

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 домінуючість 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.

Основою пропонованого дослідження стали партитури й музичні записи оркестрової сюїти “Турівські пісні” Л.М.Колодуба, а також останні публікації та праці Л.Кияновської, О.Козаренка, О.Дерев’яченко, М.Загайкевич, А.Мухи та багатьох інших музикознавців стосовно трансформації фольклору в академічній музиці.

Актуальність статті ґрунтується в потребі комплексного дослідження проблеми взаємовідношення “композитор і фольклор”, у виявленні взаємодії традиції та новаторства у творчості Л.М.Колодуба, уперше запропонований детальний аналіз сюїти для камерного оркестру “Турівські пісні”.

Мета дослідження полягає у виявленні аспектів трансформації фольклору в оркестровій музиці Лева Миколайовича Колодуба. Завданнями статті є музикознавчий аналіз сюїти для камерного оркестру “Турівські пісні” Л.М.Колодуба та вияв основних принципів роботи композитора з фольклорним матеріалом.

Лев Миколайович Колодуб – видатний український композитор, яскравий представник “нової фольклорної хвилі”, професор, дійсний член (академік) Академії мистецтв України, народний артист України, заслужений діяч мистецтв УРСР з 1973 року, кавалер ордена “За заслуги” III ст. Голова правління Київської міської організації Спілки композиторів України з 1994 до 1999 рр., член Національної Всеукраїнської музичної спілки України, голова Асоціації діячів духовної музики України, лауреат конкурсу імені Мар’яна та Іванни Коць у 1992 році, премії ім. Б.Лятошинського в 1997 році та премії ім. М.Вериківського у 2001. З 1997 року – завідувач кафедри інформаційних технологій, професор кафедри композиції НМАУ ім. П.І.Чайковського [4, с.227].

Лев Миколайович нагороджений почесною відзнакою “Слобожанська слава” Харківської обласної держадміністрації. Лауреат мистецької премії “Київ”-2009 у галузі музичної композиції. Останнім з досягнень стало вручення композитору 9 березня 2010 року Національної премії ім. Тараса Шевченка в галузі мистецтва [12].

Лев Миколайович Колодуб народився 1 травня 1930 року в Києві, та стародавній рід Колодубів походить із села Турівка, що в Згурівському районі на Київщині [2, с.7]. Рідне батьківське село набуло особливе, напрочуд романтичне забарвлення ще з дитинства, що й стало поштовхом для створення композитором у 1992 році сюїти для камерного оркестру – “Турівські пісні”, в основу якої лягли українські народні мелодії, які побутували на теренах Турівки [5, с.13].

“Турівські пісні” написані для струнних: перші, другі скрипки, альти, віолончелі, контрабас і ударних інструментів: трикутники, дзвіночки, брязкальця та складається із шести мініатюр, що становлять колористичну панораму українських народних пісень, наділених програмними заголовками, що узагальнюють образний зміст і спрямовують увагу слухача. Драматургія твору, його цілісність вибудовані традиційними та новаторськими засобами музичної виразності, які є притаманними українській сучасній музиці [9, с.54].

У циклі представлений майже весь спектр українських пісенних жанрів: епічний – “Гей, гук, мати, гук”; жартівливий – “Ой вже чумак дочумакувався”, “Ой кум до куми залицявся”, ліричний – “Гей, на Купала”; колісковий – “Сти, дитино” і танцювальний – “Ой заграє комарик”. Частина в сюїті творчо поєднані за принципом контрасту й зіставлення, відтворюючи мальовничу картину центральноукраїнського мелосу.

Поетична транскрипція народних пісень відбувається в дуже лаконічній формі, музичний символ має важливу образотворчу й формоутворюючу функцію та сприймається в контексті природних явищ, символічних образів і знаків.

