

УДК 78.071.1 : 78.083 : 785.1

**РИММА СУЛІМ**

**ТРАДИЦІЇ ЖАНРУ IN MEMORIAM  
У СКРИПКОВОМУ КОНЦЕРТІ  
ЖАННИ КОЛОДУБ**

Вперше детально проаналізований концерт для скрипки з оркестром Ж. Колодуб, надані стислі відомості про батька і першого вчителя композиторки, якому він присвячений, виявлено традиції жанру in memoriam у цьому творі, визначено особливості його образно-емоційного змісту, музичної мови і структури.

**Ключові слова:** оркестрові твори Ж. Колодуб, жанр інструментального концерту, традиції музики in memoriam.

**Римма Сулім. Традиції жанра in memoriam в скрипичном концерте Жанны Колодуб.** Впервые детально проанализован концерт для скрипки с оркестром Ж. Колодуб, даны краткие сведения об отце и первом учителе композитора, которому он посвящен, выявлены традиции жанра in memoriam в этом произведении, определены особенности его образно-эмоционального содержания, музыкального языка и структуры.

**Ключевые слова:** оркестровые произведения Ж. Колодуб, жанр инструментального концерта, традиции музыки in memoriam.

**Rimma Sulim. Traditions of In Memoriam Genre in Violin Concerto of Zhanna Kolodub.** In this paper concerto for violin with orchestra of Zh. Kolodub is first analyzed in detail, brief information is given about the composer's father and first teacher, to whom it is dedicated, traditions of in memoriam genre in this work are found, peculiarities of its figurative-emotional content, musical language and structure are determined.

**Keywords:** orchestral work of Zh. Kolodub, instrumental concerto genre, traditions of in memoriam music.

В українській культурі ХХ–ХХІ століть значного поширення набула музика in memoriam. Як зазначають дослідники, цей жанр «не лише уособлює феномен пам'яті в культурі

## Розділ четвертий

---

про події, традиції музичної творчості, певні історико-стильові періоди, окремі особистості, але і має високу духовно-етичну спрямованість (музичне звернення до близької людини, вчителя, духовного наставника)»<sup>1</sup>. Пам'яті видатних музикантів, письменників, поетів і громадських діячів присвятили свої симфонічні, вокально-хорові та камерно-інструментальні твори В. Бібик, В. Борисов, Р. Верещагін, М. Вериківський, Р. Глієр, В. Губа, В. Губаренко, Ю. Знатоков, В. Камінський, В. Кирейко, Д. Клебанов, А. Коломієць, М. Лисенко, Б. Лятошинський, М. Сильванський, В. Сильвестров, М. Скорульський, Є. Станкович, В. Стегайлов, Я. Степовий, Г. Таранов, А. Філіпенко, Ю. Шамо, А. Штогаренко та інші. Узагальненим образами померлих героїв або трагічним подіям в історії українського народу присвятили також свої опуси Г. Гаврилець, А. Гайденко, М. Дремлюга, В. Золотухін, В. Клиш, Л. Колодуб, М. Ластовецький, Б. Фроляк, І. Шамо, О. Щетинський та інші.

Особливе місце у меморіальному жанрі займають твори, присвячені найближчим друзям, рідним і батькам. Серед них – опуси під назвою «Пам'яті товариша»: поема для скрипки і фортепіано М. Коляди (1927), симфонічна поема для фортепіано з оркестром В. Борисова (1937), симфонія № 2 для струнного оркестру А. Штогаренка (1965), «Елегія» для ансамблю скрипалів «Пам'яті друга» В. Сапелкіна (1974), фортепіанний цикл «Три музичних моменти пам'яті матері» В. Кирейка (1979), струнний квартет «Пам'яті матері» І. Тараненка (2005), концерт для флейти і камерного оркестру «Пам'яті мого батька» О. Безбородька (2013) та інші. У 1990-х роках до цього жанру звернулась і Жанна Колодуб, створивши своєрідний диптих, об'єднаний ідеєю «in

---

<sup>1</sup> Мринська І. Стильова динаміка жанру музики in memoriam у творчості українських композиторів першої половини ХХ століття [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://intkonf.org/mrinska-io-stilovadinamika-zhanru-muziki-in-memori-am-u-tvorchosti-ukrayinskih-kompozitoriv-pershoyi-polovini-hh-stolittya/>

методом». Концерт для альту і камерного оркестру з фортепіано (1995) композиторка присвятила пам'яті своєї матері Віри Миколаївни Войцицької<sup>1</sup>, яка працювала альтисткою, а «Concerto doloroso» для скрипки та камерного оркестру з фортепіано (1998) – пам'яті батька Юхима Григоровича Брондза, який був талановитим педагогом-скрипалем, одним із засновників Вінницької дитячої музичної школи № 1 та її першим директором.

Вперше деякі драматургічні особливості альтового та скрипкового концертів Ж. Колодуб розкриваються у монографії М. Черкашиної-Губаренко<sup>2</sup>, а останній із них стисло характеризується у навчальному посібнику В. Заранського<sup>3</sup>. Однак до цього часу зазначені меморіальні твори композитори в українському музикознавстві детально не досліджувались. Мета статті – проаналізувавши скрипковий концерт Ж. Колодуб, визначити особливості його образно-емоційного змісту, музичної мови і структури, виявити традиції жанру іпсотеогіам у цьому творі, а також надати стислі відомості про батька і першого вчителя композитори, якому він присвячений. Більш детально педагогічна діяльність Ю. Г. Брондза висвітлюється у роботах Р. Сулім<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Віра Миколаївна Войцицька народилась у м. Жмеринка Вінницької області. Вона була випускницею Київської консерваторії, де навчалась по класу скрипки у професора Давида Соломоновича Бергє (справжнє прізвище Ліфшиць) – уродженця Вінницької області (нар. у с. Літин), який здобув музичну освіту у Варшавському музичному інституті і Петербурзькій консерваторії. Після закінчення навчання Віра Войцицька працювала як альтистка у двох симфонічних оркестрах – при Вінницькому театрі опери і балету та при обласному радіокомітеті.

