

12. Самойленко О. Сучасне вітчизняне музикознавство у діалозі з культурологією / О. Самойленко // Українське музикознавство : науково-методичний збірник / [ред. О. В. Торба]. – К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2002. – Вип. 31. – С. 5–16.
13. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник / С. Шип. – К. : Заповіт, 1998. – 368 с.
14. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич / Я. Якуб'як. – Львів, 2003. – 264 с. – (Наукове товариство ім. Т. Шевченка).
15. Якуб'як Я. Нотний текст твору: оцінка, аналіз, інтерпретація / Я. Якуб'як // Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія : зб. статей. – К., 2001. – Вип. 7. – С. 27–36. – (Київське державне вище музичне училище ім. Р. Глієра).
16. Якуб'як Я. Про лігатури у другій баладі / Я. Якуб'як // Науковий вісник НМАУ. – Львів : СПОЛЛОМ, 2000. – Вип. 9 : Фридерик Шопен : зб. статей / [ред.-упоряд. Я. Якуб'як]. – С. 249 – 258.
17. Якуб'як Я. Про “славні традиції” та ін.: полемічні нотатки / Я. Якуб'як // Syntagmation : зб. наук. статей на пошану доктора мистецтвознавства професора С. Павлишин / [ред.-упоряд. Л. Кияновська]. – Львів, 2000. – С. 100–109.

В статті розглядаються деякі аспекти наукового насліддя видатного українського мистецтвознавця Яреми Якуб'яка в контексті сучасних тенденцій українського музикознавства.

Ключевые слова: комплексний музикологічний аналіз, психологія музичного творчості, музикологічна інтерпретологія, музикологічна текстологія.

The article considers some aspects of scientific heritage of the famous Ukrainian art critic Yarema Yakubiak in a context of contemporary tendencies of Ukrainian science of music.

Key words: complex musicological analysis, psychology of musical creativity, musical interpretology, musical textology.

УДК 787.108.24 (477)

ББК 85.315.722

Олена Павленко

АСИМІЛЯЦІЯ СТИЛЬОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ БАРОКО В КОНЦЕРТІ ДЛЯ ФЛЕЙТИ З ОРКЕСТРОМ ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА

Співвідношення оркестру й соло, ансамблеве трактування окремих оркестрових груп, увага до окремих тембрів дозволяють визначити жанровий тип флейтового Концерту В. Губаренка як концерт-полілог.

Ключові слова: бароко, жанр, концерт, флейта.

В історико-художній панорамі 60-х років ХХ століття поява Концерту для флейти з оркестром В.Губаренка пов'язана з кардинальними змінами художніх акцентів. То був період, коли музиканти України, на той час частини СРСР, почали отримувати нову, іноді шокуючу для них інформацію стосовно існуючих тоді тенденцій у західноєвропейській культурі. Хвиля музики західноєвропейських композиторів – Л.Ноно, П.Гіндемита, О.Месіана, А.Веберна, А.Берга, І.Стравінського та багатьох інших видатних митців ХХ століття кардинально змінила художнє світобачення українських композиторів, їх артистичні пріоритети. Незаангажований суб'єктивний погляд сучасної людини, що не менш важливий, ніж суспільні події, стає мало не основним критерієм вибудови нових концепцій. Звичайно, цей період характеризується як такий, де “українські композитори переважно виявляють більш помірковану позицію, зберігаючи цілісність жанрово-семантичного інваріанту при істотних концептуальних зрушеннях” [3, с.57]. З іншого боку, існувала думка, що інструментальний концерт “остаточно втратив типологічну стійкість, перетворився у метафору, свого роду естетичний знак, який скеровує процес сприйняття і є свідомим запереченням інваріантної структури” [3, с.57].

Із сукупного доробку цього періоду переважають концерти, концертино як вільно трактовані різновиди єдиного жанрового інваріанту. Поряд з ними існують концерти-симфонії неоромантичного спрямування та опуси так званого альтернативного напрямку, які уособлювали ненормативні, нетрадиційні варіанти жанру. Серед останніх – талановиті твори тоді ще мало відомих композиторів, зокрема В.Губаренка.

Актуальність статті полягає у виявленні основних стилевих тенденцій жанру українського флейтового концерту в 60–80-ті роки ХХ століття.

Метою роботи є розкриття оригінальності мислення композитора в трактуванні жанру концерту.

