

Сулім Римма Анатоліївна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музично-інструментального
виконавства Сумського державного
педагогічного університету ім. А. С. Макаренка
rimma.sulim@gmail.com

НЕОКЛАСИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ЖАННИ КОЛОДУБ (НА ПРИКЛАДІ "ПАРТИТИ" ДЛЯ КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ)

Мета роботи. Дослідження пов'язане з виявленням неокласичних тенденцій у творчості української композиторки Жанни Колодуб. Проблеми аналізу розмаїття стилевих напрямів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. є актуальними для сучасного мистецтвознавства, адже в музиці цього періоду спостерігається синтез різних стилів. **Наукова новизна.** Уперше у вітчизняному музикознавстві детально проаналізовано "Партиту" Ж. Колодуб для камерного оркестру (1986 р.), розглянуто особливості драматургії, образно-емоційного змісту, музичної мови та структури цього твору, розкрито поєднання у ньому сучасних засобів виразності з характерними ознаками стилю класицизму і бароко. **Методологія дослідження.** Використано історико-компаративний метод, який дає можливість висвітлити характерні особливості "Партити" Ж. Колодуб з точки зору успадкування барокових і класичних традицій. Крім того, застосовується актуальна у сучасному мистецтвознавстві та літературознавстві методологія аналізу структури художнього тексту. **Висновки.** У "Партиті" Ж. Колодуб неокласичні тенденції виявляються, насамперед, у зверненні до старовинних жанрів партити, прелюдії, жиги, сарабанди, менуету і рондо, поширених в епоху бароко або класицизму. Сучасними засобами виразності композиторці вдалося не лише передати зовнішні риси або чисто конструктивні елементи музики цих стилів і жанрів, а й відтворити притаманний їм образно-емоційний зміст. Повільній "Прелюдії" лірико-філософського плану контрастує швидка і весела "Жига", яка має легкий та жартівливий характер. У "Сарабанді", що є драматичною кульмінацією циклу, відтворюються образи людських страждань. Витончений та галантний "Менует" представлений у дещо гумористичному плані, а у фінальному "Рондо" завдяки швидкій темі токкатного плану відтворюється безперервний та радісний рух життя. У "Партиті" Ж. Колодуб відчувається романтичне ставлення сучасної людини до мистецтва далеких епох – переважно з непідробним захопленням, а іноді навіть із гумором. У статті відзначено оригінальність задуму твору.

Ключові слова: сучасна українська музика, творчість Жанни Колодуб, оркестрові твори, неокласичні тенденції, жанр партити.

Сулім Римма Анатоліївна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкально-инструментального исполнительства Сумского государственного педагогического университета им. А. С. Макаренка

Неоклассические тенденции в творчестве Жанны Колодуб (на примере "Партиты" для камерного оркестра).

Цель работы. Исследование связано с выявлением неоклассических тенденций в творчестве украинского композитора Жанны Колодуб. Проблемы анализа разнообразия стилевых направлений второй половины ХХ – начала ХХІ веков являются актуальными для современного искусствоведения, поскольку в музыке этого периода наблюдается синтез различных стилей. **Научная новизна.** Впервые в отечественном музыковедении подробно проанализирована "Партита" Ж. Колодуб для камерного оркестра (1986 г.), рассмотрены особенности драматургии, образно-эмоционального содержания, музыкального языка и структуры этого произведения, раскрыто сочетание в нем современных средств выразительности с характерными признаками стиля классицизма и барокко. **Методология исследования.** Использован историко-компаративный метод, который дает возможность осветить характерные особенности "Партиты" Ж. Колодуб с точки зрения наследования барочных и классических традиций. Кроме того, применяется методология анализа структуры художественного текста, актуальная в современном искусствоведении и литературоведении. **Выводы.** В данном произведении неоклассические тенденции проявляются, прежде всего, в обращении к старинным жанрам партиты, прелюдии, жиги, сарабанды, менуэта и рондо, распространенных в эпоху барокко или классицизма. Современными средствами выразительности композитору удалось не только передать внешние черты или чисто конструктивные элементы музыки этих стилей и жанров, но и воссоздать характерное для них образно-эмоциональное содержание. Медленной "Прелюдии" лирико-философского плана контрастирует быстрая и веселая "Жига", имеющая легкий и шуточный характер. В "Сарабанде", которая является драматической кульминацией цикла, передаются образы человеческих страданий. Изящный и галантный "Менуэт" представлен в несколько юмористическом плане, а в финальном "Рондо" благодаря быстрой теме токкатного плана воспроизводится непрерывное и радостное движение жизни. В "Партите" Ж. Колодуб чувствуется романтическое отношение современного человека к искусству далеких эпох – преимущественно с неподдельным восторгом, а иногда даже с юмором. В статье отмечено оригинальность замысла произведения.