<sup>2</sup> Черкашина-Губаренко М. Творчі дебюти Жанни Колодуб: монографія / М. Черкашина-Губаренко. – К., 1999. – 24 с.

<sup>3</sup> Заранський В. Український скрипковий концерт: навчальний посібник / В. Заранський. – Львів: Сполом, 2003. – 222 с.

<sup>4</sup> Сулім Р. Перший вчитель композитора Жанни Колодуб // Учитель – учень: ідея спадкоємності та новаторства в музичній культурі

Юхим Григорович Брондз народився у селі Ворошилівка Тиврівського району Вінницької області. Добру музичну освіту він здобув в Одесі, навчаючись у класі професора Петра Соломоновича Столярського<sup>1</sup>, з іменем якого пов'язана розробка і впровадження у педагогічну практику методики професійного навчання дітей музиці з раннього віку. Як відомо, саме на базі приватної студії<sup>2</sup> П. Столярського у 1933 році була створена перша у колишньому Радянському Союзі музична школа для обдарованих дітей.

Від свого славетного педагога Юхим Брондз успадкував високий професіоналізм, працелюбність, вимогливість і відданість мистецтву. Після закінчення навчання він приїхав у Вінницю, захопившись ідеєю організації музичної освіти у своєму рідному краї. З цією метою Ю. Брондз спочатку створив при обласному радіокомітеті музичну студію, де навчав дітей гри на скрипці. А в 1933 році за його ініціативою та завдяки активній підтримці П. Столярського на базі цієї студії була заснована перша у Вінницькій області дитяча музична школа для обдарованих дітей, яка стала другим (!) у тодішньому Союзі подібним навчальним закладом. Згодом такі школи почали відкриватись у Києві (1934), Москві (1935), Ленінграді (1936) та інших містах<sup>3</sup>.

---

України (до пам'ятних дат Р. М. Глієра, Б. М. Лятошинського, І. Ф. Карабиця): збірник статей та матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Суми: ТОВ «Фабрика друку», 2015. – С. 117–122; Сулім Р. Сторінки історії Вінницької ДМШ № 1 на шпальтах місцевих газет // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка: зб. наук. праць. – Вип. 16. – Луганськ : Вид-во ЛДІКМ, 2011. – С. 219–231.

<sup>1</sup> П. С. Столярський був також уродженцем Вінницького краю. Він народився у Липовцях Київської губернії (нині місто Липовець Вінницької області).

<sup>2</sup> Власну дитячу музичну студію юних скрипалів П. С. Столярський створив ще у 1911 році.

<sup>3</sup> З часом музичні школи для обдарованих дітей, які були організовані при консерваторіях, перетворились на середні спеціальні музичні

Серед численних учнів Ю. Брондза була і його дочка Жанна (нар. 1930 р.). Коли дівчинці виповнилось 5 років, Юхим Григорович, добре володіючи методикою музичного виховання дітей з раннього віку, подарував їй маленьку скрипочку і розпочав навчання. У 1937 році семирічна Жанна вступила до Вінницької дитячої музичної школи № 1, де продовжила навчатися у класі свого батька, швидко досягаючи значних успіхів. Вже з 8 років вона виступала у звітних концертах цього навчального закладу, про що згадується у місцевій пресі. Ім'я дівчинки тоді називали серед учнів-скрипалів, «які подають великі надії на їхнє прекрасне майбутнє»<sup>1</sup>. У 10-річному віці у репертуарі Жанни були такі віртуозні твори, як скрипковий концерт Ф. Мендельсона і концерт для двох скрипок А. Вівальді. Усе це свідчило про те, що протягом 6-ти довоєнних років талановитий педагог Ю. Брондз дав своїй доньці добру виконавську школу, що згодом стала міцним фундаментом для її становлення як музиканта.

Про високий професіоналізм Юхима Брондза переконливо свідчать відгуки його колег. В особистому архіві Жанни Колодуб збереглась характеристика, надана їй батькові видатним скрипалем Давидом Ойстрахом<sup>2</sup>, який на той час був уже професором Московської консерваторії, лауреатом Все-союзного і Міжнародних конкурсів. У цьому документі зазначається: «Юхим Григорович Брондз відомий мені як відмінний педагог, який протягом кількох років демонструє чудові результати у роботі з дітьми. Учні Ю. Г. Брондза, які вступають до Московської, Київської та Одеської консерваторій, завжди відмінно підготовлені, деякі з них є провідними

---

школи-десятирічки. А в тих містах, де не було консерваторій, у тому числі у Вінниці, дитячі музичні школи залишилися початковими навчальними закладами із семирічним терміном навчання.

<sup>1</sup> Хоровецький Т. Школа талантів. Сьогодні 5-річчя існування Вінницької музичної школи // Більшовицька правда. – 1938. – № 270. – С. 2.

<sup>2</sup> Як відомо, Давид Ойстрах також був вихованцем П. С. Столярського.

