

3. Перепелиця О. Думки вголос / О. Перепелиця // Музика. – 2006. – № 6. – С. 12–13.
4. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 312 с.
5. Мартынов В.И. Зона opus posth, или рождение новой реальности / В. Мартынов. – М. : Издательский дом «Классика – XXI», 2005. – 288 с.

В статье впервые осуществлен целостный анализ хоровой кантаты «Невольничьи песни» современного композитора В. Рунчака. Показано взаимодействие немзыкальной и музыкальной вербальности как факторов организации симультанной драматургии произведения.

Ключевые слова: кантата, симультанная драматургия, немзыкальная вербальность, музыкальная вербальность.

It have been made for the first time the integral analysis of the choral cantata «Slavery songs» by V. Runchak. It have been showed the extra-musical and musical words interaction as the factors of the work's simultaneous dramaturgy.

Key words: cantata, simultaneous dramaturgy, extra-musical words, musical words.

УДК 786.2:78.082.4:78.071.2

Марія Бондаренко

СОНАТНЕ ALLEGRO ЧЕТВЕРТОГО ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ Л. БЕТХОВЕНА ЯК «ТЕМА» ВИКОНАВСЬКОЇ КАДЕНЦІЇ

Розглядається проблема каденції на перетині композиторської та виконавської творчості. Аналізуються якості сонатного Allegro Четвертого фортеп'янного концерту Л. Бетховена, що сприяють різноманітним підходам до створення каденції багатьма відомими композиторами та виконавцями XIX століття. Виявляються формотворчі принципи, за якими каденція вписується у драматургічну логіку твору.

Ключові слова: каденція, фортеп'яний концерт, співучість-змагання, семантика, формоутворення.

Розподіл композиції та гри на інструменті як різних сфер творчої діяльності відбувався протягом XIX століття не в лінійно-поступальній послідовності, а скоріше у вигляді синусоїди, приймаючи різноманітні форми. Як відомо, найпрославленіші піаністи романтичної епохи – Шопен і Ліст, були не менш іменитими композиторами. Показовий приклад Шумана, який мріяв про виконавську кар'єру; вимушений відмовитися від неї, він знайшов це своє творче «я» в образі Клари Шуман. Злиття композиторських і виконавських інтересів у процесі звукотворення обумовлювало двозначність реалізованих художніх ідей, при якій композитор завжди дбав про те, щоб дати можливість піаністу блиснути професійною майстерністю, віртуозним володінням інструментом, інакше кажучи – «пограти». Таким чином, один не «помирав» в іншому, всупереч відомому афоризму про взаємини режисера і актора; навпаки, вони вступали в свого роду зворотний зв'язок, сприяючи розвитку обох мистецтв. Досить нагадати, наприклад, про грандіозну сонату *h-moll* Ліста, філософський зміст якої не заважає віртуозному розмаху, а новаторство в області музичної форми і мови невіддільне від прориву в трансцендентні висоти виконавської майстерності. У такому взаємному проникненні творчих початків неможливо встановити ієрархічну систему цінностей і функціональних сполучень, внаслідок чого питання про їх первинність позбавляється сенсу.

Висловлені міркування дозволяють зрозуміти природу стійкого інтересу композиторів / виконавців до створення каденцій. Причому якщо у власних концертах вони далеко не завжди приділяють спеціальну увагу даному способу сольного висловлювання, то твори класиків представляють прекрасну можливість самореалізації такого роду. Питання вибору каденції до класичного концерту з числа існуючих чи створення власної залишається актуальним і для молодих музикантів, і для професіоналів з багатолітнім досвідом по сьогоднішній день. Таким чином, метою даної статті є вивчення конкретного музичного матеріалу з позиції закладених у ньому якостей, що стимулюють до створення найрізноманітніших каденцій. Об'єкт дослідження – класичний фортеп'яний концерт, предмет – особливості тематизму, семантична сфера, формотворчі принципи у першій частині твору для фортеп'яно з оркестром композитора епохи класицизму.

