

phase and syntactic parameters in the course of an embodiment of meditative, dynamic and «postlude» types of a dramaturgic statics of piece are analyzed.

Keywords: melody, melodic phase, phase syntax, static dramatic art, conductor's interpretation.

А. ОЛЕНДАРЬОВ

ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ СТИЛЬ МУЗИКИ І. ШАМО ДО ДРАМАТИЧНИХ ВИСТАВ

Серед українських композиторів ХХ ст. помітною постаттю був Ігор Шамо. За спостереженням Т. Невенчаної, його композиторська майстерність рівноцінно проявляється як в малих, так і у великих формах [1, с. 78]. Така оцінка тим більш важлива, оскільки діапазон творчої спадщини І. Шамо надзвичайно широкий – від кантат («Співає Україна» на вірші Д. Луценка, «Ленін» на слова В. Маяковського), симфонічних творів («Фестивальна сюїта», «Молдавська поема-рапсодія»), камерно-інструментальних творів (4 квартети для струнних) до кіномузики («Як гартувалась сталь», «Матрос Чижик», «Мальва», «Командир корабля») й окремих естрадних пісень («Осінне золото», «Києве мій») [2].

Особливе місце в його творчості належить театральній музиці, яка, на жаль, до сих пір залишалась поза увагою дослідників. В монографії «Ігор Шамо» Т. Невенчаної [1] лише згадуються роботи у цій царині й театри, на сцені яких було їх реалізовано. На перший погляд, вистав з музикою І. Шамо небагато, але вони дають досить чітке уявлення про широту інтересів цього композитора в названій сфері – від драматургії минулого до сучасних п'єс, від зарубіжної до вітчизняної класики. Йдеться про «Макбет» В. Шекспіра, «Безталанну» П. Карпенка-Карого, «У неділю рано зілля копала» О. Кобилянської, «Правду» та «Сторінку щоденника» А. Корнійчука, «Горлицю» та «Голубих оленів» А. Коломійця, «Кар'єру Бекетова» А. Софрони. Ці вистави стали помітною подією в житті провідних українських театрів – київських імені І. Франка та імені Лесі Українки, Чернівецького музично-драматичного театру імені О. Кобилянської.

Незважаючи на цілу низку безсумнівних достоїнств, музика до цих вистав не була об'єктом послідовного і детального вивчення, і як

певне надолуження в цьому відношенні можна вважати дану статтю. Конкретною метою останньої є розгляд театральної музики в аспекті її інструментальної складової, що трактується як один з базових компонентів стильової системи І. Шамо. В статті розглядається інструментальний стиль І. Шамо на прикладі «Макбету» В. Шекспіра та «У неділю рано зілля копала» О. Кобилянської як провідних жанрових репрезентантів української сцени середини ХХ ст., а саме «історичної трагедії» та «побутової драми». Музика до цих вистав є надзвичайно масштабними, розгорнутими «полотнами». Партитура «У неділю рано зілля копала» містить в собі 22 номери, а «Макбета» значно більше – 38 номерів. Великий обсяг матеріалу дозволяє гідним чином оцінити авторську майстерність композитора й аранжувальника. Оскільки не збереглися відео та аудіозаписи або друковані нотні матеріали, єдино можливим безпосереднім об'єктом вивчення стають віднайдені в архіві театру імені І. Франка та в Державному архіві культури та мистецтв України авторські рукописи. На жаль, їх стан не завжди дозволяє однозначно оцінювати композиторський задум. Перешкодою на цьому шляху є і більш «чорновий», ніж «біловий» варіант деяких нотних фрагментів та відсутність яких-небудь коментарів щодо місця певного номеру в драматургічній канві вистави. Ці обставини обумовлюють орієнтацію в процесі пошуку логіки інструментального рішення І. Шамо лише на художньо-естетичну семантику аналізованої музики та змістовну сутність конкретного номеру.