студентами. Діяльність Ю. Г. Брондза вважаю виключно продуктивною». Цей документ датований 2 травня 1941 року. На жаль, життя Юхима Григоровича Брондза різко обірвала Друга світова війна. Відомо, що він загинув у 1943 році у концлагері «Майданек», поблизу міста Люблін (Польща). А ще через рік від тяжкої хвороби померла і мати Жанни. Так уже в 14 років дівчинка втратила найближчих рідних. Однак велику вдячність своїм батькам вона пронесла крізь усе життя. Адже саме вони навчили Жанну любити музику і своїм прикладом відданого служіння мистецтву визначили її щасливу професійну долю. Тому дуже символічно, що через півстоліття, вже у зрілому віці композиторка присвятила їх світлій пам'яті свої найкращі твори.

За словами М. Черкашиної-Губаренко, меморіальні концерти Ж. Колодуб вирізняються «драматичною насиченістю, напруженою наскрізного інтонаційного розвитку і незвичністю побудови», а також «особливостями трактовки солюючого інструменту як носія суб'єктивно-сповідального начала»<sup>1</sup>. У цих оркестрових опусах, які належать до монологічного типу, виявилась характерна для 1990-х років тенденція до інтелектуалізації та медитативності образів. У зв'язку з цим, за твердженням дослідників, «на перший план твору виступає суб'єктивно-лірична виразність, що <...> є характерною ознакою концерту-монологу»<sup>2</sup>, а також помітним є «прагнення композиторів відтворити психологічно багатомірну, переважно суб'єктивну образну сферу»<sup>3</sup>. Це прита-

---

<sup>1</sup> Черкашина-Губаренко М. Творчі дебюти Жанни Колодуб: монографія / М. Черкашина-Губаренко. – К., 1999. – С. 17.

<sup>2</sup> Палійчук І. Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000): формування, усталення, модифікації жанру: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / І. С. Палійчук; ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України. – К., 2007. – С. 13.

<sup>3</sup> Гаврилець Д. Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музич-

манно і вказаним концертам Ж. Колодуб. Однак драматургічну концепцію у кожному з них композиторка вирішує по-різному. Як зазначає М. Черкашина-Губаренко, у двочастинному альтовому концерті, присвяченому матері, «ностальгічні спогади і змальовані образи-миттевості мають <...> більш камерний, інтимний характер»<sup>1</sup>. На відміну від цього, скрипковий концерт, присвячений батькові, відзначається «більшим розмахом, експресією, діапазоном контрастів»<sup>2</sup>. Це виявляється насамперед у його тричастинній побудові з нетрадиційним співвідношенням частин *Tranquillo–Andante–Allegro*, а також у конфліктності образів та їх значному драматургічному розвитку у межах кожної частини. Причому оркестр у цьому творі трактується «як психологічне тло»<sup>3</sup>. Миттєво реагуючи на зміни настроїв у партії соліста, оркестр або підтримує його, або сперечається з ним.

Скрипковий концерт Ж. Колодуб пройнятий почуттями величезної любові й ніжності та водночас глибокого жалю, туги і щемливого болю від втрати рідної людини. Це знайшло відбиття навіть у його назві «Concerto doloroso», що з італійської перекладається як «болючий, скорботний». Як зазначає М. Черкашина-Губаренко, лірика тут має «скорботно-драматичну і водночас ностальгічну забарвленість»<sup>4</sup>, що характерно для творів меморіального жанру, а «концентратом головного настрою стає лаконічна тема-лейтмотив, до якої повертається думка і яка цементує всю композицію»<sup>5</sup>.

---

не мистецтво» / Д. Г. Гаврилець; Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. – Львів, 2012. – С. 81.

<sup>1</sup> Черкашина-Губаренко М. Творчі дебюти Жанни Колодуб : монографія / М. Черкашина-Губаренко. – К., 1999. – С. 18.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Черкашина-Губаренко М. Творчі дебюти Жанни Колодуб: монографія / М. Черкашина-Губаренко. – К., 1999. – С. 18.

<sup>5</sup> Там само. – С. 17.

Розгорнута **перша частина** скрипкового концерту *Tranquillo* починається з короткої задумливої та скорботної тризвучної поспівки у партії скрипки. Вона будується переважно на секундових інтонаціях, нагадуючи скорботний плач. Саме цей лаконічний мотив є інтонаційним зерном та «внутрішнім стрижнем всього твору»<sup>1</sup>. У другому проведенні цієї теми секундові інтонації трансформуються у широкі ходи на велику нону, які також відіграють важливу роль у концерті, відтворюючи ще більш щемливі почуття страждання.

Початковій темі скрипки співчутливо відповідає спочатку альт, а потім і весь оркестр. Спершу лише підтримуючи соліста, оркестр поступово наче намагається вивести його з цього заглибленого скорботного стану. У відповідь на більш мужнє та впевнене звучання оркестрової партії мелодія у соліста стає більш схвильованою та експресивною і нарешті широким октавним стрибком на посиленні звучання виривається за межі того замкненого кола, що утворилося від постійного повторення інтонацій секунд і нон. Після цього відбувається перший сплеск бурхливих емоцій: мелодія скрипки стрімко злітає угору на *crescendo* пасажами тривожних тремолоючих вісімок, а у відповідь на це альт наче заспокоює її своїми лагідними інтонаціями. Відтворюючи глибокі страждання, мелодія скрипки знову наче сумує та плаче на секундових інтонаціях, поданих тепер у більш низькому регістрі, а оркестр просвітлено відповідає їй тим самим мотивом у другій та третій октавах.