Ключевые слова: современная украинская музыка, оркестровые произведения Жанны Колодуб, неоклассические тенденции, жанр партиты.

Sulim Rimma, Ph.D. in History of Arts, assistant professor, associate professor of musical and instrumental performance of Sumy State Pedagogical University named A. S. Makarenko

Neoclassical Tendencies in Jeanne Kolodub's Creative Work (through the Example of Partita for Chamber Orchestra)

The objective of the article. The study reveals neoclassical tendencies in the creative work of the Ukrainian composer Jeanne Kolodub. The analysis of different stylistic directions of the second half of the 20th – the beginning of the 21st centuries is a topical issue in the contemporary music studies, since the synthesis of various styles is observed in the music of this period. **Scientific novelty.** For the first time in the national musicology Partita for chamber orchestra by J. Kolodub (1986) has been analysed in detail, and the peculiarities of its dramaturgy, imaginative-emotional content, musical language and structure have been investigated. Combination of modern means of expression with characteristic features of baroque and classicism, presented in the composition, is disclosed. **Research Methodology.** Historical-comparative method is used in order to highlight the characteristic features of Partita by J. Kolodub in terms of inheritance of baroque and classical traditions. In addition, the methodology of the structure analysis of a literary text, essential in modern art and literature criticism, is used. **Conclusions.** In "Partita" by J. Kolodub neo-classical tendencies are shown up primarily in the use of the old-time genres of partita, prelude, jig, saraband, menuet and rondo widely-spread in Baroque and Classicism periods. In the same time, via modern means of expression the composer managed not only to convey the external features or merely structural elements of these music styles and genres, but also to recreate their peculiar imaginative-emotional content. Slow Prelude of lyrical and philosophical plan presents a contrast to the fast and fun Gig, which has a light and playful character. Saraband, the dramatic culmination of the cycle, depicts the images of human sufferings. Graceful and gallant Menuet is presented in a quite humorous nature, and in the final Rondo due to fast and active theme continuous and joyous movement of life is reproduced. In J. Kolodub's Partita one can feel a romantic attitude of modern people to the art of distant ages, – mostly with genuine delight, and sometimes even with humor. The article emphasizes the originality of the conception of the composition.

Key words: modern Ukrainian music, J. Kolodub's orchestral compositions, neoclassical tendencies, genre of Partita.

Неокласичні тенденції набули значного поширення в українському музичному мистецтві ХХ–ХХІ століть. Це проявилось у прагненні митців відтворити у своїх опусах стилістичні ознаки музики ранньокласичного і докласичного періодів. Як відомо, поняття "неокласицизм" вміщує у собі звернення композиторів не лише до творчості представників віденського класицизму, а й до епохи Відродження та бароко. Яскравим прикладом цього є "Партита" для камерного оркестру Ж. Колодуб, написана у 1986 році.

Проблеми функціонування жанрових моделей класицизму і бароко в українській музиці ХХ століття досліджували Ю. Бентя [1], О. Зав'ялова [2; 3], Л. Мельник [4; 5], Я. Олексів [6], О. Рудницький [7], І. Тукова [8] та інші. Однак питання відбиття неокласичних тенденцій у творчості Ж. Колодуб не досліджувались вітчизняними музикознавцями. Лише в роботі М. Черкашиної-Губаренко [9] подана стисла характеристика зазначеного оркестрового опусу композиторки. Мета статті – детально проаналізувати "Партиту" для камерного оркестру Ж. Колодуб, розкрити образно-емоційний зміст, музичну мову і структуру цього оркестрового опусу та виявити у ньому риси неокласицизму.

Як зазначає Л. Мельник, "звернення до мистецтва бароко, його переосмислення виявляється надзвичайно плідним, адже широкий вибір моделей і можливості їх трансформації дають великий простір для сучасного художника" [5, 91]. Крім того, на думку дослідниці, "„бароковість" багатьох шістдесятників видається зумовленою <...> потребою повернення високодуховних надбань нації, справжньою скарбницею яких була епоха бароко" [5, 91]. Очевидно, саме цими причинами пояснюється звернення Ж. Колодуб до старовинного жанру партити, який склався у середині ХVІІ століття у творчості німецьких композиторів добахівської доби.