Це, в свою чергу, визначило диференціацію композицій за масштабом: на «малі», «середні» та «великі», не тотожні за кількістю номерів. Так у виставі «Макбет» «великі» репрезентовано 6 номерами, «середні» – 17 номерами, «малі» – 15 номерами. Відповідно, розподіл у виставі «У неділю рано зілля копала» має наступний вигляд: «великих» – 2 номери; «середніх» – 10 номерів; «малих» – 10 номерів.

«Малі» номери, виключно інструментальні, тривають від 4-х до 15-ти тактів. У партитурах вони позначені автором або програмними назвами («Вихід короля», «Вихід Росса»), або звичайною цифровою нумерацією («№ 17»). За характером номери асоціюються зі своєрідними «миттевостями». На це вказує коротка тривалість, сконцентрованість уваги на одній темі, особливості характеристик матеріалу, наприклад: відсутність мелодичного малюнку або наявність короткої наспівної репліки, розімкненість форми або навіть синтаксичної структури. За драматургічною функцією ці «малі» номери – репре-

зентативні, тобто створені для надання певної характеристики героям або ярко визначеним за змістом ситуаціям («Хід Макбета», «Змова»). В контексті театральної музики І. Шамо помітною стає така риса, як постійне варіювання інструментального складу – від мідно-духового брас-квінтету або поодинокого електрооргану до своєрідного тембрального міксту представників групи струнних інструментів разом з акустичною гітарою та бас-гітарою. Стосовно функцій окремих інструментів слід зауважити наступне – чітке позиціювання мають виключно бас-інструменти (контрабас, бас-гітара). В свою чергу, інші інструменти, представлені в тому чи іншому номері, вводяться значно ширше: як для виконання мелодичної лінії (при наявності останньої), так і для організації гармонічного супроводу.

«Середні» за розміром номери (в межах 40 тактів) також репрезентовані в інструментальному чи вокально-інструментальному викладі. Аналогічно до попередньої групи «малих» номерів вони всі мають цифрове позначення («№ 10», «№ 28»); семантика номерів має досить широкий діапазон.

Тенденція до урізноманітнення інструментального складу, про яку говорилося раніше стосовно «малих» номерів, зберігається і в композиціях середнього масштабу. Базою для цього виступає повний оркестровий склад із доповненням інструментів, що набули популярності в цьому жанрі саме в час звертання І. Шамо до написання музики для театральних вистав – органу, фортепіано, бас-гітари. Судячи з проаналізованого матеріалу, композитор диференціює групи інструментів за їх призначенням, яке намітилось в українському театрі ще до нього і, певною мірою, стало типовим. Наприклад, струнні інструменти трактуються як традиційні «носії» ліричного начала, і саме вони, зазвичай, виконують мелодику такого типу. Для передачі моторних, динамічних образів І. Шамо звертається, здебільшого, до дерев'яних духових. Мідні ж інструменти задіяні переважно в драматичних сценах або для репрезентації «поважних персон» – Королів, Герцогів тощо. Подібну ж функцію виконують ударні. Звернення до таких інструментів, як гітара, орган чи фортепіано пояснюється потребою у створенні доречної тій чи іншій мізансцені музичної характеристики за рахунок незвичного тембрального поєднання.

Під «великими» маються на увазі інструментальні чи вокально-інструментальні номери тривалістю від 50 до 120 тактів. На відміну від «малих» та «середніх», вони сприймаються як закінчені концертні

композиції завдяки наявності чітко визначених форм. В обох виставах І. Шамо залучає повний оркестровий склад. Кожна з оркестрових груп виконує, звичайно, чітку композиційну функцію впродовж цих номерів. Вона може бути як солююча, так і акомпонуюча. Частіше за все, мелодичну лінію виконують дерев'яні духові почергово зі струнними. А група мідних духових інструментів, забезпечуючи гармонічний супровід, покликана посилити загальне звучання.

Тепер перейдемо від загальної характеристики театрального оркестру І. Шамо до розгляду конкретних інструментальних рішень в межах композицій різного масштабу.