Далі початкова скорботна тема отримує значний драматургічний розвиток, що приводить до нових емоційних сплесків. Разом із душевним болем і стражданнями у ній тепер відчуються відчай та протест. Кожна нова хвиля зростання стає усе більш розгорнутою та драматичною, поступово досягаючи найвищого ступеню інтенсивності. Якщо перший такий емоційний сплеск спостерігався протягом 4-х тактів, то друга

---

<sup>1</sup> Там само. – С. 18.



хвиля драматичного напруження і спаду триває вже 19 тактів. Причому мелодія у скрипки стає більш декламаційною та емоційно насиченою. Прориваючись на посиленні звучності вгору широкими інтонаціями нон, децим та октав і досягнувши на кульмінації *мі-бемоля* третьої октави, вона стрімко спускається пасажами шістнадцяток униз, заспокоюючись на тріолях вісімок і зупиняючись на останньому довгому звуці. Цю схвильовану розповідь соліста підтримує оркестр, збуджуючись та вгамовуючись разом із ним.

Третя хвиля емоційного напруження триває вже 62 такти! Починаючись із скорботних секундних інтонацій основного мотиву, мелодія скрипки поступово стає більш мужньою та впевненою: наче набравшись сил та рішучості, вона стрімко здіймається вгору пасажами шістнадцяток, які звучать на фоні низхідних пасажів тридцять других або акцентованих вісімок в оркестрі. Такий вибух протесту приводить до епізоду, який асоціюється з активною боротьбою людини із жорсткою реальністю. У партії соліста гучні уривчасті акорди чергуються з пасажами активних шістнадцяток, після чого звучить різкий та суворий мотив вісімок, викладених у техніці подвійних нот, який асоціюється із жорстким натиском грубої, механістичної сили. На цьому фоні в оркестрі плаче і страждає початкова скорботна тема. Спершу вона гучно й надзвичайно виконується альтами у малій та першій октавах, а потім красиво й просвітлено співає у високому регістрі скрипок. Можливо, саме під впливом цього ніжного проведення теми драматичне напруження дещо спадає, темп уповільнюється, а звучність послаблюється. Нарешті все заспокоюється, і розділ завершується просвітленими та умиротвореними фразами у партії скрипки, які підсвічуються мажорним тризвуком в оркестрі.

В основі наступного епізоду лежить постійно повторювана секундова інтонація початкового мотиву, яка на фоні далеких і таємничих шурхотінь у партії оркестру тихо й ніжно виконується солістом у світлому високому регістрі, іноді

## Розділ четвертий

---

імітуючись у низькому регістрі струнних. При цьому остинатний мотив супроводу, викладений як двоголосний канон, будується на стакатних репетиціях вісімок, які рухаються наче по замкнутому колу (спочатку на септиму вниз, а потім – на чисту і збільшену кварта вгору). У результаті поєднання цих контрапунктуючих голосів утворюються дисонуючі інтервали малої секунди, чистої та збільшеної ундецими. Повторюючись протягом 23 тактів, цей супровід не тільки контрастує з виразним кантиленним мотивом скрипки, але й сприймається як щось стороннє та механістичне, надаючи основній темі внутрішньої тривожності. Далі секундовий мотив початкової теми, викладений у ритмічному розширенні чвертками, виконується у низькому регістрі струнних інструментів, відтворюючи глибокі душевні страждання. У контрапункті з ним у високому регістрі скрипок виразно виконується двоголосний мотив, побудований на постійному повторенні інтонацій малої секунди у верхньому голосі та малої терції у нижньому, що нагадує капання краплинок сліз. Це супроводжується постійними схлипуваннями у партії соліста, які передаються пасажами шістнадцяток, що рухаються розкладеними акордами то вгору, то вниз.

Несподівано цей епізод обривається різким дисонуючим акордом, після чого дається жорстка й колюча саркастична тема, яка є втіленням образу зла. Викладена у розмірі 5/8, вона акцентована й надривно скандується скрипкою *solo*, нагадуючи танець смерті, а прийом *glissando*, який використовується двічі, надає їй злорадної посмішки та гротесковості. З появою цієї теми людина наче вступає у нерівну боротьбу із жорсткою реальністю. Драматургічний розвиток цього епізоду будується на конфліктному зіткненні двох контрастних образів: щось неживе й механістичне (уособлення об'єктивного та негативного начала) протиставляється глибоким людським переживанням (втілення суб'єктивного і позитивного начала). Після трикратного повторення жорсткого гротескового мотиву повертається виразна тема страж-

дання з попереднього епізоду у виконанні соліста і струнних інструментів, яка знову переривається темою гротескового танцю, викладеного в оркестрі поліфонічно.

Далі дається просвітлений епізод, який починається на *subito piano* з дещо загадкового остинатного мотиву, викладеного у скрипок прийомом *martellato*. На фоні цього супроводу, який асоціюється з блиском зірочок або краплинками сліз, у партії соліста тихо й лагідно звучить початкова тема концерту, сповнена любові й ніжності. Можливо, це тихий плач або мрія, яка підносить людину у далеку височінь. А, може, це теплі й приємні спогади про померлу людину, з якою так хочеться побачитись і поспілкуватись. Поступово ця тема стає більш схвильованою та експресивною, а оркестрова партія переміщується у похмурий низький регістр, наче повертаючи в об'єктивну реальність. У наступному гучному епізоді знову продовжується боротьба людини із суворою дійсністю. Партія соліста побудована тепер на чергуванні жорстких акордів та стрімкого злету шістнадцяток, у яких відчувається активний наступ злих сил і водночас відчайдушний протест. На кульмінації у високому регістрі скрипки драматично й напружено виголошується секундовий мотив початкової теми плачу, який підтримується мартелютними вісімками та висхідними пасажами в оркестрі. Наприкінці другого проведення цей мотив, досягнувши найвищого ступеня напруження, знесилено злітає вниз шістнадцятками на *diminuendo*, після чого все наче заспокоюється. Подібно до перших тактів цієї частини, перед каденцією знову звучить тихий та ніжний діалог скрипки та альти, побудований на імітаціях короткого мотиву початкової теми. Завдяки цьому епізоду, що сприймається як спогади, у першій частині концерту утворюється тематична і структурна арка.