© Бондаренко М., 2014.

Четвертий концерт Бетховена представляє собою унікальний зразок жанру, якому властиві драматургічна багатозначність та незвичайність трактування концертного принципу співучасті-змагання, що привертає велику кількість його виконавських прочитань, квінтесенцією яких в тій чи іншій мірі постає відповідне різноманіття пропонованих авторських і виконавських каденцій. Перша частина твору надає інтерпретаторам широке поле діяльності в плані особистісного ставлення до образної суті музичного матеріалу і його логічної організації. Не випадково до нього написано безліч каденцій. Дві з них належать самому автору, решта виконавцям і композиторам різних стилів та напрямів. З шістнадцяти зразків, що містяться в спеціальній збірці, виданій в Москві у 1963 році, для подальшого аналізу були обрані дев'ять, що належать перу переважно західноєвропейських композиторів / виконавців, чий імена вписані в актив музичної культури минулого. Серед них Ігнац Мошелес, Клара Шуман, Карл Рейнеке, Ганс фон Бюлов, Йоганнес Брамс, Камілл Сен-Санс, Ежен д'Альбер, Ферруччо Бузони. Розглядається також каденція Антона Рубінштейна, багатосторонні зв'язки якого з європейською культурою дозволяють бачити в ньому спадкоємця і продовжувача її традицій.

Всі каденції, із бетховенськими включно, настільки різняться між собою за принципами побудови музичної композиції, функціональною роллю в контексті цілого, нарешті, за емоційним забарвленням, що виникає необхідність звернутися до аналізу першої частини концерту, щоб мотивувати існуюче різноманіття трактувань каденцій, що виникли: «відгуків» на якості музичного матеріалу, що були закладені автором.

Четвертий фортепіанний концерт (*G-dur*, тв. 58, 1806) зазвичай відносять до найбільш ліричних творів Бетховена. Зокрема, М. Друскін, зазначаючи, що перша частина цього твору може служити прикладом «драматизму», «енергії», «стримкості» та «блиску», все ж вказує на її ліричний нахил [4, с. 49]. Аналогічну думку висловлює Н. Ніколаєва, проводячи паралель між Четвертим фортепіанним концертом і групою ліричних сонат, що утворюють «міст» до пізнього бетховенських стилю [8, с. 262]. Які ж якості цього твору дозволяють дослідникам робити висновки такого роду? Для того, щоб відповісти на це питання, зупинимося на деяких особливостях тематизму, принципів формоутворення, характеру образів, співвідношення сольової та оркестрової партій першої частини бетховенського твору.

За традицією композитор пише в сонатному *Allegro* подвійну експозицію. Однак звучання музики починається ні з оркестрового масиву, а одиноким голосом соліста, який зосереджено проводить перше речення головної теми. Лише у другому реченні задану фортепіано музичну думку підхоплює і продовжує оркестр, повністю беручи тематичну ініціативу на себе і експонуючи, згідно сформованими правилами, типово сонатну опозицію головної та побічної партій. Настільки незвичайне рішення концертного змагання відразу ж ставить соліста в особливе становище основного носія головної музичної думки першої частини циклу. Надалі музична тканина розріджується «проривами» фортепіанної сольності при короткочасному відключенні оркестру в тих розділах форми, де за канонами жанру їх не повинно бути (наприклад, в цифрах 2, 3, 4 в експозиції – відповідно, такти 1–8, 4–5, 23–27; в цифрі 6 в розробці – відповідно, такти 1–5; в цифрах 8, 9 в репрізі – відповідно, такти 12–14, 9–13)². Нерегламентоване законами класичної композиції жанру соло фортепіано має як тематичний, так і віртуозно-каденційний характер, що дозволяє створити контрасти на відстані епізодів інтонаційно концентрованого і розосереджено-імпровізаційного плану. Тим самим концертне змагання / співучасть перекладається Бетховеном на інший якісний рівень, коли кожен з партнерів – соліст і оркестр – веде власну «сюжетну» лінію, що надає твору риси смислової двоплановості³. Неважко помітити, що прийом такого роду передвіщає листівські досліди у створенні «розосередженої» каденції, як її називає Я. Торган [9], [10]. Однак у Бетховена він все ж таки не отримує настільки послідовного, рельєфного вираження, оскільки віденський класик мислить у межах інших законів формоутворення в порівнянні з представником пізнього романтизму. Разом з тим, як і у Ліста, розширення монологічного простору в концерті Бетховена сприяє ефекту ліризації жанру, що є однією з дієвих передумов для сприйняття даного твору під знаком медитативної семантики. У свою чергу, кількісне збільшення зон сольності і посилення її драматургічної значущості програмує можливість зосередження лірики в каденції, перетворення її в концентроване

