

musicological discourse were considered beyond the concept of the dramatic period, especially which was saturated by symbolism and subtext.

The works of this period reflect the impact of different socio-cultural areas and trends. Considering his professional education at the St. Petersburg Conservatory, where he studied the works of A. Scriabin, I. Stravinsky, S. Prokofiev, K. Debussy, G. Mahler, R. Strauss and others, crystallizes special romantic and pathetic coloration of his works. V. Kosenko embodied in his poems, preludes, mazurkas, songs, sonatas the syncretic combination of Ukrainian folk melodies with scale and symbolism formative and mode harmonic acquisitions of existing cultural heritage.

There is a fracture between past and present in selected for consideration Kosenko's sonata (and in his works in general). Such fracture was showed by composer by means of symbolic language that balances between figurative areas of mechanistic and song. One branch of song area is romance as a symbol of romantic time, which reflects the memory a lost era, and a symbol of the purest and most secret hopes and lofty dreams; the other branch is folk foundation of works, as a symbol of Ukrainian national spirit with his indomitable will and thirst for life.

Keywords: Sonata, symbol, chamber and instrumental music, V. Kosenko, dumas, duet.

Єлизавета Безродня

ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ ДЗВОНІВ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Церковний дзвін протягом століть був невід'ємною частиною життя українського народу і в традиційній українській культурі сприймався як «голос Божий». Як єдиний музичний інструмент української православної церкви, дзвін виконує в церковному житті певні функції: скликає віруючих до служби, висловлює торжество Церкви і Богослужіння, оповіщає про час найбільш важливих частин служби. Цей вид мистецтва – скарбниця історії і матеріальної культури нашого народу.

Художньо-естетична цінність дзвонів давно усвідомлена російськими митцями. Та не менш важливе значення дзвін та дзвоніння мають і в українській культурі, зокрема музичній. Але досліджень дзвонів в творчості українських композиторів майже немає. Тому в цьому сенсі дана робота має **актуальність** як крок до розширення інформації щодо значення і ролі дзвонів у самотутніх творах композиторів нашої країни. **Мета** даної публікації – розглянути дзвонівість як одне з характерних явищ української культури та продемонструвати значний вплив дзвонів на творчість українських композиторів.

За тисячолітній період свого існування дзвін в Україні став духовно значним пластом національної культури. В рамках церковної обрядовості він проявив себе як гармонічна, функціонально важлива складова богослужбової практики. При цьому дзвін має унікальні художньо-естетичні властивості, у зв'язку з чим він розглядається в якості однієї з форм художньої творчості митців. Тож, не випадково, важливе значення відігравав дзвін в українській культурі. Неодноразово його образ використовувався в українській літературі, наприклад, В. Пачовський «Дзвонять дзвони», І. Багрянний «Скелька» та ін.

Широко використовували дзвін українські митці і в живопису, наприклад, Алла Гончарук – «Львівські дзвони», Петро Ємець – «Дзвони Чорнобиля», Роман Гоманюк – «Дзвін часу».

Традиція дзвонів знайшла широке втілення і в музичному мистецтві українських композиторів. Використання дзвонів у творчості українських композиторів досить широке і різноманітне. Одним з перших дзвони використав Микола Лисенко у своїй опері «Тарас Бульба». Надалі композитори по-різному використовували їх – як безпосередньо шляхом введення в оркестрову тканину, так і за допомогою імітування його звучання різними засобами (фактурними, тембровими, гармонічними тощо).

Яскраве втілення знайшли дзвони у творчості композиторів ХХ століття. Розглянемо деякі з цих творів. Так, наприклад, граничною конкретизацією змісту позначена третя частина кантати Л. Дичко «**Червона калина**» – «Пісня про Байду». В її основу покладена українська народна пісня «Пісня про Байду». Інструментальна партія відтворює широкий урочистий передзвін, який ніби знаменує появу безстрашного Байди, що кинув виклик турецькому султану, патріотизм якого не зламали ні знущення, ні тяжкі тортури.

Остання частина кантати «Червона калина» – «Пісні про козака Нечая» захоплює навальністю, активною динамікою руху, органічним поєднанням героїки і драматизму. Останні хорові фрази — піднесені й урочисті. Це підкреслюється модифікацією інструментального виразового пласта. Партія фортепіано, зберігаючи характерний ритмо-інтонаційний обрис з першого епізоду п'ятої частини, стає немов тріумфуючим передзвоном (тут авторка навіть підключила до звукового масиву самі дзвони).

