

Аналогічна структурно-інтонаційна пропорційність та графічність фактури притаманна й другій частині концерту.

Так, на матеріалі концертів Б. Фроляк та Л. Думи можна спостерігати як ідея концертності розвиваючись, захоплює у нурт своєї спіралі усе ширші і ширші кола мистецьких технологій, що актуалізують культурну пам'ять європейського суспільства. Самозаглиблення, поворот до гранично індивідуалізованої свідомості стали причиною незнаної раніше міри психологізації музичного висловлювання. Прагнення максимальної повноти суб'єктивного самовиразу вабить львівських композиторів значно більше, ніж вирішення суто конструктивних завдань.

Примітки

¹ Вкажемо, принаймні, на виписані автором *glissando* тарілок у т.т. 6, 8 ц. 37, часті *glissando* валторни (ц. 2 і далі), гру на тарілках щіточкою (з т. 5 ц. 33, з ц. 34), паличкою від литавр (т. 6 ц. 37). Від натхненої валторни композитор часом вимагає гострого стакато, подає тембр у засурдиненому варіанті, техніку *sul ponticello* демонструють струнні (з т. 2 до ц. 34) і т.д.

Джерельні приписи

1. Буяновский М. Валторна / М.Буяновский. – М.: Музыка, 1961. – 142 с.
2. Тараканов М. Традиции и новаторство в современной советской музыке (опыт постановки проблемы) / М.Тараканов // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М.: Советский композитор, 1982. – С. 30-51.
3. Тимофеев В. Украинский радянський фортеп'яний концерт / В.Тимофеев. – К.: Музична Україна, 1972. – 159 с.
4. Палійчук І. Еволюція концерту для мідних духових інструментів у європейській музичній культурі XVII-XX століть / І.Палійчук // Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ: Плай, 2008. – Вип. XIV. – С. 43-48.
5. Усов Ю. А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах / Ю.А. Усов. – М.: Музыка, 1975. – 200 с.
6. Холопова В. А. Шнитке. Очерк жизни и творчества / В.Холопова, Е.Чигарева. – М., 1990. – 314 с.

Резюме

У статті розглядаються особливості розвитку та сучасні модифікації жанру концерту для духових інструментів у творчості львівських композиторів кінця XX – початку XXI століття.

Ключові слова: інструментальний концерт, жанрові модифікації, духові інструменти.

Summary

This article discusses the features of modern development and update the genre for the concert of wind instruments in the works of composers Lviv late XX – early XXI century.

Key words: instrumental concert, genre modifications, wind instruments.

УДК 785.6:784.41(477)

О. Лучанко

КОНЦЕРТ ДЛЯ КОНТРАБАСА З ОРКЕСТРОМ ГЕННАДІЯ ЛЯШЕНКА – ЯВИЩЕ В УКРАЇНСЬКОМУ КОНТРАБАСОВОМУ МИСТЕЦТВІ

Контрабасова музика є ваговою складовою сучасного українського мистецтва. Контрабасові твори та твори із солюючим контрабасом активно починають з'являтися в доробках українських митців від 60-70-х років XX століття. Оскільки цим питанням практично

не займалося українське музикознавство, то дана тема є актуальною та малодослідженою. Якщо деякі, переважно автобіографічні відомості про виконавців знаходимо в довіднику „Контрабасисти України”, укладеному зусиллями доцента Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету Б.Столярчука (видання 1992 та 2008 років) [5], то дослідження контрабасової спадщини українських композиторів потребує особливої уваги вітчизняного музикознавства.

Об'єктом даного дослідження є контрабасова творчість українських композиторів, предметом – Концерт для контрабаса з камерним (струнним) оркестром Геннадія Ляшенка.

Метою дослідження є окреслення найбільш характерних жанрово-стильових рис Концерту Г.Ляшенка як „знакового” твору в українському контрабасовому репертуарі.

Завдання дослідження передбачають наступне: подати загальні відомості про контрабасові твори сучасних українських композиторів; проаналізувати Концерт для контрабаса з камерним (струнним) оркестром Геннадія Ляшенка.

