

Лідія Макаренко

Фольклорні засади
оркестрової творчості
Лева Колодуба

Навчальний посібник

Вінниця
Нова Книга
2015

УДК 78.071.1(477):785.11

ББК 85.313(4УКР)

М15

Рекомендовано вченою радою Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка як навчальний посібник (витяг з протоколу № 3 від 28.10.2014 р. Лист № 05-07/65 від 10.03.2015 р.)

Рецензенти:

Доктор мистецтвознавства, професор **Дутчак Віолетта Григорівна**

Доктор мистецтвознавства, професор **Черепанин Мирон Васильович**

Доктор мистецтвознавства, професор **Яремко Надія Онисимівна**

Кандидат мистецтвознавства **Бойчук Оксана Миколаївна**

Макаренко Л. П.

М15 Фольклорні засади оркестрової творчості Лева Колодуба : навчальний посібник / Лідія Макаренко. – Вінниця : Нова Книга, 2015. – 220 с.

ISBN 978-966-382-558-8

У посібнику запропоновано специфічні прийоми та засоби фольклорної трансформації в оркестровій творчості видатного українського композитора і педагога Лева Миколайовича Колодуба. Даний матеріал подано у вигляді конспектів до лекцій, сформовано питання до практичних занять та самостійної роботи студентів.

Для ВНЗ мистецьких і педагогічних спеціальностей.

УДК 78.071.1(477):785.11

ББК 85.313(4УКР)

ISBN 978-966-382-558-8

© Макаренко Л. П., 2015

© Нова Книга, 2015

Зміст

Вступ	5
Тема I. Особливості оркестрового стилю Лева Миколайовича Колодуба як представника «нової фольклорної хвилі» в Україні	9
1.1. Творчість Л. Колодуба в контексті української інструментальної традиції.....	9
1.2. Пріоритетні музично-теоретичні засади аналізу оркестрових творів Л. Колодуба.....	25
1.3. Індивідуальний композиторський стиль в об'єкті наукових досліджень.....	34
Питання до практичного заняття № 1	51
Тема II. Специфічні засади авторського стилю Л. М. Колодуба на основі аналізу оркестрових п'єс і циклів	52
2.1. Відтворення специфіки народного музикування в сюїті «Гуцульські картинки» та п'єсі «Троїсті музики».....	53
2.2. Симфонізація вокального мелосу в циклах «Турівські пісні» та «Сім українських народних пісень».....	64
2.3. Модифікації фольклорних джерел у циклі «Українські танці».....	79
Питання до практичного заняття № 2	120
Тема III. Принципи використання народного мелосу в ранніх симфоніях Л. Колодуба	121
3.1. Особливості художнього перевтілення народної музики в ранньому періоді творчості композитора на основі аналізу Симфонії № 1 «Академічної».....	122
3.2. Програмність авторського мислення у Симфонії № 2 «Шевченківські образи».....	127
3.3. Жанрово-стильове моделювання у Симфонії № 3 «В стилі українського бароко».....	137
Питання до практичного заняття № 3	144

Тема IV. Аналіз симфонічної творчості Л. Колодуба у зрілий та пізній періоди	145
4.1. Художні засади втілення трагічного у Симфонії № 5 «Pro memoria»	145
4.2. Застосування пісенного фольклору в Симфонії № 8 «Прилуцька»	157
4.3. Трансформація народного мелосу у Симфонії № 10 «За ескізами юних літ». Синтез фольклорного та авторського у зрілий та пізній періоди творчості Л. Колодуба	165
4.4. Загальні висновки щодо фольклорних засад оркестрового стилю композитора	177
Питання до практичного заняття № 4.	186
Питання для самостійної роботи студентів	188
Список літератури	190
Додаток. Композиторська творчість Л. Колодуба	210

Вступ

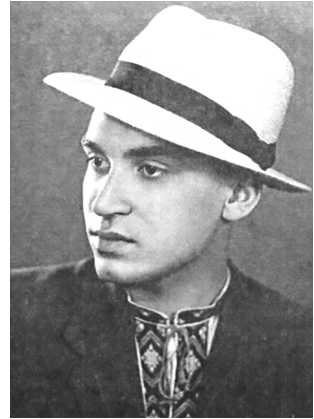
У період становлення та розвитку Української держави надзвичайно актуальною стає проблема духовної соборності нації. У формуванні загальнонаціональних цінностей та ідей, які забезпечують таку єдність, вагому роль відіграє фольклор, який формує етнокультурний архетип народу і є важливою умовою збереження самобутності та цілісності її культури. Український музичний фольклор увібрав у себе емоційний та інтелектуальний код українського народу, його світогляд і світосприйняття.

У наш час, зі зміною умов життя та стрімким технологічним процесом, музичний мелос поступово втрачає свою функцію, що в минулому була нерозривно пов'язана з життям, побутом та віруваннями людини. Сучасний ритм життя формує нове ставлення до народної творчості, починаючи від її збереження як пам'ятки культури, до творчого переосмислення та використання у композиторській творчості, що надає їй нового життя та зберігає для майбутніх поколінь.

Значного розвитку українська музика досягла у 60-х роках ХХ ст., але опора на народний мелос залишилася важливим елементом у творчості українських композиторів, таких як Д. Клебанов, А. Штогаренко та інші. Нині українська музика яскраво представлена творчістю В. Сильвестрова, В. Бібіка, Є. Станковича, В. Зубицького, І. Карабиця, Л. Дичко та інших.

Саме метод творчого опрацювання та трансформації фольклорного першоджерела становить характерну рису творчості видатного українського композитора, педагога та громадського діяча Лева Михайловича Колодуба.

Авторський стиль композитора сформувався під впливом як національної української (харківської школи), так і російської компо-



Левко Колодуб у 1954 р.

зиторської школи (кучкісти, І. Стравинський), і відображає стильові тенденції свого часу (зокрема, неофольклоризм). У творчості композитора яскраво виділяється національна складова, що передусім проявляється переосмисленням автором фольклорного першоджерела. Серед індивідуальних рис творчості Л. Колодуба можна виділити такі: опора на український фольклор; пріоритет оркестрового жанру; колоритність інструментування, в якому домінуючу роль надано духовим та ударним інструментам; програмність, що переважно пов'язана із національним фольклором, історією. Для стилю Л. Колодуба неможливо встановити чіткої межі між авторським, національним чи індивідуальним. Всі ці складники взаємодіють у творчості митця гармонійно і нероздільно. Підсумковий огляд літератури виявив відсутність у вітчизняному музикознавстві комплексного дослідження фольклорних засад оркестрових творів Л. Колодуба.

Однією з перших небагатьох ґрунтовних праць, що присвячена творчому шляху композитора, є дослідження А. Мухи «Українська Карпатська рапсодія Левка Колодуба» (1963), у якому автор, здійснюючи детальний аналіз симфонічного твору, звертає особливу увагу на застосування композитором західноукраїнського фольклору у поєднанні із сучасними засобами оркестрового письма та окреслює деякі особливості композиторського стилю, що тісно пов'язаний з традиціями народного музикування.

У монографії М. Загайкевич «Левко Колодуб. Творчі портрети українських композиторів» (1973) представлено аналіз мистецької діяльності композитора-початківця. Частково досліджується творчість Л. Колодуба у працях Білої К., Загайкевич М., Зінкевич О., Іванченко В., Малишева Ю., Мухи А., Палійчук І., Працюк Б., Рябової Т., Сікорської І., Терещенко А. та ін.

Твори, що були написані Л. Колодубом після 1973 року, частково знайшли висвітлення у статтях і замітках (переважно оглядового змісту) та не охоплюють усі напрацювання композитора. Підтверджують незгасаючий інтерес музикознавців до спадщини митця матеріали науково-практичної конференції «Левко Колодуб: сторінки творчості»

що відбулась в НМАУ ім. П. І. Чайковського (2005), з нагоди 75-річчя від дня народження композитора.

Актуальність даного посібника зумовлена потребою поглибленого вивчення симфонічних та оркестрових творів Л. Колодуба у ВНЗ мистецьких і педагогічних спеціальностей, адже творчість композитора є високохудожнім здобутком вітчизняної культури, переконливо демонструє національну приналежність та відображає взаємодію традиційного і нового художнього мислення. Твори митця є оригінальним зразком методів трансформації фольклору в професійній музиці.

Проаналізовані симфонії, цикли та окремі п'єси збагатили українську музику, вирізняючи її в світовому культурному просторі, та увійшли до репертуару багатьох вітчизняних і зарубіжних колективів. Твори Л. Колодуба активно залучаються до музично-освітнього процесу і становлять потужну теоретичну й практичну базу для удосконалення творчої майстерності музикантів.

Мета роботи полягає у виченні аспектів трансформації фольклору в оркестрових творах Л. М. Колодуба, що дасть можливість глибше зрозуміти процеси стилеутворення в сучасній професійній музиці.

Матеріалами посібника стали оркестрові твори Л. Колодуба (партитури та клавіри), аудіо- та відеозаписи циклів: «Турівські пісні», «Гуцульські картинки», «Сім українських народних пісень», «Українські танці»; симфонічної п'єси «Троїсті музики»; симфоній № 1 «Академічна», № 2 «Шевченківські образи», № 3 «В стилі українського бароко», № 5 «Pro memoria», № 8 «Прилуцька», № 10 «За ескізами юних літ», а також документи архіву композитора та культурно-мистецька періодика другої половини ХХ — початку ХХІ ст.

Навчальний посібник побудовано за історико-монографічним принципом. Вибір музичних творів зумовлений їх історичним значенням, яскравістю художньо-образного змісту та стильових властивостей. Практичне значення видання визначається можливістю використання його окремих розділів під час навчального процесу у музичних училищах, консерваторіях, музичних академіях, педагогічних навчальних закладах спеціальності «Музичне мистецтво» при вивченні

курсів: «Історія української музики», «Оркестровий клас», «Аналіз музичних творів», «Симфонічне диригування», «Читка симфонічних партитур»; спецкурсу «Фольклорні засади оркестрової творчості Лева Колодуба».

Посібник пропонується використовувати під час навчального процесу таким чином: 34 аудиторних години (лекції – 26 год., практичні заняття — 8 год.), також слід передбачити години для самостійної роботи студентів.

Навчальне видання вийшло друком завдяки сприянню Лева Колодуба. Вагомим внеском у створення посібника стали передані композитором матеріали із власного архіву (світлини, аудіозаписи та партитури).

Дане видання побачило світ завдяки підтримці та науковому наставництву доктора мистецтвознавства, професора Віолетти Дутчак.

Тема I

Особливості оркестрового стилю Лева Миколайовича Колодуба як представника «нової фольклорної хвилі» в Україні

1. Творчість Л. Колодуба в контексті української інструментальної традиції.
2. Пріоритетні музично-теоретичні засади аналізу оркестрових творів Л. Колодуба.
3. Індивідуальний композиторський стиль в об'єкті наукових досліджень.

1.1. Творчість Л. Колодуба в контексті української інструментальної традиції

Лев Миколайович Колодуб — провідний український композитор і педагог, професор, дійсний член (академік) Академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, народний артист України (1993), кавалер ордена «За заслуги» III ст., голова правління Київської міської організації Національної Спілки Композиторів України (з 1994 по 1999), член Національної всеукраїнської музичної спілки України, голова Асоціації діячів духової музики України, лауреат Міжнародного композиторського конкурсу імені Мар'яна та Івannya Коць (1992), премії ім. Б. Лятошинського (1997) та премії ім. М. Вериківського (2001). У 2002 році нагороджений Почесною відзнакою «Слобожанська слава». Лауреат Мистецької премії «Київ» ім. А. Веделя (2009) у галузі музичної композиції і Національної премії ім. Т. Шевченка (2010).

З 1997 року — завідувач кафедри інформаційних технологій та професор кафедри композиції НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Народився Лев Миколайович 1 травня 1930 року в Києві. Батько композитора — Микола Олексійович — був агрономом, мати — Лідія Андріївна — навчалася співу в консерваторії, бабуся — Єфросинія Степанівна — працювала вчителькою музики. У домі Колодубів завжди звучала музика.

Життєвий і творчий шлях митця можна розділити на чотири періоди.

Дитячі та юнацькі роки (1930–1958). У цей період Колодуб формується як особистість, закінчує Харківську консерваторію (клас М. Тица та Д. Клебанова), пише свої перші твори, серед яких і симфонічні, зокрема «Пісня» і «Танець» для кларнета в супроводі симфонічного оркестру. Представлена Л. Колодубом у якості дипломної роботи вокально-симфонічна поема «Переяславська Рада» ознаменувала успішне завершення ним консерваторського курсу навчання і початок самостійного творчого шляху.

У період творчого становлення (1957–1986) відбувається значний творчий та професійний «злет». Лев Миколайович переїжджає до Києва, де з 1957 року викладає в Київській державній консерваторії ім. П. І. Чайковського, а у 1959–1960-ті роки — у Київському інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. У цей період було створено музику до більш як десяти студентських вистав. У 1958 році Лев Колодуб завершив «Українську карпатську рапсодію», що принесла йому визнання. В наступне десятиліття було створено низку оркестрових творів: Симфонія № 2 «Шевченківські образи», № 3 «В стилі українського бароко», «Гуцульські картинки», ряд інструментальних концертів з оркестром, опери «Дума про Турбаї», «Дніпровські пороги», «Незраджена любов» та інші твори. Своєю плідною працею на музичній ниві Л. М. Колодуб здобуває повагу і визнання в музичних колах та стає одним із провідних українських композиторів.

Зрілий період творчості композитора (1986–2003) характеризується філософським переосмисленням трагічних сторінок свого народу та пошуком нових виразових можливостей музичного вислову. Автором були створені: «Симфонія'86» (Чорнобильська), Симфонія № 5

«Pro memoria» (Пам'яті жертв страшних лихоліть в Україні), Симфонія № 6 «С-dur та А. Шенберг», № 7 «Метаморфози тем О. Беннінгсхофа» та інші оркестрові твори. У 1988 році Л. Колодуб розпочинає роботу над оперою «Поет» про життя та творчість Т. Г. Шевченка.

У пізньому періоді творчості (з 2003 р.) композитор повертається до широкого засвоєння фольклорної тематики (зокрема у цитованому вигляді). У 2003 р. була написана Симфонія № 8 «Прилуцька», у якій автор цитує народні пісні прилуцького краю, у 2008 — п'єса для труби та духового оркестру «Тернопільські награвання» та низка інших творів.

Справжньою подією у житті композитора стало присудження йому в 2010 році Національної премії України ім. Т. Шевченка за створення Симфонії № 9 «Sensilis moderno», Симфонії № 10 «За ескізами юних літ» та Симфонії № 11 «Інші береги».

Відмінною прикметою композиторського почерку учня професорів Харківської консерваторії М. Тица та Д. Клебанова є міцне вкорінення в українську фольклорну спадщину [66]. Авторський стиль Лева Миколайовича — це яскравий приклад інтеграції глибинних фольклорних засад у сучасні засоби музичного вислову, що зумовлені плідним впливом на композитора народної культури, традицій національного музичного мистецтва та здобутків світової музики.

Створюючи колористичні музичні образи, композитор використовує при цьому як образно-тематичну сутність народного мелосу, так і характерні для народної музики формоутворюючі елементи — лад, мелодику, метроритм, фактуру, тембр, творчо поєднує їх із сучасними засобами вислову, такими як: сонористика, алеаторика, атональність, полістилістика та інші.

Народний мелос у творчості композитора виступає джерелом натхнення та є могутнім поштовхом для створення багатьох оркестрових творів, у яких фольклор отримує статус узагальненої естетичної категорії з притаманними для народного мистецтва образами, метафорами та символами, що характерно для неофольклористичного типу музичного мислення, адже, на думку О. Дерев'янченко, суть

згаданого явища якраз і полягає «у діалогічній взаємодії професійно-академічних та природно-етнологічних принципів відбору й організації звукового матеріалу» [42, с. 21].

Лев Колодуб — композитор-симфоніст, якому притаманне вишукане відчуття оркестрових тембрів, він сміливо застосовує різноманітні виразові можливості інструментів та майстерно використовує колористичні прийоми оркестрування, що тісно пов'язані як із народним музикуванням, так і з сучасними засобами оркестрового письма. У творах композитора, що ґрунтуються на засвоєнні семантичних ознак фольклору, можна прослідкувати як пряме цитування, так і творче переінтонування та трансформацію народного мелосу. Ці принципи можуть застосовуватися як по чергово, так і взаємодіяти в рамках одного твору, часто стираючи чітку межу між авторським варіантом і фольклорним першоджерелом.

Важливою рисою індивідуального мислення композитора є полістилістика, що передбачає «будь-яке звернення до чужого стилю, незалежно від того, чи є дистанція між авторським матеріалом і запозиченим, чи вони зливаються в єдиний збагачений авторський стиль» [149, с. 436]. Полістилістичний метод у творчості Л. Колодуба постає у двох своїх різновидах — колажності¹ і симбіотичності², що проявляється в специфічному засвоєнні фольклору та у зверненні до особливостей музики як минулого («Українські танці», Симфонія № 3 «В стилі українського бароко»), так і сучасності (Симфонія № 5 «Pro memoria»).

Багатогранна творчість Л. М. Колодуба становить важливий етап історії розвитку української музики та потребує комплексного вивчення. Однією з перших небагатьох ґрунтовних праць, що присвячена

¹ Колаж (франц. collage — наклеювання) — особливий метод полістилістики, який передбачає використання композитором у своєму творі стилістично контрастних фрагментів з іншого твору (чужого або раніше написаного свого).

² Симбіотичний метод полістилістики (симбіоз — від грец. symbiōsis — спільне життя) — не передбачає контрастного протиставлення різних стильових прийомів, йому притаманне взаємопроникнення та синтез.

творчому шляху композитора, є дослідження А. Мухи «Українська карпатська рапсодія Левка Колодуба» (1963), в якому автор, здійснюючи детальний аналіз симфонічного твору, звертає особливу увагу на застосування композитором західноукраїнського фольклорного мелосу в поєднанні із сучасними засобами оркестрового письма та окреслює деякі особливості композиторського стилю, що, на думку науковця, тісно пов'язаний з традиціями народного музикування [115].

У монографії М. Загайкевич «Левко Колодуб. Творчі портрети українських композиторів» (1973) представлено в хронологічній послідовності аналіз творчої діяльності молодого ще тоді композитора, на основі чого музикознавець виділяє основні риси оркестрового стилю, що, на думку автора, сформувалися під впливом харківської композиторської школи [47, с. 8].

Твори, які були написані Л. Колодубом після 1973 року, частково знаходять своє висвітлення у статтях і замітках переважно оглядового змісту та не охоплюють всі напрацювання композитора. Важливим джерелом для аналізу фольклорних засад оркестрового мислення композитора є матеріали науково-практичної конференції «Левко Колодуб: сторінки творчості» (НМАУ ім.П.І.Чайковського, 2005 р.).

Для здійснення ґрунтового аналізу оркестрових полотен Л. Колодуба варто розглянути вплив на творчість композитора українського інструментального професіоналізму. Це дасть можливість простежити основні принципи та специфіку трансформування фольклору в оркестровій творчості Л. Колодуба і визначити місце композитора у художньому часопросторі вітчизняного музичного мистецтва. Адже автор, окрім широкого використання сучасних засобів оркестрового письма (атональність, соноризм, медитативність), використовує методи засвоєння народного мелосу, які притаманні для українських композиторів, починаючи ще з кінця XIX ст. (пряме цитування, обробка). А 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 народного мелосу без його прямого цитування.

Під час вивчення стильової спорідненості митця із традиціями української оркестрової музики виникають деякі аналогії з творчістю М. Лисенка (1842–1912). Це передусім пов'язано із тим, що Л. Колодуб часто користується характерними для М. Лисенка методами обробки фольклору, адже у композиторській практиці основоположника української класичної музики саме «фольклорні форми сприяли створенню принципів як його музичного мислення, так і ознак індивідуальної музичної мови, що базувалася на інтонаційності української пісні» [78, с. 149]. М. Лисенко, переосмислюючи ідейно-образну сферу фольклору, заклав основи національної музичної культури, що передусім ґрунтується на естетиці творчого засвоєння народного першоджерела. Зокрема, це яскраво проявляється в його оркестровій фантазії «Козак-шумка» (1872), в якій «фольклорна тема звучить у природному ладо-гармонічному «прочитанні», де на перший план виступає щиро народна образність. Значення фантазії полягає й у тому, що її автор увів у творчу практику нову для української музики форму, що ґрунтується на засадах вільної організації і розробки фольклорного матеріалу» [68, с. 244]. Твори М. Лисенка підготували ґрунт для подальшого розвитку української професійної музики, що і відіграло вагомий роль у формуванні творчої індивідуальності Л. Колодуба. Зокрема, лисенківський метод цитування та обробки народного мелосу можна простежити в циклі Л. Колодуба «Українські танці», де автор використовує такі автентичні мелодії як «Баламут» (№ 3), «Тече річка невеличка» (№ 6), «Ти до мене, ти до мене не ходи» (№ 7), «І шумить, і гуде» (№ 20) та ін.

Захоплення творчістю М. Лисенка проявляється також у здійсненні Л. Колодубом транскрипцій, оркестрування та редагування творів композитора, зокрема це: «Друга українська рапсодія» (для великого симфонічного оркестру), «Світе ясний, світе тихий» (для голосу та ф-но), також оркестрування і редакція опери «Утоплена» та балету «Чарівний сон».