Цікавим зразком є хоровий концерт «**Звени, златая Русь**» О. Стецюка на вірші С. Єсеніна, який було створено в 1987 році. Твір складається з 14 частин. Образна лірико-філософська побудова концерту відображає цикли життя людини, що пов'язані з циклами природи. Дзвін – один із символів хорового концерту, що втілює ідею пробудження.

Перша частина складається з чотирьох п'єс: «Пролог», «Нивы сжаты», «Предзимнее», «Пороша». Тут проходить шлях від відчуття пустоти до тривоги, якого додає темповий план: від №1 до №4 він прискорюються вдвічі. І в кульмінаційній частині «Пороша» чуються звук маленьких дзвонів на трійці, що мчить безмежними просторами.

Друга частина концерту складається з хорових п'єс: «Береза», «Пурга», «Черемуха», «Задремали звезды», «Пробуждение». Вже перші такти номера «Пробуждение» імітують голос дзвону, що спочатку лунає здалеку, але зростає з кожним наступним звуком, набирає сили та пробуджує землю від сну.

Третя частина складається з п'яти хорових п'єс: «Ожидание», «Месяц», «Ой, Купало», «Звени, золотая Русь», «Эпилог». І в передостанньому номері «Звени, золотая Русь», як і в другій частині, імітується дзвін, що символізує панування добра.

Отже, кульмінації частин втілюють основні ідейні символи твору: в першій частині – звук дзвоників на санчатах. Це есенінський символ «тройка – Русь», що летить у просторі крізь час. У другій та третій – дзвони – символ добра і пробудження.

Трагічне забарвлення має дзвін в *«Панахиді за померлими від голоду»* Євгена Станковича, яка вперше була виконана в шістдесяту річницю Голодомору. Панахида задумана як епічна фреска, музична розповідь про трагедію народу. На увагу заслуговує і відмінна оркестровка, в якій широко використані ударні інструменти, особливо дзвони, що пронизують весь твір, як набат, підкреслюючи траурний настрій. Однак Є. Станкович рідко використовує ілюстративні ефекти безпосередньо, дослівно, радше обмежується до того, що передає за допомогою музики загальний характер тексту. Цьому служить і розбудована партія хору, яка допомагає передати барву.

У творчості видатного українського композитора, представника «шістдесятників» Л. Колодуба *Симфонія № 5 «Pro memoria»* стала новим етапом втілення історико-трагічної тематики та переосмислення трагічної долі України. Основною ідеєю твору є вшанування пам'яті жертв невинно замучених людей, душі яких не знаходять спокою, просять про молитву і очищення. Саме цьому і підпорядковується програмний заголовок кожної із трьох частин твору: від «Терору» через «Пам'ять» до очищення – «Катарсис».

На думку Б. Працюк: «Загальний композиційний задум твору підпорядкований ідеї фактурної реалізації ефекту дзвону як позитивного життєствердного первня, втіленого усіма, а особливо оркестровими, засобами музичної виразності» [9, с. 133]. Адже у творі, окрім реальних

дзвонів, композитор використовує тембральну імітацію звучання дзвіниці, чим створює ефект занурення у давнину нашого народу.

Отже, дзвін в Симфонії №5 має глибоке символічне значення. Крайні частини твору динамічні, сповнені активного симфонічного розвитку. Тембр дзвону присутній безпосередньо і він акцентує кульмінаційні моменти. Тут дзвін забарвлений у трагічні тони. Поряд з іншими ударними інструментами, він підсилює загальний стан внутрішнього напруження, драматичність подій.

Зовсім інше відчувається в II частині «Пам'ять». Це фрагмент застиглого часу. Тембр дзвону в цій частині відтворений композитором без наявності дзвонів. Для досягнення ефекту присутності дзвонів без їх прямого використання Л. Колодуб застосовує оркестрову імітацію їх звучання. Багатство обертонового ряду, тембр та відчуття удару дзвону композитор передає ритмо-формулами з акордів шести валторн, струнних і дерев'яних.

За словами самого автора на створення такого прийому його надихнув унікальний талант дзвонаря і віртуоза – К. Сараджева, який володів феноменальним абсолютним слухом та записав нотами 317 звукових спектрів найбільших дзвіниць московських храмів. Імітація дзвону обрамляє II частину, заглиблюючи слухача у фантастичний неземний світ духовного єднання, молитви та прощення.