² Вказані цифри партитури даються по виданню: Бетховен Л. Концерт №4 для фортепіано з оркестром / Л. Бетховен. – М. : Музика, 1971. – 136 с.

³ Ця двоплановість проявиться наочно у другій частині циклу, де вона здобуде характер безпосереднього конфліктного протистояння імперативного тематизму в оркестрі та ліричного – у фортепіано.

вираження монологічного початку, що стягує на себе всі фрагментарно висловлені музичні ідеї. При цьому включення в партію соліста розсереджених побудов каденційного типу дає можливість підсилити віртуозний бік фортепіанної гри. Так, вже в самому концертному діалозі аналізованого твору виявляються закладеними різноманітні рішення каденції, реалізовані виконавцями в її численних варіантах.

Інша причина сприйняття Четвертого концерту Бетховена як ліричного полягає в характері тематизму його першої частини. У кількісному відношенні він численний і представлений п'ятьма темами: в головній і заключній партіях обох експозицій, в побічних кожної з них (оркестрової і фортепіанної), а також в сполучній партії другої. При цьому всі вони відносяться до єдиної семантичної сфери, не несуть в собі відкрито енергії активної дії, не грають ролі драматичного імпульсу і не мають тієї репрезентативності, яка нерідко відрізняє вступні розділи концертних творів (досить навести приклад Третього та П'ятого концертів Бетховена, а також твори Шумана, Ліста, Гріга, Перший концерт Рахманінова та ін.). Разом із тим, приналежність області ліричного висловлювань тем першої частини концерту не виключає глибоких відмінностей між ними за типом інтонацій, ритмічною організацією, фактурно-регістровими умовами, жанрово-стилістичним походженням, що призводить до їх значного образного контрасту, диференціювання єдиної сфери вираження. Більш того, вони містять своєрідний одномоментний контраст заявлених, наочних та внутрішніх, прихованих якостей, що додає їм деяку смислову двоплановість. Розглянемо з цих позицій тему головної партії. Звертає на себе увагу знижений проти звичайного темп – *Allegro moderato*, авторські ремарки *piano, dolce*. Тема викладена хоральною акордовою фактурою із чітко виділеними гармонійними функціями, проводиться спочатку солістом, потім (у другому реченні) групою струнних, що налаштовує на тип стриманого ліричного висловлювання. Разом з тим, кожна гармонія заповнюється дрібними тривалостями (восьмими) на *staccato* (у 1-2 тактах), що ніби продовжують її «життя» протягом відносно великих метричних одиниць (цілий такт на тонічній гармонії, потім – по півтакту домінанта і тоніка). Створенню безперервного струму музичного руху сприяє поява в третьому такті акорду другого ступеня, мінорна фарба якого підкреслена ритмічними засобами (синкопа, посиленна знаком *sf*). У наступному такті, навпаки, динамізуючим фактором виступає мелодійний початок, коли задані поступовість та репетиційність тонів порушуються швидким розгоном тридцятьдругих. Таким чином, невелике, витримане в єдиній фактурі та образному ключі побудова виявляє при більш детальному розгляді насиченість подіями, активність внутрішнього руху, що таїть у собі можливість розвитку образу у двох напрямках – посилення активного або споглядального початків.