"Партита" Ж. Колодуб складається з п'яти частин: "Прелюдія", "Жига", "Сарабанда", "Менует" і "Рондо". Перша п'єса циклу відповідає традиційній структурі зазначеного жанру, адже в епоху бароко партита завжди починалась із прелюдії. Однак далі композиторка порушує загальноприйнятий порядок номерів ("алеманда – куранта – сарабанда – жига"), характерний для класичного типу старовинної танцювальної сюїти. У "Партиті" Ж. Колодуб другим номером є "Жига", якою завжди завершувався цикл. Далі, як і зазвичай, слідує "Сарабанда" і "Менует", а фінальною частиною композиторка обирає "Рондо", яке було однією з улюблених форм французьких клавесиністів ХVІІ – ХVІІІ століть та посідало значне місце у творчості віденських класиків.

У невеликій за обсягом вступній "Прелюдії" з авторською ремаркою *mesto* (сумно), викладеній у фактурі хорального складу, композиторка наче вводить слухачів в атмосферу лірико-філософських *Adagio*, характерних для творчості Й. Баха. При цьому композиторка використовує сучасні засоби гармонізації. Впродовж усієї тонально невизначеної частини на фоні витриманих в оркестрі дисонуючих акордів (переважно мінорного забарвлення) звучить повільна й задумлива мелодія. У ній передаються сумні роздуми людини, яка з болем і тугою розповідає про своє життя. В основі кожного мотиву лежать зменшені тризвуки або септакорди, звучання яких надає музиці відчуття трагічності й скорботності. За словами М. Черкашиної-Губаренко, у цій частині "співіснують зосереджена стриманість і лірична експресія" [9, 13].

Продовжуючись у партіях різних інструментів, мелодія кожного разу набуває нових емоційних, динамічних і тембрових відтінків. Спочатку вона тихо і ніжно (*mezzo piano*) виконується першими скрипками у супроводі співзвучаючих інтонацій віолончелей та других скрипок, потім продовжується скорботним монологом альтів (*mezzo forte*), а далі знову переходить до скрипок. Після зупинки на гостро дисонуючому акорді, що складається зі зменшеної октави, збільшеної квінти, великої секунди і зменшеної квінти, в оркестровому *tutti* на посиленні звучності (від *mezzo forte* до *fortissimo*) почергово скандуються репетиційні мотиви (кожна на своєму ступені), досягаючи при цьому значної динамічної та емоційної напруги.

Після такої гучної кульмінації звучання набуває "примарно-таємничого забарвлення" [9, 13]. На тлі тремолоючого великого збільшеного терцквартакорду, що утворюється у різних партіях оркестру (у межах від малої октави до третьої), у контрабасів на поступовому посиленні звучності (від *piano* до *forte*) повільно просувається вгору похмурий та напружений мотив, у якому передаються глибокий біль і страждання. Його наче заспокоюють інтонації перших і других скрипок, подані у світлому верхньому регістрі. У заключному тихому епізоді (*pianissimo*) знову дається перший мотив, який починається у скрипок, а завершується у партії віолончелей. За словами М. Черкашиної-Губаренко, наприкінці частини "суб'єктивні поривання згасають, досягається гармонічна рівновага повільного руху хоральної фактури" [9, 13]. Мелодія зупиняється на довгому звучанні малого зменшеного терцквартакорду із затриманням сексти, яким наче ставиться запитання, що зависає у повітрі.

Наче спеціально для того, щоб розвіяти ці сумні та скорботні настрої, композиторка порушує традиційну послідовність номерів і дає у наступному номері веселу й запальну "Жигу", подану у темпі *Allegro* у тональності *C-dur*. Нагадаємо, що це швидкий старовинний танець англійського походження, який був поширений у Франції в XVII столітті. Спочатку його танцювали парами, але з часом поширився його сольний варіант, який виконувався у більш прискореному темпі, набуваючи іноді комічного характеру. Саме таким він представлений і в "Партиті" Ж. Колодуб. Як відзначає М. Черкашина-Губаренко, ця музика "приваблює прозорою ясністю ритмічного малюнку, винахідливою грою ладових відтінків стрімкої мелодії, дотепними витівками, раптовими стрибками, дражливим миготінням тембрових фарб. Різноманітність засобів артикуляції надає образу цієї темпераментної частини певної вишуканості" [9, 14].