Українську контрабасову спадщину поза жанром концерту з солюючим контрабасом сьогодні складають такі твори:

- Я.Верещагін. „Фреска” для контрабаса і фортепіано;
- Л.Грабовський. 2 Тріо для фортепіано, скрипки і контрабаса;
- А.Загайкевич. Музика після вірша „Королі” О.Лишеги для кларнета, фагота, контрабаса та електронного запису;
- С.Колобков. Тріо для віолончелі, контрабаса і фортепіано;
- В.Лиховид. Дует для контрабасів;
- Г.Ляшенко. П'єси для контрабаса і фортепіано;
- В.Маник. „Присвята Й.С.Баху” для флейти, челести, контрабаса та ударних;
- В.Мартинюк. „Cop fuoco” – концертна фантазія для флейти, скрипки, акордеона, гітари, контрабаса та ударних;
- Є.Мілکا. Три концертні п'єси для контрабаса і фортепіано (варіант – із камерним оркестром);
- Є.Мілکا. „Сипучі піски” за поезією Ж.Превєра для мішаного хору, контрабаса і вібрафона;
- І.Небесний. „Останній обряд старого ворожбитів” – для чоловічого голосу, саксофона-альта, контрабаса, фортепіано та електроніки;
- О.Пушкаренко. Сонати для контрабаса і фортепіано;
- Б.Стронько. „Біле дихання” – для двох скрипок, двох контрабасів і фортепіано;
- К.Цепколенко. „Коли нитка увірветься, то їй ніколи не зібрати всі перли знову” – для саксофона-тенора, ударних, баяна, контрабаса соло;
- Л.Юріна. „XING” для тромбона, контрабаса, фортепіано та ударних та інші твори.

Український контрабасовий концерт розпочинає, як відомо, свій активний розвиток лише у 80-х роках ХХ століття.

Серед зразків жанру:

- Концерт для контрабаса з оркестром композитора і контрабасиста Євгена Мілки;
- Концерт для контрабаса з оркестром „Купальський” Якова Лапинського, вперше виконаний солістом-контрабасистом Володимиром Беляковим;
- Концерт для контрабаса з оркестром „Романтичний” Геннадія Глазачова, вперше виконаний солістом-контрабасистом Ігорем Чекалюком в Одесі;
- Концерт для контрабаса і фортепіано Петра Ладиженського;
- Концерт для контрабаса і фортепіано контрабасиста Григорія Оканя;
- Концерт для контрабаса з оркестром Геннадія Ляшенка, вперше виконаний солістом-контрабасистом Ігорем Квачем у Дніпропетровську.

Хоча український контрабасовий концерт сьогодні представлений нечисельними зразками – у порівнянні, наприклад, із концертом скрипковим чи фортепіанним та навіть такий творчий доробок вже є вагомим здобутком на тлі нечисельності контрабасової музичної літератури взагалі і української зокрема. Як можемо спостерігати і в зарубіжній традиції, контрабасові

концерти в Україні часто пишуть самі контрабасисти. Це зумовлено як тонким відчуттям семантики „рідного” інструменту, розумінням його технічних можливостей, так й причиною, якою зумовлене звертання багатьох провідних виконавців-контрабасистів до композиторської творчості протягом останніх трьох століть – потребою збагачення концертного репертуару.

Жанр контрабасового концерту виникає в українській музиці в той час, коли в національному мистецтві вже відбувся стильовий злам, зумовлений змінами у музичному світогляді, який почав долучатися до загальноєвропейського контексту в творчості композиторів – „шістдесятників”. Це вплинуло на „авангардизацію” музичної мови, зміни в драматургії, виборі інструментарію тощо.

Загалом у жанрі інструментального концерту виникає тенденція до камерності при різних варіантах інструментальних складів, що, безперечно, взаємопов’язано із семантичним навантаженням жанру. Водночас така тенденція поєднується з наданням переваги симфонізованому концерту над віртуозним.

„Знаковим” концертом в українському контрабасовому репертуарі є твір Геннадія Ляшенка – композитора, в чиєму творчому доробку відомі віолончельний, фортепіанний та контрабасовий концерти.