Першим у частині озвучується ряд гармонік «Успенського» дзвону кремльовської дзвіниці – «першого за величиною у Москві дзвону» [9, с. 108]. Звучання цього дзвону відтворюється всіма інструментами струнної групи. За ним йде обертоновий звукоряд «Воскресного дзвону» тієї ж дзвіниці, відтворений вже за допомогою всіх дерев'яних духових інструментів, а також п'яти валторн. Третій дзвін – великий дзвін дзвіниці церкви Марона – озвучується перемінно групою дерев'яних духових інструментів і струнною групою.

Між цими двома оркестровими варіантами, ансамблем, що складається з трьох тромбонів, чотирьох труб і трьох валторн, відтворюється звучання четвертого «Педального» дзвону дзвіниці церкви Марона. До церковного дзвону приєднується думна тема струнних з першої частини, що сприймається як відголосок героїчних подій минувшини.

Тривала каденція ударних інструментів наче недільна дзвіниця, створює відчуття великого свята, тут дзвони присутні безпосередньо. Немов здалека наближається «голос» валторн, звучить гармонічно-просвітлений медитаційний церковний наспів (тут композитор використав мелодію лаврського розпіву).

Закінчується частина частковою дзеркальною репризою, що будується на матеріалі вступу «Пам'яті» та створює логічно-смыслову арку

частини, адже, явища культура – час – символ – пам'ять перебувають у постійній взаємозалежності, але саме пам'ять стає центральною щодо інших, утворює вісь їхньої взаємодії.

Фортепіанний цикл *«Київський триптих»* Б. Фільц присвячений врочистому святкуванню 1500-ліття столиці України – Києва.

Цементує твір наскрізно проведений мотив передзвону. У трьох частинах циклу він передає різні види дзвону. В першій частині він наповнює музику «ароматом» сивої давнини, в другій частині – передзвін, що замальовується динамічними віртуозними пасажами. І в 3 частині дзвін імітується октавно-акордовою фактурою, що надає музиці оркестрового забарвлення і звучить як благовіст, на славу древньому і вічно-молодому місту над Дніпром.

Отже, проаналізувавши ряд творів Лесі Дичко, Євгена Станковича, Левка Колодуба, Богдани Фільц, Олександра Стецюка можна зробити певні висновки. Що дзвін, як символ слов'янської культури, знайшов широке втілення не тільки в російському але й в українському мистецтві. Дзвін як інструмент дзвонної природи привертав увагу багатьох українських композиторів. Численні приклади використання дзвонів у творах українських композиторів доводять, що для української музики дзвони також мають вагомe значення і відповідають одній з провідних національних ідей – соборності.

Використання дзвонів має різне смислове навантаження. Це відтворення трагічних подій (Є. Станкович *«Панахида»*, Л. Грабовський *Симфонічні фрески*, Л. Колодуб *Симфонія №5*), урочистих подій (Б. Фільц *«Київський триптих»*), відтворення образу архітектурних споруд (Л. Дичко *«Алькасар... Дзвони Арагону»*, *«Іспанські фрески»*), символ добра, пробудження (О. Стецюк *Хоровий концерт «Звени залатая Русь»*).

Маючи унікальний обертоновий спектр, дзвін не тільки прямо використовувався в партитурах музичних творів (як, наприклад в опері М. Лисенка *«Тарас Бульба»*, *«Панахиді»* Є. Станковича, I та III частинах *Симфонії №5* Л. Колодуба), але й відтворювався за допомогою звуконаслідування – фактурного, гармонічного, тембрового (наприклад, II частина *Симфонії №2* Л. Колодуба – темброва імітація, Б. Фільц *«Київський триптих»* – фактурна імітація).

Порівнюючи втілення дзвонів в російській і українській музиці можна відмітити спільні риси, як в образно-тиматичному відношенні так і в самому способі їх відтворення.

1. *Благовещенская Л. Д. Церковные колокола в академической инструментальной музыке / Л. Д. Благовещенская // Вопросы инструментоведения: ред.-сост. В. А. Свободов.– СПб. : РИИИ, 1997. – Вып. 3. – С. 106–108.*

2. Працюк Б. Дзвін / Б. Працюк // Українська музична енциклопедія / [редкол. тому: А. Калениченко, А. Муха, І. Сікорська, Н. Костюк, О. Кушнірук.]. – Київ : НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського, 2006. – Т. 1: А–Д. – С. 606–607.
3. Працюк Б. Колокола в творчестве Л. Н. Колодуба (на примере 2 части 5 симфонии «Pro tertia») / Б. Працюк // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського: Л. Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). – К., 2006. – Вип. 50. – С. 128–137.
4. Ярешко А.С. Русь зазвонная: традиции и возрождение / А. С. Ярешко // Русское Возрождение. – Нью-Йорк-Москва-Париж, 1998. – № 2 (72). – С. 52–62.

