



СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Герасимова-Персидська Н. А. Специфіка національного варіанта бароко в українській музиці XVII ст. [Текст] / Н. А. Герасимова-Персидська // *Українське бароко та європейський контекст*. — К. : Наукова думка, 1991. — С. 211–215.
2. Лобанова М. Н. *Музыкальный стиль и жанр: история и современность* [Текст] / М. Н. Лобанова. — М. : Сов. композитор, 1990. — 312 с.
3. Назайкинський Е. В. *Стиль и жанр в музыке* [Текст] / Е. В. Назайкинський. — М. : Владос, 2003. — 248 с.
4. Юдкін І. М. *Неостилістичні течії в українській культурі XX ст.* [Текст] / І. М. Юдкін // *Українська художня культура : навч. посібн. за ред. І. Ляшенка*. — К. : Либідь, 1996. — С. 289–298.
5. Bekker P. *Organische und mechanische Musik* [Text] / Paul Bekker. — Stuttgart und Berlin : Dt. Verl.-Anst., 1928. — VIII, 113 S. — URL [Electronic source] : https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Organische_und_mechanische_Musik.pdf&page=17.

УДК 78.071.1 : 78.03 (477) «312»

Римма Сулім

**НЕОКЛАСИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ЖАННИ КОЛОДУБ
(на прикладі «Маленької сюїти у стилі Бароко»
для камерного оркестру)**

В українській музичній культурі XX – початку XXI ст. значного поширення набули неокласичні тенденції. Це виявилось у прагненні митців відтворити у своїх опусах стилістичні ознаки музики ранньокласичного і докласичного періодів. Як відомо, поняття «неокласицизм» включає у себе звернення композиторів не тільки до творчості представників віденського класицизму, але й до епохи Відродження і Бароко. На думку Л. Мельник, «барокові рецепції в сучасній українській культурі є одним із тих цікавих естетичних явищ, котрі здобули широке втілення в художній практиці» [6, с. 89]. Ще наприкінці XIX – у першій половині XX ст. до жанрів і форм барокової музики звер-



нули у своїх фортепіанних опусах М. Лисенко, Н. Нижанківський, В. Косенко і М. Колесса¹. У другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. необарокові тенденції виявились у творчості В. Бібіка, Я. Верещагіна, В. Губаренка, Л. Дичко, Ю. Іщенко, В. Зубицького, В. Камінського, М. Кармінського, І. Карабиця, О. Козаренка, Ж. Колодуб, Л. Колодуба, В. Подвали, М. Скорика, Є. Станковича, Ю. Шамо та ін.

Посилену увагу українських композиторів до музики епохи Бароко дослідники пояснюють «намаганням протиставити дисгармонійній і сповненій конфліктами реальності універсальні духовні вартості, протистояти навальному руйнуванню традиційних музичних канонів збереженням вічних ідеалів» [11, с. 1]. Як зазначає Л. Мельник, «“бароковість” багатьох шестидесятників видається зумовленою ... потребою повернення високодуховних надбань нації, справжньою скарбницею яких була епоха Бароко» [6, с. 91]. Саме цими причинами пояснюється звернення Ж. Колодуб до музики барокової доби, що яскраво виявилось у «Маленькій сюїті у стилі Бароко» (2005)² для камерного оркестру, написаній композиторкою у пізній період творчості.

Проблеми функціонування жанрових моделей барокового стилю в українській музиці ХХ ст. досліджували Ю. Бентя [1], О. Зав'ялова [3; 4], Л. Мельник [5; 6], Я. Олексів [9], О. Рудницький [11], І. Тукова [13] та ін. Однак питання відбиття зазначених стильових тенденцій у творчості Ж. Колодуб не знайшли висвітлення у роботах музикознавців. **Мета дослідження** – на основі детального аналізу «Маленької сюїти у стилі Бароко» для камерного оркестру Ж. Колодуб розкрити образно-емоційний зміст, особливості музичної мови і структури цього твору з огляду на неокласичні тенденції.

«Маленька сюїта у стилі Бароко» складається з трьох частин («Прелюдія», «Менует», «Allegretto»). У кожній із них композиторка вдало відтворила характерні ознаки та художньо-образний світ барокової музики сучасними засобами виразності. Твір розпочинається

¹ Маються на увазі «Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень» М. Лисенка, «Фуга на тему В-А-С-Н» Н. Нижанківського, «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка, «Пасакалія, скерцо і фуга» М. Колесси.

² «Маленька сюїта у стилі Бароко» (2005) для камерного оркестру Ж. Колодуб існує також в авторському перекладенні для органа.