Увагу привертають оркестрові полотна й інших композиторів, які відіграли вагому роль у формуванні української музичної культури та відбулися на стилі Л. Колодуба. Яскравим зразком опосередкованого використання фольклору можна вважати творчість В. Барвінського (1888–1963). «Український колорит відчутно у романтичному епіко-драматичному Тріо ля мінор» [69, с. 264] для фортепіано, скрипки і віолончелі (1910). Композитор, не використовуючи тут фольклорних цитат, застосовує в тематичному матеріалі інтонації, які близькі до фольклорного першоджерела, чим яскраво передає глибинну суть української народної музичної культури. Наближений прийом непрямого використання фольклорного матеріалу також знаходить своє виявлення й у творчості Л. Колодуба, зокрема, це проявляється у деяких частинах циклів «Турівські пісні» (ч. 5), «Сім українських народних пісень» (ч. 2), у Симфоніях № 2, 3, 5 та інших творах.

У творчості українських композиторів початку ХХ ст. симфонічні жанри (симфонія, симфонічна поема, сюїта) набувають все більшого значення. «У більшості творів цих жанрів проявляється тісний зв'язок з народною творчістю як у формі прямого цитування, так і в вигляді самостійного перетворення ладово-інтонаційних і жанрових елементів українського фольклору» [58, с. 288].

Перші українські радянські симфоністи Л. Ревуцький (1889–1977) та Б. Лятошинський (1895–1968), вагомий вплив на яких справили досягнення в симфонічній музиці Р. Глієра, О. Глазунова, С. Рахманінова, О. Скрябіна та інших, залишалися вірними традиціям української музичної культури. Міцне вкорінення у фольклорний ґрунт стало основною рисою стильового спрямування українських композиторів того часу. Серед творів, у яких простежується трансформація фольклору, слід відмітити поему «Кармелюк» (1927) В. Борисова, сюїту «Козак Голота» (1925) П. Козицького та Симфонію № 2 Л. Ревуцького (1927, 2-га ред. — 1940), яку Ю. Келдиш характеризує як «романтичну розповідь про Україну» [58, с. 288].

За словами М. Гордійчука, Друга симфонія Ревуцького належить до композицій, де «вагомий задум правдиво й глибоко втілено

в яскраву національну форму» [70, с. 242]. Симфонія Л. Ревуцького, за словами Г. Конькової, «накреслила ті традиції, які стали основою для розвитку ліричного типу симфонізму в різних його відгалуженнях — лірико-епічному, лірико-драматичному, лірико-пісенному» [85, с. 10–11].

Тематизм твору заснований на семи українських народних піснях: у першій частині — «Ой, весна, весна-весниця», «Ой не жаль мені та ні на кого»; у другій — «Ой, Микито, Микито, чи є рілля на жито», «Ой там в полі сосна», «У Києві на ринку»; у третій — «А ми про-со сіяли, сіяли», «При долині мак». У Другій симфонії Л. Ревуцький творчо переосмислює український народний мелос. Використовуючи кращі художні традиції і досягнення композиторської техніки, автор зумів втілити «сучасний зміст у конкретній національній формі» [58, с. 289]. Застосовуючи в творі народну пісенну лірику, «композитор прагне розкрити її образно-емоційні багатства, правдиво висвітлити народні музичні особливості» [70, с. 241]. Л. Ревуцький використовує у Другій симфонії не тільки прямі цитати, але й підкорює народний мелос своєму ідейному-художньому замислу. Поява симфонії Л. Ревуцького була переломним етапом у розвитку українського симфонізму, творча інтерпретація фольклору знаменувала собою відкриття нових принципів музичного мислення, його подальшої психологізації й симфонізації. Існує певна спорідненість щодо засвоєння фольклору у симфонії Л. Ревуцького та деяких творах Л. Колодуба, зокрема це: Симфонія № 8 («Прилуцька», 2003), цикл «Українські танці» та інші. Адже у цих творах композитори, не вдаючись лише до пасивного цитування народного мелосу, а завдяки симфонічному розвитку та взаємодії народного і професійного музичного мистецтва, розширяють можливості трансформації фольклору.

Серед оркестрових композицій Л. Ревуцького творчий підхід щодо використання фольклору прослідковується і в «Концерті для фортепіано з оркестром» (1936), присвяченому М. Лисенку. Твір вирізняється різноманіттям, барвистістю тематизму та свіжістю музичної думки. Композитор застосовує в творі елементи народних пісень, зокрема, дві

теми четвертої частини твору, близькі до народних пісень — «Благослови, мати» та «Гай у Львові на ринку вдарили гармати». На думку О. Козак, Л. Ревуцький створює свою індивідуальну манеру мислення на матеріалі народних тем, синтезує різний за походженням фольклорний матеріал у своїх творах, поєднує елементи різних ладів, продовжує розвиток принципів хроматизації діатоніки, багатшарової поліфонії та ін. [78, с. 153].

Великий внесок у розвиток української симфонічної музики, що мало безпосередній вплив на оркестрову творчість Л. Колодуба, здійснив Б. Лятошинський. Ним було створено п'ять симфоній, серед яких виділяється творчим застосуванням народного мелосу Симфонія № 3 (1950). Майстерністю оркестрового письма та взаємопроникненням народного і професійного музичного мистецтва характеризуються й інші твори композитора, зокрема це: «Увертюра на чотири українські теми» (1926), «Український квінтет» (1942, 2-га ред. — 1945), «Польська сюїта» (1961), «Слов'янська сюїта» (1966).

Прийоми трансформації фольклорного першоджерела, що є показовою рисою композиторського стилю Л. Колодуба, яскраво представлено у полотнах українського композитора та піаніста В. Косенка (1896–1938). Лірико-епічна наспівна побічна партія із першої частини «Героїчної увертюри» для симфонічного оркестру (1932) композитора, «близька до української народної теми, однак фольклорні елементи значно видозмінені і переосмислені композитором» [58, с. 291]. В увертюрі відсутні прямі цитати, однак мелодизм її близький до українського народного співу.

Розширення методів використання народної творчості відбувається у подальші роки розвитку та становлення української оркестрової музики, зокрема у сюїтах К. Данькевича (1905–1984) «Українська народна сюїта» (1929) та «Богдан Хмельницький» (1940). Мелодії та інтонації українських народних пісень відтворені також у симфонічній поемі композитора «Тарас Шевченко» (1939) та у «Першій симфонії» (1937), де автор продовжує традиції української симфонічної музики, започатковані Л. Ревуцьким. Композитор у творі використовує

народні пісні: «Ой посіяв мужик гречку», «Туман яром, пшениченька ланом» та «По опеньки ходила». На думку М. Гордійчука, у симфонії «відсутні проблеми, пов'язані з активним творчим пошуком, із самотнім тлумаченням традицій» [70, с. 248]. Це також стосується і формалістичного підходу у цитуванні фольклору.

Такий підхід до фольклору простежується і у «Першій симфонії» (1939) Л. Гурова (1910–1993), у якій народний мелос сприймається як інтонаційна будова, придатна для розробки. «Він до кінця не усвідомив ладової специфіки музичного матеріалу, його своєрідної ритміки, що призвело переважно до цитатного його використання» [70, с. 250].

Яскравим зразком переосмислення фольклорного першоджерела стала симфонічна поема за мотивами Т. Шевченка «Лілея» (1939) Г. Майбороди (1913–1992), у якій відсутні цитати народних пісень, однак музичній мові твору притаманний народний фольклорний характер. «Композитор пішов по шляху вільного перетворення мелодико-ритмічних і ладових особливостей української народної пісні» [59, с. 300].

У творчості М. Вериківського (1896–1962) показовою у засвоєнні українського фольклору можна вважати сюїту «Веснянки» (1924), що складається з п'яти частин та ґрунтується на архаїчних обрядових піснях і танцях: «Із-за гори чорна хмара», «Царівно, ми твої гості», «А Гіла-Гілочка, Ягеллова дочка», «Ой, весна, весна-весниця», «Зелений шум». «Веснянки» М. Вериківського — одна із перших яскравих спроб перетворення фольклору в симфонічному оркестрі. Композитор трактує народні мелодії як хорові партії, що відбивається у «хоровій» фактурі оркестру, специфічному тембровому трактуванні та формі. Схожий метод «схрещення» вокальних та інструментальних жанрів простежується в камерних циклах Л. Колодуба «Турівські пісні» та «Сім українських пісень». Захоплення творчістю М. Вериківського проявляється в здійсненні Л. Колодубом у 1975 році редакції та підготовки до друку двох томів симфонічних творів композитора.

Національним колоритом, опорою на фольклор та підкреслено громадянською тематикою знаменується творчість С. Людкевича (1879–1979). Зокрема, це чітко простежується у «Стрілецькій» або «Галицькій рапсодії» (1928, друга редакція — 1956), що означена автором як пам'ять про трагічну долю січових стрільців. В основі рапсодії закладено українські народні пісні — «Ой та зажурились» і «Ой видно село», які композитор подає в різному емоційному забарвленні, відтворює трагічну долю України. Традиції застосування фольклору простежуються й у фантазії С. Людкевича «Веснянки» (1935).

Цікавим зразком засвоєння фольклорного матеріалу в професійній музиці є «Український квартет» (1938) О. Зноско-Боровського, де, окрім авторських тем, композитор використовує народні автентичні мелодії, серед яких — «Ой давно, давно я в батька була», «Бігло, бігло козенятко», «Е-е, дитино, поїдемо по сіно» та «Ой з-за гори вітер віє». Переосмислення фольклорного першоджерела простежується й у творчості М. Скорульського, П. Глушкова, Ю. Мейтуса та інших композиторів того часу. Значного розвитку українська симфонічна музика досягла й у 1960-х роках, але опора на народний мелос залишилася важливим елементом у творчості багатьох українських композиторів: Д. Клебанова, А. Штогаренка та інших.

Починаючи приблизно з кінця 1960-х років і до періоду «постмодернізму», українську музику, на думку С. Зажитька [49], можна умовно розділити за певними напрямками: композитори старої школи, які спиралися виключно на класичні традиції, у творах яких був дуже відчутний присмак естетики «соцреалізму»: А. Штогаренко, Л. Ревуцький, В. Кирейко, Г. Таранов, М. Дремлюга. Науковець сюди відносить і творчість Л. Колодуба, зазначаючи далі причетність композитора і до «нової фольклорної хвилі» разом із М. Скориком і І. Карабицем. Наступний напрямок (другий) — композитори-авангардисти, які використовували у своїй творчості найсучасніші на той час техніки композиції: В. Сильвестров, Л. Грабовський, В. Годзяцький, В. Загорцев. Треті — композитори поміркованого напрямку, у творчості яких позначились впливи різних стилів (експресіонізм, імпресіонізм,

неоромантизм). До таких композиторів автор відносить творчість Б. Лятошинського, В. Губи, Ю. Іщенка, Б. Буєвського, Є. Станковича.

Однак у творчості більшості українських композиторів, як минулого, так і сьогодення, прослідковується свідоме або несвідоме звернення до фольклору. А в мистецьких творах майже всіх сучасних українських композиторів, на думку С. Садовенко, можна простежити певні відлуння музичних національних традицій, відображення музичної ментальності, які є невід'ємними компонентами національної самобутності композиторської творчості [137]. Національна ознака, вважає А. Чехуніна, завжди є однією з основних словесно-змістовних конструкцій опису будь-якого музичного явища [165]. Однак під час вивчення фольклорних засад оркестрового мислення Л. Колодуба в контексті епохи інтерес становить течія, що виникла в 1960-х роках під назвою «нова фольклорна хвиля», адже стиль композитора тісно пов'язаний з естетичними позиціями представників цього художнього напрямку.

Тут слід згадати Мирослава Скорика (1939) [61], «котрий уже на початку шістдесятих років виявив свою схильність до радикальних засобів музичної виразності» [75]. Серед оркестрових «полотен» композитора, у яких яскраво проявляються неофольклористичні тенденції, слід відзначити «Гуцульський триптих» (1965), «Карпатський концерт» (1972), «Три українські весільні пісні» для голосу з оркестром (слова народні, 1974), цикл п'єс для фортепіано «В Карпатах» (1959), музика до кінофільму «Тіні забутих предків» (1964) та інші. Творче розроблення західноукраїнського фольклору також знаходить своє виявлення й у творах Л. Колодуба, зокрема у симфонічній сюїті «Гуцульські картинки», оркестровій п'єсі «Троїсті музики», також у двох «Українських Карпатських рапсодіях».

Вивчаючи український неофольклоризм, слід згадати Євгена Станковича (1942). Серед яскравих творів композитора виділяється Симфонія № 1 «Larga» (1973) для струнних інструментів. На думку О. Скрипника, «саме у «Sinfonia Larga» у відкрystalізованому вигляді постає багато стильових принципів симфонічної творчості

композитора, характерні риси його драматургії, композиційної будови, мовної системи, що несе в собі значний евристичний потенціал при опорі на глибинні принципи національного мислення» [142, с. 13]. «Динамічний профіль симфонії, — на думку науковця, — особливості імпровізаційно-варіантного розгортання матеріалу, вільна метрична організація свідчать про глибинне втілення формотворчих принципів унікального жанру української усно-професійної творчості — думи, що приховує в собі ембріони симфонічного мислення» [142, с. 13].

Специфічний підхід художнього трактування фольклорного першоджерела простежується й у наступних творах Є. Станковича, зокрема: багаточастинний оркестрово-вокальний цикл на вірші П. Тичини «Я стверджуюсь» (Третя симфонія, 1976), одночастинна Симфонія № 4 «Лугіса» (1977), хорова симфонія-реквієм «Бабин Яр» (1991). Особливо вражає використання композитором архаїчного мелосу у фольк-опері «Цвіт папороті». За словами О. Козаренка, «Станкович, не порушуючи дефінітивної структури фольклорного джерела (запорукою чого стало введення народного голосу), засобами сонористичного письма надзвичайно правдиво відтворює занурення в незмірні глибини колодязя душі народу» [79].

Стосовно засвоєння фольклору, оригінальною є творчість Лесі Дичко (1939), твори якої відіграли важливу роль у формуванні та розвитку сучасної української музики. Поєднуючи традиції та новаторство, композиторка створює неповторні колористичні полотна. «Звернення до фольклорних джерел вирізняється специфічною інтерпретацією семантичних основ образності, оригінальним осмисленням жанрових архетипів та їх розробкою» [31, с. 9]. Показовою рисою майже всіх творів Л. Дичко, на думку Л. Серганюк, є «театралізація» архаїчних жанрів, загальна епічна картинність [138].

Звернення до архаїчних пластів української музики, що найкраще збереглись у віддалених гірських регіонах України, з притаманною виконавською манерою співу (інтонування, наближене до натурального ладу, низхідні глісандо в закінченнях фраз, спів із вигуками, імпровізаційна мелізматика, силабичний речитатив), стало важливим

елементом творчого пошуку «неофольклористів». О. Городецька зазначає, що «для композиторів-неофольклористів 1960-х років архетип стає точкою перетину вічних культурних цінностей, сконцентрованих у найдавніших структурних символах, та індивідуального їх розуміння й інтерпретації у мистецтві» [31, с. 9].

На думку Л. Корній, саме в архаїчному обряді «виникає поспівково-формульне музичне мислення та ранні форми модальної ладової системи» [88, с. 39], що тісно пов'язано зі словом та дією, звідси і чіткі віршовані ритмічні структури (моторний тип мелодики) та нерегулярна часокількісна ритміка, заснована на процесі дихання (кантиленна мелодика). Значну роль у формі архаїчного фольклору відіграє принцип музичного розвитку — повторність (точна і варійована), зокрема форма варійованого колона¹. Фольклорний мелос «утворює свій неповторний побутовий мистецький діалект, який плідно впливає на музичну творчість. Він не втрачає автентичного джерела; на його основі з'являються нові форми музичного мислення, розширюючи межі традицій, зближуючись із професійним, академічним мистецтвом» [138].

Інтерес українських композиторів до архаїчних пластів музики можна пояснити первісною загадковістю минувшини та бажанням осягнути глибину національної культури. «Нова фольклорна хвиля» у творах українських композиторів, на думку Т. Кумеди, «була зорієнтована на збереження етнографічної цілісності, залучення до композиторської діяльності фольклорних джерел, що досягається непрямим цитуванням звукового матеріалу з використанням цілого комплексу якостей, як то: тембрових характеристик, типу ритмічної пульсації, принципів формування мовних особливостей поетичного тексту» [95, с. 12].

Специфічне використання архаїчного фольклору простежується й у багатьох творах Л. Колодуба, зокрема у «Гуцульських картинках», «Турівських піснях» тощо.

¹ Колон — це словесно-музична побудова, яка може бути висловлена на одному диханні і відділена цезурою [88, с. 34].

У наш час спостерігається оновлення принципів роботи з фольклорним матеріалом, що стало наслідком інтенсивного розвитку композиторської техніки. На думку С. Садовенко, стосовно розвитку української композиторської школи другої половини ХХ — початку ХХІ століть, «неофольклорні тенденції і близькі до неофольклоризму стилі залишаються модусом оновлення художніх засобів, принципів музичного мислення і тональної організації в творчості композиторів України. Саме неофольклоризм є символічним центром усієї української музичної культури» [136]. На думку В. Цуккермана, звернення до народних тем впливає з ідейно-естетичних принципів передового музичного мистецтва, а не тільки з оцінки саме музичної привабливості народної мелодики [162, с. 12]. Так і в оркестрових творах Л. Колодуба фольклор осмислюється не просто як система виразових засобів, але й також як абсолютна етична цінність, джерело світоглядних засад нації. У зверненні народної музики композитор віднаходять умови для розкриття своєї творчої індивідуальності та неповторності. Активно засвоюючи та переінтоновуючи його, митець зберігає національний мелос для прийдешніх поколінь. Адже, за словами А. Ольховського, «Весь історичний шлях української музики — це шлях наполегливої боротьби за розкриття безмежних багатств і своєрідності народної пісні й одночасно — шлях освоєння передових досягнень світової культури» [123, с. 111].

Отже, творча трансформація фольклору, що посідає вагоме місце в оркестрових творах Л. Колодуба, відображає основні принципи та традиції використання народного мелосу, що притаманні як для української музичної культури минулого, починаючи ще з ХІХ століття, так і яскраво відображає тенденції сучасного оркестрового мислення. А багатогранний специфічний метод трансформації фольклору в творчості Л. Колодуба відображає наскрізний естетичний розвиток національної музичної культури, що поєднується із внутрішньою семантикою національного фольклору.

Розглядаючи джерелознавчі і методологічні аспекти творчості Л. М. Колодуба, приходимо до висновку, що індивідуальний стиль

композитора сформувався під впливом української, російської та західноєвропейської композиторської школи і яскраво відображає стильові тенденції свого часу. Однак найяскравіше в творчості автора проявляються саме традиції вітчизняної класичної музичної культури, що тісно пов'язані з народною творчістю.

Фундаментальне значення для вивчення трансформації фольклору в оркестровій творчості Л. Колодуба мають наукові дослідження М. Загайкевич, А. Мухи, які були опубліковані ще в 60–70-х роках ХХ ст., та роботи сучасних науковців, серед яких дисертація К. Білої. Матеріали науково-практичної конференції «Левко Колодуб: сторінки творчості», що відбулася в НМАУ ім. П. І. Чайковського (2005) з нагоди 75-річчя від дня народження композитора, підтвердили незгасаючий інтерес музикознавців до творчості митця.

Пріоритетними засадами музикознавчого аналізу оркестрової творчості Л. Колодуба є синтезування проблем аналізу художнього змісту та феномену художньої комунікації. Однак основними принципами аналізу оркестрових творів композитора є індивідуальна манера творення художнього образу, що тісно пов'язана з фольклором. Адже використання фольклору в інструментальній музиці українських композиторів прослідковується ще з ХІХ століття, однак у наш час набуває нового естетичного значення. Пройшовши багатовіковий шлях розвитку та становлення, принцип засвоєння фольклору в 60-х роках ХХ ст. трансформується в течію українського неофольклоризму під назвою «нова фольклорна хвиля», що стає новим етапом переосмислення національного мелосу.

1.2. Пріоритетні музично-теоретичні засади аналізу оркестрових творів Л. Колодуба

Вивчаючи застосування фольклору в оркестрових творах Л. Колодуба (цитування, стилізація, використання «зовнішніх» ознак народної музики та «внутрішніх» особливостей фольклору [122, с. 2]), виникає також проблема аналізу художнього змісту творів.

Ноетичний¹ шлях аналізу є найвищим проявом активності людської свідомості, надзвичайна складність якого, за словами О. Нівельт, полягає у тому, що він спирається на три неосяжних джерела: філософсько-релігійні вчення про світобудову, природно-наукові теорії еволюції життя на Землі, психологічні концепції людини. Суть глибинного аналізу, на думку науковця, полягає в досягненні такого ступеня проникнення у творчий процес, який дав би результат, гранично наближений до задуму композитора [121], що неможливо без здійснення аналізу особливостей комунікативної лексики оркестрових творів композитора. Феномен художньої комунікації може бути означений через мету, що полягає у бажанні естетичної насолоди (сприйняття); у прагненні до пізнання (через аналіз) та через інформаційний обмін (діалог, полілог).

