

7. Кушка Я. Методика навчання співу / Ярослав Кушка. – Тернопіль : Вид-во «Навчальна книга – Богдан», 2010. – 288 с.
8. Мархлевський А. Практичні основи роботи в хоровому колективі / Анатолій Мархлевський. – К. : Вид-во «Музична Україна», 1986. – 111 с.
9. Медынь Я. Г. Методика преподавания дирижерско-хоровых дисциплин / Яков Медынь. – М. : Изд-во «Музыка», 1978.
10. Мусин И. А. Техника дирижирования / Илья Мусин. – Л. : Изд-во «Музыка», 1967. – 352 с.
11. Прохорова Л. В. Українська естрадна вокальна школа: навчальний посібник / Л. В. Прохорова. – Вінниця : Вид-во «Нова книга», 2006. – С. 120.
12. Пігров К. Керування хором / Константин Пігров. – К. : Вид-во «Музична Україна», 1956. – 60 с.
13. Савчук В. Пісенний світ школяра: навчально-методичний посібник / В. Савчук. – Вип. 1. – Івано-Франківськ : Вид-во «ОППО», 2006. – 110 с.

УДК 78.25; 78.441

Д. П. МАКСИМЕНКО

РАПСОДИЯ К. ДЕБЮССИ: ДО ПРОБЛЕМИ СТАНОВЛЕННЯ КОНЦЕРТНОГО АКАДЕМІЧНОГО САКСОФОННОГО РЕПЕРТУАРУ

Статтю присвячено поглибленому вивченню шляхів становлення академічного саксофонного репертуару на прикладі концертних творів вільної одночастинної форми. Підкреслюється роль французької національної традиції у збагаченні композиторської уяви про темброво-семантичний потенціал саксофона.

Ключові слова: саксофон, одночастинність, рапсодійність, концертність, темброва семантика, колорит, сонорність.

Д. П. МАКСИМЕНКО

РАПСОДИЯ К. ДЕБЮССИ: К ПРОБЛЕМЕ СТАНОВЛЕНИЯ КОНЦЕРТНОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО САКСОФОННОГО РЕПЕРТУАРА

Статья посвящена углублённому изучению путей становления академического саксофонного репертуара на примере концертных произведений свободной одночастной формы. Подчёркивается роль французской национальной традиции в процессе обогащения композиторских представлений о темброво-семантическом потенциале саксофона.

Ключевые слова: саксофон, одночастичность, рапсодичность, концертность, тембровая семантика, колорит, сонорность.

D. P. MAKSYMENKO

RAPSODIE C. DEBUSSY: TO A PROBLEM OF FORMATION CONCERT ACADEMIC SAXOPHONE REPERTOIRE

Article is devoted profound studying of ways of formation academic saxophone repertoire on an example of concert products of the free one-private form. The role of the French national tradition in the course of enrichment of composer representations about timbre-semantic potential of a saxophone is underlined.

Key words: a saxophone, an one-particular, rapsodical, concert, timbre semantics, sonoric.

Саксофон – один з найперспективніших та найбагатших за своїми тембровими можливостями духовий інструмент. Незважаючи на те, що за останні десятиліття зроблено досить серйозний крок на шляху осягнення специфіки гри на саксофоні, все ж залишаються чимало недосліджених питань, пов'язаних, зокрема, зі становленням концертного репертуару.

Мета статті – створення цілісної уяви про художній задум Рапсодії для саксофона з оркестром К. Дебюссі. Стосовно ступеня дослідженості обраної проблеми передусім слід зупинитися на «Великому трактаті про сучасні інструменти» (1843) Г. Берліоза. У другому томі геніальний композитор висловлює переконання, що «головна заслуга Сакса полягає у тому, що він ... створив повне сімейство мідних інструментів з простим язичком і кларнетовим мундштуком» [2, с. 494]. І. Барсова присвячує саксофону чимало уваги, позиціонуючи його як «плід сміливого експерименту» [1, с. 80]. Вказуючи на його проміжне положення між дерев'яними і мідними духовими інструментами, автор вважає, що в основі подібної ситуації лежить оригінальність конструкції, яка полягає у «з'єднанні конусоподібної трубки з клапанним механізмом гобоя і тростиною кларнета» [1, с. 80].