«Прелюдією» (*Andante*), у якій панують елегійно-сумні і скорботні образи. Нагадуючи піднесену арію, ця музика близька за характером до лірико-філософських *Adagio* з оркестрових творів Й. С. Баха або до повільних прелюдій з його «Добре темперованого клавіру» (*cis-moll, es-moll, f-moll, b-moll* з I тому). На початку частини в партії скрипок звучить лірична мелодія у тональності *d-moll*, сповнена надзвичайної ніжності і любові, смутку і жалю та водночас стриманої внутрішньої сили і величавості. Викладена переважно восьмими (іноді із зупинками на четвертних із крапками), вона повільно рухається звуками натурального мінору то вгору, то вниз, супроводжуючись акордами половинної тривалості в інших партіях оркестру. Як і у багатьох темах Баха, в її спокійному і плавному русі відчувається прихований драматизм. Мелодія постійно спрямовується вгору, але якась протидіюча сила тричі повертає її назад, після чого нова висота досягається вже висхідними інтонаціями кварта. У гармонізації теми поряд із тризвуками, септакордами та їх оберненнями застосовуються дисонуючі співзвуччя, утворені нашаруванням акордів різних функцій або затриманням неакордових звуків. Такий супровід надає мелодії особливо щемливого, навіть трагічного, відтінку.

У цій частині Ж. Колодуб використовує прийоми розвитку тематичного матеріалу, притаманні поліфонічній музиці епохи Бароко: безперервність руху і вільне розгортання мелодичної лінії, згущення і розрядження фактури, терасоподібну динаміку тощо. Зокрема, застосовується такий прийом лінійного розгортання теми, як «розвиток у висоту» [7, с. 7], коли при висхідному русі емоційне напруження зростає, а при низхідному – послаблюється. Порівняно з першим, більш стриманим звучанням теми, три її наступні проведення є більш напруженими і драматичними. Замість натурального мінору використовується підвищений VII ступінь, мелодія, прикрашена мордентами, подається на октаву вище, а її плавний рух наприкінці фраз змінюється стрибками на широкі інтервали (кварти, сексти, септими), які викладені шістнадцятими, злігованими із синкопованими восьмими. Відбувається так зване «ритмічне пожвавлення», охарактеризоване дослідниками як «стиснення руху шляхом введення більш швидких ритмічних одиниць» [7, с. 7]. Завдяки цим засобам музика значно дра-



матизується, звучність посилюється, що приводить до першої кульмінації, яку у музиці Баха дослідники називають «напливом могутніх ... радісних емоцій» [12, с. 16]. Складається враження, що людина у своєму прагненні до світла пододала скорботні настрої та відчула «величезне піднесення радісного духу», яке у багатьох творах Баха втілюється «у формі урочистого прославлення» [12, с. 16]. У виконанні оркестрового *tutti* виголошуються на *forte* життєстверджуючі та урочисті багатозвучні консонуючі акорди (переважно мажорні тризвуки та їх обернення)³. Подані у широкому розташуванні (у діапазоні чотирьох октав) половинними тривалостями, вони нагадують гучне і насичене органне звучання, а октавні ходи, утворені при цьому у верхньому голосі, викликають асоціацію з готичними соборами, спрямованими у височінь.

Після четвертого проведення теми знову дається акордовий епізод, але завдяки використанню дисонуючих співзвуч із додаванням щемливих секунд⁴ він набуває тепер трагічного забарвлення. Це приводить до драматичної кульмінації (*forte*) з різкою зміною та згущенням фактури. Замість повільної одноголосної мелодії та витриманих акордів, майже в усіх партіях оркестру використовується прийом «ритмічного пожвавлення». Поступове накопичення емоційного напруження нарешті знаходить вихід у безперервному русі шістнадцятих і восьмих. При цьому у партіях перших скрипок та альтів, які грають в унісон, застосовується притаманне творам барокової доби приховане двоголосся (так звана «уявна» поліфонія): одноголосна мелодична лінія, викладена шістнадцятими, поділяється на «нерухливий голос» (своєрідний органний пункт) і рухливий мотив восьмих, який дублюється в унісонному звучанні других скрипок

³ Послідовність цих акордів складається з *D-dur*-ного тризвуку, *F-dur*-ного квартсекстакорду, великого мажорного септаккорду (від сі-бемоля) і *fis-moll*-ного секстакорду.

⁴ У другому акордовому епізоді використовується така послідовність співзвуч: *g-moll*-ний субдомінантовий тризвук (із додаванням секундового тону), *A-dur*-ний доміантовий тризвук (із додаванням секундового тону), великий збільшений септакорд VI ступеню (із підвищеною квінтою), мінорний доміантовий квінтсекстакорд (із зниженою квінтою і додаванням секундового тону).



і віолончелей. На відміну від цього, у партії контрабасів протягом шести тактів повторюється цілими тривалостями домінантовий органний пункт. Такі типи фактури з насиченим звучанням оркестрового *tutti* досить поширені у музиці епохи Бароко. У цьому епізоді поряд із болем і відчаєм відчуваються могутня енергія та сила волі, і водночас – протест і заклик до активних дій.