Визначення художньої комунікації із семіотичного боку в найбільш стислій формі знаходимо у Е. Чамокової. Вона розглядається автором як «взаємообмін, діалог між читачем (глядачем, слухачем) і митцем» [163, с. 44]. «Твір набуває змісту і значень у контексті сучасності (тобто усвідомлюється з точки зору актуальних життєвих потреб)», а «зміст і значення твору мистецтва» виявляються на основі осмислення «контексту життя митця». Дослідниця приходить до ряду висновків щодо конвенціональної природи мистецтва, його ціннісного сприйняття, де «оцінка твору опосередкована впливом певних групових соціальних уявлень», і де «здобутком мистецтвознавчого аналізу є суб'єктивні індивідуальні інтерпретації та оцінки» [163, с. 43].

¹ Ноетика (від грец. *noein* — мислити) — вчення про мислення, теорія пізнання.

Семіотичний аналіз, як і будь-який інший, за словами І. Пясковського, передбачає на першому етапі фіксацію номенклатури певних структурних і позаструктурних (асоційованих) елементів. Ці елементи можуть бути «на поверхні» сприйняття (автор, жанр, назва твору, безпосередня психофізіологія сприйняття та ін.), вони не потребують спеціальної підготовки приймаючого, але можуть бути і «глибинними», «прихованими», такими, що вимагають певної підготовки, інколи і спеціальної фахової підготовки [130, с. 60].

Музикознавець зазначає, що на цьому початковому етапі можливі найрізноманітніші суб'єктивні музикознавчі інтерпретації аналізу. Для того, щоб ці початкові елементи сприйняття перевести в семіотичні об'єкти, тобто знаки, треба спочатку провести їх переорганізацію і підпорядкування певній знаковій типології (музично-мовні знаки; знаки стилю епохи, національної школи, індивідуального стилю; знаки жанру; знаки композиційних орієнтацій; знаки форми; позатекстові знаки; приховані знаки). Пізніше наповнити їх відповідним змістом-переліком та визначити тип функціональних зв'язків між різними групами семіотичних знаків (індивідуальний стиль на цьому рівні визначається певною конфігурацією семіотично-знакових елементів, а в умовах полістилістики тип функціональних зв'язків визначається як контамінаційний) [130, с. 60].

Отже, під час вивчення фольклорних засад оркестрового стилю композитора, при здійсненні музично-критичного аналізу творів Л. Колодуба опираємося на такі функції музичної критики: інформаційну, інтерпретаційну, аксіологічну, комунікативну, освітньо-виховну, регулятивну та прогностичну [53, с. 31]. Однак, методологічний принципи «цілісного аналізу», який був запропонований ще В. А. Цуккерманом, на думку Ю. Н. Холопова, полягає в тому, що твір розглядається в єдності його змісту і форми, при визначальному значенні змісту і трактуванні форми в сукупності та взаємодії виразових засобів [112, с. 578].

Усі ці принципи та функції тісно пов'язані між собою, але слід конкретизувати, які художньо-естетичні завдання є найбільш важливими

і першочерговими для здійснення музикознавчого дослідження оркестрових творів Л. Колодуба.

Сфера образів. Музика, як відомо, — найабстрактніший вид мистецтва, основним завданням якого є творення образу і «гра» ним. «Основне явище і поняття, що визначає специфіку мистецтва і відрізняє його від інших форм суспільної свідомості, наприклад, від філософії чи науки, — це художній образ» (Л. Мазель, В. Цуккерман) [101, с. 13]. «Узагальнення життєвих явищ у художньому образі пов'язане з особливою концентрацією, згущенням, загостренням їх типових рис, що і призводить до яскравого, неповторно індивідуального характеру образу. Засобом цієї концентрації служать інтелект, чуття і майстерність художника, зокрема, його творча уява, фантазія, які дозволяють творити те, що раніше не існувало» [101, с. 14]. Ідея-концепція твору, за словами Н. Очеретовської, як найбільш чисте втілення змістовного початку, матеріально-акустичної організації та як полюс форми, є тією своєрідною «рамкою», між кордонами якої протікає складне життя твору, відбувається взаємодія його змісту і форми [125, с. 21]. Зокрема, аналізуючи оркестрові композиції Л. Колодуба, особливу увагу слід приділяти музичній семантиці фольклору, адже фольклор в області семантики, за словами І. Земцовського, є історично перевіреною, грандіозною школою всього мистецтва [51, с. 205], а символіка народного мистецтва є основою оркестрового письма композитора.

Формобудова та структура всього твору, його частин та розділів. Музична форма, за словами В. Бобровського, — «це багаторівнева ієрархічна система, елементи якої наділені двома нерозривно пов'язаними між собою сторонами — функціональною і структурною» [15, с. 13]. Під функціональною стороною, вважає науковець, слід розуміти все, що стосується сенсу, ролі, значення даного елемента в даній системі, а під структурою — все, що стосується його конкретного образу, внутрішньої будови. За словами Ю. Тюліна, у широкому сенсі, форма становить «художньо організоване втілення ідей та образного змісту в специфічних музичних засобах» [111, с. 6]. Т. Кюрегян вважає, що смисл складного поняття музичної форми

розкривається в корелятивних парах: матеріал — форма і форма — зміст [96, с. 7]. На думку Е. Месснера, поняття форми зводиться до двох основних принципів — тотожності і контрасту. З них випливають усі технічні прийоми формоутворення: повторність, варіювання, розробка мелодико-тематичного матеріалу, репризність тощо [107, с. 8]. Всі ці прийоми відображають закони людської свідомості та виникли ще задовго до появи професійного мистецтва в народній творчості. Тут варто навести думку В. Холопової, яка зазначає: «Музичні форми закарбовують у собі характер музичного мислення, причому, мислення багатозарового, що віддзеркалює ідеї епохи, національної художньої школи, стиль композитора і т. д.» [158, с. 5]. Отже, аналізуючи формобудову твору, потрібно, окрім музично-теоретичних завдань, також розглянути зв'язок із фольклорними принципами структурної організації музичного матеріалу.

Компоненти музичної форми (мелодика, лад, темп, ритм, динаміка, фактура, артикуляція, тембр, гармонія, жанр). За словами М. Тица, "ми повинні прагнути знайти в музичному творі внутрішній (...), взаємопроникаючий зв'язок усіх його складових частин та елементів" [153, с. 6]. Саме злагодженість і логіка є основними принципами гармонічного мислення композитора, основою якої є тонально-гармонічна, акордово-гармонічна, тонально-мелодична та модальна системи, які, на думку І. Котляревського, залишаються актуальними для багатьох сучасних музичних явищ та плідно використовуються при зверненні до фольклорного матеріалу і розробці проблем синтезу професійного та народного мистецтва [89, с. 41].

Специфічні прийоми оркестрового письма, співвідношення партій в оркестрі, соліста та оркестру, тембру, динаміки, регістру та фактури.

За словами М. Зряковського, «до специфіки оркестрового письма, пов'язаної з особливими технічними і виражальними можливостями оркестру, відносяться накладення звучності одних інструментів на звучність інших (тобто дублювання), переплетення інструментальних голосів один з одним, використання різноманітних прийомів

передавання від одних інструментів до інших» [54, с. 32]. Видається доцільною думка сучасного музикознавця С. Бородавкіна [17], який аналізує оркестрову фактуру за наступними факторами. Це співвідношення голосів, які утворюють певний музичний склад (монодичний, гомофонно-гармонічний, поліфонічний, гетерофонічний), висотне розташування оркестрових голосів, тембр, щільність, дублювання та просторове розташування голосів.

Інтонаційна сфера оркестрових творів композитора. І. Годіна [27], розглядаючи інтонування в різних його проявах (рух, мова, звук), пропонує таку типологію цього музичного явища:

- моторне інтонування — вираз або зображення в русі людини особистісного сенсу дійсності;
- мелодійне інтонування — вираз особистісного сенсу дійсності, оформленої в звуковисотній-ритмічній системі людської мови (інтонаційної і вербальної);
- сонорне інтонування — вираз або зображення в звучанні предметності, процесу, явища природного або людського (дзвін, вітер, крик, плач, стогін, гул натовпу) [27].

Будучи категорією універсального порядку, вважає Н. Александрова, інтонування проявляє свою дію на різних масштабних рівнях, взаємодіє з усіма компонентами цілісного організму музичного твору: тематизмом, фактурою, композицією та драматургією [4].

М. Агафонников виділяє наступні типи аналізу оркестрової партитури: потактовий, історичний, вибірковий, супутній або паралельний і тематичний, який вважає найрезультативнішим [2, с. 185]. Під час вивчення оркестрових творів Л. Колодуба ми будемо застосовувати як тактовий, так і тематичний тип аналізу, опираючись передусім на специфіку художнього відображення фольклорного матеріалу в оркестрових творах композитора. Адже «основна мета професійного аналізу — осягнення «таємниць» втілення музичного змісту в художній формі, яке не диктується яким-небудь певним, регламентованим методом» [111, с. 32]. Оскільки основним завданням посібника є вивчення специфічних оркестрових прийомів у творчості Л. Колодуба,

що тісно пов'язані із фольклором та народним музикуванням, то, застосовуючи традиції аналізу оркестрової партитури, варто виокремити не лише фольклорні елементи, а й простежити синтез традицій і новаторства в оркестрових творах композитора.

За словами В. Холопової є «три сторони музичного змісту — це емоція, зображальність і символіка» [159]. Отже, під час аналізу оркестрових творів Л. Колодуба насамперед слід звертати особливу увагу на специфіку творення художнього образу. Особлива зацікавленість під час вивчення фольклорних засад у творчості Л. Колодуба виникає до автентичної спадщини українського народу, зокрема до збірника «Пісні Явдохи Зуїхи»¹, яка зумовлена насамперед тим, що композитор використовує у своїх оркестрових творах цитати з цієї збірки, зокрема в циклі для струнного оркестру «Сім українських народних пісень», циклі «Українські танці» та інших творах.

Монографія видатного українського етноорганолога, композитора, письменника та громадського діяча Г. Хоткевича «Музичні інструменти українського народу» [160] стала підґрунтям вивчення фольклорної тембрової палітри оркестрової творчості Л. Колодуба. Адже індивідуальний стиль композитора тісно пов'язаний з традиціями народного музикування та тембровою імітацією звучання стародавніх народних інструментів, зокрема у творах: «Троїсті музики», «Гуцульські картинки», «Турівські пісні», «Сім українських народних пісень» та ін.

Цінним зразком фольклорної спадщини українського народу є праця О. Гулака-Артемовського «Народні пісні з голосом» (1868), у якій автор подає 55 музичних народних пісень з нотами і вперше використовує українську термінологію для позначення темпу і характеру виконання. У передмові автор розглядає важливі питання стосовно

¹ «Пісні Явдохи Зуїхи» — збірка народних пісень, створена фольклористом-аматором Г. Танцюрою (1901–1962 рр.), у якій автор записав 925 краших зразків із репертуару селянки Явдохи Микитівни Сивак (Зуїхи) із с. Зятківці на Вінниччині. Це четверта книга із серії «Українська народна творчість» [127].

методики записування музичного фольклору, подає відомості про попередні видання народних творів та дає високу оцінку українським народним пісням, зокрема зазначає, що «пісні малорускі самі по собі представляють неабияку привабливість і спонукають до всякої праці над ними» [37, с. 7].

Важливими під час вивчення специфіки використання фольклору у творчості Л. Колодуба є праці науковців, які розглядали використання фольклору у професійній музиці. Зокрема, до проблеми «композитор і фольклор» у своїх дослідженнях ще у XIX ст. зверталися В. Одоєвський, О. Серов, П. Сокальський, також радянські музикознавці початку XX ст., зокрема А. Авраамов, який приділяв особливу увагу відтворенню у професійній музиці народних ладів, що на думку науковця, виявляють найвищий художній рівень народного мелосу, передати який не в силі сучасна 12-ступенева температура і мажоро-мінорна система [1, с. 287].

Угорський композитор і музикознавець-фольклорист Б. Барток, якого вважають одним із найяскравіших представників неофольклоризму, вбачав у народній пісні вихідний пункт та основу для збагачення професійної музичної творчості [7], що і було підтверджено творчістю композитора, у якій органічно поєднуються пласти архаїчного фольклору із сучасними засобами музичного вислову. За словами Е. Денисова, «народна музика мала сильний вплив на всі компоненти його музичної мови. У своїх великих творах Б. Барток ніколи не вдавався до цитування народних мелодій, але вся його творчість національна в найвищому значенні цього слова» [41, с. 18–19].

Розробляючи фольклор, вважав І. Земцовський, композиторам доцільно проникати не тільки в тонкощі його інтонаційної виразності, але і в художньо-образну і життєву цілеспрямованість та функціональність усіх виразових засобів народної музики [51, с. 218]. Цінність становлять дослідження Г. Головінського, у працях якого висвітлено використання фольклору в творчості російських композиторів: «Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX–XX века» (1981) та монографія «Мусоргский и фольклор» (1994).

Яким би не був фольклорний образ, він не може не переінтонуватися в сучасному творі. Фольклорний і композиторський мелос, за словами українського музикознавця Б. Забути, завжди готовий до переінтонування [45]. Адже, як зазначав М. Грінченко, «нашу художню українську музику ми не можемо уявити собі відірваною від музичного життя народу українського, і з цього боку українська художня музика глибоко національна» [36, с. 45].

Важливим джерелом для вивчення симфонічної творчості Л. Колодуба, як представника «нової фольклорної хвилі», стали останні праці українських науковців із сучасної української музичної культури, зокрема дисертаційне дослідження О. Козаренка «Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку» (2001), у якій автор розкриває природу української національної музичної мови як важливого комунікативного інструмента культури, що забезпечує її інтегральну єдність у Часо-Просторі (хронотопі) етносу. Простежуючи генезу української національної музичної мови в контексті діалогу культур від початкових етапів музичного симбіозу і до сучасних музично-семіотичних процесів у ХХ ст., велику увагу автор приділяє дослідженню неофольклоризму в українській музиці під назвою «Нова фольклорна хвиля». Об'єднуючим моментом, на думку О. Козаренка, для представників цієї течії є «намагання якомога точніше відтворити дефінітивну структуру сонору фольклорного джерела (аж до використання автентичних народних голосів та інструментів, що майже ніколи не опредмечувалося в попередніх опрацюваннях фольклору» [80, с. 27]. Зокрема, він досліджував творчість М. Скорика, Л. Грабовського, Є. Станковича, В. Зубицького, Л. Дичко та інших українських композиторів.

Подальші дослідження явища «неофольклоризму» знайшли своє висвітлення в праці О. Дерев'янченко «Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття» [42]. На базі дослідницьких спостережень за творами, які мають фольклорну генезу, авторка систематизує принципи художнього методу і стильові ознаки неофольклоризму та розкриває

філософсько-естетичні й соціокультурологічні передумови виникнення цього явища в музичній практиці першої половини ХХ століття. Але дослідження науковця спираються переважно на творчість композиторів, твори яких стали програмними для неофольклоризму (Б. Барток, І. Стравинський, С. Прокоф'єв), українська музична культура тут практично не задіяна. Український варіант явища «неофольклоризму» — «нова фольклорна хвиля», ще не ставав метою дослідження сучасних музикознавців. У працях О. Козаренка [79], О. Дерев'янченко [42] та інших науковців є окремий аналіз цього явища, але порівняння, зіставлення та детальний соціально-історичний аналіз його на теренах України можна знайти у працях С. Садовенко [136], [137], А. Гончарова [28], Г. Конькової [85] та ін.

Приналежність Л. Колодуба до «нової фольклорної хвилі» неоднозначно трактована в історії української музики. Якщо представництво М. Скорика, Є. Станковича та Л. Дичко для всіх є визнаним і незаперечним, то приналежність Л. Колодуба до цієї течії в науковців викликає певні сумніви. Це, по-перше, пов'язано з меншою популярністю творчості Л. Колодуба, порівняно із вищезгаданими композиторами, по-друге, з особливими принципами використання фольклору. Адже, як було сказано раніше, неофольклоризм передбачає певний специфічний підхід до фольклорного першоджерела, зокрема художнє переосмислення семантичних ознак народного мелосу без його обов'язкового прямого цитування, яке часто зустрічається в творчості Л. Колодуба. Однак найпопулярнішими творами композитора є ті, де широко використовується фольклор у цитованому вигляді («Українські танці», «Турівські пісні», «Сім українських народних пісень» та інші). Саме це й зумовлює певні сумніви щодо нефольклорного стилю композитора.

Л. Кияновська відносить розквіт творчості Л. Колодуба до періоду 1950-х років, не вказуючи на причетність до «нової фольклорної хвилі» [74, с. 225]. У навчальному посібнику для вищих навчальних закладів «Історія української музики ХХ століття» (О. Верещагіна, Л. Холодкова), зазначається, що музичним символом неофольклоризму

в українській музиці стало переінтонування гуцульського фольклору, що яскраво проявляється в творчості Л. Колодуба, музикознавці залучають його до яскравих представника цієї течії [24, с. 201]. Також Г. Ляшенко [99, с. 274] та В. Кулик [93] вказують на приналежність митця до «нової фольклорної хвилі», а композитор С. Зажитько відносить творчість Л. Колодуба як до представників «соцреалізму», так і до представників «нової фольклорної хвилі» [49]. Отже, стильова приналежність Л. Колодуба до «нової фольклорної хвилі» потребує певних доказів, що передусім пов'язано як із ознаками його творчості, так і зі специфікою використання композитором фольклору.

Отже, пріоритетними засадами музикознавчого аналізу оркестрової творчості Л. Колодуба є специфічна манера творення композитором музичного образу, що тісно пов'язаний із фольклором. Адже формобудова, компоненти музичної форми, інтонаційна сфера, специфічні прийоми оркестрового письма та інші можливості музичного вислову в оркестровій творчості Л. Колодуба підпорядковуються насамперед художньо-образній сфері національного фольклору.

1.3. Індивідуальний композиторський стиль в об'єкті наукових досліджень

Композиторський стиль, як «складна індивідуальність, перетинає різні ладові пласти, знаходить своєрідний стильовий простір у кожному з них, по-своєму сполучає контрастні шари виразних засобів» [143, с. 10].

Характеризуючи композитора як особистість, А. Муха виділяє такі основні якості: особливі музичні здібності, комплекс характерних психологічних передумов, достатня професійна підготовка, наявність ідейно-соціальних засад, художньо-естетичні переконання і т. д. [114, с. 61].

Під час вивчення індивідуального стилю Л. Колодуба особливого значення набуває еволюція та етапи творчого мислення автора, зокрема Н. Савицька виділяє «ранній», «зрілий» та «пізній». Цей наскрізний

зв'язок між віковими фазами, за словами науковця, дає можливість прослідкувати, як юнацька психологія переходить у зрілу, а та, в свою чергу, модулює в пізню, сповнену життєвої мудрості якість [135, с. 85].

Вивчаючи авторський стиль, слід звертати увагу на життєвий і творчий шлях митця та на його естетичну позицію, адже виховання, навчання та світоглядні переконання мають вагомий вплив на формування та становлення творчої особистості. Зокрема, Л. Бочкарьов у монографії «Психология музыкальной деятельности», зазначає, що справжній творець, подібно тонкому барометру, гостро реагує на соціальні явища дійсності, що хвилює розум сучасників і відображає їх у музичній картині світу» [19, с. 162].

Важливим для комплексного вивчення та систематизації особливостей авторського стилю є виявлення індивідуального набору пізнавальних знаків, що яскраво характеризують творчий метод композитора та можуть проявлятися як впродовж всього життя, так і на певному відрізку творчої діяльності, у певному жанрі, чи під час відтворення певного художнього образу, адже авторський стиль — поняття не статичне, а на творчий процес впливає безліч внутрішніх і зовнішніх факторів.

Це судження підтверджується словами І. Годіної, яка вважає очевидним те, що «прояв авторського первня неможливий без деякого набору відомих елементів (стильових знаків), властивих творчості саме цього композитора» [26]. Однак у творчості багатьох українських композиторів вагомим значення у визначенні стилю набуває фактор національного, що поєднує кілька стильових понять, і серед інших такі, як традиція та її співвідношення з народним мистецтвом.

Глибинні механізми функціонування багатьох психологічних проявів, на думку А. Чехуніної, тісно пов'язані з концепцією так званої установки, або поняттям «свій-чужий», що підсвідомо сформувався у людини, і, так чи інакше, знаходять своє художнє вираження у різних мистецьких проявах [165].

Вивчаючи засади оркестрового мислення Л. Колодуба, виникає низка художньо-естетичних проблем, пов'язаних із необхідністю

визначення одного із найважливіших та проблематичних понять у категорії естетики і мистецтвознавства — «стилю». Розрізняють авторський, національний та історичний стиль. Цей поділ є відносним, але необхідним для порівняння і дослідження поняття.

Знаходячи застосування у всіх галузях гуманітарних наук, у мистецтвознавстві, цей термін характеризує систему засобів виразності, яка служить втіленню того чи іншого ідейно-образного змісту [161]. З точки зору естетики, стиль — це багаторівнева система принципів художнього мислення [21, с. 282], також стиль можна визначити як персоніфікацію культури [148, с. 131]. Пройшовши тривалу еволюцію, що показала як багатозначність, так і певну розпливчастість розуміння цього терміну, проблема стилю залишається актуальною і в наш час.