Ось як пише про Г.Ляшенка М.Ржевська: „У 60-ті, коли нова музична інформація, що прорвалася крізь проломи „залізної завіси”, буквально приголомшила молодих художників, Геннадій Іванович зумів перебороти авангардні спокуси. Ціннісна система авангарду вступала в протиріччя з власними світоглядними орієнтирами композитора: відчуттям гармонії світу, його космічної ясності й одвічної впорядкованості. Втім, згодом, „нарошуючи м’язи”, осмислюючи й переосмислюючи виражальні можливості тих або інших прийомів, композитор дедалі активніше використовував не лише традиційні засоби, але й елементи алеаторики, сонористики, полігармонії й політональності, ладогармонічної модальності, на їх основі створюючи свою, цілком оригінальну музичну мову” [4].

Отож, розглянемо Концерт для контрабаса з камерним (струнним) оркестром Геннадія Ляшенка. Твір написаний у 1989 році. Його прем’єра відбулася на фестивалі української музики – він прозвучав у виконанні Ігоря Квача та оркестру Київської державної консерваторії імені П.І.Чайковського спершу в Дніпропетровську, а згодом у Києві (1991 рік, „Київ Мюзік Фест”, соліст І.Квач, диригент оркестру Київської консерваторії – В.Рунчак).

Сучасна ситуація із нотовиданням не дозволяє вільно оперувати нотними матеріалами, це ж стосується аудіозаписів творів і в даному дослідженні звертаємося до авторського рукопису Концерту для контрабаса з камерним оркестром Геннадія Ляшенка (*приклад 1*) з метою виявлення жанрово-стильових ознак цього твору, що, безперечно, потребує видання.

У складі оркестру композитор використовує струнну групу та фортепіано або арфу. За структурою це безцезурний чотиричастинний цикл, в якому кожна наступна частина починається *attacca*.

У першій частині Концерту відображено філософські рефлексії соліста (*приклад 2*), подані на тлі ритмічного *ostinato* струнних і різноманітних то терцієвих, то квартових гармонічних утворень („f – as – es – g”, „d – f – as – es”, „b – as – es – as” та ін.) в партії фортепіано (арфи), до озвучування яких в процесі долучаються скрипки.

Ритмічна та гармонічно-сонорна виразовість оркестру протиставлена напруженій інтонаційній виразовості соліста (акцентований хід на зменшену октаву, висхідна збільшена квінта наприкінці). Вона збережеться в процесі розвитку твору і стане „репрезентантом” солюючого контрабаса. Протягом першої частини тема соліста надається і до інтонаційного, і до ритмічного розвитку. На останній необхідно акцентувати особливу увагу. Ритмічні групи теми соліста (часто тріолі, квінтолі) „не співпадають” із ритмічною формулою, що витримується в партії оркестру, і в цьому, очевидно, важливий змістовий сенс. Таким чином виявляється „змагання” соліста та оркестру.

Друга частина твору майже повністю присвячена самовираженню соліста. Це його пошуки, самоствердження, дерзання. Зрештою, можна вважати, що це його перша каденція. В „безперервному русі” акцентуються напружені ходи почасти на септіму чи, знову ж таки, на зменшену октаву, у вертикалі виникають співзвуччя, побудовані на основі квартовості, в яких охоплюється дві – три октави та ін. (*Приклад 3*).

Приклад 1

КОНЦЕРТ
для контрабаса з камерним оркестром

Т. Машенко

$\text{♩} = 84$

C. Bass Solo
Piano
V. I div.
V. II div.
V. cl.
V. cell.
C. Bass

Приклад 2

C.-b. solo

3 3 5

Приклад 3

C.-b. solo

pizz. arco pizz. gliss.
arco pizz. arco pizz.

Цікавим є те, що у декількох фрагментарних вступях оркестру – скрипок та альтів – з'являється модифікований варіант теми соліста з першої частини з інтонаційною опорою на зменшеній октаві.

Невеличка за масштабом третя частина синкопованістю викладу привертає увагу до ритмічної сторони, ніби „впорядковуючи” попередній „безперервний рух” у певні рамки. Ця частина, що закінчується октавою на „d” у скрипок і альтів та „безкінечним” „d – d – d – d – d ...” у соліста, сприймається як преамбула до фіналу (*Приклад 4*).