Хоральну тему оркестрової експозиції супроводжує контрастна за жанром та ладом тема побічної партії (цифра 1, такти 3-13). Ходи по звуках тризвуків, пунктирний ритм оголюють її походження з тієї стилістичної сфери бетховенської творчості, яка зазвичай зв'язується з музикою французької революції (зокрема, в ній є певна схожість з темою побічної партії сонатного *Allegro* «Апасіонати»). Деяку суворість їй додає і мінорний лад; жанрово дана тема представляє собою марш. Проте ні в межах експозиції, ні надалі названа тема не виявляє повною мірою свій дієвий потенціал, лише вказуючи на приховані в ній імпульси до розвитку. Невиявлення образної суті теми багато в чому обумовлено її тихою звучністю (*sempre piano*), хоча діалогічний виклад різними інструментами і оркестровими групами, здавалося б, повертає до народження образу масовості, колективності, і звідси – динамічної потужності. Лише заключна тема оркестрової експозиції, будучи похідним варіантом побічної, розкріпає на нетривалий час маршову енергію.

Побічній темі фортепіанної експозиції також притаманні риси похідності, що народжує ефект смислової подвійності. В ній поєднуються хоральність та маршевість тем оркестрової експозиції, притому, що в партії фортепіано чутні обороти теми заключної партії. Більш того, при уважному слуховому зануренні в перше речення теми побічної партії, що ведеться в оркестрі, в ній виявляється близькість як заключній, так і головній темам. Її опорні тони (поступовий рух вниз в обсязі чистої кварта) відтворюють аналогічний хід заключної теми, лише завуальований тут допоміжними звуками. У такому контексті інтонаційно-ритмічні фігури фортепіано у другому реченні сприймаються як зменшений варіант мелодії першого. Бетховен дає ключ до цих зв'язків, доручаючи фаготу музичну фразу у вигляді свого роду редукції побічної теми. Спорідненість з інтонаційною «фабулою» головної теми виявляється в побічній в третьому такті, де, як і в початковій побудові концерту, за допомогою синкопи і знака *sf* виділяється основна гармонічна подія першого речення теми: тут це модулюючий акорд, за допомогою якого здійснюється перехід в паралельну *D-dur* побічної партії тональність *h-moll*.

Справжнім оазисом власне ліричних настроїв постає сполучна (або проміжна) тема фортепіанної експозиції. Її мелодія підноситься в дуже високий регістр (третя октава) солюючого інструменту, в той час як розкладені акорди акомпанементу голосу м'яко звучать в глибоких басах. Майстерна композиторська робота призводить не тільки до естетичного ефекту майстерного ограновування музичного матеріалу, але й до інтонаційного вислову тієї єдності численних тим, яка визначається їх належністю медитативній сфері виразності. Так кожен ліричний образ, що виникає, сприймається одночасно і як новий, унікальний у своїй тематичній неповторності, і як частково знайомий, пов'язаний з вже минулими поворотами музичної думки. Однак і тут композитор не відмовляється від встановлення єдності здавалося б децю окремої теми з рештою музичного матеріалу. У той час, як фортепіано веде своє соло, оркестр, відійшовши на другий план, акомпануючий фон, відтворює у збільшенні ритмічну фігуру теми головної партії, створюючи своєрідний смисловий контрапункт основної мелодійної думки. Таким чином, смислова подвійність, закладена безпосередньо в кожній темі, створює передумови для можливих, в тому числі, корінних, образних трансформацій тематичного матеріалу, «перекладу» при певних художніх завданнях бетховенської похідності у листівський монотематизм, що буде втілено в каденції Г. Бюлова.