"Жига" написана у формі рондо (АВ₁В₁А₂). Її основна тема (розділ А), яка має легкий та скерцозний характер, викладена у характерному для цього танцю тридольному розмірі 3/8 з використанням пунктирного ритму. Вона виконується у високому регістрі скрипок на фоні акордів або рухливих підголосків в інших партіях оркестру, в яких пульсує властива для жиг пружна ритмічна фігура, що складається з четвертної та восьмої. Колоритного звучання темі надає лідійський лад з четвертим підвищеним ступенем та рух паралельними мажорними тризвуками, а гумористичний характер підкреслюється прийомом *glissando* з висхідними стрибками на широкі інтервали, тріольними репетиціями шістнадцяток, форшлагами і висхідними хроматичними пасажами. Комічний ефект досягається також наприкінці розділів за допомогою використання цілої низки квартових і квінтових стрибків, які виконуються прийомом *pizzicato*, імітуючись у різних партіях оркестру та поступово "перебігаючи" з верхнього регістру до нижнього, що нагадує скочування з гірки або якісь кругоподібні акробатичні трюки.

Веселий та скерцозний характер основного розділу відтіняється більш повільним епізодом *Meno mosso* (В). Він починається з канонічного проведення у партіях скрипок та альтів наспівної та тужливої теми мінорного забарвлення, викладеної переважно рівномірними восьмими на фоні довгих звуків у віолончелей та контрабасів. Далі у партіях перших і других скрипок (на фоні витриманих або піцикатних звуків інших інструментів оркестру) дається послідовність паралельних мінорних квартсектакордів, які поступово просуваються вгору восьмими на посиленні звучності (від *piano* до *forte*) та прискоренні темпу (*accelerando*). На кульмінації в оркестровому *tutti* впродовж чотирьох тактів скандується звук *соль* (домінанта у *C-dur*), поданий в унісон у характерній пульсації четвертної та восьмої, після чого знову дається початкова скерцозна тема. Далі перший та другий розділи повторюються з незначними змінами (А₁В₁). Після проведення епізоду В₁ в оркестровому *tutti* звучить низхідна послідовність веселих та грайливих квартових і квінтових стрибків, які використовувались у першому розділі. Завдяки цьому здійснюється перехід до коди (А₂), в якій у початковій тональності *C-dur* утверджується варіаційно змінена основна тема з повторенням тоніки в унісон, подана у діапазоні трьох октав. Так весело і життєрадісно завершується скерцозна "Жига".

У "Сарабанді", яка є драматичною кульмінацією циклу, відтворюються образи людських страждань. З цією метою не випадково обирається старовинний танець іспанського походження, який у XVI столітті виконувався під час похоронних процесій. Композиторка вдало відтворює основні ознаки зазначеного жанру: впродовж усієї частини зберігається повільний темп *moderato*, тридольний розмір, хоральна акордова фактура та характерний для сарабанди синкопований ритм з акцентом на

другій долі такту (четвертна – четвертна з крапкою – восьма; або четвертна – половинна). Завдяки такій монотонності та остинатності передається не тільки важка траурна хода і відчуття приреченості та трагедійності, а й водночас величний та урочистий характер сарабанди. Для створення цього образу композиторка використовує прийоми сучасної гармонізації. Значне місце в акордовій фактурі належить секундовим кластерам і квартовим співзвуччям, завдяки яким передається щемливий біль і психологічне напруження. Особливо виразними є епізоди, в яких остинатно повторюється у високому регістрі скрипки на *pizzicato* тихий мотив восьмих, побудований на низхідних інтонаціях малої терції та малої секунди, що асоціюється із крапанням сльозинок. Імітуючись у партіях інших інструментів, цей мотив поступово переходить з високого регістру до низького, набуваючи більш драматичного забарвлення. На початку частини контрапунктом до нього звучить мотив малої нони, який у творчості Ж. Колодуб досить часто пов'язується з наближенням трагічних подій або навіть з образом смерті.

Важливе значення у цій частині належить динаміці. На початку "Сарабанди" передається зосереджена стриманість, що виявляється у переважанні тихого звучання (*pianissimo*). У другому розділі поступове накопичення дисонансів супроводжується значним посиленням звучності (від *piano* до *forte*), завдяки чому відтворюється зростання емоційного напруження. Спочатку у низькому регістрі віолончелей виконується на *piano* мотив, побудований на повторенні одного звука. У кожному новому такті прийомом канону до нього послідовно приєднуються такі ж мотиви у двох партіях віолончелей та трьох партіях альтів, які виконуються на кварту вище. Далі додається одночасне звучання дисонуючих акордів, які повторюються у трьох партіях других скрипок і чотирьох партіях перших скрипок. У результаті такого нашарування утворюється гучний тринадцятизвучний квартово-секундовий акорд, який пульсує у характерному ритмі сарабанди. Таке гучне дисонуюче звучання (*forte*) зберігається впродовж тридцяти одного такту, завдяки чому підкреслюються драматизм і трагічність ситуації. На фоні цього остинатного мотиву із середнього регістру других скрипок поступово секвенційно піднімається вгору "тема сліз", досягаючи високого регістру перших скрипок, у виконанні яких вона гучно повторюється ще дев'ять разів.