Розпочинається сюїта тужливою, протяжною піснею “Гей, гук, мати, гук”. Оригінальна за жанровими ознаками, вона поєднує в собі риси ліро-епічної традиції, зокрема, биліни й плачу, наділена трагедійним змістом та індивідуальним авторським первнем, викладена на фоні широкого мелодичного руху й побудована на темі думного кантиленного характеру з елементами трагізму. Тремоло в перших скрипок підсилюється ефектом піцикато в альтів, імітуючи звучання бандури, що надає сюїті неповторного фольклорного колориту. Імпровізаційно-варіаційний розвиток теми, що є характерним для української думи, доповнює образ твору, додаючи цілісності й завершеності викладу.

Друга частина сюїти “Ой заграє комарик” динамічна за своїм розвитком. Жвава й рухлива частина побудована на двох контрастних темах, перша – танцювального характеру, зі

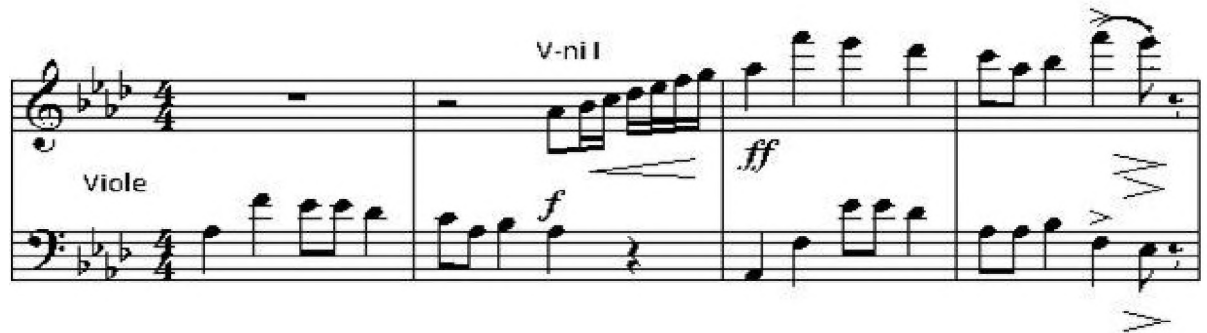
стрибками в мелодії, що розвивається в домінантовій сфері, будується на стакатній висхідній мелодії, в основу якої лягла однойменна народна пісня.

V-ni I Allegro vivace poco a poco cresc.



Viola, Celli. *mf* *ff*

Друга – пісенного характеру, широкого дихання, контрастна, з яскраво вираженим діатонічним викладом і фольклорним забарвленням.



V-ni I *f* *ff*

Viola

Частина написана у формі рондо, що є характерним для українських народних пісень (А, В, А1, В1, С, А3, В3). Тематичний матеріал проводиться поступово в різних інструментах, які мовби змагаються між собою. Уперше тема (А) звучить у віолончелі й альтів на піцикато, у скрипок на стакато, поступово збільшуючи силу звука, створюючи образ легкості та невагомості. Змінює тему епізод (В), що звучить спочатку в альтів і віолончелі, продовжують тему перші скрипки. У 7-му такті в унісон з віолончеллю, у високій теситурі, вступає контрабас, завдяки чому зростає напруження в розвитку тематичного матеріалу.

Удруге тема проводиться прозоро й безтурботно на стакато в перших скрипок, перебиваючись епізодом *arco* (11 ц), який звучить у всьому оркестрі на *ff* і є кульмінацією цієї частини, закінчуючись хоральним проведенням теми.

У 17-му такті (12 ц) звучить награвш (С) в альтів на *mf*, який побудований на елементах теми й епізоду, ця тема на деякий час відволікає від загального розвитку твору та водночас дає змогу ще гостріше й чіткіше відчутти вступ основної теми, що звучить на *mp*, у контрабаса в напруженому високому регістрі, під синкопічний акомпанемент альтів і віолончелі на стакато (23 т, 13 ц). Цим прийомом композитор чітко підкреслює танцювальний характер мелодії та дає змогу відчутти український колорит, імітуючи звучання національних музичних інструментів, зокрема, цимбалів.