Доволі докладний, фактологічно насичений нарис, присвячений історії саксофона, знаходимо у праці Д. Рогаль-Левицького «Сучасний оркестр». Інструментознавець наводить фрагменти оркестрових партитур XIX–XX століть, причому саксофон поміщено у групу дерев'яних духових: «Говорячи технічною мовою, саксофон являє собою «металевий кларнет» з трубкою широкої параболічної форми» [6, с. 412].

У якості сольного інструмента саксофону не відразу поталанило завоювати велику філармонійну сцену – довгий час він був у складі військового, а згодом симфонічного оркестру. Не всі композитори та музиканти беззаперечно приймали тембр саксофона в класичному репертуарі. Пріоритет і донині належить французькій інструментальній традиції – Г. Берліоз, Ж. Бізе, Ж. Масне, К. Сенс-Санс, А. Тома, Л. Деліб та інші використовували цей інструмент у своїх оперних та симфонічних партитурах. Саме вони передбачили перспективи розвитку саксофона, зростання діапазону його повноважень у майбутньому.

На початку XX століття виникають шедеври академічної літератури для саксофона з оркестром. Серед них – Фантазії Ж. Демерсмана, Ж. Н. Саварі, рапсодія А. Вайнена, сюїти Д. Мійо, П. Етюральде, Ж. Ноло, Хорал з варіаціями В. Д'Енді та Рапсодія для альтового саксофону з оркестром К. Дебюссі (1903–1911). Так розпочалися експерименти, спрямовані на розкриття семантичних та колористичних можливостей нового інструменту.

Одна з перших спроб трансформації усталених, дещо консервативних поглядів на темброво-виразовий потенціал саксофону належить Клоду Дебюссі. Період, коли композитор працює особливо інтенсивно, – останнє 15-річчя XIX – перші роки XX століття. Саме тоді починають формуватися новітні стильові тенденції. Як надзвичайно чуйний митець, він органічно асимілює усе нове, що носить у «збуреному» повітрі сучасного мистецтва. З одного боку, в його стилі відчутно міцну опору на національні традиції французького мистецтва, з іншого – захоплення культурою інших країн, зокрема Іспанії та Сходу.

Восени 1902 року під час роботи над завершенням партитури «Пелеаса і Мелізанди» композитор отримує замовлення від меценатки Елізи Холл¹ (США, Бостон) написати Рапсодію для альтового саксофона та оркестру. Після перенесеної хвороби жінка почала втрачати слух і за порадою лікаря вирішила навчитись грати на духовому інструменті, яким виявився саксофон. Палка шанувальниця академічної музики, вона організувала та профінансувала діяльність Оркестрового клубу Бостона (камерний оркестр), особисто складаючи програми його концертних виступів. Завдяки співпраці з гобоїстом та диригентом оркестру Жоржем Лонжі зацікавлення Е. Холл схилилися до французької музики: у програмах її виступів переважали обробки творів Г. Берліоза, Ж. Масне, Ж. Бізе, С. Франка, Г. Форе та інших. З часом Холл вирішила розширити свій репертуар за рахунок принципово нових творів, написаних у 1900–1920 рр. спеціально на її замовлення. Серед авторів – Ф. Шмітт, А. Капле, В. Д'Енді, А. Вулет, П. Жильсон.

¹ Еліза Бойє Холл (1853–1924) – американська саксофоністка-аматорка та меценат. Альбом, складений із творів, написаних для Холл, записав у 1999 році саксофоніст Клод Делангль.

Новий інструмент вабив Дебюссі насамперед своїм оригінальним, багатим на відтінки тембром. Однак для композитора, який практично не любив писати на замовлення, музика Рапсодії народжувалася у довгих творчих «муках» протягом 8 років (1903–1911 рр). Ось що Дебюссі писав А. Месаже: «Американці надзвичайно настирливі. Саксофоністка приїхала у Париж ... і вже цікавиться своєю п'есою. Ось чому я шукаю нові комбінації, розраховані на те, щоб продемонструвати всі можливості цього «водяного» інструмента. Все це буде називатись «Східною рапсодією»» [3, с. 94]. Однак, незважаючи на наполегливість замовниці, Дебюссі так і не завершив текст рапсодії. Пізніше, після смерті композитора, вона була закінчена та оркестрована його колегою Ж. Роже-Дюкасом¹.