На кульмінації в оркестровому *tutti* впродовж одинадцяти тактів скандується мотив, у якому передаються почуття величезного болю, відчаю та протесту. В одних групах партій альтів і віолончелей повторюються квартово-секундові акорди, в інших – чергуються інтонації великої терції та малої секунди, а на цьому фоні у партіях перших і других скрипок гучно скандується один і той самий звук, викладений в октавний унісон. Це звучання асоціюється з набатом дзвонів, які гучно б'ють на сполох. Після такого вибуху емоцій у партіях скрипок несподівано звучить на *subito pianissimo* просвітлений тризвук *D-dur* із затриманням секунди, поданий на тлі тонічного унісону в інших партіях оркестру. Далі утворюється новий акорд із додаванням секундових кластерів, який упродовж восьми тактів чергується з попереднім (на *diminuendo*). В останніх тактах утворюється тихе (*pianissimo*) і прозоре звучання тризвуку з нерозв'язаним затриманням секунди. Після гучної драматичної кульмінації таке світле завершення цієї скорботної частини сприймається як катарсис.

Останні дві частини написані у гумористичному плані. У "Менуеті" композиторка влучно передає характерні особливості класичного стилю та основні ознаки цього старовинного французького танцю, який із середини XVII століття набув популярності у всіх країнах Європи і вважався улюбленим танцем королів. Гомофонно-гармонічна фактура цієї частини, викладеної в темпі *Andantino* у тональності *C-dur*, прозора та ясна. У *першому розділі* скрипки виконують вишукану і граціозну мелодію, викладену двоголосно у дециму, контрабаси і віолончелі по черзі відбивають тридольний ритм рівномірними четвертними, а альти старанно виводять восьмими супровід у вигляді "альбертієвих басів". Відповідно до стилю класицизму мелодія оздоблена типовими мелізмами (у вигляді групето шістнадцятих) та різноманітними дрібними лігами, а наприкінці розділів використовуються характерні *ritenuto*. Однак із перших тактів відчувається, що композиторка споглядає на цей галантний танець минулих епох з легкою іронією.

Комічність ситуації досягається вже у двотактовому вступі: всупереч підкресленню першої долі, що є характерною ознакою менуету, у партії віолончелей акцентується друга доля завдяки секундовому форшлагу, у результаті чого ритм стає синкопованим. Саме на фоні такого незвичного супроводу починає свій рух основна тема менуету. Дещо з іронією зображаючи нарочиту манірність цього старовинного танцю, композиторка у подальшому розвитку весь час порушує його спокійний плин несподіваними комічними ефектами. Вже у перших тактах у граційній мелодії, яку виконують скрипки, несподівано використовується прийом подвійного *glissando*. При цьому два голоси розходяться у протилежних напрямках, зупиняючись на різкому звучанні зменшеної квінтдецими. Далі другі скрипки несподівано наче "з'їжджають" з основної тональності, утворюючи дисонуючі співзвуччя на альтерованих і натуральних ступенях (секундові кластери, рух паралельними зменшеними квінтдецимами тощо).

У другому розділі гра музикантів начебто налагоджується. Кантіленну і плавну мелодію, прикрашену квінтолями шістнадцятих у вигляді групето, виконують тепер альти. Красиві підголоски до неї створюють скрипки, віолончелі старанно виводять лінію альбертієвих басів, а контрабаси діловито підкреслюють першу і третю долі кожного такту. Однак у той час, як мелодична фраза у партії скрипок натхненно підноситься вгору, зупиняючись на *do* третьої октави, звучання інших партій раптово припиняється. Замість цього контрабаси несподівано гучно виголошують у низькому регістрі довгий звук *re-бемоль* великої октави, у результаті чого утворюється інтервал великої септими на відстані чотирьох октав, що виглядає дуже комічно. Такий дисонанс, поданий у контрастному протиставленні крайніх регістрів, дисгармонізує подальший розвиток музики, наче "заряджаючи її вірусом". Під впливом цих змін мелодія, яка після паузи переходить до партій перших і других скрипок, супроводжується тепер паралельним рухом кварт, виконаних прийомом флажолетів, що надає їй дещо свистячого тембру.