Для здійснення поставленої мети необхідно зробити музикознавчий аналіз Концерту для флейти з оркестром В.Губаренка в контексті української музичної культури.

Уперше Концерт прозвучав у Донецьку 12-го грудня 1965-го року, і відтоді впевнено увійшов до репертуарної практики симфонічних колективів та солістів України. Його виконували в Грузії, Прибалтиці, Росії. Відомо про схвальний відгук Дмитра Шостаковича, який був присутній під час виконання Концерту В.Губаренка Київським камерним оркестром під орудою А.Шароєва.

На створення Концерту композитора надихнула яскрава виконавська індивідуальність флейтиста Олега Кудряшова. Повернувшись із-за кордону, де він ознайомився з новими зразками сучасного західноєвропейського інструментарію, виконавець спричинив справжній флейтовий “бум” в Україні. Талант О.Кудряшова, започатковані ним невідомі до того часу в нашій країні прийоми гри на флейті з металевим мундштуком викликали ефект мистецького потрясіння. Така флейта відзначалася більш холодним та сріблястим тембром та відкривала шляхи використання незнаних віртуозних ефектів, новітніх прийомів аплікатури й розширення тембральних можливостей інструмента.

Саме О.Кудряшов як перший виконавець дав глибоку, проникливу оцінку твору Губаренка: “В Концерті для флейти з оркестром віддзеркалилась його тонка натура, внутрішній характер, не дивлячись на деяку зовнішню грубуватість. У Концерті напрочуд цютливі початок і кінець. Вся перша частина – це, по суті, одна грандіозна мелодія. Подібну мелодію за масштабами рідко зустрінеш у всій світовій музичній літературі. У першій частині навіть немає того, що прийнято називати мотивною розробкою – це також продовження цієї ж мелодії... невелика послівка є зерном, з якого розвивається імпульсивна друга частина..., в процесі розвитку ця імпульсивність поступово розчиняється, немов ефір на сонці. І залишається цютлива мелодія, супроводжена дрібним тремоло оркестру” [4, с.171]. Помітна деструкція традиційної форми Концерту В.Губаренка означала новий виток мистецької спіралі в бік унікальності, суб’єктивізму, авторизованості формальних вирішень.

“У першій повільній частині губаренківський “персонаж” постає сповненим щирості, серйозних намірів. Проте, зовнішній світ, з яким він зустрічається, пропонує замість ідеалів вторований шлях на Голгофу” [2, с.148]. Образною основою драматургії Концерту є порівняння настроїв ліричного споглядання, самозаглиблення з динамікою руху. Воно зумовлює конструктивну ідею твору, що втілюється через своєрідний авторський жанрово-інтонаційний матеріал. Однак насправді ця характеристика недостатньо розкриває глибини звукового змісту твору. Показово, що зіставлення звукових образів у Концерті підлягає законам іманентно музичного розвитку без жодного натяку на зовнішню театральність і візуальну асоціативність. Концерт створено в душі “чистої” музики без програмних алюзій.

Знаковою особливістю циклу є надзвичайно складна та багатовимірною форма кожної частини. Спонтанність, імпровізаційність композиції розкривають неповторну красу архітектонічних рішень і виступають невід’ємною частиною змісту. Зіставлення тематичних і розвиткових структур першої та другої частин циклу формують композицію: перша частина втілює ідею поліфонічної двочастинності, а друга – це своєрідні поліфонічні варіації на першу (достатньо згадати знамениті Гольдберг-варіації Й.-С.Баха як креативний першоімпульс, що, можливо, надихнув композитора).

Звуковий сюжет Концерту розгортається таким чином:

Перша частина – *Andante*. Монолог флейти *solo* розпочинає музичну дію, основна тема виконує функцію лейттеми циклу. Вона, подібно до типових тем фуґи, складається з “ядра” (1–5 тт.) і “розгортання” (6–13 тт.). Варто розкрити значення всіх складових теми, оскільки в процесі розвитку використовуються її очевидні та приховані ресурси.

Три початкові мотиви складають “ядро” теми й упродовж *Andante* виступають семантичними носіями панівного настрою, причому мелодичний каданс, який завершує кожен мотив, щоразу модифікується, підкреслюючи низхідний секундовий хід. Секунда зміщується півтоном

вище-нижче або зміщується один з тонів інтервалу; щоразу увиразнюються інші шаблі, які підкреслені метрично, а згодом стають тонікою або домінантою нової тональності. Таким чином, цей хід є одним з рушійних важелів ладових і мелодичних мутацій протягом усього *Andante*.