Наведені номери є яскравими репрезентантами кожної з вищеназваних груп: «мали», «середні» та «великі». Приклади до першої групи підібрані згідно з їх різноманіттям як в мелодико-гармонічному, так і в інструментальному аспектах («№ 22», «Вихід Росса», «Відьми»). Репрезентантом групи «середніх» виступають номери, за допомогою яких можна отримати чітке уявлення про підхід до створення І. Шамо композицій такого масштабу в контексті драматичних вистав («Пісня Маври», «№ 19а», «№ 24»). В групі «великих» за масштабом номерів спеціально відібрані зразки з контрастним семантичним змістом, що сприяє кращому розумінню жанрово-стильового мислення автора музики («Коломийки», «Бій»).

Аналіз відбуватиметься за наступними параметрами:

Масштаб, під яким розуміється загальна тривалість композиції.

1. «№ 22» – 5 тактів
2. «Вихід Росса» – 4 такти
3. «Відьми» – 8 тактів
4. «Пісня Маври» – 16 тактів
5. «№ 19а» – 23 такти
6. «№ 24» – 32 такти
7. «Коломийки» – 88 тактів
8. «Бій» – 56 тактів

Програмність. У зв'язку з відсутністю сценарію вищеназваних вистав, музику до яких було написано І. Шамо, даний параметр виступає орієнтиром їх умовного місцезнаходження в загально-драматургічній дії.

1. «№ 22» – опосередкована

2. «Вихід Росса» – наявна
3. «Відьми» – наявна
4. «Пісня Маври» – наявна
5. «№ 19а» – опосередкована
6. «№ 24» – опосередкована
7. «Коломийки» – наявна
8. «Бій» – наявна

Жанрово-стильові джерела. Під цим параметром маються на увазі витoki тематичного матеріалу музичних творів, на яких побудовані вищепераховані номери, оскільки за семантичною спрямованістю всі вони презентують найрізноманітніші мізансцени. На основі результатів первісного аналізу можна побачити, що разом із традиційними композиторськими прийомами автор залучає й авангардні техніки того часу, зокрема алеаторику, кластерну техніку, моно-тембровість (тембровий мінімалізм) при створенні звукообразжальних ефектів.

1. «№ 22» – пасторальність із застосуванням звукообразжальних ефектів
2. «Вихід Росса» – фанфарність
3. «Відьми» – звукообразжальність (авангардні ознаки)
4. «Пісня Маври» – пісенність (лірична пісня)
5. «№ 19а» – танцювальність
6. «№ 24» – звукообразжальність (авангардні ознаки)
7. «Коломийки» – фольклорність (жанр коломийки)
8. «Бій» – звукообразжальність (авангардні ознаки)

Інструментальний склад. Цей параметр характеризується через якість (темброва характерність) та кількість інструментів, задіяних в тому чи іншому номері. Через різноманітність інструментальних рішень, прийнятих І. Шамо у створенні музичного оформлення, даний параметр утворює чіткі уявлення про принципи оркестровки в тій чи іншій ситуації.

1. «№ 22» – солююча флейта
2. «Вихід Росса» – 4 валторни, 3 труби, 2 тромбона, туба, литаври
3. «Відьми» – струнні, арфа
4. «Пісня Маври» – струнні, кларнет, фагот

5. «№ 19а» – арфа, гітара, бас-гітара, I скрипка, II скрипка, альт, віолончель
6. «№ 24» – повний оркестровий склад
7. «Коломийки» – повний оркестровий склад
8. «Бій» – повний оркестровий склад

Драматургічні принципи. В процесі аналізу стало зрозуміло, що під час оркестрування автором залучались декілька підходів до вирішення конкретних композиційних завдань: а) поступове зростання або зменшення вживаного інструментарію – процеси, які доцільно визначити, за аналогією з динамікою, як «крещендо та димінуйендо»; б) чергування цих тенденцій (своєрідна «хвиля»); в) принцип наскрізного збереження заявленого на початку номера співвідношення інструментів.