Як відомо, в історію європейської музики Дебюссі увійшов як засновник та єдиний представник *імпресіонізму*. Е. Вюйермоз так сформулював його сутність: «...Бути імпресіоністом – це намагатися передати мовою ліній, фарб, об'ємів чи звуків не зовнішній, реальний аспект речей, а відчуття, які вони викликають у нашому чуттєвому сприйнятті. Це означає збирати їх найпотаємніші висловлювання та інтимні визнання, вловлювати випромінювання, слухати їх внутрішні голоси...» [8, с. 48].

Дебюссі – універсал. Він писав в усіх жанрах, у кожному з яких відкривав дещо принципово нове. Зокрема, оркестрові опуси спираються на нові форми, відмінні від системи формотворення класико-романтичної доби. Конфліктно-драматичному симфонізму Бетховена та його послідовників, епічному, лірико-жанровому симфонізму російських романтиків він протиставив симфонізм картинно-пейзажний. Про своєрідність способу мислення Дебюссі неодноразово писав Л. Сабанєєв: «У цьому культі споглядальності Дебюссі не міг не наштовхнутися на дримаючі культури Сходу» [7, с. 24]. Вплив естетики імпресіонізму на спосіб мислення Дебюссі позначився також на процесі формоутворення. Композиційні рішення досить своєрідні – їх важко трактувати за канонами класичних схем. Більшість творів будуються на калейдоскопі коротких мотивів та їх непередбачуваному чергуванні і безперервному варіюванні. Однак варто зауважити, що Дебюссі категорично не відмовляється від традиційних законів формобудови – в його інструментальних творах помітні риси тричастинності та варіаційності. Окрім того, питомою рисою його індивідуального стилю було тяжіння до екзотики, що відобразилось, зокрема, у розкішній колористичній палітрі оркестрових партитур.

Серед них – *Рапсодія для саксофона з оркестром* – одночастинний твір, у якому помітне прагнення композитора наслідувати східну орнаментальність². Рапсодія відроджується в європейській музиці початку ХІХ століття під впливом естетики романтизму насамперед як жанр фортепіанної музики у творчості В. Р. Галленберга, В. Я. Томашека, але справжнім класиком жанру був Ференц Ліст – автор 19 «Угорських» та «Іспанської рапсодії». У кінці ХІХ століття рапсодіями називалися масштабні твори для оркестру або солюючого інструмента з оркестром, в основі яких лежав авторський тематизм з рельєфним національним забарвленням (рапсодії А. Дворжака, М. Равеля, Е. Лало, Б. Бартока, Дж. Гершвіна).

В одночастинній Рапсодії композитор розкриває багату скарбницю східних асоціацій. Тут можна почути і запальні ритми хабанери, і речитатив-імпровізацію солюючого саксофона, насичений східними мотивами-візерунками. Композиція базується на поєднанні двох різнохарактерних розділів – повільному (*Très modéré*) та швидкому (*Allegretto scherzando*).

Незважаючи на «мозаїчність» різнобарвного тематичного матеріалу, композиція Рапсодії вирізняється наскрізним рухом інтонаційно споріднених тем, а також арками, що об'єднують контрастні розділи «на відстані». Дебюссі вільно та оригінально трактує будову

¹ Жан Жюль Роже-Дюкас (1853–1954) – французький композитор, професор Паризької консерваторії. Автор мімодрами «Орфей» (1913), комічної опери «Кантегріль» (1931), чисельних творів для оркестру, в тому числі симфонічних поем «Сарабанда» (з хором), «Улісс і Сирени»; інструментальних ансамблів, фортепіанних п'ес, романсів і т.ін. Роже-Дюкас завершив два твори Клода Дебюссі – Рапсодію для саксофона з оркестром (вид. 1919 р.) та 2 фрагменти з музики до «Короля Ліра».

² Рапсодія – інструментальний чи вокальний твір вільної форми, який складається з декількох епізодів, заснованих на контрастному тематичному матеріалі.