Перший мотив теми виступає незмінним носієм пануючого образу. Деякі музикознавці вважають його бароковим символом: “Мінорний тризвук на початку першої теми... надає згаданій інтонації не лише рефренних функцій, але й емблематичного значення. Вона існує як константна музично-риторична фігура, відсилаючи слухачку увагу до світу бароко” [2, с.51]. Значно ближчими композитору є інтонації української ліричної пісні. Справедливість такої думки підтверджується загальною структурою мелосу та специфікою ладової мінливості твору.

Важливим елементом є лідійські та дорійські акценти й хід на тритон (4 т.), який неодноразово з'являється протягом викладу теми. Перенесений у різні регістри й ладотональні площини, він набуває лейтзначення завдяки ритмічному та метричному акцентуванню. Уже при початковому викладі теми мають місце мотивні трансформації шляхом інтервальних розширень або звужень. Наприклад, мотив 3-го такту повторено в 7-му, але терцеві ходи трансформуються у квартові. Заміна терцевості на квартовість у подальшому становленні буде здійснюватись як на рівні інтонації, так і на рівні гармонічної мови. Мінливість квінт і кварт при вибудові теми (збільшені, зменшені, натуральні), імовірно, має в генезі практику народного інструментального музикування в нетемперованих строях, а постійне зіставлення терцевості й квартовості протягом циклу символізує протистояння прадавнього архаїчного та академічного мистецького начала.

Своєрідною інтригою тематичного розвитку є й те, що окремі інтонаційні звороти та мотиви початкового викладу, як уже було згадано вище, “проростають” надалі тонально. Так, наприклад, тритоновий хід у 4-му такті підкреслює звук *as*. Цей звук через два такти стає квінтою в *Des-dur*, який енгармонічно замінюється на *Cis-dur*. Таким чином, виникає тритонове зіставлення тональностей.

“Проростання” теми нагадує метод інтервального конструювання нескінченної мелодії, однак його несиметрична ритміка – це сплав протяжної української пісні та інструментального награвання. Підкреслення низхідних ходів, хореїчність мотивів, ладове колоркування-перезабарвлення бентежать відчуттям невизначеності, тендітної вишуканості мелодичного поступу, а незначні мотивні повтори лише натякають на ймовірність тематичної періодичності.

І. Драч характеризує початкове соло як лірично-сумовите: “Концерт відкривається монологом “самотньої флейти”. Сповнений піднесеного суму, сольний роздум вражає слухача специфікою ладового забарвлення. Від апріорно усталеної стійкості низхідного соль мінорного тризвуку мелодія потрапляє у поле хроматичних ускладнень” [2, с.50]. Проте видається, що семантика теми репрезентує значно глибший та багатоплановий зміст. Гранична ладова нестабільність, ритмічна асиметрія в цьому контексті виступають ознаками не лише невпевненості, хиткості настрою, але й неоднозначності ліричної ідеї. Хроматизми, що насичують звукову лінію флейтової партії, містять елементи двічі гармонічного мінору, дорійського, гіпофрігійського ладів. Завдяки цьому, у поєднанні з оркестровою партією утворюється поліфункційне забарвлення кожного звука.

Широкий діапазон теми соло (три октави), безперечно, пов'язаний з інтонаційним потенціалом інструментальної музики, і все ж окремі мотиви, що складають лінію флейтової партії, дозволяють провести аналогії з вокальним мелосом міської ліричної пісні.

Зауважимо, що від початку вибудови мелодичної лінії звичні інтервальні ходи часто не відповідають ладоінтонаційній інерції мажоромінору, а, радше, нагадують мелодичну конструктивність барокової доби. Навіть початок мелодії низхідним соль-мінорним тризвуком та повтори цього тризвуку не порушують сприйняття розвитку звукової лінії як явища поліфонічного. Тому в Концерті, порівняно з традиційним жанровим інваріантом, виникає інша система опозицій, яка пов'язана не з протиставленнями “консонанс–дисонанс”, стійкість–нестійкість, а з послідовним проведенням мелодичної горизонталі, для якої розвиток – це асиметрія та редукція. Підтвердженням цьому є “розкидані” у середньому та високому регістрах мотиви теми при її повторному проведенні, що утворюють ефект прихованого двоголосся.