Після такої гучної та драматичної кульмінації відбувається поступовий спад напруження завдяки зміні фактури і «розширенню руху» шляхом «введення більш повільних одиниць» [7, с. 7]. Замість суцільного потоку шістнадцятих і восьмих застосовується плавний рух паралельними квартсекстакордами (мажорними, мінорними і зменшеними), які викладені у партіях скрипок переважно четвертними і половинними. Сповнена болю і страждань, тема цього епізоду супроводжується підголосками в інших партіях оркестру, у яких четвертні і восьмі поступово змінюються на половинні і цілі тривалості. У такий спосіб фактура поступово розряджається, і наприкінці розділу емоційне напруження спадає завдяки модуляції у світлу тональність *C-dur*. На початку *другого* розділу дещо варійована тема, викладена у початковій тональності *d-moll*, знову звучить у виконанні перших скрипок, супроводжуючись акордами (переважно цілих тривалостей) в інших партіях оркестру. Далі музичний матеріал повторюється майже без змін⁵. Наприкінці «Прелюдії» звучить повний кадансовий зворот із використанням типового для музики Бароко прийому «розтягування напруження ввідного тону (за допомогою затримки його розв'язання)» [7, с. 7]. Перша частина сюїти завершується умиростворено, спокійно і просвітлено у тональності *C-dur* на витриманому тонічному тризвукі з терцією у верхньому голосі, завдяки чому передається спрямованість у височінь.

Друга частина, «Менует», сприймається як інтермедія між скорботною «Прелюдією» і драматично напруженим фіналом – «Allegretto». Ж. Колодуб не випадково звертається до жанру менуету.

⁵ У другому розділі акордовий епізод замість двократного проведення дається тільки один раз у першому варіанті гармонізації (із життєстверджуючим звучанням мажорних тризвуків та їх обернень).



Адже, за традиціями барочної музики, у середніх частинах оркестрових сюїт Баха так само представлений «“набір” модних французьких танців або інших п'єс танцювального складу» [2, с. 343], серед яких менует вважався обов'язковим. На думку дослідників, таке поєднання «піднесеного» і «розважального», коли «у межах одного й того самого твору часом переважає музика, яка дух підносить, а іноді – яка дух звеселяє» [2, с. 342], також притаманне оркестровим творам Баха. Вдало відтворюючи у своїй сюїті характерні риси менуету, Ж. Колодуб дещо «осучаснює» цей старовинний французький танець завдяки застосуванню деяких особливостей гармонізації та структури.

Подібно до менуетів Баха і Генделя, ця частина, написана у розмірі 3/4 та помірному темпі *Moderato*, складається з трьох розділів⁶. У її прозорій поліфонічній фактурі виявляється типовий для оркестрової музики Баха розподіл інструментального ансамблю на партії «концертистів» (солуючі облігатні голоси) і партії «рипієністів», які їх доповнюють. У даному випадку роль «концертистів» виконують партії перших і других скрипок та альтів, які ведуть триголосну тему, а роль «рипієністів» належить партіям віолончелей та контрабасів, які створюють гармонічну і ритмічну основу музики⁷.

У першому розділі «Менуету», поданому у тональності *C-dur*, звучить на *pianissimo* ніжна і граційна мелодія, прикрашена групето шістнадцятих (характерна ознака барокового стилю). Однак, у супереч традиціям, ця тема має неквадратну структуру (3 т.+7 т.) і незвичне забарвлення. У її другому реченні цікаво обігрується співставлення натурального і зниженого VII ступенів (ознака міксолідійського ладу), а також мажорної та мінорної терцій. Остання фраза завершу-

⁶ За твердженням дослідників [10, с. 549–550], менут як самостійна інструментальна форма спочатку складався з двох розділів по вісім тактів з повторенням кожної частини (наприклад, у творах Ж. Люллі, Ж. Рамо, Ф. Куперена і Г. Генделя). У процесі ускладнення форми виникли тричастинні менуети (у сюїтах Й. Баха і Г. Генделя).

⁷ У першому розділі «Менуету» у партіях віолончелей та контрабасів підкреслюються переважно перша і друга долі такту (у ритмі четвертна – половинна), у другому розділі спочатку виділяються басами перша і третя долі (половинна – четвертна), а у третьому розділі тему супроводжують більш довгі звуки басового голосу (половинні з крапками).



ється навіть у паралельному *c-moll*. Подібне співставлення мажорних і мінорних ладів досить часто використовується в українських народних піснях. Так тонко і ненав'язливо Ж. Колодуб надає старовинному французькому танцю зовсім іншого національного колориту. На думку дослідників, таке поєднання ознак барокового стилю з народною жанровістю є характерним для українського неокласицизму. Як зазначає О. Рудницький, «на відміну від інших національних варіантів згаданого стильового напрямку, український неокласицизм дуже активно використовував фольклорні елементи, органічно перетворював їх у єдності з загальноєвропейськими» [11, с. 1]. Подібний синтез намітився вже у фортепіанних творах М. Лисенка («Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень»), В. Косенка («11 етюдів у формі старовинних танців»), М. Колесси («Пасакалія, скерцо і фуга») та інших українських композиторів.