Приклад 4

Improvisato

У четвертій частині перед каденцією соліста контрастують розділи з яскраво-виражальною ритмічною основою, подібною до джазових ритмів, метрично організованою в розмірі 7/8 (*приклад 5*), із терцієвими, кварто-секундовими, квартовими співзвуччями та наспівним середнім розділом.

Приклад 5

Каденція соліста, по суті, є квінтесенцією тематизму партії солюючого контрабаса. Вона починається темою соліста з першої частини і „нагадує” про центральний філософський образ Концерту. Після каденції чуємо проникливі голоси інструментів оркестру в імітаційному викладі, що готують вступ tutti в коді, яка є апофеозом усього твору. В октавному викладі в усіх інструментів на fortissimo звучить тематичний матеріал фіналу.

Загалом Концерт для контрабаса з камерним оркестром Г.Ляшенка демонструє іманентну сутність локальної знакової системи, в якій чільне місце посідають експресіоністична, екзальтована семантика мелодичних інтервалів зменшеної октави, септіми, тритону. Цей твір є одним із прикладів, на основі яких можемо стверджувати про „викривлення традиційно-плинного в українській музиці терцово-секстового інтонаційного контуру за рахунок емансипації септімових, квартових (часто тритонових), секундових ходів як визначальних для мелодики. Завдяки активному використанню її стабільної семантики романтичного піднесення, екзальтації, декламаційної патетики септімова інтонація поступово переходить із загальноєвропейського знакового поля з виразною скрябінською фізіономічністю (як вона читалася у 20-х роках) у поле національно-своєрідної семантики; стає знаком, що апелює радше вже до музики Б.Лятошинського” [1]. Про національну належність власної знакової системи Г.Ляшенка в інтерв'ю В.Давиденко висловився так: „...Я користуюсь інтонаційним світом української музики і не тільки музики, а й мови. Ритмічні акценти, які виникають із особливостей мови, існуючого буття. Хоча я родом із півдня, але виріс у Західній Україні, в Галичині. Всмоктав у себе всю ту ритмічну, інтонаційну, ладову сферу і так тепер мислю. Навіть у складних симфонічних творах це само по собі виходить. Цінність музики в тому, щоб вона була інтонаційно змістовною, і особливо я працюю над тим, щоб це була національна музика, щоб було видно, звідки я...” [2].

Концерт є яскравою, оригінальною постмодерною музичною композицією, в якій знаходимо широкий образний спектр – від зосередженої філософічності, гострих, напружених індивідуальних відчуттів в першій частині, напружених пошуків у другій – до блискучості ритмічного вираження в фіналі. Це висловлено як традиційними, так і новітніми художніми засобами, поєднаними в музичній мові твору.

Таким чином, Концерт для контрабаса з оркестром Геннадія Ляшенка – високохудожній твір, при чому технічні можливості солюючого контрабаса використовуються в ньому виключно з художньою метою, а не заради демонстрації цих можливостей. Виявляючи генетичний зв'язок із жанровим інваріантом, твір є модифікованим варіантом жанру як на структурному (безцезурна чотиричастинність), так і на семантичному рівнях. Концерт Г.Ляшенка знаменує постмодерн у контрабасовому концерті та є визначним явищем в українському контрабасовому мистецтві.

Джерельні приписи

1. Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму // <http://www.musica-ukrainica.odessa.ua>
2. Музика Шевченкової тиші // Тижневик Всеукраїнського товариства „Просвіта” // <http://www.slovoprosvity.com.ua>
3. Муха А. Композитори України та української діаспори: Довідник / А.Муха. – К.: Музична Україна, 2004. – 352 с.
4. Ржевська М. Музичні вітражі композитора Ляшенка / М.Ржевська // <http://www.dt.ua>
5. Столярчук Б. Контрабасисти України: довідник. – Рівне, 2008. – 68 с.
6. <http://www.composersukraine.org>

Резюме

Подаються загальні відомості про контрабасові твори сучасних українських композиторів та аналізується Концерт для контрабаса з камерним (струнним) оркестром Геннадія Ляшенка. Окреслюються найбільш характерні жанрово-стильові риси Концерту Г.Ляшенка як одного з найбільш перспективних в українському контрабасовому репертуарі.