Одну з перших інтерпретацій музичного стилю було запропоновано Л. Мазелем, згідно з якою — це система музичного мислення, що, виникнувши на певному соціально-історичному ґрунті, пов'язана зі світоглядом, ідейно-художніми концепціями, образністю і засобами їх втілення, та розглядається як одне ціле [100, с. 18].

Складне і багатозначне поняття стилю в творчості композитора, стверджує О. Царьова, відображає діалектичний взаємозв'язок змісту і форми. «При безумовній залежності від змісту, воно все-таки належить до галузі форми, під якою розуміється вся сукупність музично-виразних засобів, що включає елементи музичної мови, принципи формоутворення, композиційні прийоми» [161].

Стиль історично і суспільно зумовлений, у ньому відображається музичне мислення та світогляд композитора. Це підтверджується і визначенням Ю. Юцевича, що музичний стиль — це сукупність засобів та прийомів художньої виразності, що історично склалась і відображає естетичні погляди різних суспільних груп певної епохи або творчого напрямку [172]. На думку О. Лосева, «стиль — це така повна художня форма, яка несе у своїй організації сліди співвідношення з тим чи іншим інобуттям» [97, с. 151].

Цікавим є визначення В. Дорофєєвої, яка зазначає: «Стиль — це зовнішній поштовх, що є формотворчою, гносеологічною, естетич-

ною, соціологічною детермінантою, але вона відчувається зсередини мистецького твору в контексті його матеріалу, як зазначають композитори, художники, або в контексті іманентного визначеного поля предиктів, стилеутворення» [43].

Інтерпретації поняття стилю є у багатьох працях музикознавців, серед яких А. Сохор, Б. Асаф'єв, С. Скребков, Ю. Тюлін. Також цю проблематику розглянуто у статтях І. Коханик, у яких музикознавець, вивчаючи поняття стилю, наголошує: «Попри різні підходи вчених, спільною основою сучасних концепцій стилю є те, що він виступає як історично і соціально детермінована ієрархічна система, діалектична єдність змісту і форми (...), як рухлива, динамічна система відносин» [90, с. 71]

Вагомим є дослідження С. Шипа у праці «Музична форма від звуку до стилю», де музичний стиль визначається, як «системна єдність формальних засобів і творчих прийомів, що природно виникають на основі певних потреб художньо-образного вираження» [168, с. 323], а індивідуальний оркестровий стиль, на думку науковця, становить вид музичної діяльності (або, в синонімічному значенні, музичної творчості, музичного мислення), властивий окремій людській особистості [168, с. 325], найглибший вплив на формування якого справляє мотиваційна сфера й система цінностей особистості [168, с. 326].

Також науковці розрізняють такі аспекти вивчення музичного стилю: **культурологічний**, де стиль розглядається як категорія культури [75], **психологічний**, у якому поняття вивчається як складова музичного сприйняття [133], **процесуальний**, як специфічність музичного мислення [110], та **типологічний** [33].

Вивчаючи оркестрове мислення Л. Колодуба [62], окрім поняття стилю, важливими є праці музикознавців, що безпосередньо стосуються творчості композитора. Зокрема, це монографія Марії Загайкевич «Левко Колодуб. Творчі портрети українських композиторів» [47], яка вийшла ще у 1973 р. (коли композитору виповнилось лише 33 роки). У роботі музикознавець, аналізуючи творчість Л. Колодуба, виділяє основні стильові особливості композиторського

мислення. Розглядаючи детальніше дипломну роботу композитора — вокально-симфонічну поему «Переяславська Рада», М. Загайкевич зауважує, що Л. Колодуб продемонстрував тут глибину творчого мислення та вільне володіння складними засобами музичного письма [47, с. 15]. Також музикознавець зазначає, що твір привертає увагу використанням у композитора ряду конструктивних прийомів, які притаманні народному музичному мисленню, серед яких «широке застосування квартових співзвучностей, що впливають із поєднання окремих голосових ліній, квінтових органних пунктів, насичення поліфонічних форм властивою для української лірики м'якою кантиленністю» [47, с. 15]. Також автор зауважує деякі особливості оркестрового письма, зокрема «дзвонові» звучання високих регістрів флейти, гобоя, струнних, також імітацію звучання бандури (арпеджіо фортепіано й арф), що підкреслює український національний колорит музики [47, с. 15].

А. Терещенко щодо дипломної роботи Л. Колодуба зазначає: «Народно-підголосковою поліфонією, що органічно впливає з характеру мелодики, композитор користується епізодично. Натомість прийоми класичної поліфонії — імітаційної та контрастної — збагачуються фольклорними знахідками» [150].

Уже в студентські роки чітко сформувався мистецька позиція ще молодого тоді композитора, зокрема, це схильність до монументальних жанрів, майстерне володіння оркестровими барвами, використання народного мелосу не тільки в прямому цитуванні першоджерела, а й творчому переосмисленні та збагаченні його сучасними засобами оркестрового письма. Адже, як зазначає Є. Назайкінський, «найбільш якими з точки зору розвитку теорії стилю представляються особливості початкового етапу розвитку, який і підпадає під визначення «раннього стилю» [117, с. 46]. Також М. Михайлов зазначав: «Характерним для ранніх опусів є сплетіння індивідуально-своєрідних, хоча ще нерозвинутих та віддалених елементів, які з часом підлягають відстороненню і самі по собі утворюють систему. Вона і є тим, що отримує назву «стиль раннього періоду» [108, с. 201].

Наступним етапом творчого зростання композитора є період становлення (Додаток). У цей час він створює Першу симфонію (1958), що стала своєрідним іспитом на зрілість, адже монументальність симфонічної форми вимагає великої майстерності, зокрема вільного володіння оркестровими засобами, складними прийомами драматургії та тонким відчуттям тембрів. Важливим джерелом вивчення цього періоду творчості є стаття Н. Горюхіної «Первая симфония Л. Колодуба» у журналі «Советская музыка» (1960), в якій автор зазначає основні стильовні ознаки творчості та відзначає вплив інших композиторів, які відіграли вагомий роль у формуванні авторського стилю митця. На думку науковця, «зосереджені роздуми нагадують часом про симфонізм Мясковського, динаміка стихійних наростань і організуюча сила ритму — про Шостаковича і Прокоф'єва» [32, с. 154]. Також музикознавець проводить аналогії із симфонічною драматургією П. Чайковського та звертає увагу на особливе звернення композитора до фольклору, вірність традиціям С. Рахманінова та О. Глазунова. Але всі ці впливи ще не об'єднались у творчу індивідуальність молодого композитора, однак свідчать про намагання автора оволодіти майстерністю світового симфонізму та збагатити свою власну музичну мову.

Як зазначає Н. Горюхіна, основну ідею твору — подолання ворожих сил — композитор вдало вирішує, підпорядковуючи жанри народної музики, серед яких виділяються епічні і ліричні образи, а інтонаційно Симфонія № 1 близька до народного мелосу [32, с. 154].

Недоліками Першої симфонії, на думку музикознавця, є фінальна частина. «В цілому (же) фінал здається «недоспіваним», він не врівноважує вагому за змістом і надзвичайно динамічну першу частину» [32, с. 157]. Також і в монографії М. Загайкевич можна знайти критичну оцінку симфонії, яка, визначаючи велику художню цінність твору, серед недоліків вказує на недостатність «драматургічної спаяності між окремими епізодами» та на перевантажений фінал у симфонії, що «не спроможний врівноважити драматичну напругу музичного розвитку» [47, с. 17]. Однак М. Загайкевич, відмічаючи особливості стильового мислення, зазначає: «Привертає увагу широка амплітуда

застосовуваних прийомів (зокрема поліфонічних), творче засвоєння здобутків російського класичного (Чайковський, Глазунов) та радянського (Мясковський, Прокоф'єв) симфонізму» [47, с. 17].

Перша симфонія Л. Колодуба, за визначенням науковців, стала важливим етапом творчого становлення та зростання — у ній уже чітко намітились перші «паростки» стилю композитора, зокрема у використанні народного мелосу, адже інтонаційним джерелом тематичного матеріалу твору слугували народні обрядові наспіви (щедрівки, веснянки), ритмічна організація музичного матеріалу характерна для народної музики, тонке відчуття тембру, контрастність, а також політональні зіставлення, колористичність, картинна зображальність тощо.

Переломним у творчості Л. Колодуба стало написання «Української карпатської рапсодії» № 1 (1960), у якій виразно проявилися важливі риси творчого стилю композитора. Юрій Малишев у статті «Лев Колодуб», у журналі «Советская музыка» (1961), високо оцінив симфонічний твір Л. Колодуба, виділивши характерні риси композиторського стилю — опора на пісенність, специфічне втілення гуцульського мелосу оркестровими засобами, використання діатонічних ладів з підвищеною IV і зниженою VII, кварткові гармонії, варіаційність та імпровізаційність викладу музичного матеріалу, використання характерних для фольклору гостросинкопованих ритмів, протяжних органних пунктів [104].

За словами Ю. Малишева, «автору особливо близький оркестровий стиль М. Равеля, а при створенні «Рапсодії» на нього, очевидно, вплинуло знайомство з партитурою Т. Рогальського («Три румунських танці»), Б. Бартока, З. Кодаї та інших сучасних композиторів» [104]. Творче переосмислення фольклорного першоджерела та нефольклорні тенденції, що в 60-х роках в українській музиці закріпилися під назвою «нова фольклорна хвиля», були близькими композитору ще у ранній творчості та яскраво відобразилися в його наступних творах.

Одним із перших, хто звернув увагу на творчість Л. Колодуба, став музикознавець і композитор Антон Іванович Муха. У своєму

дослідженні «Українська карпатська рапсодія Л. Колодуба» (1963) [115], проводячи детальний аналіз симфонічного твору, він окреслює деякі особливості композиторського стилю, зокрема, високо оцінює майстерність оркестровки, що пов'язана з джерелами народного музикування, звертає увагу на розвинутий лейттематизм та застосування сучасних засобів оркестрового письма.

А. Муха зазначає: «У своїй чотиричастинній рапсодії-сюїті Л. Колодуб насамперед спирається на багаті ладові особливості західноукраїнської народної пісні, створюючи на цій основі виразні власні теми й використовуючи для їх викладу й розвитку досягнення сучасної гармонії, оркестровки, музичної драматургії» [115, с. 20].

У монографії М. Загайкевич також дана висока оцінка «Українській Карпатській рапсодії»: «Новаторство виявилось не відкриттям не відомих раніше фольклорних пластів (...), а в оригінальній їх інтерпретації, своєрідному підході до втілення гуцульської тематики» [47, с. 24].

Стосовно рапсодії, з'явилися відгуки сучасників композитора у періодичних виданнях того часу. М. Гордійчук у газеті «Радянська культура» (1963) зазначає: «Рапсодія» Колодуба є безумовним досягненням не тільки молодого автора, але й всеукраїнської симфонічної музики» [29].

У статті Н. Герасимової (1963) відмічається високий професіоналізм, майстерність та талант молодого композитора, особливо музикознавець відмічає ритмічну енергетику твору, що притаманна західноукраїнській музиці [25]. В інших виданнях, серед яких «Культура і життя» (1979), уміщена стаття А. Терещенко «Тенденції розвитку», в якій автор дає високу оцінку рапсодії, підкреслюючи концентрацію засобів виразності та цілісність музичної форми [151].

«Українська карпатська рапсодія № 1» Л. Колодуба знайшла відгук і в сучасних дослідженнях музикознавців, зокрема у статті Лідії Іскрової «Три Рапсодии для оркестра Л. Колодуба (опыт анализа оркестрово-драматического развития)» (2006), де на основі аналізу виявлені особливості музичної мови, що, на думку музикознавця,

ґрунтується на традиціях майстрів російської і західноєвропейської школи (М. Римський-Корсаков, М. Мусоргський, П. Чайковський, М. Равель, Дж. Енеску). Також авторка відмічає основні стильові ознаки оркестрового мислення композитора, зокрема: проникнення в художню практику народної музичної культури, стильовий синтез карпатського мелосу з витонченим равелівським письмом, широке застосування чистих і змішаних тембрів, вільне використання технічних можливостей інструментів, схильність до колористичного звукопису [57, с. 191].

Одразу після написання рапсодія мала великий успіх, у 1960 році виконувалась на Декаді української літератури і мистецтва в Москві, була нагороджена дипломом на Всесоюзному огляді творчості молодих композиторів. Твір увійшов у репертуар не тільки вітчизняних (за роки свого існування вона виконувалась практично всіма симфонічними оркестрами України), а й зарубіжних симфонічних колективів. Рапсодія є рекомендованим твором для прослуховування в школі (8-й клас), входить до навчальних програм з диригування для студентів вищих навчальних музичних закладів та в перелік рекомендованих композицій на конкурсах диригентів.

У 1974 р. була написана «Українська Карпатська рапсодія № 2», аналіз котрої подано у статті О. Шевчук «Синтез народного і професійного» (1979), де автор зазначає: «Композитор розвиває важливу визначальну рису власної творчості — потяг до колористики оркестрового письма, свіжих гармонічних і тембрових звукосполучень» [167].

Звернення Л. Колодуба до жанру рапсодії, що за своїм змістом передбачає фольклорну основу, потребує, окрім притаманного вільного трактування форми, глибокого знання автентичного матеріалу. Композитор творчо синтезує карпатський мелос професійно-академічними засобами, що вказує на прагнення автора до відтворення «натургенетичного» музичного мислення, що є притаманною рисою неофольклоризму [42, с. 9]. Отже, фольклорні засади оркестрового стилю композитора мали місце ще у ранніх творах автора, що

проявлялося не тільки у прямому використанні фольклорного мелосу, а також у його творчому переосмисленні та трансформації.

Яскравим втіленням національних стильових засад став і наступний твір Л. Колодуба — Друга симфонія-дума «Шевченківські образи» (1964). Твір посів особливе місце в розвитку українського симфонізму, адже в основу програмного твору покладено поезію «Кобзаря» та твори, які виникли в результаті художнього переосмислення мистецької спадщини Т. Шевченка. У Симфонії композитор синтезував різні види мистецтв (живопис, скульптуру, графіку, поезію), об'єднавши і підпорядкувавши їх єдиному творчому образу.

За словами М. Загайкевич, Друга симфонія Л. Колодуба привертає загальну увагу не тільки оригінальністю задуму, але й своєрідними жанровими рисами, органічним сполученням програмної картинності з експресивною патетикою драматичного вислову. За словами науковця, композиції притаманна розгорнута лейтмотивна система та компактність драматургії, чому сприяє перекидання інтонаційно-сміслових арок між частинами та зіставлення епізодів, що формуються за принципами сонатності з послідовним експонуванням тем-образів, їх розробкою та трансформацією. Музикознавець підкреслює також велике значення у симфонії тембрового малюнку і зазначає, що «саме в царині оркестрової колористики найвиразніше позначилися новаторські пошуки митця» [47, с. 31].

Друга симфонія Л. Колодуба знайшла своє висвітлення в статті Миколи Гордійчука «Симфонія-дума», де автор відзначає притаманні їй риси, зокрема, думну епічність, пісенну лірику, глибокий драматизм, колоритність та картинну зображальність [30, с. 158]. У подальшому ця тема досліджується у статті Іванченка В. «О «Симфонії-думе» Л. Колодуба», в якій, розглядаючи Симфонію з точки зору програмності, науковець робить акцент на деяких особливостях оркестрового стилю композитора – імітуванні інтонацій народного плачу та використанні характерних народних ладів [55, с. 166].

Про наступні оркестрові композиції Л. Колодуба, такі як «Урочиста увертюра», «Танцювальні сюїти», оглядово згадується тільки

у монографії М. Загайкевич. А найпопулярніший твір композитора «Гуцульські картинки» згадується лише у повідомленні Ю. Щириці («Культура і життя» (1979)), де відзначається великий успіх, з яким проходило виконання твору за кордоном [170].

Стосовно Третьої симфонії Л. Колодуба — «В стилі українського бароко», вагомим є дослідження О. Зінькевич «О Симфонии № 3 («В стиле украинского барокко»), в якій авторка вбачає негласну програму симфонії в п'єсі Івана Кочерги «Пісня в бокалі». На думку музикознавця, Л. Колодуба привабили у п'єсі фабульні моменти бурхливого життя середньовічного міста та психологія його мешканців [52, с. 170].

Стиль бароко О. Зінькевич вбачає у тематизмі — це «гавотність», деяка спорідненість з рисами бахівського Буре та Менуетами, також зазначається майстерне використання композитором фольклору, зокрема лірницького канта та міського романсу. Яскравим моментом симфонії, на думку науковця, є також темброве відтворення дзвонів іншими інструментами. У тематизмі симфонії музикознавець відмічає сучасну ладову «систему розширеної діатоніки» та ярусне накопичення фактури, що призводить до кластерної вертикалі. Також науковець відзначає другу частину твору, яка повністю побудована на алеаторно-сонорному принципі [52, с. 172].

У статті «Симфонія в стилі українського бароко» (1986) Галина Конькова зазначає принципово новий тип творчого мислення композитора, яскраву картинну зображальність, контрастність епізодів, національний тип мислення з опорою на фольклор (вокально-хоровий та традиції сольного й ансамблевого народного музикування) [83]. У дослідженні Тетяни Бачул «Темброво-оркестрові аспекти симфонії Левка Колодуба «В стилі українського бароко»» (2006) [8, с. 143], розглядаючи темброво-оркестрову сторону твору, автор виявляє новаторство у камерному складі оркестру, що є характерним для барокової доби. Звертаючи увагу на програмний заголовок, автор виявляє український стильовий варіант бароко, зокрема: звернення до народно-пісенних, думно-речитативних інтонацій православного хорового співу,

апеляція до типово українського барокового жанру шкільної драми [8, с. 153].

Щодо «Симфонії в стилі українського бароко» (Симфонія № 3) існують відомості у статті Н. Некрасової «Час життя – час творчості», де оглядово подається інформація про симфонічну творчість композитора [120], а також у дослідженні В. Іванченка «Про третю симфонію Л. Колодуба» [56] та у публікації Н. Шурової «Левко Колодуб та українське бароко» (погляд на музику з точки зору архітектури) [169].

Наступний твір, «Симфонія'86» (Симфонія № 4), стає показовим громадянським кроком у творчості Л. Колодуба. Трагічні події часу вилились у своєрідний «тихий протест», що яскраво відображається в композиції твору. Симфонія знайшла своє висвітлення в статті Тетяни Рябової «Из работы «IV Симфония '86 року, Чернобыльская» Льва Колодуба, как художественное отражение современной эпохи» (2006), де автор відмічає глибинний філософський зміст твору, драматургічну багатоплановість, внутрішню контрастність, активні жанрові модифікації, варіаційний метод організації тематичного матеріалу [134, с. 186].

П'ята симфонія «Pro memoria», що була написана у 1990 р., висвітлюється у статті Валентини Кузик «Симфонія митця, який пережив жахіття 33-го» (1993), де відзначені яскравість оркестрового письма та розмаїття сольних вставок, майстерність ефектних прийомів у використанні ударних і мідних духових інструментів [92]. Вагомий внесок у дослідження симфонії внесла стаття Богдани Працюк «Дзвони у творчості Л. М. Колодуба» (2006), в якій авторка звертає увагу на темброву мімікрію та використання інструментів у незвичній тембровій якості (імітація звучання дзвонів оркестровими засобами без їх безпосередньої присутності у другій частині твору «Пам'ять»). Також є замітка Алли Терещенко «Симфонический вечер в Украинском доме» щодо концерту, на якому було представлено дві симфонії: Десята Д. Шостаковича і П'ята «Pro memoria» Л. Колодуба (диригент — В. Здоренко). Автор, порівнюючи два твори, проводить певну

аналогію та зазначає, що, за своїм задумом, у центрі двох симфоній представлено «конфліктне зіткнення особистості і жорстокої реальності» [152, с. 187].

Вагомим джерелом для виявлення засад оркестрового стилю композитора є стаття Оксани Булаш «Pro memoria»: П'ята симфонія Л. Колодуба та Четверта симфонія Г. Ляшенка» (2006), в якій автор проводить паралелі між двома симфоніями та досліджує особливості художніх підходів композиторів до втілення історико-трагічної тематики. Порівнюючи два твори, О. Булаш звертає увагу на програмність та використання Л. Колодубом церковнослов'янського хоралу у мідних духових, використання флейтового тріо як авторського коментаря до трагічних подій, та образу дзвонів, що вирішено як натуральним звучанням, так і імітацією, їх використання для відображення плачу, зітхання. Також авторка звертає увагу на використання різноманітних поліфонічних прийомів, «де виразовий ефект створюється завдяки сонористичним та алеаторичним прийомам, імітаційному експонуванню матеріалу» [20, с. 142].

Ще менше відомостей у науковій літературі є про Шосту симфонію, що присвячена А. Шенбергу. Деяку інформацію можна знайти у статті Галини Конькової «Про Шосту симфонію Л. Колодуба» у виданні «Культура і життя» (2002), в якій авторка зазначає: «Це іронічно-веселий погляд на те, що автор може зробити із цим До мажором. Іронія, гумор, пародіювання пронизують музику від початку і до кінця» [84].