Після цього танець знову продовжується, наче нічого й не було. Однак у *represis* після подвійного *glissando* в окремих партіях виникають несподівані паузи, у результаті чого звучать або самі альбертієві басы, або мелодія опиняється без супроводу, що викликає посмішку. Далі тему старанно виконують віолончелі. Однак їхня гра завершується прийомом подвійного висхідного *glissando* на чистих квінтах у віолончелей та альтів. Причому звуки у цих партіях відстоять на малу терцію, у результаті чого утворюється рух паралельними малими мінорними септакордами. Наступна фраза, яку натхненно грають скрипки, супроводжується повторенням басового голосу четвертними у контрабасів і восьмими у віолончелей, а у партіях альтів даються довгі тризвуки або їх обернення з додаванням секунд. У контексті класичного стилю таке звучання сприймається як поява персонажів з іншої епохи. Від останнього проведення теми залишається тільки перша фраза, яка переривається черговим *glissando*, а також каданс із вишуканим групето, поданий без супроводу. При цьому на тоніці *C-dur*, витриманій у партіях скрипок, віолончелей та контрабасів, альти діловито продовжують супровід восьмими у вигляді "альбертієвих басів". Однак і тут не обійшлося без конфузу. Спочатку рухаючись звуками натурального *C-dur*, альти і віолончелі натхненно виконують чужий для цієї тональності звук *re-бемоль*, а далі, наче схаменувшись, благополучно завершують танець розкладеним тонічним тризвуком. Отже, створюючи цю комічну жанрову сценку, композиторка виявляє неабияку винахідливість і дотепність, а слухачам залишається пофантазувати: чи то за виконання цієї старовинної музики взяли непрофесійні музиканти; чи то учням-танцюристам ніяк не вдаються його численні, занадто складні фігури та реверанси; чи то "здається, що з відстані століть ми з легкою посмішкою спостерігаємо, як тупцюють на місці, повільно пересуваються у незручному одязі і роблять кумедні вихиліся наші прадідусі й прабабусі" [9, 14].

В останній частині "Рондо" традиції класицизму поєднуються з особливостями сучасної музичної мови. Такий вибір стилю та жанру не є випадковим. Адже у творах віденських класиків ця форма мала значне місце і досить часто використовувалась саме у фіналах циклів. "Рондо" Ж. Колодуб, написане у темпі *Allegro molto* у тональності *G-dur*, починається з активної теми токатного плану у виконанні оркестрового *tutti*, завдяки якій передається безперервний та радісний рух життя. Особливість обраного жанру відтворюється як у загальній структурі частини, написаної у формі рондо ($ABA_1BA_2CA_3$), так і в побудові самої теми-рефрену. Як відомо, слово "рондо" ("*rondeau*") з французької мови перекладається як "коло" або "рух по колу". У "Рондо" Ж. Колодуб основна мелодія, подана у партії скрипки, дійсно наче кружляє по колу у тридольному ритмі 3/4, весь час то збігаючи вниз, то злітаючи вгору тризвуками, гамоподібними пасажами або розкладеними квартакордами. При цьому мелодичні голоси віолончелей та альтів рухаються у зворотному напрямку, утворюючи короткочасні дисонанси та підкреслюючи напористість звучання. У цій темі використовується характерний для сучасної музики прийом лінійної полідіатоніки. Починаючись із розкладеного тонічного тризвуку *G-dur*, вона у подальшому розвитку будується на послідовності чистих кварт, які зміщуються, потрапляючи у тональності далекого ступеня спорідненості (*As-dur*, *Des-dur*, *B-dur*).

Стрімкий біг теми-рефрену, викладеної четвертними, весь час переривається тонально невизначеними і дещо загадковими епізодами. За словами М. Черкашиної-Губаренко, "на шляху звукового потоку ніби виникають раптові перешкоди, рух то зупиняється, то розвивається окремими струменями" [9, 14]. Перший такий епізод (В), в якому відтворюється швидкий рух восьмими, складається з гамоподібних мотивів, побудованих на звукоряді М. Римського-Корсакова (тон-півтон). Переходячи з однієї партії в іншу і рухаючись то вниз, то вгору на посиленні звучання, вони нагадують віяння легкого вітерця, дзюрчання маленьких струмочків або "веселу гру крапель і сонячних промінчиків" [9, 14]. Далі на фоні остинатного супроводу віолончелей та контрабасів, які відбивають піцикатними четвертними чіткий тридольний ритм, у скрипок та альтів звучить на *subito piano* ніжний та схвильований мотив. Він складається з двох довгих співзвуч (мінорного квартсекстакорду і квартакорду), викладених половинними з крапками, верхній голос яких рухається