1. «№ 22» – наскрізне збереження
2. «Вихід Росса» – наскрізне збереження
3. «Відьми» – *diminuendo*
4. «Пісня Маври» – наскрізне збереження
5. «№ 19а» – наскрізне збереження
6. «№ 24» – хвиля
7. «Коломийки» – наскрізне збереження
8. «Бій» – хвиля

Композиційні функції. Цей параметр відображає роль кожного з вибраних номерів по відношенню до конкретної сценічної дії. Дані функції репрезентовано в чотирьох варіантах, що яскраво демонструє різнобарвність підходів І. Шамо під час створення музики до драматичних вистав.

1. «№ 22» – супровід
2. «Вихід Росса» – музичне випередження образу
3. «Відьми» – супровід
4. «Пісня Маври» – музична характеристика образу
5. «№ 19а» – супровід
6. «№ 24» – супровід
7. «Коломийки» – образотворча та семантична функція
8. «Бій» – супровід

Функції оркестрових груп. Інформація, закладена в цьому параметрі, безпосередньо пов'язана з інструментальною складовою, що

тракується як один з базових компонентів стильової системи композитора. Розгляд функцій проводився як за окремими групами повного симфонічного оркестру парного складу, так і за спеціально залученими інструментами зі специфічним тембром. За допомогою аналізу обраних композицій за цим параметром можна отримати уяву про різні варіанти використання інструментів в музиці до драматичних вистав І. Шамо.

1. «№ 22»: дерев'яні духові – флейтове соло
2. «Вихід Росса»: мідні духові – солююча
3. «Відьми»: струнні – акомпонує
4. «Пісня Маври»: дерев'яні духові – солююча; струнні – акомпонує
5. «№ 19а»: струнні – солююча (I скрипка, II скрипка, альт, віолончель); інші – електроорган, арфа, гітара, бас-гітара фортепіано – акомпанемент
6. «№ 24»: дерев'яні духові – акомпонує; мідні духові – солююча; струнні – виконання гармонічного шару; ударні – акомпанемент; інші – електроорган, арфа, гітара, бас-гітара, фортепіано – акомпанемент
7. «Коломийки»: дерев'яні духові – солююча, акомпонує; мідні духові – акомпонує; струнні – солююча, акомпонує; ударні – акомпанемент
8. «Бій»: дерев'яні духові – солююча, акомпонує; мідні духові – солююча, акомпонує; струнні – акомпонує; ударні – акомпанемент.

Згідно обраного принципу їх показ відбуватиметься у напрямку поступового зростання масштабу композицій. Першим у цій низці представлений «№ 22» з вистави О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала». За відсутності конкретної програми, за своїм настроєм він нагадує типовий награв «світлого» пасторального характеру, що обумовлено тембральними, ладо-тональними та інтонаційними особливостями. Фактично це невеличка одноголосна фраза, що складається з двічі повтореного хвилеподібного мотиву, який викликає чіткі асоціації з пташиними наспівами, подібними до вступу опери М. Римського-Корсакова «Снігуронька» (типові ритмоформули, тембр солюючої в другій та третій октавах флейти). Судячи з сюжету повісті

О. Кобилянської, ця музика з'являється як своєрідна ознака місця романтичних побачень головного героя Гриця з його коханими.

Не менш конкретним в жанровому відношенні є аналогічний за розміром номер «Вихід Росса» з вистави В. Шекспіра «Макбет», але, як видно з назви, він презентує зовсім інший аспект людського буття. Це, за своєю функцією, типовий номер для історичних вистав, поширених в українському театрі середини ХХ ст. З одного боку, він має підкреслити урочистість моменту появи одного з головних персонажів, а з іншого – проакцентувати войовничість цього образу. В мелодичному аспекті це виглядає наступним чином. Невеличкий мелодичний зворот з шести звуків по хроматичних ступенях виконує квартет валторн. В третьому такті їх підсилює тріо труб, чим збільшує «драматичний» ефект. Басова лінія повністю належить тромбонам з тубою. В плані теситури композитор використовує вищезазначені інструменти у найзручнішому регістрі, а саме – середньому. На цьому прикладі можна спостерігати, як І. Шамо для репрезентації одного з персонажів, спираючись на драматургічну основу вистави, використав доречний з точки зору семантики інструментарій у найвигіднішому для нього положенні (діапазон, тривалості, ритм).