Каденція соліста починається з розкладених акордів, виконаних штрихом *pizzicato*, завдяки яким передається стан самотності, спустошеності й відчуженості, пов'язаний із втраченою близької людини. Після цього основна тема плачу зву-

чить на *f* більш мужньо та активно, сприймаючись як протест та небажання миритися з обставинами. Це враження створюється також завдяки жорстким акордам та активним пасажам шістнадцяток, які здійснюються то вгору, то вниз. Наприкінці каденції на посиленні звучності наполегливо проривається вгору пасаж вісімок у подвоєнні терціями. На гучній кульмінації (*ff*) до соліста підключається оркестр, який підтримує його схвильованими *tremolo* дисонуючих акордів, що поступово затихають до *pianissimo*. На фоні останнього тремолоючого співзвуччя солююча скрипка ніжно й безсило виконує видозмінену тему плачу, що сприймається як прощальне слово. Здається, що людині вже не вистачає сил. Адже, на відміну від початкового звучання, мелодія іноді надламано спадає широкими інтервалами вниз (на зменшену октаву або велику септиму) замість того, щоб утриматись на місці. До того ж, прийом *glissando*, використаний наприкінці фрази, наче відтворює останній подих людини і те, як душа покидає тіло, відлітаючи у височінь. Після цього знову виконуються розкладені акорди на *pizzicato*, завдяки яким передається стан душевної спустошеності. Завершується перша частина тихим, але настирливим звучанням секундового кластеру у скрипки, який протягом 14 тактів 7 разів повторюється на фоні тремолоючого на *pianissimo* оркестрового акорду, відтворюючи безжиттєвість і безнадійність.

У невеликій за обсягом **другій частині** *Andante* композиторці вдалося передати почуття вселенської скорботи від втрати цілих поколінь людей, загиблих під час страшних війн і лихоліть. Як справедливо відзначає Левко Колодуб, «друга частина скрипкового концерту є одним із значних досягнень Жанни, тому що тут відтворюються образи величезної трагічної сили». За його словами, «ця музика дуже зворушлива, глибока і виразна. Коли її слухаєш, то прямо сльози навертаються»<sup>1</sup>. Дійсно, в уяві слухачів виникають карти-

---

<sup>1</sup> З усних розмов з Левком Колодубом.

ни зруйнованих, чорних від пожеж та спустошених міст, селищ і ланів, розритих вибухами бомб і снарядів. Мимоволі згадуються рядки з листа Д. Ойстраха до 15-річної Жанни, яка у ці страшні роки втратила своїх батьків: «Скільки горя війна принесла, скільки людських життів забрала!»<sup>1</sup>.

Для відтворення цих трагічних образів композиторка не випадково обрала жанр пасакалії як траурної пісні, що у добу Середньовіччя супроводжувала поховальну процесію<sup>2</sup>. Як зазначають дослідники, у другій половині ХХ століття спостерігалась посилена увага композиторів колишнього Радянського Союзу до цього жанру. Адже у післявоєнні роки, «коли трагедійна атмосфера та емоції скорботи виявились домінуючими у суспільному настрої», «пасакалія з її багатим духовним змістом та особливою енергетикою якнайкраще сприяла втіленню цих настроїв»<sup>3</sup>. На думку Г. Абдуліної, поширення цього жанру стало «емоційним відгуком композиторів на події тих років, спогадами про героїв, скорботним прощанням із померлими»<sup>4</sup>.

У другій частині свого скрипкового концерту Ж. Колодуб вдало використала особливості жанру пасакалії та властивий йому остинатний принцип побудови. Вже у похмурому й трагічному шеститактовому вступі на низьких звуках контрабасів і віолончелей, які наче долинають з гли-

---

<sup>1</sup> Лист Д. Ойстраха до Ж. Колодуб від 10 жовтня 1945 року, який зберігається в особистому архіві композиторки.

<sup>2</sup> Як відомо, слово «пасакалія» (ісп. *pasacalle*) походить від слів *pasar* (проходити) і *calle* (вулиця) та буквально перекладається з іспанської мови як «проходити вулицею».

<sup>3</sup> Абдуліна Г. Пасакалія в отечественной инструментальной музыке второй половины XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Г. В. Абдуліна. – С.-Петербург, 2005 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.disserscat.com/content/passakaliya-v-otechestvennoyi-instrumentalnoi-muzyke-vtoroi-poloviny-xx-veka#ixzz3akOXZrRD>

<sup>4</sup> Там само.

## Розділ четвертий

---

бокого підземелля, рівномірно відбивається характерний для цього жанру тридольний ритм із підкресленням першої долі. З появою основної теми цей вступний мотив перетворюється на остинатний супровід, який повторюється протягом 28-ми тактів. Він будується переважно на повторенні секундних кластерів, викладених у ритмі двох вісімок (або однієї чвертки) та половинки, які іноді змінюються на монотонну пульсацію чвертками тонічних октав. Саме ці ритмічні формули, які пронизують крайні розділи частини, надають музиці характеру безпросвітності й безнадійності, нагадуючи траурну процесію. За словами Л. Колодуба, «у цій повільності, планомірності й монотонності відчувається якась приреченість». Недарма в його уяві «ця музика асоціюється з ходою людей на смерть»<sup>1</sup>.