Ключові слова: контрабасове мистецтво, репертуар, концерт, українська музика, твір.

Summary

The general information about to the double bass works of the modern Ukrainian composers is given and the Concerto for a double bass with the chamber (string) orchestra of Hennadij Lyashenko is analyzed in this publication. The most stylish lines of Concerto G. Lyashenko as a famous work in the Ukrainian double bass repertoire are outlined.

Key words: double bass art, repertoire, concert, Ukrainian music, work.

УДК 78(477)

І.В. Рєзуніч

„КАНОН св. АНДРІЯ КРИТСЬКОГО” Д.БОРТНЯНСЬКОГО¹: ПИТАННЯ ЖАНРОВОЇ ПОЕТИКИ ТА СТРУКТУРИ

Здобуття Україною незалежності стало початком духовного відродження українського суспільства, а відтак – спалаху нової хвилі зацікавлення скарбами національної духовної спадщини. Провідні українські хорові колективи – „Київ” (кер. М.Гобдич), „Хрещатик” (кер. П.Струць), „Кредо” (Б.Пліш) та багато ін. „підняли з архівів” незчисленні багатства „золотого фонду” української духовної класики – твори М.Березовського, А.Ведея, Д.Бортнянського, винісши на суд українського і зарубіжного слухача максимум можливого. Одночасно українська духовна музика, в т.ч. XVIII ст., стала предметом особливої уваги музикознавців. До роботи в цій сфері, яку до того вели лише такі відомі українські вчені, як Н.Герасимова-Персидська й Ю.Ясіновський, долучилися нові покоління українських музикознавців.

Канон св. Андрія Критського вивчався теологами: Архиепископом Філаретом [1], Ігнатією-монахинею [4], А.Голубцовим [3]. Творчість Д.Бортнянського досліджувалася у працях В.Іванова [5], М.Рицаревої [10], Л.Корній [7], О.Шреєр-Ткаченко [2], Л.Кияновської [6], Ю.Ясіновського [12]. Але Канон св. Андрія Критського Д. Бортнянського не був предметом спеціальної уваги цих дослідників, тим більше з точки зору поєднання теологічних і мистецтвознавчих зацікавлень. Тож метою статті є дослідити поетичні і структурні особливості Канону св. Андрія Критського та їх інтерпретацію у творі Дмитра Бортнянського, а також:

- 1) дати визначення Канону св.Андрія Критського як жанру Православного Богослужіння, окреслити його образно-поетичні, структурні складові та закономірності;
- 2) здійснити образно-поетичний і структурно-інтонаційний аналіз цього твору з урахуванням взаємодії його вербального та музичного пластів;
- 3) виявивши стилістичні риси твору, його музично-інтонаційну генезу, помістити Канон св. Андрія Критського Д.Бортнянського у належний історично-стилістичний контекст.

Канон (грецьк. „правило”) – відомий з середини VII ст. жанр церковної гімнографії: складний багатострофний твір, присвячений прославленню певного свята або святого. Входить до складу богослужінь утрєні, вечірні, повечір’я і деяких інших. Канон ділиться на пісні, кожна з яких складається з ірмоса і 4-6 тропарів (у Великому Каноні св. Андрія Критського їх налічується до 30). Основою усіх пісень є біблійні піснеспіви, які в давні часи читалися перед піснями канону, а сьогодні читаються тільки на богослужіннях утрєні Великого посту. Число пісень канону може бути різним – 3, 4, 8 і 9. Три- і чотиріпісенні канони використовуються в богослужіннях Великого посту і П’ятидесятниці. Дев’ятипісенний всього один – Великий канон св. Андрія Критського. Восьмипісенні – це дев’ятипісенні канони, в яких пропущена друга пісня [3; 720].

Ірмос (грецьк. „зв’язок”) – перша строфа пісні канону. У візантійських канонах він служив мелодичним зразком для наступних тропарів пісні. Ірмос є своєрідною зв’язуючою ланкою між змістом біблійної пісні та основною темою канону, вираженою в тропарях [3; 715].