Закінчується частина кульмінаційним рухом шістнадцятими на темі епізоду (В3), який звучить у викладі всього оркестру на *ff*, розв'язуючись на піцикато в заключний акорд.

Наступна, третя частина “Гей, на Купала”, – яскрава, картинно-зображальна частина, що постає перед нами в наскрізному розвитку тематичного матеріалу. Розпочинається заворожуючим звучанням ударних інструментів (трикутники, дзвіночки й брязкальця), створюючи образ фантастичної таємничості купальської ночі. У 10-му такті (15 ц) поступово в дію включаються альти, що звучать в унісон на *ppp*, продовжуючи свій розвиток рівними четвертними нотами в тридольному розмірі, створюючи ефект ударних інструментів, символізуючи собою помірний крок учасників хороводу, який збережеться впродовж усієї сюїти незмінним.

Largo V-ni I



Viola

На цей рівномірно пульсуючий мотив нанизується тематичний матеріал, який починають перші й другі скрипки, вступаючи між собою в поліфонічний діалог. Розвиваючись поступово від оспівування основного звука, транспонуючись по терціях вверх, тема при цьому не змінює своєї внутрішньої структури, підводячи на *crescendo* до кульмінаційної вершини (19 ц). Кульмінація являє собою динамічний сплеск усього оркестру (20 ц) з темою в перших скрипках, яка поступово сформувалася в частині, з яскравим насиченим архаїчним колоритом. Завершується кульмінація генеральною паузою оркестру.

Частина закінчується на *ppp* дзеркальною репризою. Флажолети в перших скрипках (21 ц) яскраво змальовують образ світанку купальської ночі. Ударні інструменти створюють своєрідну смислову арку, додаючи довершеності образу, закінчують частину.

"Ой вже чумака дочумакувався" – четверта частина циклу, написана в куплетній формі, різко контрастна до попередньої, розпочинається бадьорими закличками на *f* у всьому оркестрі, плавно переходячи в прозорий акомпанемент на *p* других скрипок, на фоні якого звучить мелодичне соло в альтів.

Moderato pesante
Solo Viole
mP
V-ni II

The image shows a musical score for the second violin part (V-ni II). It is in 2/4 time and consists of six measures. The tempo is Moderato pesante. The dynamics are Solo Viole and mP. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef.

Тема звучить жваво та бадьоро, квартові й октавні стрибки та форшлаги підкреслюють народність теми, яка будується в межах тетрахорду, що є характерними для українських народних пісень. Удруге тема проводиться в перших скрипках на *divisi*, звучить ніжно й лірично на *mf*, з інтервально-стакатним акомпанементом альтів, віолончелі й контрабаса. Цікавим прийомом є імітація народних інструментів, зокрема бандури, через висхідне *pizzicato* в контрабаса й віолончелі (30 ц).

Утретє тема змінює своє забарвлення, звучить напружено й тривожно в альтів й віолончелі на *mf*, поступово розчиняючись, і закінчується пасажем на *pp*.

Наступна, п'ята частина "Спи, дитино" – яскравий приклад використання фольклору не прямо, а опосередковано. Композитор використовує тільки народний жанр та образ колискової. П'ята сюїта є яскравим прикладом його звертання до одного з найстародавніших жанрів фольклору – колискової. З перших же тактів він вдало передає відчуття спокою, образ "дрімоти", відтворюючи "помірне колихання" темою поспівки в альтів, а тремоло з доданням піцicato в партіях перших скрипок, наочно передає гойдання колиски, одночасно немовби вказуючи напрям її руху – вгору і вниз. Дуже лаконічна й образна картина доповнюється далі тривалими флажолетами в скрипках і характерним приспівом-заколисуванням. Композитор використовує архаїчний лад – пентатоніку як мотив засинання і заспокоєння.

Pochissimo più mosso
V-ni I
f p pp
V-ni II, Viole, Celli, C-bassi.