обох епізодів – у першому проступають контури концентричної форми, а другий написаний у своєрідно трактованій рондо-сонаті зі вступом.

У царині еволюції сонатної форми Дебюссі належить помітна роль – відображуючи мінливість безперервного руху життєвих реалій, композитор прагне нівеляції цезур між синтаксично завершеними розділами. Накладання функцій експозиції та завершення або експозиції та розвитку дає можливість досягнути багатозначності (поліфункційності) сприйняття та тлумачення кожного наступного розділу. Французьким Майстром зберігаються усталені закономірності формотворення – тричастинність, репризність, симетричність, обрамлення. Усі інші компоненти – тональний і тематичний чинники, метод викладу та розвитку матеріалу втрачають функційну визначеність і сталість. Таким чином дається взнаки нова якість форми Дебюссі – плинність, хиткість, асиметричність, перевага процесу зародження і течії думки, а не її завершеність.

Розпочинається твір оповідною темою в *cis-moll*, викладеною в партії скрипок з октавним дублюванням. На домінантовому органному пункті, який супроводжує її звучання, на **PP** звучить мелодія, побудована на двох головних ступенях ладу – тоніка в обрамленні верхньої та нижньої домінант. Зазначимо, що у творах Дебюссі рідко зустрічаються розгорнуті, завершені мелодичні побудови – радше панують короткі фрази-формули, лаконічні теми-імпульси. Поряд з чіткою централізацією головного ступеня двічі лунає інтонація низхідного тритона (*gis – d, d – gis*), який не отримує відповідного ладового розв'язання. Надалі ця інтонація неодноразово буде використана композитором у цьому творі – завуальована поступовим рухом або викладена у вертикальних комплексах – вона повсюдно несе важливе смислове навантаження.

Як відомо, тритон є наріжним елементом цілотонового звукоряду, використання і значення якого у творчості Дебюссі неможливо залишити поза увагою. Композитор підсвідомо позиціонує цілотоновість як одну з питомих засад власного ладового мислення, використовуючи її постійно. Він вводить звукоряд у доволі широке коло ладових тяжінь, поєднуючи його з мажоро-мінорним або пентатонічним звукорядами. З цілотонових рядів утворюються різноманітні мелодичні та ритмічні мотиви, а із похідних елементів гами – секунд, тритонів, септим – гармонічні фігурації та акордові утворення.

До наступного розділу веде партія солюючого саксофона: в імпровізаційно вільній манері він експонує мелодію, яка крайніми вершинами окреслює той же низхідний тритон, що був представлений у вступі (тепер це звуки *a - dis, d - gis*). Семитактова зв'язка закінчується на V ступені ладу, де відбувається енгармонічна заміна *gis* на *as*.

Новий розділ (B) починається з тремолоюючих в оркестрі нонакордів, функційно не пов'язаних між собою. Варто зосередити увагу на колористичній розкоші гармонії Дебюссі, яка приваблює самоцінністю звучання – сонорністю. Функційні зв'язки послаблені, тяжіння тонів та ввіднотоновість не мають принципового значення, окремі акорди набувають рис автономності і сприймаються як барвисті «плями». На тлі колористичних співзвуч у саксофона лунає хроматизована низхідна мелодія в дусі східних арабесок, проведена секвенційно. Поступово відбувається централізація ладу, і на короткий час з'являється просвітлений колорит тональності *C-dur*. У партії соліста зникають хроматизми, мелодія стає простою, діатонічною, ритмічний малюнок набуває лаконічних та чітких рис. Згодом завдяки впровадженню елементів цілотонового звукоряду, в вертикальних комплексах відбувається руйнація тональності. Хиткий у тональному відношенні перехід призводить до появи центрального розділу (C) концентричної форми.

Його позначено зміною розміру (2/4 на 6/8), темпу (*Allegretto scherzando*) та головної тональності (з *cis-moll* на *E-dur*). Зі вступом мелодії вимальовуються її жанрові витоки – це ніжна, граційно-примхлива мелодія, викладена партією гобоя на тлі остинатної формули у ритмі хабанери з пунктирним ритмом на першій долі. Скерцозно-грайливий розділ характеризується використанням поліритмічних поєднань (в партіях оркестра та соліста присутні дуольність та тріольність), імітаційності, завуальованої тритонові інтонації. Цікава й ладова природа теми – її основою стає звукоряд лідійського *E-dur*, підкресленого в оркестровій тканині терпкою тонічною квінтою *e – h*.