Із 4-го такту мелодія флейти отримує контрапункт у вигляді партії віолончелі. Її звукову лінію побудовано на окремих інтонаційно-ритмічних формулах, запозичених з партії флейти.

Тембровий діалог віолончелі та флейти несе структуротворчу функцію на рівні всього циклу. Уже з першого такту дуету флейти та віолончелі стає очевидним, що віолончельний контрапункт інтонаційно вибудовує свою лінію, повністю опираючись на мотивний зміст флейтового соло; з іншого боку, партія флейти викладається в соль мінорі з багатьма хроматизмами та відхиленнями, а в партії віолончелі чітко відчувається опора на лідійське до з переходом у фа-дієз мажор, що, у цілому, створює враження внутрішнього спротиву при зовнішній єдності. “Приховане багатоголосся флейтового зачину поступово втілюється у віолончельному контрапункті. Розкриваючи глибинний підтекст сольної тези, віолончель, ... виступає в ролі своєрідного Alter Ego флейти, будучи її чутливим резонатором в оркестрі. Це значною мірою ускладнює концертний діалог, вносить особливі корективи у співвідношення рельєфу та фону”, – пише І. Драч [2, с.50].

Обсяг початкового проведення теми – 13 тактів. У тенденції до неквадратності, аперіодичності також проглядає специфіка поліфонічного мислення. При другому проведенні (Ц.1, т.3) тема трансформується ладово, і друга її частина ритмічно подрібнюється, про що вже йшлося. Так, уже на самому початку твору поліладовість solo, інкрустованість у поліфункційний фактурний контекст позиціонує філософський зміст першої теми Концерту.

Тема Andante, вільно розгортаючись, вводить у настрій **Concitato dolce**. Мелодично останнє походить від початкової теми Andante, хоча структурно є більш окреслене. Його мелодичні контури наближуються до ліричної пісні, але висока теситура надає йому інструментального характеру. У мелодичний плин Concitato вкраплені низхідні тризвучні мотиви Andante. Поступово ці мотиви набувають цілісності й трансформуються. Сольна партія флейти в цьому фрагменті звучить особливо самотньо, завдяки значній просторовій відстані з остинатною фігурою оркестру в контроктаві (Ц.4).

Поява скороченої теми Andante в оркестрі втілює своєрідну квінтесенцію змісту: оркестр поділено на три пласти, кожен з яких має свою вагому лінію й трактується як поєднання ансамблів. Віолончелі й альти виконують головну тему, високі струнні й “дерево” утворюють висхідний мажорний контрапункт, у той час, як “низи” в остинатному русі підкреслюють тонічну вертикаль.

Зіставлення пропорцій Concitato й Andante дозволяє вбачати в цій побудові старовинну двочастинну форму з репризою (Andante 1–22 тт., II частина – Concitato 23–41 тт. і реприза – Ц.6).

Наступний розділ – **Con grazia**. Партія флейти набуває виразно-жанрової скерцозно-танцювальної компоненти, складаючись у квадратний період. Вона відзначається лідійським забарвленням, яке надалі модифікується в дорійське. У процесі розвитку цієї теми якнайповніше реалізується ідея горизонтальної та вертикальної кварто-квінтовості. Епізод після викладу Con grazia базується на різноманітних кварто-квінтових ходах з ефектом прихованого багатоголосся в партії флейти й вертикальних кварто-квінтових побудовах у партії оркестру. Особливу увагу привертає зіставлення акордів *Des-Cis*, провісником яких були вищезгадані мелодичні ходи Andante. Спосіб викладу теми Con grazia дозволяє визначити її не як танець, а лише як алюзію, метафору, образ танцю.

Епізод Con grazia являє собою просту тричастинність. Після нього розпочинається проведення теми Andante (оркестр) і теми Con grazia (флейта) у поліфонічному викладі. Дуєт флейти й оркестру розгортається трьома розвитковими хвилями. Остання – Lamentoso – це своєрідна скорботна кульмінація циклу. Тема Andante в *gis-moll* знову підкреслює фригійський акцент. Завершується дуєт одноголосною постлюдією, у якій початкова тема Andante доручається соло флейти. Відтак увесь інтонаційно-структурний розвиток від Con grazia й до кінця першої частини демонструє такі пропорції:

- Con grazia – тема в простій тричастинній формі (Ц.7–Ц.10);
- дуєт – розробка з трьох фаз (Ц.10–Ц.13);
- закінчення – постлюдія (Ц.13).