Загальна характеристика останніх симфонічних творів Л. Колодуба міститься в статті М. Загайкевич «Новаторські пошуки і звернення Левка Колодуба в жанрі симфонічної музики» (2006), де автор високо оцінює оркестрову творчість композитора, підкреслюючи засади неофольклоризму, поєднання етнографічності із засобами сучасного оркестрового письма, елементи сонористики. Характерною ознакою оркестрового стилю Л. Колодуба, на думку музикознавця, є діалектична взаємодія традицій і новаторства [46, с. 128].

Симфонії Л. Колодуба ще не стали метою ґрунтовних досліджень сучасних науковців. Якщо про перші шість симфоній опубліковано

окремі статті чи замітки, то наступні, починаючи із Симфонії № 7, лише оглядово згадуються в пресі та наукових виданнях¹.

Окрім симфоній, вагоме місце у творчості Л. Колодуба, займають твори для духових інструментів, що, безперечно, зумовлено навчанням композитора у класі кларнета та практикою гри в духовому оркестрі.

Про твори для духових, що були написані на ранньому етапі творчості — «Тарантела», «Концертна кадрили» для труби, «Поема» для кларнета, «Елегія» для валторни — у музичній літературі мало відомостей, вони вперше згадуються в монографії М. Загайкевич [47]. Важливим джерелом, стосовно творів для духових, є статті В. Слупського «Духові інструменти у творчості Левка Миколайовича Колодуба» [144], М. Загайкевич «Чи знаєте ви, що таке духовий оркестр?» (1992). Автори високо оцінюють майстерність оркестрового письма композитора та відмічають глибокі знання технічних засобів духових інструментів. На думку М. Загайкевич, композитор досконало володіє знанням технічних засобів звукопису, особливо у сфері духової музики: «Твори композитора широко розкривають виконавські можливості духових інструментів і нерідко представляють їх у незвичній якості» [48, с. 222].

Олена Берегова у статті «Інструментальна творчість Л. Колодуба в контексті сучасних художньо-комунікативних процесів» (2006) подає деякі відомості про твори композитора, зокрема про «Концерт для валторни з оркестром» (1974) та «Концерт для кларнета in B та камерного оркестру» (1995). Порівнюючи комунікативну лексику двох розглянутих інструментальних концертів, автор робить висновки про наступні спільні риси: принцип концертування («змагання» солюючого інструмента з оркестром); інтонаційний тезаурус кожного твору має

¹ На сьогодні композитором написано дванадцять симфоній, зокрема за Симфонію № 9 «Sensilis moderno» («Новітні відчуття»), Симфонію № 10 «За ескізами юних літ» та Симфонію № 11 «Нові береги» композитору було вручено Національну премію України імені Тараса Шевченка у 2010 р.

слов'янське коріння; опора на жанровий тип тематизму; багатство оркестрових ефектів, експерименти з гармонією й тембром; загальний оптимістичний тонус музики, як вияв позитивного погляду на світ у добу всеосяжної трагічності буття [10, с. 208].

У статті К. Білої «Деякі аспекти втілення індивідуальної художньої логіки в межах академічних засад жанрово-стильової моделі інструментального концерту» [13, с. 213], в процесі аналізу концертів для гобоя та кларнета Л. М. Колодуба, виявлено особливості співвідношення традиційних засобів та тих, що не є типовими для жанрово-стильової моделі інструментального концерту. Музикознавець зазначає: «Авторська композиторська інтерпретація жанрово-стильової моделі концерту Л. М. Колодубом перш за все пов'язана з образністю музики. Послідовність складних значущих художніх образів, генезою яких є український фольклор, не є підпорядкованою академічним засадам жанрово-стильової моделі» [13, с. 221]. Серед новацій науковець також виділяє формобудову частин, склад оркестру та принцип концертування.

Особливе зацікавлення викликає наступна, вже дисертаційна робота К. Білої стосовно жанрово-стильової моделі інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації, де науковець подає детальний аналіз концертів. Автор зазначає: «Суттєвою особливістю творчості Л. Колодуба є звернення до фольклору. Композитору вдається створювати власні теми, що органічно втілюють характерні особливості українського національного мелосу» [14, с. 129].

Характерним для «Концерту для валторни», за словами А. Гончарова, є такі риси: «поєднання фольклорних джерел (закличні інтонації, близькі до щедрівок та веснянок, побічна партія нагадує трембітні награвання) з складними політональними, біфункціональними та фонічними ефектами» [28].

Важливим етапом у творчості композитора є музично-драматичний жанр, у якому знаходить вираження індивідуальний симфонічний тип мислення композитора. Зокрема, тісно пов'язана із національним музичним фольклором опера «Поет» (1988, ред. — 2001).

Щодо специфічних прийомів оркестрового письма та творчого застосування народного мелосу в опері, у наукових статтях Наталії Белік підкреслюється багатство оркестрових тембрів, що розвивається за законами сучасного симфонізму, та важливість використання лейт-символів, які створюють струнку драматургічну архітектуру. Щодо інтонаційної драматургії, автор зауважує, що для розкриття образу Тараса композитор застосовує розгорнуті мелодичні побудови, інтонації народних пісень, думний лад, а образній сфері негативних персонажів притаманні структури речитативного плану, спонукуваний ритм, тональна нестійкість [11, с. 86].

Оркестровий стиль Л. Колодуба ставав також об'єктом дослідження науковців: Н. Некрасової — «Його стихія — симфонія і пісня» (1997) [119], В. Корінкової — «Філармонічний дебют» (1997) [87], В. Кулик — «Музичний світ Левка Колодуба» (2000) [93], М. Денисенко — «Про деякі особливості оркестрового стилю Левка Миколайовича Колодуба» (2006) [40], Лунь Ван Хай — «Композитор и фольклор (фрагмент о «Семи українских народных песнях» Л. Колодуба) [98]. Також творчість композитора знайшла своє втілення в статтях С. Грици, Г. Конькової, В. Борецького, А. Чудутової та інших.

В останнє десятиліття низка дисертаційних робіт частково висвітлюють особливості композиторського мислення Л. Колодуба. Серед них — дисертація В. І. Заранського «Український скрипковий концерт. Тенденції жанрово-стильової динаміки» (2001), де розглядається «Концерт з оркестром для двох скрипок» Л. Колодуба [50], дисертаційна робота І. С. Палійчук «Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000): формування, усталення, модифікації жанру» (2007), в якій авторка, досліджуючи окремі твори Л. Колодуба, звертає увагу на яскраво виражений національний колорит та використання фольклору в «Українському концертино для двох валторн з оркестром» [126].

Отже, ґрунтовні дослідження оркестрового стилю композитора були здійснені ще у 1963 р. А. Мухомою та в 1973 р. М. Загайкевич. Твори, які були написані композитором після зазначеного періоду,

знаходили своє висвітлення в статтях і замітках переважно оглядового змісту або частково висвітлюються у дисертаціях, проте не охоплюють усі оркестрові напрацювання Л. Колодуба.

Однак із вище наведених джерел можна зробити первинні висновки щодо фольклорних засад оркестрового стилю композитора. Композитор, створюючи колористичні музичні образи, використовує характерні для народної музики музичні форми, лади, мелодику, метроритм, фактуру, тембр та поєднує їх із сучасними засобами оркестрового письма, такими як сонористика та алеаторика. Важливою ознакою оркестрового стилю є програмність, полістилістика та особлива увага до складу оркестру. У творчості Л. Колодуба-«шістдесятника» відображаються світогляд та стильові ознаки неофольклоризму, що в Україні у 1960-х роках проявилися під назвою «нова фольклорна хвиля». Також чітко прослідковується послідовність традицій російської та української класичної музики середини XIX — початку XX ст. У різні періоди свого життя, як згадує композитор, він «перехворів» музикою різних стилів і напрямів: «В юності захоплювався композиторами-кучкістами, потім Мусоргським, Римським-Корсаковим, Глазуновим, згодом французькою школою: Дебюссі, Равелем... Які б творчі плани у мене не виникали, я завжди зіставляв їх з тим, що вже досягнуто в світовій музичній культурі» [86].

Отже, розглянувши індивідуальне мислення Л. Колодуба, визначаємо, що його авторський стиль сформувався під впливом як національної української (харківської школи), так і російської композиторської школи (кучкісти, І. Стравинський), і відображає стильові тенденції свого часу (зокрема неофольклоризм). У творчості композитора яскраво виділяється національна складова, що передусім проявляється у переосмисленні автором фольклорного першоджерела.

Індивідуальними рисами в творчості композитора можна виділити наступні якості: опора на фольклор, перевага оркестрової музики, в якій домінуючими виділяються духові інструменти, програмність, що переважно пов'язана із національним фольклором або історією. Для стилю Л. Колодуба неможливо встановити чіткої межі між

авторським, національним чи індивідуальним. Усі ці складові взаємодіють у творчості митця гармонійно і нероздільно.

Питання до практичного заняття № 1

1. Життєвий і творчий шлях Л. Колодуба в контексті української інструментальної традиції (чотири періоди творчості).
2. Методи використання фольклору в українській професійній музиці (цитування, обробка, образна трансформація).
3. Джерелознавчі та теоретичні аспекти дослідження творчості композитора в контексті українського неофольклоризму.
4. Основи комплексного вивчення та систематизації особливостей авторського стилю композитора.
5. Музично-теоретичні засади аналізу оркестрових творів Л. Колодуба.
6. Композиторський стиль Лева Миколайовича в об'єкті наукових досліджень.

Тема II

Специфічні засади авторського стилю Лева Миколайовича Колодуба на основі аналізу оркестрових п'єс і циклів

1. Відтворення специфіки народного музикування в сюїті «Гуцульські картинки» та п'єсі «Троїсті музики».
2. Симфонізація вокального мелосу в циклах «Турівські пісні» та «Сім українських народних пісень».
3. Модифікації фольклорних джерел у циклі «Українські танці».

Творчість Л. Колодуба — багатогранна й охоплює різноманітні жанри музичної культури (опери, балети, оперети, симфонії, вокальні цикли та ін. (Див. у Додатку)). У посібнику пропонується аналіз оркестрових творів, у яких простежуються відмінні підходи, методи та засоби засвоєння народного мелосу в різні періоди творчості композитора, адже завдяки цьому можна буде ґрунтовніше вивчити фольклорні засади оркестрового стилю композитора.

Яскравим зразком трансформації фольклору в оркестровій творчості Л. Колодуба є симфонічна сюїта «Гуцульські картинки» (1967), у якій композитор продовжує лінію засвоєння етнорегіональних прикмет гуцульського фольклору, що було намічено ще раніше в «Українській Карпатській рапсодії». У сюїті автор вдало застосовує прийом імітації звучання народних інструментів — трембіти, цимбал, сопілки, що теж має місце і в інших творах автора, зокрема у п'єсі «Троїсті музики» (1974). Яскраво представлений принцип творчої трансформації народного мелосу й у камерній сюїті «Турівські пісні» (1992), де у шести мініатюрах автор, використовуючи колористичні засоби оркестрового письма, переосмислює народні пісні, які чув у рідному батьківському селі Турівці.

Своєрідністю позначений камерний цикл «Сім українських народних пісень» (2000), де пряме цитування фольклору і творча трансформація першоджерела призводить до стирання чіткої межі між авторським і автентичним.

Особливу художню цінність має масштабний симфонічний цикл із п'яти сюїт «Українські танці» (1996), де у 23-х частинах широко використовуються цитати із танцювального та пісенного фольклору.

2.1. Відтворення специфіки народного музикування в сюїті «Гуцульські картинки» та п'єсі «Троїсті музики»

Західноукраїнський фольклор завжди був для Л. Колодуба благодатним ґрунтом для творчості. Ще в студентські роки композитор брав участь у фольклорних експедиціях, що і стало поштовхом для ще ретельнішого вивчення архаїчних пластів гуцульського фольклору. Почуті «з перших уст» специфічні форми народного музикування вразили молодого студента своєю імпровізаційністю, ладовим різноманіттям, мелізматикою, гостро пульсуючими синкопованими ритмами, що в подальшому знайшли своє втілення у творчості композитора, серед яких — дві оркестрові «Українські Карпатські рапсодії» (1960, 1974), «Аркан» та «Троїсті музики» для фортепіано (1961), «Верховинська рапсодія» для оркестру українських народних інструментів (1972), «Гуцульські старосвітські награвання» для гобоя (або саксофона) solo (2000), музика до кінофільму «Карпати — краса моя» (1962)¹ та багато інших.

Продовженням стильової лінії творчого переосмислення фольклорної тематики після написання в 1960 р. «Української карпатської рапсодії» стала симфонічна сюїта «Гуцульські картинки» (1967) [65], яка розкрила нові грані композиторського таланту.

¹ Кінофільм поставлений Київською студією науково-популярних фільмів та Українською студією хронікально-документальних фільмів.

Складається сюїта з чотирьох наділених програмними заголовками частин («Гори... Трембіти...», «Бокораші», «Співаночки» і «Коломийка»), у яких композитор відобразив красу Карпатських гір, створивши казково-фантастичний образ. Картинна зображальність твору досягається тембровим відтворенням звучання ансамблю троїстих музик. Л. Колодуб використав також характерні для Гуцульщини пісенні і танцювальні жанри, архаїчні лади, варіаційну й куплетну форму, що є притаманною для народного музикування.

Застосовуючи сучасні засоби оркестрового письма та силу свого таланту, композитор органічно синтезував елементи народного і професійного виконавства.

Перша частина сюїти — «Гори... Трембіти...» — розпочинається колористичною замальовкою гірської природи. Соло валторни, відтворюючи характерне темброве звучання, із квартовими стрибками в мелодії, протяжними нотами та «фальшивими» малими секундами, вдало імітує тембр стародавнього музичного інструмента гуцулів — трембіти.

Награвання трембіти в сюїті є своєрідним лейтсимволом, який протягом свого розвитку піддається значному динамічному, мелодичному, фактурному і тембровому варіюванню.

Трембіта з давніх часів була своєрідним засобом зв'язку¹, провісницею радісних або сумних подій. Знаючи природу цього специфічного інструмента, композитор використовує фактурний поліфонічний прийом канону та хроматичний зсув вступів тем, створюючи своєрідний стереоефект та відчуття, що мелодії долинали із віддалених гір (Приклад № 1).

Дійшовши до кульмінації (ц. 2), тема розчиняється у відлунні м'якого хоралу струнних, побудованого на рівномірному русі паралельних «порожніх» кварт і квінт, створюючи таємничий образ, що поступово змінює своє забарвлення, як хмари перед весняним дощем.

¹ У горах звук трембіти чути більш як на п'ятдесят кілометрів.

Приклад № 1. «Гуцульські картинки», 1 ч. («Гори... Трембіти...»)

У тихий та спокійний хорал із несамовитою силою вривається оркестрове тутті (ц. 4), що, мов могутня природна стихія, несеться бурхливими водяними потоками вниз. І знову несміливе тремоло у струнних, яке завмирає в очікуванні сонячного дня чи бурі.

Фантастичний образ створюють тихі розлогі пасажі челести, що розсипаються, як дрібна роса, їх підхоплює арфа (імітуючи звучання цимбал), на фоні чого звучить ніжне пасторальне соло кларнета (ц. 5), що темброво асоціюється з найдавнішим народним інструментом — сопілкою. Форшлаги, характерний ритмічний малюнок, дрібні паузи створюють враження нерегулярного дихання сопілкаря-самоука (Приклад № 2).

Приклад № 2. «Гуцульські картинки», 1 ч. («Гори... Трембіти...»)

Ліричну тему підхоплює весь оркестр, ведучи її до апогею, на вершині якого звучить світле соло флейти-пікколо (ц. 8). Поступово в тему проникає синкопований ритм бадьорого гуцульського танцю (ц. 10). Реприза (ц. 12) знову повертає нас до теми «трембіти», яка поступово розчиняється у кварто-квінтовому хоралі струнних.

Звертаючи увагу на наявність репризи, можна говорити про тричастинну форму, але швидкоплинна зміна тем, динамічні сплески та фактурні особливості нівелюють розмежування на окремі епізоди, відображаючи принцип наскрізного розвитку.

У частині «Гори... Трембіти...» присутні три основні художні образи (лейттембри): «трембіта» (валторна), «сопілка» (кларнет) і «хорал»

(струнні). Фольклорного забарвлення набувають розлогі пасажі арфи й челести, наслідуючи звучання стародавнього народного інструмента — цимбалів. Важливу роль у цій частині відіграє ударна група з її гостропульсуючими, синкопованими первісними ритмоформулами, адже, за словами В. Холопової, саме ритмоформули виступають важливими стилістичними і жанровими показниками в музиці та є яскравим відображенням національних рис [157, с. 136]. Усі ці образи-символи наділені яскравим колоритом, інтонаційно відтворюють традиції народного музикування, зокрема ансамбль троїстих музик.

Друга частина — «Бокораші»¹ — починається невеликим стриманим вступом валторни і тромбона. Напружена поспівка, що споріднена з темою «трембіги» із першої частини, виступає тут важливим тематичним елементом, виконуючи роль рефрену. Вступ перебивається рівномірним «стукотом» литавр (ц. 14), який сприяє ще могутнішому розмаху теми. Це немов бадьорий, імпульсивний танець сміливих бокорашів, які танцюють з великим емоційним зарядом. Тема, неначе бурхлива річка, яка несеться з гірських вершин, розвивається стрімко й динамічно. Використовуючи всю силу оркестрових барв, композитор яскраво відтворив красу карпатського краю та вдало передав характер і важку працю мужніх робітників (Приклад № 3).

Приклад № 3. «Гуцульські картинки», 2 ч. («Бокораші»)



Частина розвивається за принципами рондоподібної форми. Теми, змінюючи одна одну, кожен раз малюють перед слухачем нові образи.

¹ Бокорашами називали колись людей, які сплавляли з гірських вершин по річці ліс.

Імітуючи голосними ударами литавр стукіт сокири, який лунає в лісі, композитор застосовує також «гнусавий» тембр фагота (71 т.), що відображає скрегіт розколеної деревини, а за допомогою рівномірно-пульсуючого ритму в дерев'яних та тремоло струнних, відтворює шум падаючої сосни. Таким чином, епізоди немов змагаються за першість з темою-рефреном, яка, зі свого боку, зазнає ще більших інтонаційних змін, звучить то грізно на *tutti*, то ніжно й тихо в струнних (ц. 19), кожен раз змінюючи не тільки динамічне та темброве забарвлення, але й внутрішню характеристику за рахунок збільшення інтервальних стрибків у мелодії ритмічного варіювання та фактурних рішень.

Після швидкоплинних калейдоскопічних змін, теми, об'єднавшись, звучать разом (ц. 23). Литаври виконують функцію акомпанементу, на фоні якого піднесено й мужньо проводиться тема-рефрен у кульмінації (ц. 32), обриваючись різким динамічним піднесенням. У частині «Бокораші» стрімкий розвиток мелодичного матеріалу та гострі динамічні сплески нівелюють розмежування на окремі епізоди, однак компоненти музичного вислову складають у частині форму, що наближена до рондо-сонатної структури.

Використовуючи пружну ритміку, різкі синкопи та акценти, розлогі пасажі, переклички між інструментами та динамічні контрасти на фоні гострих політональних сполучень, що зливаються в безперервний потік ритмічних імпульсів, композитор яскраво відобразив стрімкий біг бурхливої гірської річки.

Третя частина — «Співаночки» — розпочинається ліричною темою, що становить ряд паралельних тризвуків, викладених тремоло струнних. Вони відображають тихий і ніжний жіночий спів, що розчиняється у повітрі віддунням флейт, створюючи колористично-просторову перспективу звучання (Приклад № 4).

Ліричну тему підхоплює світле соло гобоя, що розвивається на *basso ostinato*, яскраво відтворюючи тембр флюяри¹ — специфічного

¹ Звук флюяри — низького регістру, густий, насичений та благородний. Гра на флюяри традиційно супроводжується гудінням самого музиканта. За словами Г. Хоткевича,

Приклад № 4. «Гуцульські картинки», 3 ч. («Співаночки»)

Andante

Archi *pp*

народного інструмента горян. Тема (з форшлагами та характерною поспівкою у межах пентахорду) кожного разу виникає в іншій інтонаційній і тембровій інтерпретації. Якщо у флейт (ц. 38) вона звучить ніжно й лірично, то в литаврах на фоні засурдинених труб (ц. 43) — важко й сухо.

Модифікації теми в момент кульмінації (ц. 40) зливаються в масштабне *tutti*, немов поодинокими голосами у величній народний хор, щоб знову розтанути уривками фраз у безмежних гірських просторах.

Оркестрова палітра частини значно відрізняється від попередніх — якщо перші дві асоціюються з танцем, то третя частина — з пісенним жанром, що розкриває ліричну сферу гуцульського фольклору.

Інтонаційне становлення музичного образу на фоні варіаційного розвитку тематичного матеріалу відбувається за рахунок характерних ладових, тембрових, метроритмічних і фактурних змін. Л. Колодуб вдало використовує прийом «вторів» та переключку голосів, відтворюючи особливості народного співу. Завершує сюїту запальна «Коломийка», у якій композитор використав автентичний гуцульський мелос із характерними гостропульсуючими синкопованими танцювальними ритмами, двічі гармонічним мінорним ладом та потужним емоційним зарядом.