Ця тема має вирішальне драматургічне значення – вона стане ініціальною для наступного розділу Рапсодії. Подібне переміщення великої тематичної побудови сприймається у творі органічно не лише внаслідок інтонаційно-тематичної спорідненості, але й через перевагу експозиційного принципу викладу тематичного матеріалу над розробковим.

У репризах двох початкових розділів виникає своєрідна інверсія в послідовності образів, де композитор нічого не повторює дослівно: розділ В₁ дається в скороченому вигляді – у середньому регістрі виразно звучить діатонічна C-dur'на тема (8 тактів), а далі лунає зв'язка солюючого саксофона, сповнена примхливих ритмо-інтонаційних фігур.

Реприза розділу А (ц. 3) відновлює основну тональну сферу (cis – moll). Своєрідно обрамлюючи форму, ця синтаксична побудова символізує стан згасання, завмирання. Оповідна оркестрова тема тепер контрапунктує партії соліста, яка являє собою лаконічну фразу з декількох звуків у пунктирному ритмі. Завершеність думки, закінчення дії підкреслюється імітаційними проведеннями початкового мотиву Рапсодії в партіях саксофона та валторни: вони стисло підсумовують інтонаційний «фонд» першого розділу, надаючи його звучанню апофеозного характеру.

Стрункість та симетрична краса концентричної форми дозволила композитору поєднати контрастні образи першого епізоду, чітко окреслити етапи їх становлення та розгортання.

У момент зміни розміру (2/4 на 6/8), темпу (*Allegretto scherzando*) та встановлення нової тональності A-dur починається другий епізод Рапсодії. 30-тактовий вступ засновано на калейдоскопі коротких тембро-мотивів, які мають важливе драматургічне значення – фактично у ньому сконцентровано всі наскрізні лейтобрази твору: епічна тема, початковий мотив граційно-примхливої танцювальної мелодії (головна партія); окрім того, вводиться новий матеріал – яскрава тема, продубльована акордовим комплексом паралельних мажорних тризвуків, яка згодом виконуватиме функцію побічної партії.

Виникаючи спонтанно, мотиви створюють барвисту віброуючу звукову тканину. Важливим засобом динамізації слугує варіантна зміна часової організації мотивів – один з улюблених прийомів композитора. Ритмічні варіанти тем з'являються безперервно – початкова епічна інтонація у димінуції та темповому і метроритмічному переосмисленні (в розмірі 6/8) набуває рис стрімкості, політності, і навпаки – граційно-примхлива арабеска звучить в аугментації на тремолоюючих нестійких гармоніях, внаслідок чого втрачає танцювальну пружність, наповнюючись теплотою східної млости.

Перший розділ організовано простою однотемною тричастинною формою. Її середина не вносить тематичного контрасту, повторюючи попередній музичний матеріал, транспонований з A-dur в G-dur. Таке несподіване тональне зіставлення далеких неспоріднених тональностей утворює яскравий колористичний ефект – ще одна типова риса гармонічного мислення композитора. Реприза вносить певні зміни; повертаючи до основної тональної сфери, вона характеризується введенням нового контрапункту до повторюваної мелодії.

На тлі A-dur'ної теми в лідійському мажорі звучить висхідна гама, яка поєднує елементи лідійського та міксолідійського ладів. Звернення до такого вкрай своєрідного варіанта мажору можна пояснити тяжінням композитора до екзотики. Внаслідок підвищення та пониження характерних ступенів лад збагачується напруженими, гострими інтервалами (два тритони та зменшена кварта), що дає можливість створити емоційно насичені, яскраві мелодії. Ще однією особливістю ладу є зникнення гострої віднотоновості – вона виявляється у відсутності півтонового тяжіння між VII низьким ступенем та тонікою.

