонації пісні «Щедрик», відомої в усьому світі в обробці М. Леонтовича під назвою «колядка дзвонів». Напруженості й драматизму темі побічної партії надає арпеджований супровід шістнадцятих по звуках квартакорду, а також хроматизований підголосок, який разом із мелодією утворює гостре звучання різних дисонуючих інтервалів.

³⁴ Протягом усієї розробки, яка триває 131 такт, лейтмотив зла остинатно повторюється майже без змін, просуваючись вгору від звуку *сі-бемоль* великої октави до *мі* четвертої із зростанням динаміки від *mp* до *ff*.

тивом зла вступає також «тема дуету фаготів» (з епізоду A₁). Подана діатонічно у швидкому темпі у дзвінкому фортепіанному регістрі *f*, вона нагадує тепер українські веснянки. У першому проведенні ця тема підтримується красивою ліричною мелодією у виконанні струнних інструментів, а на кульмінації розробки набуває лірико-епічного та дзвоноподібного характеру, що сприймається як перемога позитивних сил³⁵.

У *reprizi*, на початку якої знов стверджується лейтмотив зла, усі теми подаються у гротесковому плані, що підкреслюється оркестровими ефектами. Наприклад, тему головної партії супроводжують глузливі форшлаги у струнних інструментів, а сполучна тема дається на фоні синкопованого звучання джазового ударного інструменту хай-хет, асоціюючись із мефістофельським сміхом. Побічна партія, передана дерев'яним духовим інструментам, спочатку звучить на фоні *glissando* у фортепіано та квартового мотиву у струнних, який наче передражнює її, а потім її гротескний образ драматизується завдяки фортепіанному супроводу, викладеному шістьнадцятими *martellato* з паралельним рухом тритонами.

У *kodi* знов звучить лейтмотив зла, окремі інтонації якого накладаються на ритмічну основу сполучної партії, що підсилює ефект зловісного сміху³⁶. Останній спротив цинічному утвердженню негативних образів здійснює тема, яка інтонаційно нагадує соло фагота з другої частини (з епізоду A). Її трансформований образ набуває надзвичайної богатирської сили, яка ніби зростає на очах, накопичуючи позитивну енергію³⁷. На цій кульмінації народжується нова могутня епічна тема, побудована на пентатонічному звукоря-

³⁵ Тема викладена у більш стриманому темпі (*meno mosso*) на *ff* в октавному подвоєнні у супроводі паралельних тризвуків та квартово-секундових акордів, що рухаються вниз по хроматизмах.

³⁶ Повторення цих мотивів переривається драматичними пасажами фортепіано, що рухаються шістьнадцятими спочатку вгору по розкладених квартово-секундових акордах, а потім хвилеподібно (то вгору, то вниз) по звуках зменшеного септакорду у октавному подвоєнні прийомом *martellato*.

³⁷ Перший мотив цієї теми, викладений у басовому фортепіанному регістрі в октавному подвоєнні, звучить могутньо та міцно, повторюючись дев'ять разів під грізний набат литавр, а на цьому фоні на зростаючій динаміці просуваються вгору терпкі синкоповані квартово-секундові акорди від малої октави до третьої.

ді, символізуючи перемогу позитивних образів, сила яких криється у національних коренях. Однак після цього знов грізно й потужно утверджується лейтмотив зла. Обидві ці різнополюсові теми викладені восьмизвучними квартово-секундовими акордами та звучать на *ff* у виконанні фортепіано разом із *tutti* оркестру. Цим самим автор твору підкреслює, що сили позитивних і негативних образів є рівними, а перемога у житті добра чи зла, духовності чи бездуховності залежить від кожного з нас. Останні бурхливі фортепіанні пасажі, які стрімко здіймаються вгору, обриваючись різко дисонуючим акордом, можна трактувати двоїсто: як остаточну перемогу зла або як відчайдушний протест проти цього. Це залишається вирішувати виконавцям і слухачам.

Висновки. Фортепіанний концерт Ж. Колодуб, який став першою творчою вершиною на шляху композиторки до професійної майстерності, відзначається масштабністю задуму та оригінальністю його втілення. Вже понад 40 років цей твір найвищого рівня виконавської складності постійно привертає увагу інтерпретаторів. У різні часи його з успіхом виконували відомі українські піаністи Є. Ржанов, В. Лебедев, В. Сагайдачний, Є. Басалаєва, О. Рапіта, Г. Дем'янчук, молодий композитор і піаніст А. Бондаренко та ін. Під керівництвом відомих диригентів В. Гнедаша, В. Кожухаря, С. Литвиненка, В. Сіренка, В. Жадько, В. Блінова та М. Лисенка перший фортепіанний концерт Ж. Колодуб звучав у виконанні Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України, Заслуженого академічного симфонічного оркестру Національної радіокомпанії України та Державного академічного естрадно-симфонічного оркестру України. Порівняльний аналіз різних виконавських інтерпретацій концерту може бути предметом для подальших наукових досліджень.