Будучи дуже давнього походження, цей танець символізує обряд витоптування землі, але з часом, трансформувавшись, коломийка

те гудіння, «яким гуцул супроводить гру на флюїді, дає не тільки *basso ostinato*, а свою особливу музику, яка, переплітаючися з безконечними фігурними флюїди, творить незвичайну гармонію» [160, с. 198].

набуває інших якостей, однак зберігає чітку ритмічну формулу. За допомогою різноманітних оркестрових ефектів композитор вдало відтворив багатство танцювальних рухів та основні хореографічні композиційні елементи цього побутового народного танцю: «коло», «хрещик», «зірниця», «присядка», «мережка», «тропак» та «ножиці» [18].

Розпочинається танець напористою темою-рефреном у трьох тромбонів (частина написана в рондоподібній формі), що звучить на фоні рівномірно пульсуючого акомпанементу ударної групи (Приклад № 5).

Приклад № 5. «Гуцульські картинки», 4 ч. («Коломийка»)



У подальшому викладі тема-коломийка «обростає» новими тембрами, набуває все більшого розмаху та бравурної молодечої звитяги.

Майстерність трактування народних наспівів та інструментальних награвань виразно проявляється в ліричному соло скрипки (ц. 50), партія якої відтворює віртуозну гру народних музикантів з характерними широкими замахами смичка та ковзаючими переходами.

Змагаючись одна з одною у фіналі сюїти, поступово проявляються всі темброві альянзи циклу. Поеднавшись у своєрідну поліфонію з політональних нашарувань, з тріумфальним сплеском досягнувши свого апогею, завершується частина темою «трембіти» (ц. 65), яка створює своєрідну смислову арку усього твору.

Драматургія «Гуцульських картинок» побудована на засадах поєднання принципів картинності, жанрового етнографізму й симфонізації музичного вислову. Вона вражає своєю цілісністю, продуманим розташуванням смислових акцентів: «кожна частина відзначена своєю образно-настроевою гамою, якій підпорядковуються всі виразові елементи» [47, с. 39].

Отже, розглядаючи специфіку втілення традицій народно-інструментального музикування в «Гуцульських картинках» Л. Колодуба,

необхідно відзначити, що творчій манері композитора притаманні наступні прийоми фольклорної трансформації:

- імітація звучання народних інструментів. Зокрема: валторна вдало імітує тембр трембіти протяжними звуками та «фальшивими» малими секундами; розлогі пасажі челести й арфи — звучання цимбалів; соло кларнета з характерними форшлагами та квартовими стрибками — звучання сопілки;
- широке застосування ладів народної музики, двічі гармонічного мінору («*Коломийка*»), політональних нашарувань та відхилень, що органічно поєднуються в рамках одного твору;
- відтворення варіантів фактурного розгортання, які є характерними для фольклорного музикування, зокрема гомофонно-гармонічної, підголоскової (використання «вторів» у частині «*Сніваночки*»), хоральної і остинатної фактури;
- наскрізне проведення через сюїту лейтінтонаційних комплексів (тема трембіти, литавр, сопілки, цимбал), які утворюють смисловий структурний стержень твору;
- сюїті притаманна картинна зображальність та яскраві колористичні ефекти. Засобами сучасного симфонізму, використовуючи первісну красу народного мелосу, композитор органічно поєднав архаїчне із сучасним, автентичне з професійним та вдало відтворив красу карпатського краю.

У «Гуцульських картинках» композитор творчо втілив традиції народно-інструментального музикування, передовсім колористичним відтворенням звучання ансамблю троїстих музик, використанням гуцульського мелосу, архаїчних ладів, варіаційних прийомів розвитку матеріалу, гострих ритмічних послідовностей та ін.

Розвиваючи провідні тенденції сучасного оркестрового письма, митець органічно синтезував народні джерела та засади професійної музичної культури.

Симфонічна п'єса «**Троїсті музики**» (1974) — яскравий приклад творчого використання композитором традицій народного музикування. Використовуючи як фольклорні цитати, так і власні мелодії,

Л. Колодуб майстерно поєднав їх в одному творі. Колоритна п'єса «Троїсті музики» за своєю структурою — циклічна композиція на взірць сюїти, але безперервний розвиток стилізованих фольклорних мелодій нівелює чіткий поділ на частини і сприймається як одне ціле, що надає їй рис інструментальної поеми.

Особливу увагу привертає специфічний склад оркестру¹. Сам композитор у заголовку вказує — "Симфонічна п'єса", маючи на увазі не вид чи структуру оркестру, а симфонізацію народнопісенного матеріалу засобами професійно-академічної музики, що є основою творчого методу композитора. У п'єсі «Троїсті музики» Л. Колодуб відобразив найхарактерніші риси української народної інструментальної музики. У п'єсі відсутня струнна група, за винятком контрабаса. За своїм складом — це духовий оркестр, у який, крім традиційного складу, композитор додає три кларнети і бас-кларнет, п'ять саксофонів, чотири труби, тромбони, флюгельгорни. Ударна група — литаври, ксилофон, дзвіночки, два великих і малий бубен, великий барабан, маракаси та тарілки.

Умовно у творі можна виділити чотири мелодичні лінії, що є спорідненими з народними побутовими танцями. Теми, змінюючи одна одну, неначе змагаються між собою у віртуозності, що є характерним для народного ансамблю троїстих музик. Адже ці ансамблі називали троїстою музикою тому, що виконавці, які входили до його складу (переважно скрипаль, цимбаліст та бубніст), виконуючи на весіллях та різних народних святах свої мелодії, влаштовували своєрідне змагання один з одним, показуючи таким чином свою майстерність і винахідливість, демонструючи три лінії оркестрової фактури. З перших тактів вступу ми потрапляємо в коло фольклорних образів. Починається симфонічна п'єса віртуозним заспівом соло кларнета (*Moderato assai. Rubato*), які розвиваються висхідним мелодичним рухом без чіткого тонального тяжіння з опорними звуками, що є характерним

¹ Існує транскрипція «Троїстих музик» для оркестру народних інструментів та для оркестру кларнетів і ударних.

для архаїчних пластів народної музики. Композитор, використовуючи прийом *Rubato*, дає можливість виконавцю вільного трактування музичного темпу, що є показовим для сучасних композицій та наводить на асоціацію з народним музикуванням.

Загадкове соло кларнета у вступі звучить під оркестровий акомпанемент мідних духових, який поступово розгортається, щоб пізніше зазвучати на повну силу, коли постане тема. Їй передує вступ ударних, що задає бадьорого настрою та підготовлює слухача до майбутнього дійства характерним для української народної танцювальної музики тематизмом.

Друга фраза є непрямым цитуванням пісні «Од Києва до Лубен», яка, в свою чергу, є мелодичною основою багатьох народних танців, зокрема «Гопака» (Приклад № 6).

Приклад № 6. «Троїсті музики»

The musical score for 'Troisty muzyky' (Example 6) is presented in two staves. The top staff is for woodwinds (likely clarinet and saxophone) and the bottom staff is for piano. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Pesante'. The piano part features a steady, rhythmic bass line with a consistent interval of a fourth or fifth between notes, creating a 'basso ostinato' effect. The woodwind part has a more complex, syncopated melody with frequent trills and slurs. The score includes dynamic markings like 'f' and 'tr'.

Розвивається мелодія в дерев'яних на органному пункті рівномірно пульсуючого *basso ostinato* кварто-квінтових акордів, що надає частині відчуття архаїчності, яке витримується на протязі всього проведеної теми. Продовжується твір октавним дублюванням теми чотирма трубами і тромбонами та застосуванням фактурного поліфонічного прийому канону, чим створюється стереоефект «відлуння».

Гостроту синкопованому ритмічному малюнку додає ударна група (литаври, малий барабан), а підкреслення слабих долей на фоні мелодичних фігурацій дерев'яних духових (ц. 3) підсилює образ жвавого народного танцю, який із молодечим завзяттям захоплює весь оркестр.

Рівномірно пульсуючий рух різко переривається ніжним співом флейт і гобоя (ц. 4), розлогі пасажі і знову дещо видозмінена тема

звучить у валторн (ц. 5) на фоні перемінного розміру, який пригальмовує рівномірний рух танцю під стакатний акомпанемент бас-кларнета і віолончелі. І востаннє на *f* звучать на повну силу елементи теми (ц. 6), бадьорим рухом змагаючись з ударною групою інструментів.

Друга частина (*Piu mosso*) розпочинається жвавою, однак ніжною мелодією (ц. 7). Якщо попередня частина відображає парубоцький запал та енергію, то друга змальовує ніжний і веселий дівочий образ. Як у народних танцях, коли після енергійного виступу парубків до танцю запрошуються й дівчата (Приклад № 7).

Приклад № 7. «Троїсті музики»

Cl *Piu mosso*

f

Тема звучить на фоні кварто-квінтових акордів (фаґоти і кларнети) як і попередня, але оркестрова фактура більш ніжна й прозора, а швидкий хвилеподібний рух мелодії з легким пульсуючим ритмом підсилює відчуття «невагомості». Відтворюючи рухи учасників танцю, завдяки рівномірним ударам щітки шістнадцятими тривалостями по малому барабані, Л. Колодуб створює своєрідний шумовий ефект. Композитор використовує тут накладання різних тональних та ладових планів (поліладовість та політональність), тобто, мелодія розвивається у тональності *F-dur* (з лідійським підвищеним четвертим ступенем) на фоні акомпанементу в *C-dur*. Тут можна говорити про зіставлення Т і S, або ж про рівень спорідненості тональностей, але основним художнім задумом композитора було створення ефекту квінтової бурдонної фактури, що є характерною для звучання народного інструмента — колісної ліри.

Отже, колоритна п'єса «Троїсті музики» становить яскравий приклад творчого поєднання традицій народного музикування

з принципами тематичного розвитку академічної музики. Композитор майстерно поєднує в одному творі як непрямі фольклорні цитати, так і власні мелодії. А відтворюючи манеру гри троїстих музик, Л. Колодуб використовує формоутворюючі елементи фольклору, чим створює в уяві неперевершений образ народного музикування. Багатством оркестрових ефектів композитор вдало передає пісенні і танцювальні жанри, які властиві гуцульському краю. Тематичному матеріалу п'єси притаманний остинатно-поспівковий або плавно-лінійний виклад, що є характерним для народного мелосу. Також автор, використовуючи наближені до автентичних мелодій теми, збагачує їх оркестровими засобами, що призводить до стирання межі між авторським і фольклорним першоджерелом. У симфонічній сюїті «Гуцульські картинки» та оркестровій п'єсі «Троїсті музики» яскраво відтворюється етнорегіональний принцип інструментального музикування, що проявляється в специфічній манері оркестрового письма, в авторському трактуванні народних мелодій та колористичному звуковому втіленні програмного задуму.

2.2. Симфонізація вокального мелосу в циклах «Турівські пісні» та «Сім українських народних пісень»

«Турівські пісні» (1992) — камерна сюїта [63], в якій композитор у лаконічній інструментальній формі відтворив українські народні пісні, котрі він чув з дитинства, адже стародавній рід Колодубів походить із села Турівка¹.

Твір написаний для струнних (перші, другі скрипки, альти, віолончелі, контрабас) і ударних (трикутники, дзвіночки, брязкальця). Складається цикл із шести наділених програмними заголовками мініатюр, що становлять колористичну панораму українських народних пісень. Драматургія твору вибудована в поєднанні як традиційних, так і новаторських засобів музичної виразності. Щодо виконання «Турівських

¹ Турівка — село у Згурівському районі (Київська область).

пісень»¹ у 1997 р. в залі філармонії, В. Корінькова відзначає: «максимальний ефект при мінімумі засобів» [87].

У циклі представлений майже весь спектр українських пісеньних жанрів: епічний («Гей, гук, мати, гук»), жартівливий («Ой вже чумак дочумакувався», «Ой кум до куми залицявся»), ліричний («Гей, на Купала»), колісковий («Спи, дитино») і танцювальний («Ой заграв комарик»). Частини в сюїті творчо поєднані за принципом контрасту і зіставлення, відтворюючи мальовничу картину центрально-українського мелосу, де композитор використовує весь арсенал сучасного оркестрового письма. Поетична транскрипція народних пісень відбувається в дуже лаконічній формі, музичний символ має важливу образотворчу і формоутворюючу функції та сприймається в контексті природних явищ, символічних образів та знаків.

Розпочинається сюїта тужливою, протяжною піснею «Гей, гук, мати, гук». Оригінальна за жанровими ознаками мелодія поєднує в собі риси ліро-епічної традиції, зокрема билини й плачу, наділена трагедійним змістом та індивідуальним авторським баченням. Викладена на фоні широкого мелодичного руху і побудована на темі думного кантиленного характеру з елементами трагізму. Тремоло у перших скрипок підсилюється ефектом *pizzicato* в альтів, імітуючи звучання бандури, що надає сюїті неповторного фольклорного колориту. Імпровізаційно-варіаційний розвиток теми та лад з підвищеним IV ст., що є характерним для української думи, доповнює образ твору, додаючи цілісності і завершеності викладу. Друга частина сюїти «Ой заграв комарик» динамічна за своїм розвитком. Жвава й рухлива частина містить дві контрастні теми, перша — танцювального характеру, зі стрибками у мелодії, що розвивається у домінантовій сфері,

¹ Сюїту виконують як в Україні, так і за кордоном, зокрема прем'єра у місті Хаарен (Німеччина) відбулася з величезним успіхом, зал від захоплення встав. Композитор згадував: «Німці скандували і відбивали долонями ритм». Також оркестр Романа Кофмана з успіхом виконав цей твір на гастролях у США.

будується на стакатній висхідній мелодії, в основу якої лягла одно-
йменна народна пісня (Приклад № 8).

Приклад № 8. «Турівські пісні», 2 ч. («Ой заграва комарик») тема А.



Друга — пісенного характеру, широкого дихання, контрастна,
з яскраво вираженим діатонічним викладом і фольклорним забарв-
ленням (Приклад № 9).

Приклад № 9. «Турівські пісні», 2 ч. («Ой заграва комарик») тема В.



Частина написана в куплетній формі, що є характерним для укра-
їнських народних пісень (А, В, А1, В1, С, А3, В3). Тематичний мате-
ріал проводиться поступово в різних інструментах, які мовби змага-
ються між собою. Уперше тема (А) з'являється у віолончелі й альтів
на *pizzicato* та у скрипок на *staccato*, поступово збільшуючи силу зву-
ка. Змінює тему епізод (В), що звучить спочатку в альтів і віолончелі.
Продовжують тему перші скрипки. У 7-му такті в унісон із віолончел-
лю, у високій теситурі, вступає контрабас, завдяки чому зростає на-
пруження в розвитку тематичного матеріалу.

Вдруге тема проводиться прозоро й безтурботно на *staccato* в пер-
ших скрипок, змінюючись епізодом *arco* (ц. 11), який звучить у всьому
оркестрі на **ff**, і є кульмінацією цієї частини та закінчується хоральним
проведенням теми.

У 17-му такті (ц. 12) лунає награш (С) в альтів на **mf**, який побудо-
ваний на елементах теми й епізоду. Ця тема на деякий час відволікає
від загального розвитку твору та водночас дає змогу ще гостріше та

чіткіше відчути вступ основної теми, що звучить у контрабаса в напруженому високому регістрі, під синкопований акомпанемент альтів і віолончелі на *staccato* (23 т., ц. 13). Цим прийомом композитор чітко підкреслює танцювальний характер мелодії та дає змогу відчувати український колорит, імітуючи звучання національних музичних інструментів, зокрема цимбал.

Закінчується частина кульмінаційним рухом шістнадцятими на темі епізоду (В3), який звучить у викладі всього оркестру на ***ff***, розв'язуючись на *pizzicato* 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 (ц. 15) поступово в дію включаються альти, що лунають в унісон на ***ppp***, продовжуючи свій розвиток рівними четвертними нотами в тридольному розмірі, створюючи ефект звучання ударних інструментів, символізуючи собою помірний крок учасників хороводу, який збережеться впродовж усієї сюїти незмінним (Приклад № 10).

Приклад № 10. «Турівські пісні», 3 ч. («Гей, на Купала»)

На цей рівномірно пульсуючий мотив нанизується тематичний матеріал, який починають перші і другі скрипки, вступаючи між собою у поліфонічний діалог. Розвиваючись поступово від оспівування основного звука, транспонууючись по терціях вгору, тема, при цьому, не змінює своєї внутрішньої структури, підводячи на *crescendo* до кульмінаційної вершини (ц. 19). Кульмінація являє собою динамічний сплеск оркестру (ц. 20) з темою в перших скрипок, яка поступово

сформувалася в частині з яскравим насиченим архаїчним колоритом. Посилюється кульмінація генеральною паузою оркестру.

Частина завершується на **ppp** дзеркальною репрізою. Флажолети у перших скрипок (ц. 21) яскраво змальовують образ світанку купальської ночі. Ударні інструменти створюють своєрідну смислову арку, додаючи довершеності образу купальського свята.

«Ой вже чумак 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 мелодійне соло в альта (Приклад № 11).

Приклад № 11. «Турівські пісні», 4 ч. («Ой вже чумак дочумакувався»)

Moderato, pesante

Solo Violin

V-ni II *mp*

p

Тема звучить жваво та бадьоро, квартові та октавні стрибки й форшлаги підкреслюють народність теми, яка будується в межах тетраорду, що є характерним для українських народних пісень. Удруге тема проводиться в перших скрипках на *divisi*, звучить ніжно і лірично на **mf**, з інтервально-стакатним акомпанементом альтів, віолончелі та контрабаса. Цікавим прийомом є імітація народних інструментів (ц. 30), зокрема бандури, через висхідне *pizzicato* у контрабаса та віолончелі. Утретє тема змінює своє забарвлення, звучить напружено й тривожно в альта та віолончелі на **mf**, поступово розчиняючись, і закінчується пасажем на **pp**.

Наступна, п'ята частина, — «Спи, дитино» — яскравий приклад застосування фольклору не прямо, а опосередковано. Композитор використовує тільки народний жанр та образ колискової. З перших же тактів Л. Колодуб оркестровими фарбами вдало передає відчуття спокою, образ «дрімоти», відтворюючи «помірне колихання» темою

поспівки в альтів, а тремоло, з додаванням *pizzicato* 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 у скрипок (ц. 39) і характерним приспівом-заколисуванням. Автор використовує тут архаїчний лад — пентатоніку як мотив засинання і заспокоєння (Приклад № 12).

Приклад № 12. «Турівські пісні», 5 ч. («Спи, дитино»)

Pochissimo più mosso

f *p* *pp*

V-ni I
V-ni II, Viole, Celli, C-bassi

Завершує сюїтний цикл різко контрастна частина «*Ой кум до куми залицявся*», побудована на темі однойменної народної жартівливої пісні, якій притаманний веселий, бадьорий, пританцювувачий настрій. Розпочинається розділ гостродинамічним вступом.

Народна тема подрібнена тут на короткі мотиви, які, сплітаючись між собою, створюють ілюзію «говору», або веселої суперечки. У частині композитор використовує також і пряму цитату фольклорного першоджерела (Приклад № 13 (ц. 46)).

Приклад № 13. «Турівські пісні», 6 ч. («Ой кум до куми залицявся»)

Allegro vivace

ff

Відтворюючи звучання народного оркестру, автор широко використовує форшлаги, пасажі та тремоло.

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.

Під час написання твору композитор використовує цитування, переінтонування й авторську обробку українського фольклору, творчо синтезуючи його в камерно-інструментальному складі.

Отже, на основі музикознавчого аналізу сюїти для камерного оркестру «Турівські пісні» прослідковуються наступні принципи роботи композитора з фольклорним матеріалом:

- опора на жанровий тип тематизму, який є характерним для народної музики, зокрема: епічний — «Гей, гук, мати, гук»; жартиливий — «Ой вже чумак дочумакувався», «Ой кум до куми залицявся»; ліричний — «Гей, на Купала»; колісковий — «Спи, дитино» і танцювальний — «Ой заграв комарик»;
- темброва імітація звучання народних інструментів, зокрема: цимбал — «Ой заграв комарик» (23 т., ц. 13); дзвонів — «Гей, на Купала»; бандури — «Ой вже чумак дочумакувався» (30 ц.); народного оркестру — «Гей, гук, мати, гук», «Ой кум до куми залицявся»;
- застосування музичних форм, характерних або наближених до народної музики: пісенно-куплетна — «Ой вже чумак дочумакувався», «Ой кум до куми залицявся»; рондальна — «Ой заграв комарик»; наскрізна — «Гей, на Купала»; імпровізаційно-варіаційна — «Гей, гук, мати, гук»;
- широке застосування ладів народної музики, зокрема: у «Гей, гук, мати, гук» використовується «думний лад» з підвищеною IV ст., а у п'ятій частині — «Спи, дитино» — пентатоніка є мотивом засинання й заспокоєння;
- для мелодії характерні: остинатно-поспівковий вид тематизму — «Ой заграв комарик», «Ой кум до куми залицявся»; поспівки в межах тетраорду — «Ой вже чумак дочумакувався»; плавний лінеарний рух — «Гей, гук, мати, гук», що є характерним для українських народних пісень;
- цитування як головний принцип роботи з фольклорним матеріалом (окрім третьої частини «Гей, на Купала» і п'ятої «Спи, дитино», де фольклор виступає опосередковано, що призводить

до стирання меж між авторським і фольклорним першоджерелом);

- відтворення фактурних варіантів, які є прообразом фольклорного музикування, зокрема: гомофонно-гармонічна, підголоскова, хоральна, остинатна. Лев Миколайович творчо поєднує їх у рамках однієї частини. У сюїті композитор створює ілюзію «змагання», зокрема у заключній частині «*Ой кум до куми залицявся*», оперуючи різкими динамічними контрастами та яскравою картинною зображальністю;
- поєднання в 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 [116, с. 19].