Як бачимо, у кожній темі концерту можна знайти ряд особливостей, що примушують виконавця вслухатися в окремі деталі музичного тексту, з яких і складається художній образ. Принцип великого мазку, яскравої подачі цілісної теми тут недоречний, навпаки, потрібне ретельне інтонаційне опрацювання, традиційно більш притаманне камерним жанрам музичного мистецтва. Це також привертає увагу до спеціалізованого виходу соліста у відносно широких масштабах, чому цілком відповідає каденційний розділ.

Можливість ліричного прочитання каденційної побудови обумовлена і таким композиційно-драматургічним фактором, як ладо-тональне виділення численних тем сонатного *Allegro*, що відособлює кожну з них від навколишнього музичного та образного контексту, наділяє їх властивістю деякої автономності, самоцінності. Нанизуючи теми одну на іншу, Бетховен забезпечує одночасно і злитність просування музичних подій, і їх контрастність, завдяки якій кожен ліричний образ розкривається у відносній незалежності від попередніх і наступних. Так, вже перше проведення теми головної партії в оркестровій експозиції засноване на тональному співставленні двох речень, відповідно, у фортепіано та оркестру: *G-dur* – *H-dur*. Повернувшись у другій частині головної партії в основну тональність, Бетховен зупиняється на домінантовій гармонії і замість розв'язання її в тоніку несподівано переходить в *a-moll* побічної партії, яка до того ж постійно відхиляється в ланцюг тональностей по квінтовому колу (*e-moll* – *h-moll* – *fis-moll* і т.д.). Заключна партія з її радісними інтонаціями закріплює світлий, «переможний» колорит *G-dur*, і таким чином тоніка концерту знаходиться, в результаті тривалих блукань. У фортепіанній експозиції класичні тоніко-домінантові співвідношення головної та побічної партій збагачуються новою фарбою *B-dur* сполучної (проміжної) теми, прозорий, бемольний колорит якої виділяється акварельною плямою на тлі теплих тонів дієзних тональностей.

Таким чином, тональним закономірностям в побудові сонатної форми першої частини циклу Четвертого концерту притаманні ті ж властивості, що і тематизму. З одного боку, утворюється безліч тональних центрів, кожен з яких організовує гармонійні процеси окремо взятого, відносно самостійного розділу, що наділяється індивідуальною образною характеристикою, у тому числі, завдяки насиченню звуковисотним зміщенням та співставленням. З іншого боку, виникає активність наскрізного тонально-гармонічного розвитку, що надає цілому якості безперервного становлення. Іншими словами, як і в області тематизму, тут діють різноспрямовані сили інтенсивного просування музичних подій і його гальмування, а виконавець вільний або врівноважити ці тенденції, або підсилити одну з них.

Слід наголосити, що названі риси ліризації і, деякою мірою, камернізації концерту зовсім не означають панування в аналізованому творі сольності над оркестровими засобами, звуження партії «колективного» учасника діалогу до акомпануючої або фрагментарної функції. Навпаки, Четвертому концерту притаманне те тяжіння до симфонізації жанру, яке дослідники відзначають у наступному П'ятому [4], [8], що проявляється в розвиненості інтонаційно-тематичних зв'язків, цілеспрямованому просуванні до кульмінації, різноманітності оркестрової фактури, наявності розроблювальних прийомів. Як вважається, в Четвертому концерті Бетховен досягає того синтезу деталізації композиційного письма та смислової багатогранності тем-образів з симфонічною активністю і динамізмом, який згодом розвине в своїх концертних опусах його безпосередній наступник Брамс. Як

бачимо, синтез різноспрямованих типів концертного мислення виявляється основною причиною різноманітних виконавських тлумачень як всього твору, так і каденції.