Показово, що саме цей твір прозвучав на ювілейному концерті, присвяченому 80-річчю від дня народження Левка і Жанны Колодубів, що відбувся 6 листопада 2010 р. у Колонному залі Національної філармонії України. У драматично загостреній, підкреслено трагедійній інтерпретації піаніста Г. Дем'янчука і диригента В. Сіренка концерт Ж. Колодуб справив на слухачів велике враження і виявився співзвучним напруженій атмосфері початку ХХІ ст. Як відзначила музикознавець О. Галинська, «не дивлячись на те, що концерт був на-

писаний у 70 рр. минулого століття, він звучить сьогодні дуже свіжо і дуже сучасно»³⁸.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бутук А. На юбилейных вечерах (Ж. Е. Колодуб) [Текст] / А. Бутук // Советская музыка. — 1983. — № 4. — С. 111.
2. Бутук А. Творчість, дарована дітям [Текст] / А. Бутук // Музыка. — 1980. — № 3. — С. 26.
3. Виноградов Г. Перше виконання [Текст] / Г. Виноградов // Культура і життя. — 1972. — № 37. — С. 3.
4. Заранський В. Український скрипковий концерт [Текст] : навч. посібн. / В. Заранський. — Львів : Сполом, 2003. — 222 с.
5. Клин В. О некоторых тенденциях развития концерта для фортепиано с оркестром [Текст] / В. Клин // Клин В. О музыке. — К. : Муз. Україна, 1985. — С. 215–227.
6. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977) [Текст] / В. Клин. — К. : Наукова думка, 1980. — 314 с.
7. Клин В. Фортепіанні концерти [Текст] / В. Клин // Музыка. — 1974. — № 3. — С. 5.
8. Мочурад Б. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції [Текст] : автореф. дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Б. Мочурад. — Львів, 2005. — 19 с.
9. Палійчук І. Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000): формування, усталення, модифікації жанру [Текст] : автореф. дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / І. Палійчук ; ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського НАН України. — К., 2007. — 29 с.
10. Посвалюк В. Творчість українських композиторів у жанрі інструментального концерту (концерт для труби) [Текст] // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. — Вип. 75. Композитор і сучасне соціокультурне середовище. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. — С. 235–251.
11. Раабен Л. Советский инструментальный концерт. 1968–1975 [Текст] / Л. Раабен. — Л. : Музыка, 1976. — 80 с.

³⁸ З інтерв'ю з О. Галинською після концерту 6 листопада 2010 р.

12. Тимофеев В. Український радянський фортепіанний концерт [Текст] / В. Тимофеев. — К. : Муз. Україна, 1972. — 160 с.

13. Цанк О. До питання про втілення принципу токатності в сучасних українських фортепіанних концертах [Текст] / О. Цанк // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. — Вип. 12. Історія музики в минулому і сучасності. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. — С. 53–59.

14. Черкашина-Губаренко М. Творчі дебюти Жанни Колодуб [Текст] / М. Черкашина-Губаренко : монографія. — К. : [Б. м.], 1999. — 24 с.

15. Юджін І. Мистецька творчість жінок [Текст] / І. Юджін // Музика. — 1975. — № 5. — С. 10–11.

16. VIII пленум правління Спілки композиторів України [Текст] // Музика. — 1972. — № 6. — С. 4–6.

УДК 786.2 (477)

Наталія Ревенко

КОМПОЗИТОРСЬКІ ТЕХНІКИ ЯК ЗАСІБ ВТІЛЕННЯ НОВОЇ СЕМАНТИКИ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ АВТОРІВ КІНЦЯ ХХ СТ.

Період двох останніх десятиліть ХХ ст. в розвитку культури України позначений досить суперечливими процесами у фортепіанній галузі музичного мистецтва. Можливість засвоювати не лише національну спадщину, але й шукати власну естетичну позицію, репрезентувати твори не лише в країні, але й за кордоном, отримувати певну інформацію із будь-яких джерел, спілкуватись із зарубіжними колегами – все це зумовило «релятивність» композиторського процесу.

У фортепіанній творчості вітчизняних митців, як і в українській музичній культурі останнього 20-річчя минулого століття в цілому, спостерігаються тенденції до переосмислення норм і канонів художнього бачення, перебудова світоглядних настанов, картини універсуму. З одного боку, йдуть постійні пошуки нового в галузі засобів виразності, експерименти зі звуком, техніками письма, з іншого – стабільною залишається схильність до традиційних художніх рішень.