Третій проаналізований нами номер – «Відьми» з вистави В. Шекспіра «Макбет» – виступає в ролі звукозображальної замальовки. Її стильовою особливістю постає алеаторика, що є досить незвичним для творчості українських композиторів тих часів, оскільки вона належала до засобів авангардної техніки, що зовсім не схвалювалося у тогочасній вітчизняній практиці.

Для даного номеру І. Шамо залишає монотембровий склад струнних інструментів, дещо «висвітлений» арфою. Протягом 8 тактів усі інструменти виконують однотипні мелодичні рухи – в межах приблизно 1/5 октави у зручному для кожного з виконавців регістрі, починаючи з найнижчого звука, можливого для того чи іншого музичного інструмента. Метричні умови ледь намічені, оскільки за авторською вказівкою гамоподібні пасажі поновлюються в кожному наступному 4-дольному такті. Ніяких додаткових позначень відносно ритмічних тривалостей різновиду глісандо (хроматизмами або по діатоніці) немає, що свідчить про спробу композитора намітити «зміст» номеру лише в найзагальніших рисах, створивши враження страшного, хаотичного, невпинного демонічного шквалу.

На прикладі цих стислих аналітичних характеристик стає помітною панорама інструментальних рішень І. Шамо в композиціях невеличких за масштабом.

Уявлення про вокально-інструментальний варіант «середніх» номерів дає «Пісня Маври» з вистави О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала». Цей номер має не стільки розгорнутий вигляд, типовий для пісенного жанру, скільки ледь намічений «ескіз» із залученням ліричної за характером мелодики, побудованої у квінтовому діапазоні з переважанням довгих тривалостей та плавного руху тематичної лінії з відсутністю різких метро-ритмічних змін. Доречним виступає й підбір інструментарію. Тембральне поєднання струнних разом з кларнетом та фаготом є досить поширеним для такого роду ситуацій – створення ліричного образу та характеристики відповідної атмосфери, саме в українській музиці. В подальшому супровід вокалу присутній виключно в партіях струнних інструментів, маючи вигляд своєрідного «хоралу». Тобто, I скрипки дублюють партію вокаліста, II скрипки разом з альтами та віолончелями утворюють акомпануючий шар, а контрабаси – традиційну гармонічну основу.

Наступний приклад групи «середніх» номерів – «19а». Завдяки залученню до виконання цього номеру зазначених (див. вище) інструментів виникає специфічний «камерний» ансамбль. Найнижчий голос в ньому доручено бас-гітарі, гармонічний шар – струнним інструментам та ритм-гітарі. Партія ж арфи має вигляд своєрідного «міксту» – поєднання мелодії одночасно з власним акомпанементом, створюючи атмосферу прозорості та своєрідної «рафінованості». Тембрально до неї наближаються гітари, особливо їх ритмізований різновид (ритм-гітара). Це дозволяє композиторові досягти тембрального забарвлення, що в образному плані, з одного боку, надає асоціації з «минулим», а з іншого – наближається до сучасного слухачеві світовідчуття.