The image shows a musical score for the first violin part (V-ni I). It is in 4/4 time and consists of three measures. The tempo is Pochissimo più mosso. The dynamics are f, p, and pp. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef.

Завершує сюїтний цикл різко контрастна частина "Ой кум до куми залицявся", побудована на темі однойменної народної жартівливої пісні, якій притаманний веселий, бадьорий, пританцьовуючий настрій, тема подрібнена на короткі мотиви, створюючи ілюзію "говору" або веселої суперечки.



Композитор широко використовує форшлаги, пасажі, тремоло, відтворюючи звучання народного оркестру.

Вражає картинна зображальність твору. “Турівським пісням” притаманна специфічна драматургія – швидкоплинна, по-кінематографічному кадрова зміна різних і, водночас, щільно пов’язаних епізодів: гостро драматичних, задумливих, гротескних, ніжних і ліричних. При написанні твору композитор використовує цитування, переінтонування й авторську обробку українського фольклору, творчо синтезуючи його в камерно-інструментальній музиці.

Отже, на основі музикознавчого аналізу сюїти для камерного оркестру “Турівські пісні” можна відстежити деякі основні принципи роботи композитора з фольклорним матеріалом. Серед них:

1. Опора на жанровий тип тематизму, який є характерним для народної музики, зокрема: епічний – “Гей, гук, мати, гук”; жартівливий – “Ой вже чумак дочумакувався”, “Ой кум до куми залицявся”; ліричний – “Гей, на Купала”; колисковий – “Спи, дитино” і танцювальний – “Ой, заграє комарик”.

2. Багатство оркестрових ефектів. Тембральна імітація звучання народних інструментів, зокрема: цимбалів – “Ой заграє комарик” (23 т, 13 ц); композитор вдало передає ефект “ударності” та “дзвонності” у третій частині – “Гей, на Купала”, символізуючи собою помірний крок учасників хороводу; бандури в “Ой вже чумак дочумакувався” (30 ц), через висхідне *pizzicato* в контрабаса й віолончелі та в “Гей, гук, мати, гук” – в альтів; форшлаги, пасажі та тремоло в “Ой кум до куми залицявся” яскраво відтворюють звучання народного оркестру.

3. Застосування музичних форм, які є характерними для народної музики: пісенно-куплетна – “Ой вже чумак дочумакувався”, “Ой кум до куми залицявся”; рондальна – “Ой заграє комарик”; наскрізна – “Гей, на Купала”; імпровізаційно-варіаційна – “Гей, гук, мати, гук”.

4. Широке застосування ладів народної музики, зокрема, “Гей, гук, мати, гук” – використовується “думний лад” з підвищеною IV ст. [3, с.123], у п’ятій частині “Спи, дитино” – пентатоніка є мотивом засинання й заспокоєння.

5. Для мелодії характерні остинатно-поспівковий вид тематизму – “Ой заграє комарик”, “Ой кум до куми залицявся”; поспівки в межах тетраорду – “Ой вже чумак дочумакувався”; плавний лінійний рух – “Гей, гук, мати, гук”, що є властивим для українських народних пісень. У сюїті композитор широко застосовує автентичні мелодії, крім третьої частини “Гей, на Купала.” і п’ятої “Спи, дитино”, фольклор тут виступає опосередковано й приводить до стирання меж між авторським і фольклорним першоджерелами, яскраво передаючи образну сферу та внутрішній зміст оркестровими засобами.

6. Відтворення фактурних варіантів, які є прообразом фольклорного музикування, зокрема, гомофонно-гармонічних, підголосних, хоральних, остинатних. Лев Миколайович творчо поєднує їх у рамках однієї частини, у сюїті композитор створює ілюзію “змагання”, зокрема в заключній частині – “Ой кум до куми залицявся”, оперуючи різкими динамічними контрастами та яскравою картинною зображальністю.