У сюїті для камерного оркестру «Турівські пісні» Лев Миколайович оркеструє народний мелос та його окремі елементи за допомогою сучасних музичних засобів із посиленням індивідуального, творчо усвідомленого першоджерела. Він активно вмішується в його стильову структуру, підкорює фольклорний матеріал своєму задуму, що деколи призводить до стирання меж між авторським і фольклорним першоджерелом.

Оригінальним зразком переосмислення фольклорних традицій в інструментальній музиці можна назвати художньо яскравий цикл Л. М. Колодуба «**Сім українських народних пісень**» [64], [67], написаний 2000 р. для камерного струнного оркестру на замовлення диригента А. Шароева.

Сім контрастних жанрових картин, на думку М. Денисенко, становлять колористичну панораму з живописним звукописом, чіткою графічністю образів, де персонажі пісень сприймаються в контексті

природних явищ, символічних образів-знаків [40, с. 210]. Адже, на думку С. Мірошниченко, для України музика — насамперед пісня, наспів, мелос, у яких розкривається душа — є частиною самої людини [109, с. 256].

Поетична транскрипція народних пісень, вважає музикознавець М. Денисенко, відбувається в дуже лаконічній формі: музичний символ має важливу образотворчо-виразну функцію в картині цілого. «Перевага куплетно-варіаційної форми, яка, якщо і не зберігається повністю, то достатньо ясно окреслюється, межує з тенденцією до наскрізного розвитку, з принципом арковості. Ці риси найяскравіше виявляються у фактурно-тембровому викладі» [40, с. 210].

На думку І. Способіна, саме структура народної пісні із заспівом і приспівом, що існувала в музиці багатьох народів, мала значний вплив на побудову багатьох творів професійного мистецтва, і, при цьому, не тільки у вокальній музиці, але навіть і в інструментальній (утворення форми рондо) [147, с. 102]. Куплетна й рондоподібна форма є домінуючою структурою в оркестровій творчості композитора, що яскраво представлено у циклі «Сім українських народних пісень».

Перша частина — «Стоїть козак...» — починається спокійно, стримано, на *moderato*, каскадом терцевих акордів (*G-dur, d-moll, C-dur, h-moll, H-dur*), які рівномірно спадають згори на фоні високого «ре» тремоло і «ре» з квартовим флажолетом у перших скрипок, символізуючи спів народного хору. Вони звучать тихо, м'яко і спокійно, ніби відлуння.

У четвертому такті вступає лірична тема «козака», з Т – D співвідношенням та перемінним розміром, переважно з квартовими і терцієвими стрибками в мелодії, з деякою імпровізаційністю вислову, що є характерною рисою епічних пісень.

Починається мелодія висхідним квартовим затактом басів («ре» – «соль») і сприймається, як налаштування диригентом хору перед вступом, своєрідним «ауфтактом».

Перші скрипки та віолончелі у віддалених регістрах на фоні звуків «соль» і «до» у баса створюють імітацію звучання стародавнього українського інструмента — ліри, а сама мелодія з квартовими

флажолетами нагадує духовий народний інструмент — сопілку (Приклад № 14).

Приклад № 14. «Сім українських народних пісень», 1 ч. («Стоїть козак»).



Гармонічний фон поступово згущується за рахунок так званої «оркестрової педалі», фонічно збагачується, утворюючи своєрідний клас-тер.

В експозиції немовби присутні три художні образи — хор, козак і ліра, які пов'язані загальною ідеєю у творі, вступають між собою у гру, доповнюючи один одного.

У 14 такті в басах знову звучить «ауфтакт», вступає тихим каскадом «хор», змінивши свою внутрішню структуру, ритмічний малюнок і гармонічне забарвлення. Після чого заспіває помірно-бадьора «тема козака», передує їй знову ж таки «ауфтакт» у віолончелей. Вступаючи в поліфонічний діалог на тематичному матеріалі, під акомпануючий рух *staccato* на соль мажорному тризвуку з нестійким терцієвим тоном, вона проводиться не повністю, перериваючись три рази та нагадує вершника, який стрибає на коні помірним галопом (це спогади про минулі часи).

У 28-му такті відбувається нетривала кульмінація частини, яка різко переривається, залишивши догравати тільки акомпанемент.

Після генеральної паузи (т. 35) ще раз звучать основні фактурно-тематичні елементи частини, і ніби доспіваючи, розчиняються в тиші природи.

Друга частина — «Пливе щука» — тонка колористична картина природи, в якій характерне звучання народного хору відображається в фактурних і мелодичних прийомах. Перша фраза пісні (заспів) звучить у альтів, відповідають їм віолончелі й контрабаси (ц. 10), другу фразу підхоплюють скрипки, при цьому віолончелі грають «характерну звукозображувальну фігурацію (тремтіння води)» [40, с. 211].

Типовим для народного викладу підголоска у частині, на думку М. Денисенко, можна вважати розшарування гармонійної основи у скрипок та альтів, мелодичне потовщення її в кадансах фраз та антифонний виклад-зіставлення різнотембрових епізодів [40, с. 211].

Третя частина — «Кам'яна гора» (*Allegro*) — контрастна до попереднього матеріалу в фактурному і темповому викладі.

Починають частину скрипки на *ppp* «крокуючими» четвертними нотами «соль» у двохдольному метрі, символізуючи впевнену ходу (Приклад № 15).

Приклад № 15. «Сім українських народних пісень», 3 ч. («Кам'яна гора»)



Композитор використовує поліфонічний прийом канону і проводить тему в п'ятнадцяти солістів (починаючи з перших скрипок, закінчуючи флажолетами контрабасів) із відставанням на такт. Візуально у партитурі створюється вигляд діагоналі, або «стрімкої гори». У четвертому такті розвивається тема в діапазоні соль мінорного пентахорду, весела і грайлива, з акцентом на першу долю. Контрабас (15 т.) багаторазовими повторами ноти «соль» імітує звучання народного шумового ударного інструмента.

Поліфонічний виклад створює образ багатолюдного натовпу людей, веселого гамору, який доходить до кульмінаційного сплеску частини на *ff*, і поступово затихає так само по діагоналі, розчинившись на *ppp*.

Візуально партитура третьої частини з поліфонічним вступом, кульмінацією і поступовим зняттям партій графічно створює вигляд стрімкої кам'яної гори. Нетривала за часом (звучить приблизно 50 с), проходить швидко, на «одному подиху», чим і виправдовує свою назву.

У наступній, четвертій, частині композитор звертається до жанру фольклору — колискової.

Починають частину альти темою помірною «гойдання колиски» тремоло з додаванням *pizzicato* у партіях других скрипок, немов вказують напрям її руху — вгору і вниз. У третьому такті вступає нижній заспів «а-а-а» у перших скрипок з тривалими флажолетами у віолончелей, що звучать ніжно, як материнський голос. У наступній темі (ц. 19) Л. М. Колодуб використовує українську народну колискову «Котику сіренький», яку лагідно «співають» перші скрипки в автентичному вигляді у тональності «а-молл». Таким чином, у частині присутні три художні образи: «гойдання колиски», хоральний заспів «а-а-а» і «колискова», які поєднуються між собою в контрастному поліфонічному викладі, створюючи атмосферу душевного тепла і затишку.

Вдруге «колискова» звучить у альтів (ц. 20), контрастуючи з темою заспіву у віолончелей і контрабасів.

Кульмінацією частини є перехід в однойменну мажорну тональність (ц. 21), що сприймається як солодкий дитячий сон (Приклад № 16).

Приклад № 16. «Сім українських народних пісень», 4 ч. («Коліскова»)

Після кульмінації тема, змінивши ладове та інтервальне забарвлення, звучить у першій скрипці (*p*) на фоні теми «гойдання колиски», яка транспонується у синкопуючий пласт стакатного остинато. Залишаючи незмінний ритмічний малюнок, тема набуває рис помірного народного танцю (Приклад № 17).

Приклад № 17. «Сім українських народних пісень», 4 ч. («Коліскова»)

Учетверте «колискова» з'являється в поліфонічному викладі соло скрипки й альту (ц. 23), поєднуючи в собі всі три образи частини, які вступають між собою у «веселу гру», що призводить до дзеркальної репризи частини (ц. 24), тема якої поступово затихає і повертається у початкову мінорну тональність, розчинившись у сугінках...

П'ята частина — «Танцювальна» — побудована на мелодії народної жартівливої пісні «Ой просить кума» (Приклад № 18).

Приклад № 18. «Сім українських народних пісень», 5 ч. («Танцювальна»)



Тема має веселий і бадьорий характер *Allegro*. Мелодія частини різко контрастна (*piano* — *forte*) та проводиться на *pizzicato*, чим фонічно нагадує звучання цимбал. Стрімкий поліфонічний виклад елементів теми у розробці (ц. 28) створює ілюзію «веселого танцю», замикає тричастинну форму гучна реприза.

В основу шостої частини — «Ой, роде мій» — лягла глибоко-епічна за змістом пісня, яка була запозичена автором із репертуару знаменитої фольклорної виконавиці — Явдохи Зуїхи.

Композитор, цитуючи фольклорне першоджерело та використовуючи у частині засоби оркестрового звукопису, дає можливість поринути у минувшину, пережити ту скорботу і біль, які випали на долю українського народу (Приклад № 19).

Приклад № 19. «Сім українських народних пісень», 6 ч. («Ой, роде мій»)



Синкопований ритм зі «схлипуваннями» у мелодії додають їй трагічності і глибини вислову, варіаційність викладу — рис лірико-епічної традиції, зокрема народного плачу.

Остання, сьома частина, — «*Пішла б на музики...*» (*Vivo*) — починається з інструментального награвання скрипки, веселого імпровізаційного характеру, з чіткою формою, що є притаманним для ансамблевої традиції «троїстих музик», із стихійним виявом почуттів та веселою настрою (Приклад № 20).

Приклад № 20. «Сім українських народних пісень», 7 ч. («Пішла б на музики»)



Як зазначає М. Денисенко: «Це блискучий фінал циклу, побудований на моторному русі й чергуванні куплетних епізодів, яскравий і життєрадісний висновок всього циклу» [40, с. 212].

Отже, на основі музикознавчого аналізу циклу можна відстежити деякі основні принципи використання композитором фольклору в циклі «Сім українських народних пісень»:

- застосування музичних форм, характерних для української народної музики: пісенно-куплетної — «*Колискова*», «*Пішла б на музики...*», імпровізаційно-варіаційної — «*Ой, роде мій*»;
- використання діатонічних ладів (натуральний мажор, гармонічний мінор, натуральний мінор);
- багатство оркестрових ефектів. Темброва імітація звучання народних інструментів, зокрема: цимбал — «*Танцювальна*»; ліри — «*Стоїть козак*»; троїстих музик у частині «*Пішла б на музики*»;
- жанровий тип тематизму народної музики, зокрема: епічний — «*Ой, роде мій*»; жартівливий — «*Пішла б на музики*»; ліричний — «*Стоїть козак*»; колисковий — «*Колискова*» і танцювальний — «*Танцювальна*»;
- мелодико-тематичному матеріалу притаманний остинатно-поспівковий виклад у межах пентахорду («*Кам'яна гора*»), — або плавно-лінійний рух («*Колискова*»), — що є характерним для народних пісень;

- у циклі композитор використовує автентичні мелодії, збагачуючи їх оркестровими засобами, — «*Колискова*», «*Ой, роде мій*», «*Ой просить кума*» та авторські теми — «*Кам'яна гора*», «*Стоїть козак*», що призводить до об'єднання авторського і фольклорного першоджерела;
- відтворення фактурних варіантів, які є прообразом фольклорного музикування, зокрема: гомофонно-гармонічної, підголоскової, хоральної та остинатної фактури, які творчо поєднуються у рамках однієї частини;
- поєднання у творчості традицій і новаторства, широке використання сучасних прийомів композиції. Розроблення поліладових, політональних сполучень, прообразом яких є нетемперований звуковисотний стрій, властивий окремим фольклорним жанрам.

Отже, вивчивши принципи симфонізації вокального мелосу в циклах «Турівські пісні» і «Сім українських народних пісень» Л. Колодуба, приходимо до висновку, що композитор, використавши як цитати із народної пісенної творчості, так і власні мелодії, що наближені до автентичного першоджерела, створив твори, де фольклор набуває глибокого філософського змісту та відтворює ментальний рівень буття нації. Трансформація фольклорних жанрів відбувається завдяки коректному інструментальному тембровому переосмисленню автором можливостей камерного складу оркестру через відтворення основних елементів народного вокального виконання, зокрема, це фактура (втори, хоральність), гармонії (діатонічний виклад), мелодика (остинатно-поспівковий виклад), форма та інше.

Композитор демонструє вишукане відчуття оркестрових тембрів, вміло і творчо використовує виразові можливості різних інструментів, вдало трансформуючи народнопісенні джерела, перетворює їх у багатобарвні, сповнені колористичних ефектів музичні «живописні» картини.

2.3. Модифікації фольклорних джерел у циклі «Українські танці»

Наслідуючи започатковані Й. Брамсом традиції симфонізації народних танців («Угорські танці»), Л. Колодуб, починаючи з 1996 року, створив 23 «Українські танці», у яких, оперуючи тембровою палітрою великого симфонічного оркестру, відобразив найпопулярніші в Україні мелодії.

Деякі частини циклу можуть використовуватися в танцювальних постановках, адже, як зазначає З. Юферов, «автор уникає нарочитої модернізації у підході до фольклору» [171, с. 32], а відомий музикознавець М. Загайкевич вважає, що «сюїти нагадують попури, породжені романтичною стилістикою ХІХ ст.» [46, с. 127]. Усі частини — яскраві, моторні, створюють відчуття народного свята та чудово сприймаються широкою аудиторією слухачів. Калейдоскопічна зміна знайомих і незнайомих народних мелодій, що з'являються у сюїті, змушує уважно слідкувати за процесом розгортання та розвитком тематичного матеріалу у творі. У циклі, де представлений у цитованому вигляді переважно центрально-український фольклор, простежується тонка грань між фольклоризмом і неофольклоризмом, адже тут часто трапляється «усвідомлений тип, безпосередній вид, підхід відтворення та форми цитування й стилізації у зверненні до музичних фольклорних джерел», що, за словами А. Калениченка, на відміну від неофольклоризму є проявом фольклоризму [71, с. 107–108].

Цикл «Українські танці» написано для великого симфонічного оркестру і він складається з п'яти сюїт, які, у свою чергу, складаються із чотирьох або п'яти частин (танців). Для зручності аналізу циклу з 23-х танців, ми пропонуємо наскрізну нумерацію розділів.

Перша сюїта [102] складається з чотирьох частин. Перша (**Танець № 1, Allegro vivace**) розпочинається бадьорою, запальною танцювальною темою у скрипок (А), яка підтримується пружним ритмічним акомпанементом низької групи струнних і фаготів. Квадратні фрази мелодії, що розвивається у межах ля мінорного тризвуку (В), з синкопованим ритмом та чіткими акцентами в акомпанементі, за своєю

структурою близькі до українського народного «Козачка». Цей танець належить до жанру побутових і має спільні риси з гопаком та метелицею, в яких відображається волелюбність, героїзм, завзяття та нестримна енергія, що знаходить своє відбиття у запальних ритмах та яскравих, емоційно виразних мелодіях частини. Композитор, наслідуючи народні традиції, яскраво відобразив всі ці риси у цій частині, прикрасивши їх оркестровими «фарбами» (Приклад № 21).

Приклад № 21. «Українські танці», Танець № 1.

The image shows a musical score for a dance piece. It consists of two staves: a treble clef staff for woodwinds (Piccolo Oboe) and a bass clef staff for strings (Archi). The tempo is marked 'Allegro vivace'. The string part starts with a rhythmic pattern of eighth notes, marked 'fp'. The woodwind part enters with a melodic line, marked 'p' and 'gl'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

У другому проведенні теми (А) шляхом контрастного протиставлення тембрів, регістрів та фактурних прийомів, композитор особливо майстерно передає відчуття змагання, що також є характерною рисою для швидкого народного танцю. Тему підхоплюють кларнети і фаготи (ц. 1), а жвавий фігуративний біг альтів шістнадцятими наче пришвидшує стрімкий розвиток. Поліфонічне зіткнення теми з пронизливою низхідною фразою флейти-пікколо і гобоя у високому регістрі є яскравим прийомом контрастного протиставлення та імпрізаційності вислову, що також притаманно народним танцювальним жанрам.

Із потужним динамічним сплеском тема (А) проводиться у паралельній тональності (C-dur) утретє та, розбиваючись на короткі фрази, неначе «розсипається» по всій оркестровій партитурі (ц. 2). Однак основне тематичне навантаження лягає на групу мідних інструментів, що під могутні сплески ударних та репліки пікколо звучать бадьоро та яскраво, відтворюючи характер народного запального танцю. Зокрема, слід відмітити підкреслений гостро-пульсуючий синкопований ритм у чотирьох валторн та рівномірний напористий у литавр і бубна, що якнайкраще втілює традиції народного музикування.

Різким тембровим і динамічним контрастом є продовження частини струнною групою (тема В, *a-moll*). Зокрема, швидкий фігураційний рух *staccato* у перших скрипок (ц. 4), що звучать на піано дещо лірично та «жіночно», не збавляє танцювально-стрімкого настрою частини. Тематичний матеріал із синкопованим ритмом зберігається в акомпанементі, додаючи цільності та логічності музичного вислову. Продовжує частину видозмінена репліка із другої фрази народної пісні «Од Києва до Лубен» на текст «Дам лиха закаблукам...» (*E-dur*), що завершується терцевими «ліричними» вторами у каденції та октавним дублюванням закінчення фрази, створюючи ніжний дівочий образ.

Транспонувавшись на октаву вверху, рефрен (А) знову звучить, як на початку частини, у скрипок (ц. 6). Однак тема дещо змінює ритмічний малюнок та динаміку (*mf*), у ролі акомпанементу тут виступають мотив флейт та кларнетів. Рівномірно пульсуючий «шум» ударних (маракаси і бубен) передають тремтіння та биття серця молодій людині. Бадьорий настрій та юнацький запал композитор яскраво відтворив секвенційним сходженням терцевої фрази (А), що в результаті призводить до модуляції у тональність *e-moll*. Рефрен наділений якостями чоловічого характеру (моторність, імпульсивність), а епізоди в частині часто асоціюються з жіночим ліричним образом. Це проявляється як у цитатах народних пісень, які композитор використовує в епізодах, так і в наступному епізоді (С), де Л. Колодуб вживає першу фразу з народної пісні «Варенички» («Ой мій милий вареничків хоче»).

Тема влучно передана «гнусавим» тембром гобоїв (ц. 8), що додає мелодії сатиричності і вдало вирізняється на фоні струнного акомпанементу та коротких фраз-дихань у валторни. Друге речення народної пісні композитор не цитує, а лише робить смислові натяки, відтворюючи деякі ритмічні й мелодичні елементи теми, завершуючи епізод першою фразою цієї ж пісні.

Різким контрастом «вривається» кульмінація частини (ц. 10), що стрімко проноситься, захопивши весь оркестр: пасажі у струнних і дерев'яних, могутні секвенційні ходи мідної групи та потужний ритм ударних вдало відображають жвавий народний танець. У кульмінації

в поліфонічному протиставленні композитор відтворює тематичний матеріал всієї частини, який присутній тут окремими відрізками фраз та деякими тематичними елементами.

Могутнє піднесення всього оркестру розв'язується у репризу, де знову з'являється основний рефрен (А). Динамічний спад та «розрідження» оркестрової фактури ненадовго спиняє розвиток музичної дії лише для того, щоб, набираючи поступово «обертів» і запалу, знову зазвучати на повну силу. Завершується частина темою-рефреном, різким динамічним *tutti*.

Отже, у першій частині (Танець № 1) Л. Колодуб демонструє нестримну стихію народного танцю, використовуючи фольклорні цитати та забарвлюючи їх оркестровими фарбами, водночас радикально не втручаючись у внутрішню структуру цього жанру. Це проявляється у незмінному розмірі 2/4, традиційній формі рондо (А, В, А, С, А) та тональному плані. Однак тут можна зауважити деякі особливості у використанні фольклору. Зокрема, це проявляється у специфічній манері застосуванні цитат.

Композитор не використовує повністю весь куплет чи частину, а лише короткі репліки чи фрази з автентичного фольклору. Решту тематичного матеріалу Л. Колодуб, переосмислюючи сучасними засобами оркестрового письма, подає у такому вигляді, де стирається чітка межа між авторським і фольклорним першоджерелом.

Також вражає протиставлення тематичного матеріалу на тембровому, регістровому і фактурному рівнях, що створює ефект присутності на сцені народного танцювального колективу з відображенням притаманних для даного хореографічного жанру рухів.