Неважко зауважити, що такі пропорції подібні до поліфонічної двочастинності з експозицією, розробкою та невеликою заключною частиною. Отже, Andante і Con grazia мають подібні пропорції й інтонаційно вагомі зв'язки, а це дає підставу вбачати в загальній композиції

Andante риси поліфонічної двочастинності, поєднані з варіантною куплетністю та принципом інтонаційного “проростання”.

Друга частина **Allegro grazioso** показова неоднозначністю тлумачень, однак, у будь-якому випадку раціональна краса звукової споруди Allegro викликає хвилю емоцій, захоплення вражаючою, чітко структурованою, логічно витриманою музичною думкою композитора. Можливість форми в дійсності являє собою глибоко продуманий план, високохудожня мова пропорцій стосується не лише другої частини Концерту, але й усього циклу.

Allegro grazioso – не стільки інтонаційні, скільки ладові та структурні інтерпретації тематизму першої частини Концерту. На перший погляд тематичний “сюжет” репрезентує quasi сонатну форму, однак відсутність ладофункційної драматургії й чітко виокремленого розробкового розділу ставить під сумнів таке визначення. Послідовність тематичних комплексів та зіставлення поліфонічних та гомофонних блоків фактури, специфіка трактування оркестрових партій свідчать на користь іншого типу композиційного задуму.

Основним формотворчим засобом цієї частини виступають порівняння фактур різного типу:

- поліфонічна фактура Ц.14–16;
- гомофонно-гармонічна фактура Ц.17;
- поліфонічна фактура Ц.18–19;
- гомофонно-гармонічна фактура Ц.20;
- поліфонічна фактура Ц.21;
- гомофонно-гармонічна фактура Ц.22.

Звуковий простір майже щертв заповнюється незмінними (або незначно зміненими) мотивами з Andante, однак компонується цей матеріал іншим методом. Тематизм Allegro grazioso можна диференціювати як трикомпонентний: перша компонента розвиває ідею квартовості, друга – є вільною варіацією на тему *Con grazia* з першої частини, третя репрезентує початкову тему Andante.

Перша сфера за характером розгортання втілює річкарний принцип пошуку цілісної теми, що поступово оформлюється з нейтральних пасажів соло флейти (A-dur), остинатних квартових фігур та Es-dur-ного акорду середніх голосів. У центрі епізоду ремінісценцією початку Andante вступає віолончельний контрапункт. Таким чином викристалізовується образ фольклорного інструментального політонікального музикування, можливо, натяк на наївну гру “троїстих музик” (Ц.14–16). Наприкінці флейтових награвань у цьому епізоді поступово з’являються мотивні елементи теми *Con grazia* з першої частини, які згодом повністю реконструюють цю тему. Подібний тип формотворення дозволяє вбачати в ньому риси поліфонічного річкарю.

З темою *Con grazia* пов’язана друга звукова сфера Allegro (Ц.17), вона у флейтовому викладі скорочена, на першій фразі теми вибудовується оркестрове фугато (Ц.18), де кожна з груп проводить, використовуючи стрічкове “потовщення”, основний мотив Andante. Цей фрагмент – кульмінація оркестрової партії. Об’єднуючим елементом флейтового соло та оркестрового фугато виступає остинатний рух середніх регістрів, які неухильно й розмірено повторюють кварто-квінтову вертикаль.

Третя звукова сфера Allegro знову пов’язана з початковою темою Andante. Упродовж усього циклу вона трансформується якнайменше, набуваючи сенсу інтелектуального символу, водночас привносячи елементи рондоподібності. Виклад вищеназваних тематичних сфер у прямому, а згодом й у зворотному порядку дозволяє розглядати Allegro як різновид двочастинності, де друга частина є дзеркальною репрізою першої (вище вже згадувалося, що фактурні та гармонічні особливості не дозволяють пов’язувати дану композицію з формою сонатного алєро).