В основі першого розділу «Менуету» Ж. Колодуб – переважно класична гармонізація, але переосмислена із позицій сучасної композиторської техніки. У поєднанні мелодії з рухливими підголосками утворюються консонуючі співзвуччя, а м'які дисонанси виникають лише на мить завдяки характерним для барокової музики затриманням і прохідним звукам, які розв'язуються у стійкі консонанси. Однак через те, що басовий голос (партія «рипієністів») майже стоїть на місці, вперто повторюючи спочатку звук *do* (тоніка *C-dur*), а потім *re* (II ступінь), між ним і трьома рухливими голосами (партією «концертистів») виникає нашарування акордів різних функцій. Наприклад, неповний домінантсептакорд звучить на фоні тоніки, а тонічний тризвук або неповний септакорд VI ступеня супроводжується басовим голосом на II ступені. Унаслідок цього утворюються додаткові дисонуючі звучання великих і малих нон через октаву, які ніби навмисно підкреслюються зупинками на четвертих із крапкою, привертаючи увагу до співставлення натуральних та альтерованих ступенів у мелодії. Такий засіб сучасної гармонізації надає старовинному танцю особливої пікантності й гостроти.

Тема *другого розділу* менуету має більш мужній характер. Це підкреслено відсутністю групето, використанням пунктирного ритму і чіткою артикуляцією гамаподібних пасажів, які рухаються то вгору,



то вниз переважно у ритмі восьмих. Мелодію виконують перші і другі скрипки у подвоєнні в терцію, в альтях імітується мотив із пунктирним ритмом, а у партіях віолончелей та контрабасів підкреслюється гармонічна і ритмічна основа⁸. У цьому тонально нестійкому розділі з неквадратною структурою (4 т.+10 т.) також спостерігається співставлення мажорних і мінорних ладів народної музики. Якщо перше речення дається у міксолідійському *G-dur*, то на початку другого мелодія повністю повторюється у мелодичному *g-moll*. Далі з неї вичленовується гамаподібний мотив восьмих із пунктирним ритмом у першій фразі, який секвенційно здійснюється угору, рухаючись спочатку звуками мелодичного *C-dur*, потім – дорійського *f-moll* і, наприкінці, – лідійського *As-dur*. Незважаючи на таку рухливість мелодичного голосу, у віолончелей та контрабасів уперто чергуються домінантові і тонічні баси, а у партії альтів постійно повторюється мотив з інтонацією малої секунди, яка «топчеться» на місці, переступаючи з одного звуку на інший⁹. Як і у першому розділі, внаслідок нашарування акордів різних функцій між темою та супроводом постійно утворюються гострі дисонуючі співзвуччя. Подібний прийом значно «осучаснює» старовинний танець і надає йому незвичного забарвлення. Це підтверджує думку дослідників про те, що «звернення митців до класичних зразків на новому етапі відзначає вже не просту стилізацію, а певне перетворення та осучаснення давніх моделей» [3, с. 27].

На відміну від першої частини «Менуету», його останній розділ викладений у тональності *Es-dur* (другий ступінь споріднення), що незвично для менуетів барокової доби. Основна тема, прикрашена численними групето і мордентами, має урочистий та піднесений характер¹⁰. Її виконують на *forte* перші скрипки та альти у подвоєнні в дециму, у партії других скрипок даються підголоски з активними

⁸ У партіях віолончелей та контрабасів спочатку повторюється домінантовий звук на першій та третій долях такту (половинними і четвертними), а далі протягом шести тактів відбувається постійне чергування домінантового і тонічного звуків, викладених рівномірними четвертними тривалостями.

⁹ В остинатному секундовому мотиві у партії альтів поряд із четвертними звуками і паузами використовується пунктирний ритм (восьма з крапкою – шістнадцята).

¹⁰ Тема третього розділу менуету також має неквадратну структуру (5 т. + 7 т.).



квартовими і квінтовими ходами, а контрабаси і віолончелі супроводжують тему звуками довгої тривалості (половинними з крапками). При цьому музика знову набуває тональної усталеності і консонуючого звучання, притаманного менуетам XVII–XVIII ст. Таким чином, у «Менуеті» Ж. Колодуб поєднує особливості стилю Бароко з деякими сучасними засобами гармонізації та фольклорними елементами.