вгору, а два нижніх – униз. Секвенційно "сповзаючи" вниз хроматизмами, цей мотив нагадує "м'яке коливання хвиль" [9, 14]. Після цього знову радісно і гучно звучить в оркестрі основна тема, викладена у тональності *F-dur* (A_1). Як відомо, у класичному рондо всі проведення рефрену зазвичай виконуються в основній тональності. Порушуючи ці традиції, композиторка у своєму "Рондо" подає основну тему чотири рази у різних тональностях (*G-dur*, *F-dur*, *f-moll*, *C-dur*), тим самим підкреслюючи сучасність цієї музики. У другому, трохи зміненому епізоді (B_1), після гамоподібних пасажів восьми звучать на *pianissimo* низхідні мотиви тремолоючих четвертних, що асоціюється з якимись таємничими шелестіннями. Вони побудовані на звукоряді тон-півтон та викладені у партіях перших і других скрипок прийомом канону. При цьому між двома голосами утворюється рух паралельними малими септимами або тритонами, які надають цьому епізоду загадковості.

У третьому проведенні основна тема несподівано позбавляється свого життєрадісного характеру. Хоча весь оркестр виконує її *piano*, але завдяки мінорному забарвленню (*f-moll*) та штриху *spiccato* з чіткою артикуляцією кожного звуку, вона звучить уже більш суворо, набуваючи навіть драматичного відтінку. Наступний новий епізод (C) починається з акцентованих звуків *pizzicato* (у перших скрипок), які витримуються в інших партіях оркестру, утворюючи дисонуюче співзвуччя, що складається з двох квартакордів (із тритонами) та зменшеного септакорду. Впродовж шести тактів цей різкий акорд повторюється четвертними у партіях других скрипок та альтів, що грають прийомом *col legno* (древком по струнах) на *fortissimo*, підтримуючись довгими звуками перших скрипок і віолончелей. Виконуючи роль драматичної кульмінації, цей епізод асоціюється з бурхливим потоком, який зненацька обрушується на людину, наче грім із ясного неба. Несподівану бурю ніби заспокоюють тихі мотиви, які нагадують "м'яке коливання хвиль" [9, 14].

У *кодї* (A_3) востаннє звучить основна тема-рефрен, яка у початковій тональності *C-dur* знову набуває веселого та оптимістичного характеру. Хоча цей настрій на мить затьмарюється повторенням грізного дисонуючого акорду, який звучав на кульмінації, але наприкінці частини дається короткий стверджувальний мотив, який нагадує початок основної теми. Однак і тут не обійшлося без жартів. Скрипки та віолончелі виконують у різних напрямках розкладений тонічний тризвук, альти замість цього грають висхідний тонічний септакорд, а в партії контрабасів повторюється тоніка з переходом на сьомий ступінь, внаслідок чого до останнього тонічного унісону несподівано додається задержувата мала секунда. Так життєрадісно і жартівливо завершується твір.

Отже, у "Партиті" для камерного оркестру Ж. Колодуб поряд із класичними традиціями відтворюються особливості стилю барокової доби. Сучасними засобами виразності композиторці вдалося не лише передати зовнішні риси або чисто конструктивні елементи музики цих стилів і жанрів, а й відтворити характерний для них образно-емоційний зміст. У "Партиті" Ж. Колодуб відчувається романтичний погляд людини ХХ століття на мистецтво минулих часів – іноді з невідомим захопленням, а іноді навіть із гумором. Як справедливо зазначає М. Черкашина-Губаренко, у цьому творі "неокласична основа задуму сполучається з романтичним образним світом" [9, 13]. Неокласичні тенденції відбилися також у багатьох інших творах Ж. Колодуб, які будуть проаналізовані у наступних дослідженнях.

Література

1. Бентя Ю. Concerto Grosso Віталія Губаренка як приклад сучасної інтерпретації барокового жанру / Юлія Бентя // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 32. Книга 4. Віталій Губаренко: Сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. – К., 2003. – С. 127–142.
2. Зав'ялова О. Неостилістичні ознаки ансамблевих жанрів камерно-інструментального мистецтва України / О. Зав'ялова // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. праць. – Вип. 7. – К., 2007. – С. 25–31.
3. Зав'ялова О. Театральність в необарокових жанрах української камерно-інструментальної музики (на прикладі 8 "Маленьких партит" Ю. Іщенка) / Зав'ялова О. // Історія української наукової думки: Компл. дослідж. духовної культури слов'ян : зб. наук. праць / упоряд. Н. Костюк. – Вип. 3. – К., 2006. – С. 112–121.
4. Мельник Л. Необарокові тенденції в музиці ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 / Мельник Лідія Олександрівна; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – 19 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://disser.com.ua/contents/19303.html>.
5. Мельник Л. "Сад божественних пісней" Івана Карабиця в контексті необароко європейського та українського / Л. Мельник // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 31 : Vivere temento (пам'ятай про життя) : статті і спогади про Івана Карабиця / ред.-упоряд. М. Д. Копиця. – К., 2003. – С. 88–96.
6. Олексів Я. Відображення необарокової стильової тенденції в баянних партитах українських композиторів / Олексів Я. // Наукові записки Тернопільського педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – 2012. – № 2. – С. 65–70.