7. Поєднання у творчості традицій і новаторства, широке використання сучасних прийомів композиції: поліструктурного мислення, сонористики. Розроблення поліладових, політональних сполучень, прообразом яких є нетемперований звуковисотний стрій, властивий окремим фольклорним жанрам.

Колодуб вільно володіє арсеналом музично-виражальних засобів – від надбань світової й вітчизняної класики, органічно засвоєних традицій харківської школи до найсучасніших авангардних пошуків [8, с.19].

Лев Миколайович Колодуб – композитор, якому притаманне вишукане відчуття оркестрових тембрів. Автор уміло й творчо використовує виразові можливості різних інструментів, вдало трансформуючи й переосмислюючи народнопісенні джерела, перетворює їх у багатобарвні, сповнені колористичних ефектів музичні “живописні” картини.

У сюїті для камерного оркестру “Турівські пісні” Лев Миколайович оркеструє народний мелос і його окремі елементи за допомогою сучасних музичних засобів з посиленням індивідуального, творчо-усвідомленого первня. Він активно вмішується в його стильову структуру, підкорює матеріал своєму задуму, що деколи приводить до стирання меж між авторським і фольклорним першоджерелами.

Сюїту з великим успіхом виконують як в Україні, так і за кордоном, зокрема, прем'єра в місті Хаарен (Німеччина) відбулася з величезним успіхом, зал від захоплення піднявся, хоча німці нечасто виявляють емоції, вони скандували й відбивали долонями ритм [10].

У зверненні до фольклору композитор віднаходить умови для розкриття своєї творчої індивідуальності та неповторності, активно засвоюючи та переінтонуваючи його, зберігає для прийдешніх поколінь.

1. Дерев'яченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / О. О. Дерев'яченко. – К., 2005. – 19 с.
2. Загайкевич М. Левко Колодуб. Творчі портрети українських композиторів / М. Загайкевич. – К. : Музична Україна, 1973. – 57 с.
3. Іваницький А. І. Український музичний фольклор : підруч. [для вищ. навч. закладів] / А. І. Іваницький. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 320 с.
4. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навчальний посібник / Л. О. Кияновська. – Львів ; К. : Тріада плюс, Алерга, 2008. – 344 с.
5. Колодуб Л. М. Матеріали до “Спогадів” (про Турівку, рід Колодубів) / Л. М. Колодуб // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2006. – № 50. – С. 13–17.
6. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів / О. Козаренко // Українське музикознавство. – 2001. – № 30. – С. 24–32.
7. Муха А. Українська карпатська рапсодія Л. Колодуба / А. Муха. – К. : Мистецтво, 1963. – 33 с.
8. Муха А. Цілісність багатогранної натури / А. Муха // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2006. – № 50. – С. 17–21.
9. Некрасова Н. Його стихія – симфонія і пісня / Н. Некрасова // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2006. – № 50. – С. 52–55.
10. Сікорська І. Дует Которович – Колодуб збирає аншлаг / І. Сікорська // Вечірній Київ. – 1997. – 11 лют.
11. Швачко Т. Про музику і не тільки про неї... / Т. Швачко // Музика. – 1998. – № 2.
12. Оголошено переможців Шевченківської премії [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://vkurse.ua/ua/society/pobediteli-shevchenkovskoy-premii.html>.

В статье анализируется синтез украинской профессиональной и народной музыки. Исследуется трансформация фольклора и принципы его использования на основе анализа сюиты для камерного оркестра “Туровские песни” Льва Николаевича Колодуба.

Ключевые слова: Л.Н.Колодуб, “Туровские песни”, “новая фольклорная волна”, фольклор, камерный оркестр.

The synthesis of professional and folk music is analyzed in the article. The folklore transformation and principles of its using on the base of suite analysis for chamber orchestra “Turivka’s songs” of Kolodub Lev Mykolajovych is researched.

Key words: L.M.Kolodub, “Turivka’s songs”, “new folklore wave”, folklore, chamber orchestra.