Модуляція в домінантову тональність веде до появи quasi побічної партії, яка вступає відразу після головної. Це вже знайомий акордовий мотив, який експонувався в «калейдоскопічному» вступі. Загальновідомим є тяжіння Дебюссі до паралелізму акордових послідовностей. Транспозиція однакових акордів закріплює характерні риси цього співзвуччя у свідомості слухача й спонукає його сприймати акорд як самостійну одиницю. Відсутність логіки класичних функційних співвідношень дозволяє зосередити увагу на сонорності звучання вертикалі. На тлі тріольно-дуольних вертикальних комплексів, викладених паралельними мажорними тризвуками, у партії скрипок та альтів звучить ніжна мелодія, що містить у собі два протилежні тематичні елементи – хвилеподібний мотив та лаконічну фігуру із зчепленої терції

та секунди в прямому та інверсійному русі. Цю мелодію композитор проводить ще двічі – у тональності H-dur на *ff*, доручаючи її дерев'яним духовим та у fis-moll з фригійським забарвленням у солюючого саксофона.

Третє проведення теми (ц. 6) контрастує піднесеній атмосфері попереднього розвитку: на зміну триумфальності приходить стан втаємниченості – мелодія насичується альтерованими ступенями, із гармонії зникає просвітлений колорит мажорних тризвуків, в оркестрову тканину вплітаються хроматизовані підголоски. У структурному відношенні тема стає більш аморфною – в ній переважають окремі незавершені субмотиви, що несуть ефект невизначеності, невловимості, мінливості. Прагнення вільного розгортання тканини призводить до зв'язки, побудованої на елементах цілотнового звукоряду. Мелодія, інтонаційно споріднена зі східною арабською, у супроводі примарних гармоній (нестійкі поліакордові співзвуччя та збільшені тризвуки) поступово занурюється вниз.

Особливу роль у створенні ірреально-містичного характеру виконує органний пункт – педаль *gis* звучить таємничо-заворожуюче. У ладо-гармонічному відношенні – це домінанта початкової тональності твору, свого роду передікт до головної партії. Її поява в експозиційній зоні є найприкметнішою рисою рондо-сонати, яка поєднує тематичну та тональну репризність. Дебюссі досить оригінально трактує тональний план: проведення головної теми він доручає яскраво дієзній тональності Cis-dur – одноіменній для початкового cis-moll. Значно трансформована тема, яка з грайливо-танцювальної перетворилась на виразну, лірично-пісенну мелодію, зазнала суттєвих перетворень – вони криються й у вільному ритмічному збільшенні, і в зміні звукової атмосфери (тепер це тріольно-дуольна формула, вилучена з побічної партії), і в оркестровці (при другому проведенні на tutti оркестру вона звучить насичено та піднесено як своєрідний гімн). Варійоване повторення головної партії з орнаментально-ритмічними та фактурними змінами переходить у перехідну частину до розробки.

Не досить масштабна розробка (ц. 8) розпочинається з різкого тонального та темпового контрасту – в ній Дебюссі демонструє блискуче вміння розвивати матеріал, користуючись засобами фактури, ритму, оркестрових тембрів та гармонії. Звучать ремінісценції основного тематичного матеріалу твору, але, на відміну від класичної розробки, вони радше виконують функцію семантичного переключення, ніж інтенсивної «тематичної роботи». На пружному остинатному ритмі підкреслено-маркатовано звучить другий тематичний елемент з побічної партії – терцієво-секундний мотив.

Окрім побічної партії, розвиваються мотиви із саксофонної зв'язки – карбований ритмічний малюнок у партії солюючого саксофона звучить як відозва; зустрічається й трансформація хроматизованої мелодії з першого епізоду твору, яка внаслідок метроритмічних, інтонаційних та фактурних видозмін стає щоразу більш динамізованою. Варто зазначити появу й нових мотивів, які безперечно виникли внаслідок варіантних видозмін основного тематичного матеріалу – це невпинні кружляючі гамоподібні фігури шістнадцятими, які постійно підхоплюються різними інструментами, «мігруючи» оркестровою партитурою і ні на мить не припиняючи свого стрімкого бігу.