7. Рудницький О. Неокласичні тенденції у творчості Миколи Колесси – розвиток традиції та нове переосмислення / Рудницький О. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2011. – № 4. – С. 228–230.
8. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.: дис. канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 / Тукова Ірина Геннадіївна; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – К., 2003 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://disser.com.ua/content/43007.html>.
9. Черкашина М. Творчі дебюти Жанни Колодуб / Марина Черкашина-Губаренко : монографія. – К., 1999. – 24 с.

Reference

1. Bentya Yu. (2003). Concerto Grosso by Vitali Hubarenko as an example of modern interpretation of Baroque genre. Scientific Bulletin of National Music Academy of Ukraine P. Tchaikovsky. 32 (4), 127–142 [in Ukrainian].
2. Zavyalova O. (2007). Neostylistic features of ensemble genres of chamber and instrumental art of Ukraine. Ukrainian art history: materials, research, review. 7, 25–31 [in Ukrainian].
3. Zavyalova O. (2006). Theatricality in the Neobaroque genres of Ukrainian chamber and instrumental music (Illustrated through the Example 8 Little Partitas by Yu. Ishchenko). Ukrainian history of thought: a comprehensive study of the spiritual culture of the Slavs. 3, 112–121 [in Ukrainian].
4. Melnik L. (2004). Neobaroque tendencies in music of the twentieth century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Nat. Mus. Acad. Ukraine P. Tchaikovsky. Retrieved from <http://disser.com.ua/contents/19303.html> [in Ukrainian].
5. Melnik L. (2003). Garden of Divine Songs by Ivan Karabyts in the context of European and Ukrainian Neobaroque. Scientific Bulletin of National Music Academy of Ukraine P. I. Tchaikovsky. 31, 88–96 [in Ukrainian].
6. Oleksiv Ya. (2012). Showing of Neoroque style tendencies in Partytas for accordion by Ukrainian composers. Scientific notes Ternopil Pedagogical University V. Hnatyuk: Arts. 2, 65–70 [in Ukrainian].
7. Rudnicki O. (2011). Neoclassical tendencies in the work of Nicholas Kolessa – the development of a tradition and new rethink. Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. 4, 228–230 [in Ukrainian].
8. Tukova I. (2003). Functioning of instrumental genre models of Western European Baroque in Ukrainian music in the second half of the twentieth century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Nat. Mus. Acad. Ukraine P. Tchaikovsky Retrieved from <http://disser.com.ua/content/43007.html> [in Ukrainian].
9. Cherkashina M. (1999). Creative debuts of Jeanne Kolodub. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 01.02.2016 р.

УДК 78.022+78.03

Марченко Валерій Віталійович,
доцент кафедри естрадного виконавства
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
melodia@ukr.net

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ АКОРДЕОННОГО ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Мета роботи. На основі аналізу творчості вітчизняних акордеоністів і колективів за участю акордеона виявити й узагальнити тенденції розвитку акордеонного виконавського мистецтва України. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні системного аналізу, біографічного методів. Зазначений методологічний підхід дає змогу проаналізувати творчі засади провідних українських акордеоністів і колективів, з'ясувати їх внесок у розвиток акордеонного виконавства, висвітлити тенденції розвитку акордеонного виконавського мистецтва України. **Наукова новизна** роботи полягає у поглибленні вивчення теоретичних і практичних надбань представників української акордеонної школи, аналізі їх практичного творчо-інтелектуального досвіду та визначенні ролі вітчизняних митців і колективів у розвитку акордеонного виконавства. **Висновки.** Провідними тенденціями розвитку акордеонного виконавського мистецтва України є наявність професійно-академічного і естрадно-джазового напрямів; активне входження акордеона в камерно-інструментальну сферу музикування; інтенсивна концертно-гастрольна діяльність українських акордеоністів і колективів, спрямована на популяризацію акордеонного мистецтва в Україні і в світі; мистецька комунікація українських виконавців із зарубіжними, що сприяє обміну досвідом і утвердженню акордеонного мистецтва України в європейському культурному просторі; жанрово-стильова різноманітність репертуару.

Ключові слова: акордеон, акордеонне виконавське мистецтво України, виконавці, колективи, репертуар.