В основу заключної частини, «*Allegretto*», сповненої бурхливої енергії та стрімкої моторності, покладено традиційний для барокової музики жанр токати. За своїм драматично напруженим характером і використанням «загальних форм руху» (типу «*perpetuum mobile*») ця музика нагадує швидкі прелюдії Баха з «Добре темперованого клавиру» (*c-moll* з I тому, *d-moll* і *dis-moll* з II-го) чи відому «Токату і фугу» *d-moll*. Подібно до цих опусів, у фіналі «Маленької сюїти» Ж. Колодуб відтворює безперервний рух життя у його діалектичному розумінні: горе і радість нероздільні, сумніви змінюються «утвердженням бадьорої, мужньої енергії» [12, с. 16], після драматичних подій та трагедій настає просвітлення і панують «урочисто-тріумфальні образи» [12, с. 17], а на шляху людини завжди трапляються труднощі. За словами М. Смирнова, «лише після їх подолання і тільки на мить єдину вона бачить світло. А потім знову якийсь двигун штовхає її вперед, у дорогу, у вічну дорогу життя, якій немає кінця, а є тільки перетворювання, зрушення, збагачування, заперечення того, що досягається» [12, с. 13]. На думку дослідника, «мистецтво Баха є втіленням самого розвитку, його невичерпним джерелом. Саме Бах першим в історії музики досяг такого ступеня внутрішньої динамічності розвитку – інтенсивності, глибини, невимовної її краси» [12, с. 13]. Як і у багатьох творах німецького композитора, в «*Allegretto*» Ж. Колодуб відчувається величезна сила духу людини, яка долає всі негаразди і перешкоди на своєму шляху. Коли слухаєш цю частину, згадуються слова Г. Нейгауза, якими він характеризував творіння Баха: «Навіть безпосереднє сприйняття його музики – гармонійної, величної, багаті думками, почуттями та образами, народної, стихійно могутньої – подібно сприйняттю природи, помноженої на розум людини, на його будівничий та організуючий творчий дух» [8, с. 193]. Усе це відображено і в музиці Ж. Колодуб.



У фіналі «Маленької сюїти» вічний рух життя відтворюється за допомогою безперервного потоку восьмих, які переходять із партій одних інструментів до інших. Музичний матеріал цієї частини викладений у різних типах фактури, характерних для музики епохи Бароко: приховане багатоголосся в одноголосній лінії з темою в одному «уявному» голосі та своєрідним органом пунктом у другому; короткі і ламані арпеджіо мажорних і мінорних тризвуків або зменшених септакордів; гамаподібний рух тощо. Протягом шести тактів четвертого розділу виникає навіть аллюзія на Прелюдію *c-moll* з I тому «Добре темперованого клавіру» Баха. Крім того, у цій частині використовуються такі елементи барокового стилю, як секвенційний спосіб розвитку музичного матеріалу і типові особливості динаміки: протиставлення однакових мотивів на *forte* і *piano* як засіб створення ефекту відлуння; чергування оркестрового *tutti* і соло окремих інструментів як один із прийомів згущування або розсіювання енергії; довготривале терасоподібне наростання звучності від *pianissimo* (або *piano*) до *forte* (або *fortissimo*), що приводить до гучних кульмінацій. Останній із названих принципів динамічного розвитку покладений в основу першого, другого, четвертого і шостого розділів фіналу. Лише третій та п'ятий розділи побудовані на контрастній динаміці (протиставлення *piano* – *forte* або *fortissimo* – *pianissimo*). У гармонізації фіналу переважно використовуються звороти, типові для барокового стилю, а завдяки постійній зміні мажорних і мінорних тональностей відтворюється діалектичне сприйняття життя в усій багатогранності образно-емоційних контрастів, що притаманно творам Баха.

«Allegretto» відкривається урочистим і гучним проголошенням в оркестровому *tutti* арпеджованого *A-dur*-ного тризвуку, витриманого протягом двох тактів. Саме у цій тональності починає свій стрімкий рух тема, викладена восьмими, яку виконують в унісон перші скрипки з підкресленням ритмічної та гармонічної основ четвертними і половинними в інших партіях оркестру¹¹. Але вже у перших тактах відбувається відхилення спочатку у «сумну» тональність *d-moll*¹², а потім –

¹¹ Протягом першого розділу (тт. 3–21) тема у скрипок наприкінці фраз дублюється в унісон альтами, що надає їй більшої насиченості.

¹² Відхилення у тональність *d-moll* відбувається за допомогою септакорду



у *B-dur*. Завершується перше речення на октаву нижче утвердженням *d-moll*¹³, а при повторенні його останньої фрази замість кадансового звороту несподівано відбувається відхилення у первинну тональність *A-dur*. При цьому тема здійснюється вгору ступенями розкладеного тонічного тризвуку, що сприймається як «піднесення радісного духу, почуття впевненості» [12, с. 16].