Наступний етап розробки є скороченим варіантом початкового розділу, де відбувається емоційне та динамічне нагнітання, яке призводить до раптового тонального піднесення на півтону вгору. У верхньому регістрі в 4-кратному збільшенні у мідних фанфарно звучить висхідний пентахордовий мотив, який контрапунктично супроводжується грізними інтонаціями, вичленими з побічної партії. Після найвищої кульмінаційної точки відбувається поступове заспокоєння, яке веде до початку репризи.

Головна партія в репризі не зазнає особливих змін – вони торкаються лише незначних фактурних нюансів. Порівняно з експозиційним викладом (відсутнє третє, тонально нестійке проведення теми), масштаби побічної партії дещо скорочуються. У тональному відношенні виникає своєрідний випадок – побічна тема проводиться не в основній, а в субдомінантній тональності. Скорочена реприза без чіткої каденції органічно «вливається» у код (ц. 12).

Цей розділ форми синтезує кілька важливих мотивів. Уже від самого початку встановлюється тематична арка – початковий мотив Рапсодії звучить тепер не примарно, а, навпаки, урочисто-апофеозно. Послідовність еліптичних зворотів поступово замінюється тривалим тремоло на домінантовому септакорді основної тональності, на тлі якого в партії соліста, наче відлуння, звучать початкові мотиви головної партії в аугментації. Зіставляючи у цій композиції хроматику з діатонікою, елементи цілотнового ладу з натуральними ладами, Дебюссі в кульмінації досягає просвітленої мажорності. Хвилеподібні пасажі саксофона стрімко злітають вгору, і як результат динамічного зростання (від *p* до *ff*) на *tutti* яскраво спалахує сліпучий тонічний акорд.

Отже, в Рапсодії для саксофона з оркестром композитор зумів втілити витончені акварельні фарби, вирафінованість колориту, які виявилися у прагненні зафіксувати безперервну зміну вражень. Окрім того, вищенаведені спостереження дають підстави переконатися, що сприйняття світу як багатобарвного декоративного панно залишається однією з головних рис стилю К Дебюссі. Його музика, у тому числі для духових інструментів, і донині несе в собі утвердження великої, незбагненої сили та величі природи, що надихає та підтримує Людину.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барсова И. Книга об оркестре // И. Барсова. – Изд. 2-е. – М. : Музыка, 1978. – 206 с.
2. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке (с дополнениями Рихарда Штрауса) / Г. Берлиоз. – [Пер., ред., вст. статья и комментарии С. П. Горчакова]. Ч. 1. – М. : Музыка, 1972. – 308 с.
3. Дебюсси К. Избранные письма / К. Дебюсси. – [Ред. А. Розанова]. – Л. : 1986. – 286 с.
4. Кокорева Л. Клод Дебюсси / Л. Кокорева. – М. : Музыка, 2010. – 496 с.
5. Кремлёв Ю. Клод Дебюсси / Ю. Кремлёв. – М. : Музыка, 1965. – 792 с.
6. Рогаль-Левицкий Д. Беседы об оркестре / Д. Рогаль-Левицкий. – М. : Госмузиздат, 1961. – 488 с.
7. Сабанеев Л. Клод Дебюсси / Л. Сабанеев. – М. : Работник просвещения. – 1922. – 36 с.
8. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / С. Яроцинский. – М. : Прогресс, 1978. – 232 с.

УДК 78.071.1(477)

Я. Р. ГОРАК

ЗБІРКА РУКОПИСНИХ ДОКУМЕНТІВ: ДО ІСТОРІЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ СПАДЩИНИ ДЕНИСА СІЧИНСЬКОГО

У статті вперше здійснено огляд збірки рукописних документів, адресованих Ярославові Ярославенку. Ці документи висвітлюють торчу співпрацю Дениса Січинського з музичним видавництвом «Торбан» і участь Я. Ярославенка (як керівника видавництва) у долі творчої спадщини Д. Січинського після смерті композитора. Огляд супроводжено коментарем, який узагальнює проведені над цими рукописами наукові дослідження, з'ясовує їх суть цих матеріалів, їхнє, призначення, розкриває факти, події, пов'язані з ними.

Ключові слова: Денис Січинський, Ярослав Ярославенко, музичне видавництво «Торбан», листи, рукописи, «Спадщина Дениса Січинського», Лев Джулинський, Наукове товариство імені Т. Шевченка.