Безродня Єлизавета. Воплощение образов колокольности в творчестве украинских композиторов. В статье рассматривается колокольность как одно из характерных явлений украинской культуры. Показано значительное влияние колокольного звона на творчество украинских композиторов, которые используют колокола не только как оркестровый инструмент, но и путём звукоподражания.

Ключевые слова: колокол, колокольность, украинская музыка, имитация колокольного звона.

Безродня Єлизавета. Втілення обрізу дзвонів в творчості українських композиторів. В статті розглядається дзвонівість як одне з характерних явищ української культури. Продемонстрований значний вплив дзвонів на творчість українських композиторів, які використовуються дзвони не тільки як оркестровий інструмент, але й шляхом звуконаслідування.

Ключові слова: дзвін, дзвонівість, українська музыка, звуконаслідування дзвонів.

Bezrodnya Elizaveta. Embodiment the edge of bell-rings in the creation of Ukrainian composers. In the article bell-rings is examined as one of the characteristic phenomena of Ukrainian culture. Significant influence bell-ringing on the work of Ukrainian composers, who use bells not only as an orchestral instrument, but also by onomatopoeia.

Topics related to the use of bells in the works of Ukrainian composers is very crucial. This instrument, which measures the existence for thousands of years, was recently joined the Symphony Orchestra. In less than 200 years, the bell has evolved rapidly, revealing centuries laid it quality and inspiring composers not only to direct its use, but to imitate his sound.

Much examples of the use of bells in the works of Ukrainian composers argue that Ukrainian music bells also are important and meet one of the nation's leading ideas – unity. So, the main purpose of our report is to review the principles of image- semantic implementation of bells in the works of Ukrainian

composers. Analyzing individual works of L. Kolodub, E. Stankovic, I. Karabyts, L. Dychko et al., you can draw some conclusions.

Ukrainian music is characterized by many the epitome of original copyright concepts, subjecting the plan all means of expression, including timbre. In this respect, the bell is seen as a carrier of the idea of eternity and time, as the voice that calls to mind as the messenger of certain events and more. The bell is a powerful tool that can not only emphasize the climactic moments of the form or be colorful member instrumental ensemble, but also can alter the functional elements of the form or be an active participant in shaping.

With a unique range of overtones, the sound is not only used directly in the score of music by Ukrainian composers, but also through various onomatopoeia (such as texture and spectral). Thus, the bells have become an integral part of the musical style and dramatic works of Ukrainian composers in various genres, deepening notional number of works and bringing it out of the purely musical manner.

Keywords: bell, bell-ringing, Ukrainian music, imitation of bell-ringing.

Євгенія Пахомова

ВТІЛЕННЯ ТРАДИЦІЙ МІСТЕРІАЛЬНОЇ ДРАМИ В ОПЕРНОМУ ТЕАТРИ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ (НА ПРИКЛАДІ ХОРОВОЇ ОПЕРИ ЛЕСІ ДИЧКО «РІЗДВЯНЕ ДІЙСТВО»)

В українській музиці різдвяна тематика отримує яскраве образне втілення як у сфері фольклорної традиції, так і у подальшому розвитку професійного мистецтва. Адже з прийняттям християнства на наших землях два великих церковних свята – Різдво і Воскресіння Господнє – стали своєрідними осередками розвитку культурно-мистецьких процесів, що відбувались протягом життя цілих поколінь, на їх основі формувались та закріплювались певні сакрально-обрядові ритуали та музично-сценічні традиції дійств. Ці, суто церковні явища стали характерними символами, наповнились національним колоритом, типовим музично-поетичним звучанням. Вертепне дійство, під впливом західноєвропейської традиції набуває рис містеріального дійства, проте в ньому можливо чітко прослідкувати фольклорні джерела, запозичені з національного побуту. Синтез цих явищ, в свою чергу, спричиняє унікальність цього музично театрального жанру.

Українська вертепна драма була предметом дослідження у багатьох учених та мистецтвознавців, серед яких вкажемо на праці фольклористів ХІХ сторіччя: М. Маркевича, Г. Галагана; І. Франка, В. Всеволодського-Гернгросса, Й. Федаса – в історичних працях; В. Перетц, М. Петрова,