На гучній кульмінації *першого розділу* використовується прийом низхідної секвенції. У кожному такті за допомогою похмурого і напруженого зменшеного септакорду із зниженою септимою відбувається відхилення у різні мажорні тональності (*D-dur*, *H-dur*, *C-dur*), що асоціюється із сумнівами, пошуками чи боротьбою світла і тіні. В останньому мотиві секвенції, поданому у тональності *d-moll*, звучить типовий кадансовий зворот ($K_{64}-D_{53}$) із затриманням квартового тону. При цьому акорд домінантової функції несподівано розв'язується у тризвук однойменної мажорної тональності *D-dur*. Однак замість «утвердження просвітленням, умиротворенням» [12, с. 16], здалеку накочується новий могутній звуковий вал, який супроводжується зростанням напруження і значним посиленням динаміки (від *piano* до *fortissimo*). Так починається *другий розділ* фіналу. Тема, викладена восьмими, переходить тепер у похмурий низький регістр віолончелей та контрабасів, у партії яких спочатку повторюється на *piano* тоніка в октавний унісон прийомом *martellato*, а потім верхня мелодична лінія прихованого двоголосся рухається вниз хроматизмами на тлі органного тонічного пункту у другому уявному голосі. Хоча у середньому регістрі скрипок та альтів на фоні цього гулу витримуються цілими нотама мажорні акорди (секстакорди *D-dur* та *Es-dur*, квартсекстакорд *C-dur*, тризвук *Des-dur*)¹⁴, однак між темою та супроводом утворюються різкі

підвійної домінанти (з підвищеною терцією) і домінантового секундакорду, який розв'язується у тонічний секстакорд.

¹³ Утвердження тональності *d-moll* відбувається у такій гармонічній послідовності: після *B-dur*-ного тризвуку дається мажорний домінантовий тризвук, потім тризвук шостого підвищеного ступеня і домінантовий секстакорд, який розв'язується у тонічний тризвук, а далі використовується кадансовий зворот ($\Pi_{65}-D_{53}-T_{53}$).

¹⁴ Верхні звуки цих акордів у партіях перших скрипок рухаються вгору спочатку хроматизмами, а потім – стрибком на зменшену кварту.



дисонуючі співзвуччя, які не розв'язуються, а лише накопичуються, сповіщаючи про наближення трагічних подій. Далі протягом чотирьох тактів мелодія, переходячи у партію перших скрипок, проривається вгору ламаними арпеджіо зменшеного септакорду, поданими на фоні витриманого малого нонакорду в інших партіях оркестру. Унаслідок цього вибуху драматизму тема протягом дев'яти тактів долає звуковий діапазон у п'ять октав (від контроктави до третьої). Цей розділ, який асоціюється з прагненням людини вирватись із темряви і трагічних обставин до світла й радості, завершується драматичним звучанням на *fortissimo* малого нонакорду в оркестровому *tutti*.

Значним контрастом до такої гучної кульмінації є початок *третього розділу*. Тема, подана у тональності *d-moll*, спочатку виконується на *piano* у середньому регістрі скрипок на фоні домінантового басу у партії альтів, а потім продовжується на *forte* у *g-moll* (тональність субдомінанти) у партії перших скрипок з додаванням підголосків в інших інструментах оркестру. Далі мелодія переходить у низький регістр альтів, повертаючись у тональність *d-moll*, а в інших голосах протягом двох тактів відбувається чергування домінантового *A-dur*-ного тризвуку і субдомінантового малого мінорного септакорду. Протягом наступних шести тактів тема звучить на фоні домінантового органного пункту поперемінно у тональностях мажорної та мінорної домінанти, завершуючись у партії скрипок *A-dur*-ним розкладеним тризвуком, спрямованим угору. Завдяки тривалому перебуванню на нестійкій гармонії напруження зростає, що супроводжується гучним звучанням (*forte*).

На початку *четвертого розділу* фіналу мажорна домінанта нарешті розв'язується у *D-dur*. У цій тональності звучить епізод, який своєю інтонаційною і метроритмічною будовою, а також фактурним викладом нагадує тему *c-moll*-ної Прелюдії Баха з I тому «Добре темперованого клавіру». Однак, на відміну від первинного драматично напруженого і навіть трагічного характеру в оригіналі, ця тема, подана Жанною Колодуб у світлій мажорній тональності *D-dur* і по-іншому гармонізована¹⁵, сприймається як «утвердження бадьорої, мужньої

¹⁵ В основі перших восьми тактів Прелюдії *c-moll* Баха з I тому «Добре темперованого клавіру» лежить така гармонічна послідовність, подана на фоні тонічного



енергії» [12, с. 16]. Виконуючись спочатку двоголосно у скрипок та альтів на *piano* і завершуючись ламаними висхідними і низхідними арпеджіо *D-dur*-ного тризвуку, тема супроводжується короткими акордами, поданими на перших долях в інших партіях оркестру.

Далі тема на поступовому посиленні звучності продовжується в унісонному звучанні скрипок, але тепер голоси-«рипієністи», викладені половинними, четвертними і цілими тривалостями, рухаються вниз хроматизмами, завдяки чому між темою та супроводом на мить утворюються дисонуючі звучання. Крім того, у цьому епізоді знову спостерігається співставлення однойменних тональностей *D-dur* і *d-moll*, після чого утверджується *A-dur*¹⁶. Наступний гучний епізод (*forte*), побудований на характерному для музики бароко секвенційному розвитку¹⁷, сприймається як урочиста і піднесена кульмінація четвертого розділу. Безперервний рух восьмих переходить у партію віолончелей, а інші інструменти оркестру виконують акорди, викладені у широкому розташуванні половинними тривалостями. У цьому кульмінаційному епізоді панують життєстверджуючі образи, якими сповнені твори Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя і А. Вівальді.