Яскравим прикладом також є композиція під назвою «№ 24» з вистави В. Шекспіра «Макбет». Вона починається чотиритактовим хоралом мідного квартету в складі двох валторн та двох тромбонів. Відразу їм на зміну приходить група струнних інструментів, яка утворює, за принципом нашарування, висхідну лінію окремих хроматичних тонів штрихом тремоло з інтервалом в два такти (починаючи з контрабасів та завершуючи I скрипками). До цього пласту додається 4-тактове соло кларнета, побудоване на хроматичних тонах з оспіву-

ваннями в межах двох октав із заключним висхідним глісандо на чіткому ритмі литавр. У середині номеру превалюють хвилеподібні фігурації у дерев'яних духових та струнних, глісандо в арфи та органу з довгими тривалостями у мідних духових. В трьох останніх тактах залишаються акорди у виконанні валторн. Саме таким чином вибудовується своєрідна «хвиля» поступового зростання та зменшення кількості задіяних інструментів (про яку йшлося раніше), що є, на наш погляд, одним з досить поширених для інструментального стилю І. Шамо типів оркестрових рішень.

Групу «великих» за масштабом номерів яскраво представляють епізоди з вистав «У неділю рано зілля копала» О. Кобилянської та «Макбет» В. Шекспіра. Перший з них – «Коломийки» з вистави за повістю О. Кобилянської – є розгорнутою танцювальною сценою. Завдяки інтонаційній спорідненості з конкретним фольклорним аналогом (мелодичні та метро-ритмічні характеристики) можна припустити, що в цьому номері йдеться про певну стилізацію.

Чергування різних оркестрових груп в цьому номері відбувається за наступним сценарієм. У вступі мелодію дублюють дерев'яні духові та струнні в октаву або дві на фоні акомпануючих мідних, фагота, контрабасів, що утворюють гармонічну вертикаль. Вже в першому розділі ситуація дещо змінюється. Тема надається дерев'яним духовим у звичний спосіб – в октаву. Мідні з фаготом та низькими струнними утворюють традиційну для швидкого танцю рівномірну ритмічну пульсацію, підкреслюючи при цьому окремі акордові тони. Лише зрідка, наприклад в кадансі, вони (поряд зі скрипками та альтами) вимальовують підголосок, заснований на тематичному ході. Струнні в цілому виконують супроводжуючу функцію, надаючи знайомій пульсації більшої динамічності. Показовим є використання хроматичного звукоряду у I-х скрипок в якості контрапункту до мелодії, що, в свою чергу, виступає важливим чинником в тембральному насиченні гармонічної вертикалі.

В подальшому спостерігається ескалація мелодії шляхом її дублювання струнними та дерев'яними духовими. Вже відомий контрапункт проводиться у тромбонів, а зазначена вище ритмічна пульсація у валторн. Мелодія знову доручається дерев'яним духовим, в той час, як усі інші інструменти зосереджуються на супроводі. Вперше в цьому номері проводять одночасно мелодію гобої з трубами на фоні «вітрильних» акордів у валторн, фігурних «кружлянь» у скри-

пок та альтів і різних підголосків в партіях флейт та кларнетів. У середині композиції автор нібито повертається до традиційного складу інструментів з тематичною функцією у дерев'яних і супроводом у інших інструментів, при цьому надаючи такому співвідношенню індивідуального відтінку шляхом, зокрема, елементів діалогу (мелодію починають кларнети і продовжують всі інші інструменти). Набувають рис мелодичного контрапункту партії віолончелей та контрабасів за рахунок вже знайомого хроматичного звукоряду. Під час повтору куплету І. Шамо надає варіант середнього розділу, змінюючи при цьому оркестрування: мелодію проводять в унісон усі струнні на фоні октав у валторн та литавр. Тема, в свою чергу, переходить до дерев'яних духових повністю, а струнні здійснюють акомпанемент. Це рішення стає базовим під час 3-го проведення куплету, символізуючи своєрідну репризність форми. Але композитор не змінює своїй звичці вносити окремі невеличкі корективи з метою прикрасити вже знайомий розклад інструментів. В даному випадку про це свідчить *divisi* у флейт та кларнетів, при цьому частина інструментів грає орнаментальні пасажі, а інші – мелодичний контрапункт до них. Матеріал середніх розділів сприймається як кульмінаційна зона, де на перший план виходить усім відомий хроматичний зворот у різних інструментів. Останнє проведення куплету лише підтверджує авторське оркестрове рішення, буквально повторюючи попередній куплет. Таким чином, можна стверджувати, що композитор в основу своєї оркестровки поклав принцип поєднання репризності з варіантністю, забезпечуючи, тим самим, цілісність композиції і, в той же час, намагаючись постійно оновлювати звучання в окремих її розділах.