Кода (Ц.28) постає узагальненням інтонаційних імпульсів усього циклу, що підтверджує правильність ідеї щодо багатьох прихованих смислів початкової теми. Вона складається з трьох фаз: перша виконується оркестром, кварто-квінтові вертикалі є основним матеріалом фактуротворення другої частини. Друга фаза коди (Ц.29) доручена флейті, що проводить тему *Con grazia*. Третя фаза – тема в супроводі оркестрового тремоло, запозиченого з початкових мотивів *Concitato dolce*. Проведення останньої теми переривається втручанням тембру віолончелі, немов символізуючи процес “олюднення тембру” та й інструментальної думки взагалі.

Привертає увагу прихована цифрова символіка тематизму: кількість тактів – 13 – у першій темі *Andante* з другої частини, *Con grazia* у другій частині, заключне приведення початкової теми *Andante* творять певну закономірність. Послідовність тем дозволяє визначити форму другої частини як поліфонічну старосонатність без розробки із дзеркальною репрізою, інакше кажучи, старовинну двочастинність.

Існує думка, що “експозиційність музичного матеріалу, його жанрова специфіка, тональна та структурна вивершеність посилюють самостійність семантики *Allegro grazioso* – цієї так званої розробки, що дає підставу розглядати Концерт в цілому як двочастинну контрастно-складову форму, типову для класичних зразків жанру фантазії” [2, с.52]. Проте, всі наведені особливості тематизму й формотворення дозволяють побачити як у циклі, так і в кожній з його окремих частин *багаторівневі трансформації поліфонічної двочастинності* й визначити це явище як асиміляцію стильових тенденцій бароко. Форму Концерту В.Губаренка можна порівняти з величною красою готичного храму, де ідеальна симетрія монументальних контрфорсів непомітно розчиняється в колористично-витонченому світлопросторі вітражів і неповторній вибагливості дрібного орнаменту та скульптур.

Окремо слід зупинитися на функції оркестру. Характеризуючи оркестр В.Губаренка, дослідники вказують на те, що композитор дотримується принципів класичного оркестрування. Він не вдається до особливих прийомів звуковидобування, не вводить до традиційного складу рідкісні за тембром інструменти. У своєму оркеструванні він – некласик. Головним критерієм оркестрової виразності є стриманість, лаконізм, максимальна виваженість. Оркестровий почерк композитора завжди враховує закономірності аплікатури та штрихів струнної групи, “дерева” і, зрештою, усіх інших складових оркестру. Мабуть, у цьому виявляються впливи творчих пошуків Д.Шостаковича. Вважається, що саме від стилістики російського майстра В.Губаренко перейняв чітку лінеарність оркестрового письма, виразність тембрової інтонації, бездоганний баланс звучання, властивість зберігати чистоту тембрових барв, не обтяжувати оркестр надмірними гармонічними педалями, підкреслювати виразність *solo*. У партії оркестру можна помітити тяжіння до ансамблевості, оскільки композитор подекуди поділяє групи *divisi*.

У звукопросторі Концерту своєрідного втілення набуває ідея змагання. Зіставлення лінії соло й оркестру приймаються як контрастні взаємодоповнення. Виникає враження, що композитор прагне виокремити кожну пару зіставлень, не зіткнувши їх у драматичну колізію.

Співвідношення оркестру й соло, ансамблеве трактування окремих оркестрових груп, увага до окремих тембрів дозволяють визначити жанровий тип флейтового Концерту В.Губаренка як **концерт-полілог**.

Називаючи свій твір Концертом, композитор не передбачав його кореляції з формою сонатного *алLEGRO*. У цьому випадку така назва є спробою встановити комунікативний місток із слухачем. Визначення жанру виступає як концептуальний орієнтир, що спрямовує свідомість за вектором становлення образу, проте аж ніяк не конфліктно-процесуального, а контрастно зіставленого. У вказаному аспекті визначення є даниною традиції, оскільки твір став зоною зіставлень горизонтального та вертикального типів фактур. Відсутність цілеспрямованого руху до кульмінації та циклічність реалізовані вельми умовно, натомість виразно спостерігається фазовість розвитку в поєднанні з варіантністю, тенденція до наскрізності (завдяки тематичній єдності, присутності лейттеми), повної відсутності концертної віртуозності аж до відмови від каденції, очевидна перевага ладових вібрацій і пере забарвлень тематизму над функційністю та мотивною розробкою. Саме цим визначаються оригінальні риси мислення композитора в трактуванні жанру Концерту.