На початку *n'ятого розділу* рух восьмих переходить у партію альтів, а у скрипок на *forte* виконується висхідний мотив із трьох сусідніх звуків, викладений двома шістнадцятими, злігваними з четвертою, з поверненням на перший звук восьмої тривалості. Починаючись у тональності *A-dur* і секвенційно піднімаючись угору хроматизмами, цей короткий мотив супроводжується септакордами та їх оберненнями, поданими половинними у партіях других скрипок, віолончелей та контрабасів. Удруге ця тема виконується *pianissimo*, створюючи ха-

басу: T_{35} - S_{64} - VII_{43} - T_{35} . У Ж. Колодуб подібний епізод, поданий у тональності *D-dur* також на фоні тонічного басу, гармонізований таким чином: T_{35} - VII_{43} - II_{43} - T_{35} . При цьому між двома контрапунктуючими голосами замість паралельних секст і децим (в оригіналі) у фіналі сюїти Ж Колодуб утворюється рух паралельними квартами (чистими і збільшеними).

¹⁶ Тональність *A-dur* утверджується такою гармонічною послідовністю: K_{64} - DD_7 - D_7 - T_{53} .

¹⁷ На початку епізоду відбувається відхилення з тональності *A-dur* в *d-moll* через домінантовий секстакорд, а далі завдяки низхідній секвенції утворюється послідовність тональностей *G-dur* — *C-dur* — *F-dur* — *B-dur* — *E-dur* — *a-moll*.



рактерний для барокової музики ефект відлуння. Завдяки накопиченню нерозв'язаних альтерованих акордів напруження зростає, і у наступних двох тактах на слухачів обрушуються гучні пасажі (*fortissimo*) у виконанні оркестрового *tutti*, побудовані на ламаних арпеджіо зменшеного септакорду. У партіях перших скрипок та альтів ці пасажі спрямовуються вгору, дублюючись у терцію через дві октави, а у партіях віолончелей та контрабасів вони звучать в унісон, рухаючись спочатку у низхідному, а потім у висхідному напрямках. При цьому між різними оркестровими партіями утворюється звуковий діапазон у межах чотирьох октав. Цей епізод сприймається як вибух драматизму або трагічна подія. Подібні образи у творах Баха деякі дослідники порівнюють із «невгамовним потоком, у якому відбиваються язики полум'я палаючої пожежі» [7, с. 126]. Наче відгомін цього гучного і драматичного звучання, у виконанні скрипок та альтів повторюються на *piano* пасажі ламаних арпеджіо зменшеного септакорду, подані лише у висхідному напрямку. Після цього дається пауза, подовжена ферматою, і виникають питання: що буде далі? У яку ж тональність (мажорну чи мінорну) розв'яжеться цей напружений акорд?

У кодї фіналу (*шостий розділ*) звучить радісна і піднесена тема у тональності *A-dur*. Підтримуючись безперервним рухом восьмих у всіх інструментах оркестру, вона виконується на значному посиленні звучності (від *pianissimo* до *forte*), наче поступово набуваючи сил і впевненості. При цьому у гармонізації теми утворюється чергування тризвуків і септакордів тоніки і II ступеня (або їх обернень)¹⁸. Однак зовсім незвично звучать останні вісім тактів твору, у яких Ж. Колодубніби демонстративно відходить від традицій Бароко, підкреслюючи приналежність музики до іншої епохи і національної культури. Досягнувши гучного і насиченого звучання оркестрового *tutti* на кульмінації, фактура несподівано розріджується. Спочатку у високому регістрі перших скрипок звучить на *forte* гамаподібний мотив, який дублюється у партії віолончелей у терцію через дві октави. Супроводжуючись довгими звуками домінантового органного пункту у контрабасів, він

¹⁸ У супроводі теми утворюється гармонічна послідовність T₃₅-II₇-T₆₅-II₇-T₆-II₆₅-T₄₃-II₆₅-K₆₄-VI₆-T₃₅.



рухається у межах двох октав у висхідному і низхідному напрямках, утворюючи чергування мелодичного і натурального *A-dur*. До речі, цей гамаподібний мотив можна також розглядати як чергування мелодичного *d-moll* і лідійського *D-dur*. Далі на фоні витриманої протягом двох тактів тонічної октави другі скрипки та альти грають короткі висхідні арпеджіо *fis-moll*-ного тризвуку, які дублюються у терцію. Завершується твір світлим і гучним тонічним тризвуком *A-dur* у виконанні оркестрового *tutti*. Так у заключному розділі фіналу композиторка утверджує всепереможну силу людського духу та гармонійне сприйняття світу.