Необхідно вказати і на віртуозний бік фортепіанної партії. Бетховен використовує широке коло виконавських прийомів, пов'язаних як з моторно-технічною осначеністю соліста, так і артикуляційно-звуковою. При цьому бетховенська віртуозність завжди підкоряється образно-драматургічним та формотворчим задачам. Наприклад, розосереджені каденційні побудови нерідко наділяються функцією тематичного розвитку або орнаменталізації мелодійних ліній, що проводяться в партії оркестру. Зокрема, вся розробка побудована на проведенні тематичних утворень інструментами оркестру, в той час як соліст заповнює фактуру гармонійними фігураціями. На протривагу композиторам наступних поколінь, насамперед, Лісту і Брамсу, Бетховен не вдається до звукових і технічних ресурсів фортепіано, пов'язаних з октавно-акордовим викладом музичного матеріалу, надаючи перевагу пасажам подвійними нотами (терціями, квартами), коротким і довгим арпеджіо в прямому і ламаному русі, трелям (і навіть подвійним), скачкам, філігранним пасажам по звуках діатонічної та хроматичної гам.

Окреслені властивості сонатного *Allegro* Четвертого концерту та можливості трактування діалогу між композитором і виконавцем, що містяться в ньому, дозволяють мотивувати не тільки множинність варіантів каденційних розділів музичної форми даного твору, але і їх органічність по відношенню до предмету («теми») піаністичної імпровізації, виправданості першоджерелом. Інша справа, наскільки стиль кожної з них відповідає бетховенському. І хоча детальний аналіз існуючих каденцій не входить до завдань даної статті, в якості висновку зазначимо, що описані якості музичного матеріалу Четвертого концерту Бетховена сприяють доволі чіткій диференціації типів каденції, створених композиторами та піаністами XIX — початку XX століть:

1. каденція-«твір»;
2. каденція як органічна частина (фазис, стадія) драматургічного розвитку;
3. віртуозна каденція-«троп» переважно фігуративно-пасажного характеру;
4. каденція, що поєднує віртуозну імпровізаційність із композиційною впорядкованістю.

Проаналізовані каденції до одного твору переконують у тому, що не дивлячись на здійснену їх класифікацію, насправді, вони демонструють невичерпні потенційні можливості даного типу висловлювання для вивільнення творчої фантазії композитора і виконавця. При цьому незмінними залишаються її генетичні властивості: діалогічність, імпровізаційність, ігровий початок, сольність, кожна з яких отримує множинну, різнорівневу реалізацію, здійснювану в індивідуальній особистісній аурі її творців. Діалогічність каденції проявляється у творі Рейнеке в постійному порівнянні бетховенського оригіналу і його пропонованого варіанту; у Бюлова – у злагоді класичних і романтичних традицій; у д'Альбера — у «ретуші» тематичного матеріалу концерту, хоча останній не втрачає знайомих рис; у А. Рубінштейна – у свого роду «виклику» слуховому досвіду знавців творіння Бетховена; у К. Шуман – у привласненні і ліризації музичних одкровенень віденського класика; у Бузоні – в протиставленні цим одкровенням епатажних піаністичних кунштштюків; у Мошелеса – у з'єднанні «блискучого» стилю з «інтерпретаційним»; нарешті, у Сен-Санса діалогічність отримує самодостатній, універсальний, абсолютний характер. Настільки ж специфічних модифікацій набувають у названих авторів і інші позначені властивості каденції, внаслідок чого їх каденції до сонатного *Allegro* бетховенського концерту сприймаються хороводом карнавальних масок.

1. Альшванг А. Бетховен. Очерк жизни и творчества / А. Альшванг. – Изд-е 5-е. – М. : Музыка, 1977. – 447 с.
2. Вакула Н. О. Концерт і концертність у сучасному мистецькому просторі Галичини / Н. Вакула // Науковий вісник НМАУ ім. Чайковського : зб. наук. пр. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2008. – Вип. 73 : Музична творчість та наука в історичному просторі. – С. 73–79.
3. Гердова Т. С. Комунікативні функції темпоритму у виконавській інтерпретації як культурологічна проблема (на прикладі фортепіанних концертів Л. Бетховена) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.01 «Теорія і історія культури» / Т. С. Гердова – Харків, 2000. – 19 с.
4. Друскин М. С. Фортепианные концерты Бетховена // Друскин М. С. Избранное / М. С. Друскин. – М. : Советский композитор, 1981. – С. 4–70.
5. Жукова Н. А. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук : спец. 09.00.08 «Естетика» / Жукова Наталія Анатоліївна. – Київ, 2003. – 191 с.
6. Как исполнять Бетховена : сб. ст. / [сост., вступ. статья А. В. Засимова]. – М.: Классика-XXI, 2003. – 236 с.
7. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя : [підручник] / Н. Кашкадамова. – Тернопіль : АСТОН, 2006. – 608 с.