На фоні цього похмурого й начебто застиглого супроводу звучить повільна, стримана і скорботна тема, також заснована на принципі остинатності. Повторюючись у крайніх розділах 12 разів (5 – у першому і 7 – у третьому), вона виконується по черзі то у середньому регістрі солюючої скрипки, то у різних регістрах струнних інструментів оркестру. Ця тема, побудована у межах першого тетраорду натурального мінору і викладена рівномірною пульсацією чверток або злігованих парами вісімок, асоціюється з монотонними похитуваннями вбитої горем людини та її стогоном. Це відчуття посилюється завдяки настирливому повторенню окремих мотивів мелодії та додаванням до неї у другому голосі тоніки на кожній долі тридольного метру. До того ж, зазначені автором дрібні динамічні відтінки *crescendo* і *diminuendo* вказують на необхідність виразного інтонування кожного звуку. Завдяки цим засобам композиторка відтворює почуття ніжної любові й страждань та водночас величезної скорботи. У першому розділі ця тема викладена в тональності *a-moll*, а у підголосках іноді використовуються понижений другий та підвищений шостий

---

<sup>1</sup> З усних розмов з Левком Колодубом.

ступені, притаманні відповідно фрігійському і дорійському ладам, що надає їй суворого характеру та архаїчності.

У невеликому середньому розділі музика на деякий час наче виходить із стану застигlosti. Подолавши приглушене звучання (у межах *piano*) та монотонну повторюваність чверток і вісімок, тема у соліста несподівано широким стрибком виривається у високий регістр, перетворюючись на справжній плач. Ця нова схвильована тема дається на фоні тривожного передзвону в оркестровому супроводі, в основі якого лежить рух паралельними чистими квінтами, синкопованими чистими квартами або паралельними квартакордами. Двічі цей епізод переривається гучними акцентованими п'ятизвучними секундовими кластерами, поданими у найнижчому регістрі на *sforzando*, які нагадують трагічний набат дзвонів. Після кожного із цих грізних ударів спочатку у партії солюючої скрипки, а потім в оркестрі звучать гучні та схвильовані квінтолі шістнадцяток, що асоціюються з людським голосінням або вигуками відчаю.

У репризі основна тема 7 разів проходить у різних мінорних тональностях (*a, f, d, g, c, g*), виконуючись по черзі то солістом, то оркестром. У першому проведенні вона звучить тихо у середньому регістрі скрипки на фоні арпеджованих акордів оркестрового супроводу. За другим і третім разом тема переходить у високий регістр струнних інструментів оркестру. Її супроводжують тріольні пасажі вісімок у соліста, які рухаються хвилеподібно то вгору, то вниз звуками квартакордів, завдяки чому передаються стривоженість і страждання. З кожним проведенням тема зростає динамічно, досягаючи значного напруження. Після схвильованих низхідних пасажів шістнадцяток, які виконуються у партії соліста на фоні тихого звучання паралельних квартакордів, музика знову стає застиглою, похмурою та безпросвітною. Основна тема подається тепер тільки у низькому регістрі оркестру на фоні остинатного басу, який уже до кінця частини монотонно відбивається четвертними тривалостями спочатку на зву-

ці *соль* контроктави (протягом 13 тактів), а потім – на найнижчому *до* в октавному подвоєнні (протягом 22-х останніх тактів). На це похмуре й трагічне звучання скрипка відповідає то ніжними, скорботними й задумливими мотивами, поданими у першій та другій октавах, то більш схвильованими тріолями вісімок, що кружляють у високому регістрі. Ця частина завершується у трагічній тональності *c-moll*. На фоні основної теми та остинатно повторюваної тонічної октави, викладених у низькому регістрі струнних інструментів, соліст виконує сумну, але просвітлену тему, сповнену любові й ніжності. Цей живий людський голос наче завмирає у порожньому й застиглому просторі, на що вказують авторські ремарки *ppp* і *morendo*.

**У третій частині**, написаній у формі сонатного *Allegro*, вирішується споконвічна проблема «Людина і зовнішній світ». Суворій та жорсткій реальності протиставляються піднесені людські почуття, а чутливість і духовна краса людини входить у протиборство з невпинним та бурхливим потоком проблем сучасної дійсності. У зв'язку з цим особливого драматичного напруження набуває протиставлення двох контрастних образних сфер: безперервна енергія руху контрастує з острівками світлої романтичної лірики. При цьому, як зазначає М. Черкашина-Губаренко, «стосунки скрипкової та оркестрової партії набувають характеру конфліктного зіткнення, протиборства особистісного, індивідуально визначеного та загального, <...> підкореного зовнішній динаміці та енергії руху»<sup>1</sup>. Цією драматично насиченою музикою композиторка наче стверджує, що життя людини знаходиться у постійній боротьбі з труднощами.

Ці образи створюються завдяки використанню жанру токати з характерним для неї терпким звучанням, пружною ритмікою та моторністю. Вже в одинадцятитактовому оркест-

---

<sup>1</sup> Черкашина-Губаренко М. Творчі дебюти Жанни Колодуб: монографія / М. Черкашина-Губаренко. – К., 1999. – С. 18.