Отже, у своїй «Маленькій сюїті у стилі Бароко» Ж. Колодуб вдалося відтворити не тільки зовнішні ознаки цього стилю, а й піднесеному красу і велич музики тієї далекої епохи, зацікавлення якою не згасає і у XXI ст. Саме тому цей твір привертає увагу інтерпретаторів. Уперше сюїта прозвучала 17 квітня 2008 р. у виконанні Київського камерного оркестру під керуванням Мирослава Скорика в залі Національної філармонії України у рамках XVIII Міжнародного фестивалю «Музичні прем'єри сезону». 19 квітня 2010 р. сюїту виконав камерний оркестр «Київська камерна академія» під керівництвом німецького музиканта Ортвіна Беннінгхоффа на концерті з нагоди ювілею Жанни і Левка Колодубів, який відбувся у Великому залі Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Обидві інтерпретації не залишили байдужими сучасних слухачів. Адже у них відчувалось захоплене ставлення Ж. Колодуб до музики епохи Бароко і розкривався глибокий образно-емоційний зміст її твору, у якому утверджуються вічні духовні цінності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бентя Ю. В. *Concerto Grosso Віталія Губаренка як приклад сучасної інтерпретації барокового жанру [Текст] / Ю. Бентя // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. — Вип. 32. Книга 4. Віталій Губаренко: Сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. — К., 2003. — С. 127–142.*
2. Друскін М. С. *Йоганн Себастьян Бах [Текст] / М. С. Друскін. — М.: Музыка, 1982. — 383 с.*



3. Зав'ялова О. К. Неостилістичні ознаки ансамблевих жанрів камерно-інструментального мистецтва України [Текст] / О. К. Зав'ялова // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. праць. — К., 2007. — Вип. 7. — С. 25–31.
4. Зав'ялова О. К. Театральність в необарокових жанрах української камерно-інструментальної музики (на прикладі 8 «Маленьких партит» Ю. Іщенка) [Текст] / О. К. Зав'ялова // Історія української наукової думки: компл. дослідж. духовної культури слов'ян : зб. наук. пр. / упоряд. Н. Костюк. — К., 2006. — Вип. 3. — С. 112–121.
5. Мельник Л. О. Необарокові тенденції в музиці ХХ століття [Електронний ресурс] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 / Мельник Лідія Олександрівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2004. — 19 с. — URL : <http://disser.com.ua/contents/19303.html>.
6. Мельник Л. О. «Сад божественних пісней» Івана Карабиця в контексті необароко європейського та українського [Текст] / Л. О. 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. Коциця. — К., 2003. — С. 89–96.
7. Мильштейн Я. И. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения [Текст] / Я. И. Мильштейн. — М. : Музыка, 1967. — 392 с.
8. Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники, избранные статьи, письма к родителям [Текст] / Г. Г. Нейгауз. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М. : Сов. композитор, 1983. — 526 с.
9. Олексів Я. В. Відображення необарокової стильової тенденції в баянних партитах українських композиторів [Текст] // Наукові записки Тернопільського педагогічного ун-ту імені В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. — 2012. — № 2. — С. 65–70.
10. Панкратов С. П. Менуэт [Текст] // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1976. — Т. 3. — Стб. 549–550.
11. Рудницький О. М. Неокласичні тенденції у творчості Миколи Колесси – розвиток традиції та нове переосмислення [Текст] // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — 2011. — № 4. — С. 228–230.



12. Смирнов М. А. Эмоциональный мир музыки [Текст] : исследование / М. А. Смирнов. — М. : Музыка, 1990. — 320 с.

13. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського Бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. [Електронний ресурс] : дис. канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 / Тукова Ірина Геннадіївна ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. — К., 2003. — URL : <http://disser.com.ua/content/43007.html>.

УДК 78. 079 : 72.034.7

Інна Довжинець

«BACH-FEST» і «ORGANUM» ЯК ТЕРИТОРІЯ МУЗИЧНОГО БАРОКО

**Україна ж – це країна Бароко.
Мандрувати нею – для ока втіха.
Ю. Андрухович**

Музика епохи Бароко переживає в наші дні певний ренесанс: активізується увага виконавців до репертуару тієї доби, відроджується старовинний інструментарій, створюються колективи, що спеціалізуються на виконанні барокових творів, особливості музичної стилістики наполегливо досліджуються науковцями. Серед провідних тенденцій репрезентації барокового мистецтва – намагання досягти автентичності його відтворення. На цьому шляху виконавці копітко вивчають естетичні засади стилю, нотографічні та літературні джерела того часу, акустичні особливості приміщень, в яких звучала музика Бароко, принципи звуковидобування тощо. Свою майстерність у відтворенні справжнього барокового звукового колориту вони демонструють на різних виконавських заходах, зокрема, фестивалях барокового мистецтва. Саме до таких належать сумські форуми «Bach-fest» і «Organum». Аналіз їх діяльності і виявлення їх впливу на формування міського музичного середовища є *метою* даної наукової розвідки.