Оскільки музична практика на час створення Концерту була пов’язана із свідомою руйнацією ладотональної системи, у творі відобразилась інша система реалізації звукового сюжету. Композитор звертається до семантичного поля жанру, його понятійності, використовуючи їх як метафору, не претендуючи на формотворчі процеси, притаманні гомофонно-гармонічним закономірностям жанру. Недаремно науковці вказують, що “новітній музиці притаманні жанрові ремінісценції й запозичення минулих жанрових номенклатур як механізм компенсації позапонятійних тенденцій у посткласичному музичному тоні” [1, с.106].

Відповідно й сама ідея сонатності як спосіб реалізації конфліктної процесуальності виступає, радше, як трансформована ідея фуги в поєднанні з фонічними пошуками, рамки яких про-

стягаються від К.Дебюссі до І.Стравінського. Не виключено, що саме в цьому реалізується органіка ментально художнього мислення композитора, яка пов'язана з позаконфліктним розвитком, шляхом проведення лексем крізь метроритмічні трансформації звукових мотивів. Якщо критики й указували на національну концепцію творчості композитора, то вони мали на увазі не інтонаційний стрій і темброву специфіку, а глибинні формотворчі процеси.

До того ж інтонаційна драматургія Концерту виводить його за межі образного строю, суголосного сучасності. У часопросторі твору відчувається позиція митця – повновладного й нескореного володаря особливого художнього світу. Зміст Концерту, характерний для романтичного світогляду, з підкресленням драматичних зіткнень, контрастних протиставлень, органічно кореспондує з майстерною виваженістю барокових пропорцій. Це, поза сумнівом, узагальнений національний образ, апеляція до ментальних особливостей українського митця з неодмінним сприйняттям дійсності крізь призму лірики, тенденцією інтонаційного структурування та уповільненого безперервного розвитку, акцентом на етапах самозанурення.

Кожен твір має право на власну версію інтерпретації, і не одну. З позицій сучасності дво-частинність Концерту стала втіленням опозиції замкненим формам і циклам симетричної будови. У контексті Концерту всі рівні виразовості аргументують саме таку концепцію. Поліфонічність фактури, функційна перемінність структур виступають ознаками не зовнішньої подієвості, а неосяжності, множинності художньої інтенції. У такому сенсі вони знаменують домінантність інтелектуалізму в композиційному та виконавському процесах другої половини ХХ століття.

У сенсі розгортання музичної дії, зіставлення пропорцій різностильової європейської музики з багатьма явищами українського мелосу твір цілком природно вписується в панораму українського *постмодерну*. Концерт за багатьма ознаками суперечив тогочасним усталеним ідеологічним традиціям, торуючи шлях новітнього звукотворення, водночас орієнтуючись на одвічні народні джерела. Він не став публіцистичним гаслом лише свого часу, перевершив естетичні вимоги 60-х років і отримав надчасовий художній статус.

1. Андреев А. К истории европейской музыкальной интонационности / А. Андреев. – М. : Музыка, 1996. – 106 с.
2. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності / І. Драч. – Суми : Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка, 2002. – 250 с.
3. Заранський В. Український скрипковий концерт / В. Заранський. – Львів : Сполом, 2003. – 193 с.
4. Кудряшов О. Слово про композитора / О. Кудряшов // Віталій Губаренко: сторінки творчості : статті, дослідження, спогади // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – К., 2003. – Вип. 32. – С. 170–172.

Соотношение оркестра и соло, ансамблевая трактовка отдельных оркестровых групп, внимание к отдельным тембрам позволяют определить жанровый тип флейтового Концерта В.Губаренко как концерт-полилог.

Ключевые слова: барокко, жанр, концерт, флейта.

Correlation of orchestra to solo, band interpretation of separate orchestral groups, attention to the separate timbres allow to define genre type of Concert for flute with orchestra by V.Hubarenko's as concert-polilog.

Key words: Baroque, genre, Concert, flute.

УДК 398.8

ББК 85.31-8

Лідія Іванюта

СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ ФОЛЬКЛОРУ В СЮЇТІ ДЛЯ КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ “ТУРІВСЬКІ ПІСНІ” Л.КОЛОДУБА

У статті аналізується синтез української професійної й народної музики. Досліджується трансформація фольклору та принципи його використання на основі аналізу сюїти для камерного оркестру “Турівські пісні” Лева Миколайовича Колодуба.

Ключові слова: Л.М.Колодуб, “Турівські пісні”, “нова фольклорна хвиля”, фольклор, камерний оркестр.