Зовсім інше рішення спостерігається на самому початку вистави «Макбет» у номері «Бій». Характерною рисою цієї композиції виступає адекватне відображення логіки поступового розгортання битви, досягнення її кульмінації і швидкого «завмирання». В даному номері в центрі уваги знаходиться не мелодика і гармонія, компоненти мови, дуже помітні в «Коломийках», а ритміка (чотирьохдольний метр, домінування ритмічної пульсації, заснованої на дрібних тривалостях).

На початку композиції головну роль відіграють труби та ударні – основні репрезентанти «войовничого» запалу, що відразу спрямовують слухача в однозначне русло (в театральній музиці ХХ ст. подібна функція досить часто доручається саме трубам). З дев'ятого такту на основну тему в їх виконанні накладаються стрімкі висхідні пасажі де-

рев'яних духових з подальшими малосекундовими низхідними інтонаціями хроматичними ступенями у дерева на тремольованому фоні струнних. Група струнних інструментів посилює тривожну атмосферу за допомогою штриха «тремоло». Дане співвідношення інструментів загалом утримується протягом усього номеру. Лише наприкінці його спостерігається поступове «відключення» інструментів («затухання бою»): з початку «відходять» дерев'яні духові, за ними слідує, невдовзі, мідні духові. Струнні інструменти ще декілька тактів виконують свій гармонічний пласт тим самим штрихом «тремоло» на *diminuendo*. Ця композиція, в плані оркестрування, виступає зразком принципу «драматургічної хвили», що, в свою чергу, є досить рідкісним явищем в музиці до драматичних вистав.

В підсумку – на основі проаналізованої нами театральної музики І. Шамо і, зокрема, згаданих в тексті даної статті окремих номерів – можна стверджувати, що композитор виявив себе як майстер з чітко визначеним власним інструментальним стилем. Стрижнем його слід вважати постійне намагання індивідуалізувати, перш за все, виконавський склад. Базою для цього виступає великий симфонічний оркестр парного складу, «адаптований» для потреб і можливостей драматичного театру: мається на увазі значно менша кількість музикантів у колективі, але зберігається принцип пропорційного розподілу інструментів у оркестрі такого типу. Це відповідало традиціям тогочасної української практики і, разом з тим, дозволяло створювати музичну «складову», близьку до симфонічного та оперного жанрів. Одночасно І. Шамо намагається «оновити» тембральне забарвлення інструментарію, залучаючи вищезгадані гітари, електроорган та інші інструменти, властиві як традиційним, так і новітнім жанрам, що надійшли з естрадної практики, чому сприяло тривале й успішне співробітництво композитора в цій сфері.

Аналогічна тенденція поєднання традиційності з новаціями дається взнаки і в конкретних інструментальних рішеннях, свідченням чого і став проаналізований матеріал. Інша справа, що на різних масштабних рівнях – в межах прийнятої нами систематики – вона простежується по-різному. В малих за розміром номерах І. Шамо намагається обов'язково віднайти «родзинку», максимально індивідуалізуючи буквально все – як мелодіку, ритміку, гармонію, так і форму та інструментарій, що обумовлено, напевно, розмаїттям драматургічних завдань. Щодо «середніх» та, тим більше, «великих» номерів,

то тут чітко простежується зв'язок з симфонічною музикою відповідно до відкрystalізованих в симфонічній та оперній практиці норм.