8. Музыка Французской революции. Бетховен : учеб. пособие / [Р. И. Грубер (под ред. П. А. Вульфюса), Н. С. Николаева]. – М. : Музыка, 1967. – 442 с.
9. Торган Я. Э. Фортепианные концерты Брамса в свете эволюции данного жанра в первой половине XIX века : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусствовед. / спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство»/ Я. Э. Торган. – К., 1978. – 24 с.
10. Торган Я. Э. Фортепианные концерты Брамса в свете эволюции данного жанра в первой половине XIX века : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Торган Янис Эрнестович. – Л., 1976. – 162 с.

Рассматривается проблема каденции на пересечении композиторского и исполнительского творчества. Анализируются качества сонатного Allegro Четвертого фортепианного концерта Л. Бетховена, которые способствуют возникновению различных подходов к созданию каденции многими известными композиторами и исполнителями XIX века. Определяются формообразующие принципы, по которым каденция вписывается в драматургическую логику произведения.

Ключевые слова: каденция, фортепианный концерт, соучастие-соревнование, семантика, формообразование.

The problem of the cadence is viewed at the intersection of composing and performing art. Analyzed the qualities of the L. Beethoven's Fourth Piano Concerto which promote occurrence of different approaches to the creation the cadences by many famous composers and performers of the XIX century. Defined formative principles on which the cadence fits into the dramatic logic of the composition.

Key words: cadence, a piano concerto, complicity-competition, semantics, morphogenesis.

УДК 7. 072. 2 : 7. 071. 1

Лідія Макаренко

ТВОРЧИСТЬ Л. КОЛОДУБА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ

У статті досліджується вплив на творчість Л. М. Колодуба українського інструментального професіоналізму та визначається місце композитора у художньому часопросторі вітчизняного музичного мистецтва.

Ключові слова: Колодуб Л. М., фольклоризм, неофольклоризм, симфонічна музика, українська музика, стиль.

Основою творчості видатного українського композитора Лева Миколайовича Колодуба⁴ є художньо-образна трансформація національного фольклору. Окрім широкого використання сучасних засобів оркестрового письма (атональність, соноризм, медитативність) митець користується методами засвоєння народного мелосу, які притаманні для українських композиторів, починаючи ще з кінця XIX ст. (пряме цитування, обробка).

Саме синтез сучасного та академічного підходу до обробки та трансформації народної музики і відрізняє індивідуальний композиторський стиль від тенденційних принципів засвоєння фольклору, що у наш час, у більшості випадків, засновується на використанні фольклору без його прямого цитування.

Творчість композитора частково висвітлена у наукових дослідження А. Мухи «Українська карпатська рапсодія Л. Колодуба» (1963), М. Загайкевич «Левко Колодуб. Творчі портрети українських композиторів» (1973) та у роботах сучасних науковців, серед яких дисертація К. Білої та І. Палійчук.

Актуальність статті ґрунтується на потребі комплексного дослідження проблеми взаємовідношення – «композитор і фольклор» та виявлені специфічних засад оркестрового стилю Лева Миколайовича Колодуба в контексті української інструментальної традиції.

© Макаренко Л., 2014.

⁴ Колодуб Л. М. (н. 1930 р.) – український композитор та педагог. Дійсний член (академік) Національної академії мистецтв України (2004), народний артист України (1993), професор НМАУ ім. П.І.Чайковського, лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка (2010).