ровому вступі, викладеному у п'ятидольному розмірі, на людину спрямовується безперервний потік енергії. До остинатно повторюваного та пульсуючого рівномірними чвертками унісону низьких струнних інструментів, який доноситься спочатку наче здалеку (на *pp*), послідовно додаються дисонуючі співзвуччя, що асоціюється з накопиченням сили або наближенням суворих подій. На фоні цих жорстких акордів у партії скрипки звучить на *mf* енергійна та уривчаста тема головної партії, яка на посиленні звучності активно й наполегливо рухається вперед і вгору. Причому у процесі розвитку її п'ятидольна ритмічна пульсація змінюється на чотиридольну. Цьому активному натиску намагається протистояти дуже ніжна й виразна тема побічної партії, викладена у чотиридольному розмірі. Уособлюючи в собі людські страждання, вона на кульмінації гучно виконується у високому регістрі солюючої скрипки. Під впливом її благаючих інтонацій усе навіть уповільнюється, заспокоюється та затихає на деякий час. Після фермати на довгому звуці ця світла лірична тема звучить уже на *pianissimo* в оркестрі, супроводжуючись коливанням остинатних фігурацій вісімок у партії соліста. Однак цей прояв людських почуттів триває лише протягом 8 тактів.

Несподівано загальний рух прискорюється, динаміка змінюється на *forte*, і вихор життя знову закручує людину у свій коловорот, із якого вона намагається вирватися. Стрімкий біг висхідних та низхідних пасажів, які тричі переходять із партії скрипки в оркестр і навпаки, приводять до жорсткого звучання подвійних нот та акордів у заключній партії, що виконуються спочатку у партії соліста, а згодом підтримуються оркестром, сприймаючись як удари долі. Однак людина не здається. Двома висхідними пасажами та гучними й рішучими акордами соліст привертає до себе увагу і починає свій монолог. Як і наприкінці першої частини, у цій середній каденції тема у скрипки знову звучить то ніжно й схвильовано, то відчужено й відсторонено, відтворюючи різноманітні почуття «від афектованого страждання і болю – до

## Розділ четвертий

---

прострації та примирення»<sup>1</sup>. Залишаючись наодинці із собою, людина то страждає та плаче, що передається за допомогою низхідних пасажів тріольних вісімок або сходженням вгору широкими інтервалами на *glissando*; то безсило й спустошено схиляється перед обставинами, що відчувається у перебиранні тихих звуків та розкладених акордів, виконаних штрихом *pizzicato*; то знову бореться й протестує, що відтворюється злетами тремолоючих тріольних вісімок. Останній із таких висхідних пасажів, досягнувши гучної кульмінації на довгому *сі* третьої октави, несподівано обвалюється вниз швидкими шістнадцятками. У малій октаві цей стрімкий рух наче натикається на грізні звуки чверток, які повторюються на *crescendo* та завершуються у партії альту низхідним хроматичним пасажем шістнадцяток, поданих на *diminuendo*, що нагадує гул літака, який падає.

У динамічній репризі активній та енергійній темі головної партії протиставляється більш розвинутий ліричний епізод, який триває протягом 19 тактів. Тема побічної партії, викладена у темпі *meno mosso* на фоні коливання струнних оркестру, звучить у виконанні соліста ніжно, мрійливо та просвітлено, немов стверджуючи прагнення душевного спокою та щастя, а також відтворюючи піднесену мрію про романтичний ідеал. Але помірний плин цієї ліричної теми знову обривається жорстким звучанням подвійних нот та акордів заключної партії, які виконуються *ritu mosso* одночасно у партії соліста та оркестру, двічі перериваючись стрімким рухом шістнадцяток. Цей епізод завершується різкими та гучними акордами у соліста та грізним унісонним мотивом у партії низьких струнних інструментів.

---

<sup>1</sup> Гаврилець Д. Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Д. Г. Гаврилець; Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. – Львів, 2012. – С. 83.

У розділі *Meno mosso* основна тема, викладена у формі канону<sup>1</sup>, набуває гротескного характеру. Це підкреслюється короткими насмішкуватими висхідними та низхідними пасажами шістнадцятки, які звучать у високому регістрі скрипок. Далі нестримний потік дійсності наче знову закручує людину. Це враження створюється завдяки висхідним пасажам шістнадцятки в оркестрі, які настирливо просуваються вгору на значному посиленні звучності, підтримуючись тремолоючими вісімками у соліста та впевненими кроками чверток у низькому регістрі струнних. Досягнувши гучної кульмінації (*ff*), цей стрімкий рух раптово зупиняється на найвищому звуці *сі* третьої октави, який протягом 12 тактів витримується у партії соліста, згасаючи динамічно. На його фоні в оркестрі звучать грізні та жорсткі акорди, які нагадують удари долі.

У коді (*Adagio*) солуюча скрипка ніжно та з любов'ю виконує свою останню фразу, що сприймається як прощальне слово, звернене у вічність. Далі на фоні витриманого в оркестрі дисонуючого акорду у партії соліста протягом 7 тактів чергуються на *pianissimo* звуки *ля* і *сі-бемоль* другої октави. При цьому використовується прийом *glissando*, завдяки чому створюється враження поступової втрати людиною свідомості, коли візуальні образи починають розпливатися, що нагадує відповідний ефект кінозйомки. Протягом останніх 18 тактів у партіях віолончелей та контрабасів витримується малий мажорний нонакорд, а у високому регістрі скрипок, перериваючись паузами, повторюється короткий мотив, побудований на чергуванні інтонацій великої та малої нон, що сприймається як лейтмотив смерті<sup>2</sup>. На цьому фоні у середньому регістрі со-

---

<sup>1</sup> Ця тема, яка звучить спочатку у низькому регістрі струнних, імітується у партії соліста із запізненням на одну четверту долю.