Таким чином, інструментальний стиль І. Шамо у музиці до театральних вистав відзначається яскравою тембральною палітрою, а також широкою панорамою володіння різними прийомами і формами оркестровки від невеличких «миттевостей» до розгорнутих у часі композицій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Невенчаная Т. Игорь Шамо / Т. Невенчаная. – К. : Музична Україна, 1982. – 88 с.
2. Муха А. И. Союз композиторов Украины : справочник / А. И. Муха. – К. : Музична Україна, 1978. – 264 с.

Олендарьов А. Інструментальний стиль музики І. Шамо до драматичних вистав. Стаття присвячена вивченню інструментального стилю музики до драматичних вистав І. Шамо на прикладі «Макбета» В. Шекспіра та «У неділю рано зілля копала» О. Кобилянської у виконанні трупи Державного Київського драматичного театру імені І. Франка. Розглянуто найбільш показові тенденції використання музичного інструментарію в тогочасній театральній практиці.

Ключові слова: театральна музика І. Шамо, оркестр, інструментальний стиль.

Олендарёв А. Инструментальный стиль музыки И. Шамо к драматическим спектаклям. Статья посвящена изучению инструментального стиля музыки к драматическим спектаклям И. Шамо на примере «Макбета» В. Шекспира и «В воскресенье рано зелье копала» О. Кобылянской. Рассмотрены наиболее показательные тенденции использования музыкального инструментария в практике того времени.

Ключевые слова: театральная музыка И. Шамо, оркестр, инструментальный стиль.

Olendarev A. Instrumental style of music of I. Shamo to drama performances. Article is devoted to studying of instrumental style of music to I. Shamo's drama performances on an example of «Macbeth» by W. Shakespeare and «Early on Sunday dug the grass» of O. Kobylyanska. The most indicative tendencies of use of musical instruments in practice of that time are considered.

Key words: I. Shamo's theatrical music, orchestra, instrumental style.

Т. ЛЯХІНА

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ СКРИПКОВИХ ФАНТАЗІЙ НА ЗАПОЗИЧЕНУ ТЕМУ

Фантазії на запозичену тему, як окреме та своєрідне жанрове відгалуження інструментальних фантазій, досягли свого найбільшого розквіту в епоху Романтизму. Не в останню чергу це відбулося завдяки пануванню віртуозно-романтичного стилю виконавства. Нова естетика виконавського мистецтва, однією з основ якої було рішуче подолання загальноприйнятих уявлень про рамки виражальних можливостей інструменту, призвела до революційних здобутків у сфері засобів виразності. Скрипкова фантазія, яка від самого свого виникнення була докорінно пов'язана з мистецтвом виконавської імпровізації, опинилася в авангарді музичних жанрів-репрезентантів нового віртуозно-романтичного стилю. Однією з особливостей віртуозних скрипкових фантазій на запозичену тему стало те, що на зміну композиторським на перший план у цих творах вийшли виконавські засоби виразності: артикуляція, динаміка, агогіка, темпоритм, індивідуальні особливості звуковидобування, інтонування, штрихової техніки тощо.

Феноменальною якістю фантазій на запозичену тему є також те, що вони майже завжди пов'язані зі стильовими взаємодіями. Певна стильова трансформація відбувається незалежно від того, мають першоджерело і фантазія віртуоза-композитора спільну чи протилежну стильову спрямованість. Діапазон модифікацій вельми широкий і досить складно здійснити точну класифікацію і визначити відсоткове співвідношення стилів у кінцевому творі, можна лише приблизно позначити вектори стильової орієнтації. На одному полюсі групуються фантазії на запозичені теми, автори яких свідомо підпорядковуються чужому стилю, сприймають і передають його особливості без радикальних особистісних вторгнень, а на іншому – доробки цілеспрямовано перероблені під індивідуальні стильові засоби віртуоза-композитора. Третю, досить розгорнуту, лінію складають твори, в яких стильові риси першоджерела вступають в активну взаємодію з індивідуальною творчою манерою автора фантазії. Виразальні засоби першоджерела стають своєрідним будівельним матеріалом для створення нової художньої цілісності, а їх трансформація здійснюється під впливом власної творчої установки віртуоза-компо-