<sup>2</sup> Показово, що у трьох творах Ж. Колодуб, написаних до казки Г. К. Андерсена «Снігова королева» (у фортепіанному альбомі, симфонічній сюїті і балеті), інтонація малої нони лежить в основі лейтмотиву холодної красуні, яка несе із собою смерть.

## Розділ четвертий

---

люючої скрипки тричі проходить ніжний та просвітлений мотив із висхідною малою терцією та низхідною малою секундою, який у першій частині звучав у відповідь на початкову тему. Причому двічі цей мотив імітується у низькому регістрі контрабасів, що надає останньому епізоду потойбічного звучання. Завдяки такому прийому «тематичного обрамлення початковим матеріалом»<sup>1</sup> композиторка поєднує усі частини концерту в єдине ціле. За словами М. Черкашиної-Губаренко, у фіналі «ця ремінісценція звучить ніби відсторонено й потойбічно, як прощальний погляд, остання мить...»<sup>2</sup>. Повторені та перервані паузами або витримані на довгих звуках, вказані мотиви поступово уповільнюються та затихають до *ppp*. Так, поступово завмираючи, обривається людське життя. У такому тихому завершенні фіналу, що сприймається як розмова з вічністю, композиторка стверджує думку про те, що усі люди смертні та рівні перед Богом.

Отже, у «Concerto doloroso» для скрипки і камерного оркестру Жанни Колодуб традиції музики *in memoriam* виявились у переважанні скорботних інтонацій та мотивів, повільних темпів і мінорних ладів, у пануванні елегійних, ностальгійних і трагічних настроїв, у протиставленні драматичних і ліричних образів, у зверненні до жанру пасакалії як траурної пісні, а також у великій ролі монологічного типу висловлювання.

Вже понад 15 років скрипковий концерт Жанни Колодуб привертає увагу багатьох виконавців саме завдяки правдивому відтворенню глибоких людських почуттів і закладеному у ньому багатому філософському змісту. Цікаві інтерпретації цього твору представили заслужені артистки України Богдана Півненко (разом із Національним ансамблем солістів «Київська камерата» під керівництвом народного артиста

---

<sup>1</sup> Черкашина-Губаренко М. Творчі дебюти Ж. Колодуб: монографія / М. Черкашина-Губаренко. – К., 1999. – С. 18.

<sup>2</sup> Там само.

України Валерія Матюхіна) та Ольга Рівняк (із Заслуженим академічним симфонічним оркестром Національної радіокомпанії України під керівництвом заслуженого діяча мистецтв України В'ячеслава Блінова), а також дипломант міжнародного конкурсу Ніна Сіваченко (з камерним оркестром «ARCHI» під диригуванням заслуженого діяча мистецтв України Ігоря Андрієвського).

У цьому оригінальному і талановитому творі, присвяченому пам'яті батька-скрипаля, Жанні Колодуб вдалося піднести переживання особистої трагедії до загальнонародського рівня. Як згадує Левко Колодуб, «неодноразово після виконання цього концерту у Німеччині до нас підходили жінки та зі сльозами на очах ділились спогадами про загиблих на фронті родичів»<sup>1</sup>. Сьогодні, коли українці зазнають важких втрат у боротьбі за свободу і незалежність своєї країни, ця музика викликає у слухачів безпосередні асоціації з трагічними подіями сучасності.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Абдуллина Г. Пассакалія в отечественной инструментальной музыке второй половины XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Г. В. Абдуллина. – С.-Петербург, 2005 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/passakaliya-v-otechestvennoi-instrumentalnoi-muzyke-vtoroi-poloviny-xx-veka#ixzz3akOXZrRD>

2. Гаврилець Д. Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Д. Г. Гаврилець; Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. – Львів, 2012. – 227 с.

3. Заранський В. Український скрипковий концерт: навчальний посібник / В. Заранський. – Львів: Сполом, 2003. – 222 с.

---

<sup>1</sup> З усних розмов з Левком Колодубом.

## Розділ четвертий

---

4. Мринська І. Сильова динаміка жанру музики in memoriam у творчості українських композиторів першої половини ХХ століття [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://intkonf.org/mrinska-io-stilova-dinamika-zhanru-muziki-in-memori-um-u-tvorchosti-ukrayinskih-kompozitoriv-pershoi-polovini-hh-stolittya/>

5. Палійчук І. Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000): формування, усталення, модифікації жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / І. С. Палійчук ; ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України. – К., 2007. – 29 с.

6. Сулім Р. Перший вчитель композитора Жанни Колодуб // Учитель – учень: ідея спадкоємності та новаторства в музичній культурі України (до пам'ятних дат Р. М. Глієра, Б. М. Лятошинського, І. Ф. Карабиця): збірник статей та матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Суми: ТОВ «Фабрика друку», 2015. – С. 117–122.

7. Сулім Р. Сторінки історії Вінницької ДМШ № 1 на шпальтах місцевих газет // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка: зб. наук. праць. – Вип. 16. – Луганськ : Вид-во ЛДІКМ, 2011. – С. 219–231.

8. Хоровецький Т. Школа талантів. Сьогодні 5-річчя існування Вінницької музичної школи // Більшовицька правда. – 1938. – № 270. – С. 2.

9. Черкашина-Губаренко М. Творчі дебюти Жанни Колодуб: монографія / М. Черкашина-Губаренко. – К., 1999. – 24 с.