Друга частина Першої сюїти (Танець № 2) складає циклічну форму з різкою зміною танцювальних тем. У частині можна простежити сонатну структуру та принципи варіаційної, що може свідчити про форму симфонічної поеми.

Розпочинається експозиція ліричною мелодією (А), що нагадує мелодію, яка часто використовується для «виходу» в народному сюжетному побутовому танці «Горлиця» (Приклад № 22).

Приклад № 22. «Українські танці», Танець № 2.

Відтворюють «перемінний крок» учасників танцювального дійства дві флейти-пікколо на *staccato* під акомпанемент струнних та бубна. Форма квадратного періоду, плавний лінійний рух мелодії терціями та функціональний виклад акомпанементу яскраво відображають основні елементи українського музичного фольклору, а тембр пасторальної теми у флейт-пікколо створює образ награвання сопілки народного музики. Удруге тему, що залишає незмінним свій мелодичний первень, підхоплюють струнні, які на фоні динамічного наростання вступають у діалог із групою дерев'яних духових.

Частина (B) наділена елементами приспіву жартівливої народної пісні, що була записана з голосу Л. Українки К. Квіткою — «Ой устану я в понеділок» (відома хорова обробка цієї ж пісні здійснена М. Леонтовичем). Зокрема, виділяється мотив «Ой там куми н'ють», що приглушено звучить у чотирьох валторн (ц. 17), перебивається репліками струнних та знаходить своє продовження у дерев'яних духових.

Специфічні динамічні контрасти та акордовий виклад оркестрової фактури асоціюється з артикуляційними прийомами народного хорového співу.

Розробка частини розпочинається темою на *tutti* всього оркестру (ц. 19), мелодична лінія проводиться у струнних і дерев'яних, поступово затихаючи, стримує свій розвиток (*ritenuto*) та завершується паузою із ферматою. Весь оркестр неначе завмирає в очікуванні подальшого розвитку частини, що вибухає сплеском всього оркестру (C) напористою темою (*Vivace*), що близька до народної пісні «Ой ходила дівчина бережком».

Ритмічне дублювання основної теми з потужним динамічним піднесенням та мелодичним і ритмічним варіюванням представляють народну пісню у новій фонічній якості (ц. 21).

Жартівливий образ автентичної мелодики набуває у частині саркастичного забарвлення, неначе поспішаючи та «задихаючись», тема розбивається у нетривалу каденцію мідної групи (валторни і засурдинені труби (ц. 23), різко завершений мотив та витримана генеральна пауза із ферматою завершує стрімкий вихор тематичного матеріалу.

Наступна «музична замальовка» (D) відкривається перед нами фанфарним награванням труб (ц. 24), бравурним козацьким маршем. Пружний пунктирний ритм, бадьора мелодія з квартовими стрибками та чіткими акцентами створює відчуття святкового масового дійства (Приклад № 23).

Приклад № 23. «Українські танці», Танець № 2.



Удруге тема набуває динамічного підйому та тембрового збагачення і знаходить своє мелодичне продовження у дерев'яних духових, захопивши при цьому весь оркестр, звучить піднесено та урочисто. Своєрідною ліричною відповіддю стає ніжна і наспівна наступна тема (E) у струнних (ц. 26), що асоціюється тут із жіночим образом, однак синкопований ритм контрабаса в акомпанементі не дозволяє вповільнити танцювальний характер та стрімкий розвиток частини (Приклад № 24).

Приклад № 24. «Українські танці», Танець № 2.



Наступне проведення ліричної теми знаходить своє продовження у поєднанні тембру флейти і гобоя, що створює відчуття архаїчного

і казкового образу минувшини. Завершується розробка темою (С) — «Ой ходила дівчина бережком» (ц. 28), що повністю повторюється, як на початку розробки (з 21 по 22 цифру), чим створюється відчуття завершеності та чіткості форми, що є однією з основних рис народного танцю.

Логічним продовженням чіткого структурного композиторського мислення є реприза частини (ц. 31), у якій дві основні теми експозиції (А, В), змінивши темброве забарвлення, з'являються у своєму первісному образі, чим створюють смислову і тематичну арку всієї частини.

Отже, другий танець першої частини складається з п'яти танцювальних тем (А, В / А, С, D, E, С / А, В) та становить собою циклічну форму з рисами симфонічної поеми. Для частини характерні різкі динамічні, темпові та темброві контрасти, що зумовлено, насамперед, специфікою українського народного танцювального жанру, а протиставлення ліричного жіночого (А, E) і бадьорого чоловічого (В, D) образу створює в уяві картину сценічної хореографічної постановки народного танцю з притаманними йому жіночими і чоловічими партіями. Калейдоскопічна зміна народних танцювальних і вокальних мелодій, таких як «Горлиця», «Ой устану я в понеділок», «Ой ходила дівчина бережком» відбувається у лаконічній формі. Композитор, застосовуючи специфічні прийоми темброво-фактурної організації великого симфонічного оркестру, подає українські автентичні мелодії у новій якості, зберігаючи при цьому неповторний народний образ минувшини.

Наступна частина Першої сюїти — **Танець № 3** — розпочинається українським народним танцем — «Баламут» (А). Також існує пісня з такою ж мелодією «Ой на горі сніг біленький», адже народні танці часто супроводжуються співом, через те танцювальні і вокальні жанри часто тісно пов'язані між собою.

Симфонізація народного мелосу в частині відбувається у коректній формі. Л. Колодуб не втручається у мелодичну лінію та форму народної мелодії, а збагачує її гармонічно та доповнює колористичними ефектами оркестрового письма. Тридольний розмір та помірний темп

Andante, запропонований композитором, дещо трансформує народне виконання цього вальсу, адже в автентичному варіанті часто можна почути його у швидкому темпі та у розмірі 6/8.

Розпочинається частина нижнім хоральним проведенням теми у чотирьох валторн під стриманий акомпанемент *pizzicato* струнної групи та ритмічний супровід литавр у тональності *C-dur* (Приклад № 25).

Приклад № 25. «Українські танці», Танець № 3.



Тембровий і динамічний розвиток відбувається завдяки звучанню кларнетів і фаготів, які доспівають хорал мідних на фоні акордів арфи та вдало доповнюють ліричний образ теми. Поступове згущення оркестрової фактури призводить до динамічного сплеску в другому проведенні (ц. 36), де відбувається ритмічне ущільнення оркестрової вертикалі та задіяні всі групи інструментів. Удруге тема-хорал продовжується тембром струнних, гобоїв та фаготів. Однак основна мелодія, трансформувавшись на октаву вверх, спочатку звучить у перших скрипок, потім дублюється дерев'яними духовими (ц. 37), знаходить своє продовження у мідних (чотири валторни), які відтворюють початковий варіант теми (А). Поступово затихаючи, вони замикають елемент тричастинної форми.

Наступна танцювальна замальовка (В) звучить у тональності субдомінанти, тобто у *F-dur*, та відкривається перед нами своєрідним трактуванням композитором української народної пісні «Женчичок-бренчичок» (ц. 41), що проявляється у ритмічному та мелодичному варіюванні народної теми, однак жвавий танцювальний характер мелодії залишається незмінним.

Грайливий образ пісні відтворюється завдяки легкому *staccato* флейти та тембру засурдиної труби, які під акомпанемент *pizzicato*

струнної групи втілюють образ, який змальований у тексті: «Женчи-чок-бренчичок вилітає, // високо ніженьку підіймає». Приспів народної пісні (ц. 42) доручено флейтам і гобоям, а стакатний супровід фаготів і валторн (*con sordino*) доповнюють танцювальний характер мелодії. Удруте, захопивши у танцювальний вихор більше інструментів, основна тема приспіву звучить у флейт, гобоїв, кларнетів та труби (I), гармонічну і ритмічну основу складають мідні, струнні та бубен. Однак динамічний план *piano*, що переважає у трактуванні народного танцю, композитором зберігається непорушним.

Другий куплет пісні (ц. 45) дещо сповільнює швидкий танцювальний рух мелодії (*Meno mosso, espressivo*) та набуває жалісного забарвлення, що відповідає одному з куплетів пісні: «Ой по ланочку він весь день ходив, // грудкою гострою ніжку набив». Динамічне наростання та різкі сфорцандо у фактурі оркестру дещо контрастують із ніжним підголосково-поліфонічним проведенням теми у струнних та дерев'яних. Але цей фактурний прийом не руйнує монолітний танцювальний образ, що знову набуває свого первинного значення у приспіві (ц. 46), а повернувшись до свого початкового темпу, тема захоплює весь оркестр і знову звучить бравурно та завзято.

Наступна мелодія (С) Танцю № 3 (ц. 49) продовжує намічену композитором лінію специфічного застосування українського мелосу цитуванням народної пісні «Ой не світи, місяченьку», (в тональності А-dur). Однак це не обробка народної пісні, запропонована М. Лисенком, а автентичний народний варіант, з яскраво вираженим колоритом Центральної України, що проявляється в широких стрибках у мелодії, гармонічним зіставленням діатонічних акордів та особливим ліричним мелодизмом, що представлено у частині соло кларнета з хоральним акомпанементом струнних та арфи.

Особливого значення тут набувають ударні інструменти (маракаси, дзвіночки, барабан, бубен), які, відтворюючи ніжне мерехтіння зірок, зображають мрійливу картину місячної ночі (Приклад № 26).

Завершується частина репризою (ц. 53), у якій знову з'являється перша тема ((А) «Баламут») у початковій тональності (С-dur), однак

Приклад № 26. «Українські танці», Танець № 3.

Cl. Solo Andante



завдяки урочистому *tutti* та динамічному підйому, вона звучить більш піднесено і святково, а хоральна тема мідних духових, фігураційні «візерунки» дерев'яних та глісандо арфи доповнюють оптимістичний образ, причому мелодія народної пісні залишається майже незмінною. Реприза, розпочинаючись із динамічного підйому, поступово затихає і уповільнюється та завершується на *pp*, розчинившись у просторі.

Отже, Танець № 3 із Першої сюїти оркестрового циклу «Українські танці» Л. Колодуба є яскравим зразком симфонізації народного мелосу. Композитор, не порушуючи структуру та мелодичний первень автентичних тем («Баламут» (А), «Женчичок-бренчичок» (В) та «Ой не світи, місяченьку» (С)) доповнює їх колористичними засобами оркестрового письма, чим створює неповторний музичний образ.

Автор, володіючи потужним темброво-динамічним арсеналом великого симфонічного оркестру, контрастно протиставляє основні формоутворюючі елементи та лаконічно «вписує» їх у рамки циклічної структури (А, В, С, А). Структуру танцю можна трактувати як складну тричастинну форму (зі складним середнім розділом).

Основне темброве навантаження Танцю № 3 покладено на мідні духові інструменти, особливим ліризмом виділяється хоральне проведення теми в чотирьох валторн на початку частини («Баламут»), також вражає картинна зображальність частини в уривку (С) «Ой не світи, місяченьку», де ударні інструменти (маракаси, дзвіночки, барабан, бубен) створюють ліричну картину ночі.

Наступний **Танець № 4** (*Presto*) — яскрава музична картина до сценічного варіанта запального побутового народного танцю «Козачок» та є яскравим доказом того, що великий симфонічний оркестр чудово підходить для відображення бурхливої стихії українського

танцювального жанру. Не використовуючи українських народних інструментів, Л. Колодуб темброво відтворив звучання фольклорного інструментарю, створивши ілюзію його присутності.

Розпочинається частина вступом (Вст.), моторною народною темою в тональності *D-dur*, у якій відбувається своєрідне змагання між духовими і струнними інструментами, які асоціюються тут із цимбалами. Чіткі акценти, різкі динамічні контрасти, специфічний виклад оркестрової фактури, відчуття «змагання» та мелодики запального народного танцю відтворюють основні прийоми музикування ансамблю троїстих музик та бісерної техніки танцюристів (Приклад № 27).

Приклад № 27. «Українські танці», Танець № 4.



Продовжує розвиток рондо-сонатної структури танцю Головна партія (Гп), що звучить у паралельній тональності (*h-moll*) та продовжує намічений фольклорний образ. Однак якщо на початку частини задіяний весь оркестр, то тут основне мелодичне навантаження лягає на тембр кларнета (ц. 57), а народна тема, що ґрунтується на мінорному тризвуку з форшлагами, хроматизмами та специфічною артикуляцією, нагадує віртуозну гру народного музиканта на сопілці та асоціюється з жіночими танцювальними рухами (Приклад № 28).

Приклад № 28. «Українські танці», Танець № 4.



Удруге мелодію підхоплюють перші скрипки, що призводить до динамічного спаду, друга фраза, яку дублюють флейти і гобої, звучить урочисто і бравурно, а поступове динамічне наростання відбувається завдяки акордовому акомпанементу чотирьох валторн. Елементи з теми вступу (Вст.), що виконують тут функцію Сполучної партії,

продовжують розвиток частини. Дещо змінивши темброве забарвлення та мелодичний малюнок, мелодія вступу залишає незмінним свій танцювальний жвавий народний характер та відчуття змагання (ц. 59), адже першими виконавцями масового танцю «Козачок», що цитується у частині, були мужні українські воїни — козаки.

Синкопований ритм мелодії (перші, другі скрипки) Побічної партії (ПП) (ц. 60), що розвивається в межах кварта з функціональним гомофонно-гармонічним викладом оркестрової фактури, якнайкраще передає дрібні танцювальні рухи народного танцю, а камерність вислову та витриманий звук «ля» у фагота відтворює бурдонне звучання, що є характерним для колісної ліри, дуди, кози, гудка, флюяри та інших українських народних інструментів (Приклад № 29).

Приклад № 29. «Українські танці», Танець № 4.



Друге проведення теми (Пп) зазнає динамічного розвитку, ритмічного та тембрового ущільнення. Народно-танцювальна мелодія доповнюється звучанням дерев'яних духових, а синкопований акомпанемент валторн і труб підсилює характер швидкого танцю, що призводить до кульмінаційного вибуху частини (ц. 62). Висхідні форшлаги дерев'яних, свист флейти-пікколо та вертикально-об'єднані одним ритмічним стержнем насичені акорди мідних духових, могутні сплески ударної групи і швидкий висхідний рух шістнадцятими струнних, кларнетів і фаготів асоціюється тут із виконанням розгону і підскоків у народному танці «Козачок». Саме під час такого різкого сплеску оркестрової партитури можуть виконуватися найдинамічніші танцювальні рухи.

Танець продовжує свій розвиток «порожнім» квінтовым звучанням струнної групи («соль» – «ре»), що на деякий час призупиняє

швидкий рух частини та нагадує звучання українського народного духового інструмента волинки (коза чи дуда). За словами Л. Черкаського, у XIX–XX ст. волинка побутує як традиційний народний інструмент Карпатського регіону [164]. Ця сполучна партія служить своєрідним містком, що скріплює експозицію з розробкою частини, яка починається варіаційним проведенням наступної народної танцювальної теми (D), що спершу сигнальними закличками труби звучить піднесено й урочисто (ц. 65), а в подальшому, поступово трансформувшись, змінює своє забарвлення та набуває ліричних рис (Приклад № 30).

Приклад № 30. «Українські танці», Танець № 4.



У розробці Л. Колодуб неначе «бавиться» елементами тем, використовує лише деякі ритмічні фігури чи мелодичні лінії або ж тільки натякає на тематичний матеріал частково, чим створює відчуття галасливого ярмарку чи багатолюдного свята. Особливо цікавим являється оркестрова фактура, яка темброво відтворює звучання бандури (ц. 70). Композитору це вдається завдяки *pizzicato* струнної групи, тембру арфи та особливому розміщенню звуків акорду.

Різка зміна тембрів, тональностей та насичений варіаційний розвиток призводить до репризи, що співпадає з кульмінацією, у якій проявляються основні мелодії частини (ц. 82). Реприза розпочинається темою вступу, різким динамічним піднесенням, особливо важливе місце тут займають мідні духові інструменти, також вражає «бісерна» техніка гри дерев'яних і струнних. Наступною звучить побічна партія, що представлена густим і насиченим тембром чотирьох валторн, трьох тромбонів і труби під акордовий акомпанемент струнних і дерев'яних. Цікавим моментом у репризі є проведення двох тем одночасно (ц. 84), зокрема, відбувається поліфонічне накладення побічної (валторни, труби) і головної (струнні, дерев'яні) тем. Згущення

оркестрової палітри призводить до величного апогею всього оркестру, що, поступово розчинившись у тембрі соло ударної групи (ц. 85), промайнувши ще раз заключним гучним акордом, завершує свій розвиток.

Після нетривалої паузи настає тиха Кода (ц. 86), що заснована на елементах теми D та розпочинається тембром струнних, однак поступово до гри залучається весь оркестр, відбувається стрімке *crescendo*, що різко обривається і завершує Танець № 4.

Отже, Танець № 4 із Першої сюїти «Українські танці» створений на основі суто танцювального музичного фольклору. Якщо у попередніх частинах композитор використовував народні пісні, то тут відображено сценічний варіант українського народного танцю. Частина з легкістю може використовуватися для постановки хореографічної композиції на великій сцені. Л. Колодуб, не використовуючи народних інструментів, створив темброву ілюзію їх присутності. Зокрема, можна відмітити деякі специфічні прийоми оркестрового письма: бурдонне звучання фагота (ц. 60), що є характерним для колісної ліри, дуди, гудка, флюяри та інших народних інструментів; «порожні» квінтові звуки струнної групи (ц. 64), що нагадують звучання волинки (кози) та темброве імітування бандури (ц. 70), завдяки *pizzicato* струнної групи та арфи.

Зацікавлення викликає форма частини (Вступ, Гп, Пп, Розробка, Реприза, Кода). З одного боку, це тричастинна сонатна структура, однак можна простежити і риси циклічної форми (рондо), що підтверджує наявність тут форми рондо-сонати.

Отже, підсумовуючи сказане, можна зробити висновки, що Л. Колодуб, використовуючи сучасні засоби оркестрового письма, переосмислює народний мелос та подає український фольклор у різнобарвних «оркестрових картинках», застосовуючи при цьому як пряме цитування українського музичного фольклору, так і його семантичні ознаки.

Друга сюїта циклу «Українські танці» складається з п'яти частин та розпочинається **Танцем № 5** (*Allegro moderato*). Частина засновується

на варіаційному розвитку пісні «Гречаники», народного побутового масового танцю «Триндичка». Цей танець не раз використовувався українськими композиторами в інструментальній творчості, зокрема, можна згадати відому Токату для фортепіано М. Лисенка з «Української сюїти» (1867–1869).

Танець № 5 написаний у сонатній формі. Розпочинається ліричним вступом, що відкривається перед нами тихими закличними звуками флейт (також і пікколо) та кларнета. Мелодія вступу нагадує заворожуючий спів солов'я, який перебиває речитативне соло гобоя народною піснею «Гречаники» (ц. 2), що на фоні акомпанементу литавр звучить дещо стривожено та напружено (Приклад № 31).

Приклад № 31. «Українські танці», Танець № 5.

Заспів цієї народної пісні традиційно виконується у помірному темпі, тихо (заспіває соліст), а приспів — у швидкому і гучно (всі учасники дійства). Л. Колодуб добивається такого контрасту завдяки збільшенню відстані між фразами у заспіві (неначе розтягує їх у часі), також важливим тут є темброве і динамічне протиставлення тематичного матеріалу приспіву і заспіву.

Побічна партія звучить піднесено та бадьоро (ц. 4), особливого забарвлення додають їй засурдинені мідні інструменти (труби, тромбони), пунктирний ритм та чіткі акценти ударної групи, що відображають танцювальні рухи танцю. Удруге, на фоні динамічного наростання, тему підхоплюють дерев'яні духові інструменти. Побічна партія закінчується перекличкою струнних і духових інструментів.

Розробка розпочинається знову ж закличним вступом, але це не ліричний заспів солов'я, як на початку частини, а потужний і гучний фанфарний заклик чотирьох валторн в унісон (ц. 6) на фоні «хиткого»

акомпанементу струнних і рівномірно пульсуючого ритму дерев'яних. Головна партія (ц. 8), що знаходить своє продовження тембром струнної групи, трансформується та змінює свою ритмічну структуру. Довготривалі ноти, що розтягують у часі мелодію на початку частини, композитор замінює багаторазовими повторами тематичних фраз та хоральними переграми. Нижній ліричний образ забарвлюється експресією, а Побічна партія, що продовжує частину, набуває більш ліричного значення. Мелодія неначе розсіюється між інструментами мідної групи.

Цікавим моментом подальшого варіювання теми є «розчинення» її в мелодичних фігураціях флейт. Побічна партія неначе зашифровується у швидкий стакатний рух, однак залишається можливим вловити основну суть тематичного матеріалу. Також слід зазначити, що у розробці частини теми головної і побічної партії змінюють своє емоційне забарвлення, неначе міняються своїм образним змістом, тобто відбувається так звана модуляція художнього образу.

Розробка частини продовжується грайливим та витонченим соло кларнета (ц. 12), що базується на темі головної партії. Мелодія, що звучить на фоні висхідних *pizzicato* струнної групи, створює неповторний архаїчний образ давнини та імітує пасторальне награвання народного музики, що лунає під акомпанемент гуслів чи іншого народного щипкового інструмента.

В основу подальшого розвитку Танцю № 5 покладено поліфонічне протиставлення основних тем частини. Партії, змінивши темброву, динамічну та мелодичну основу, «постають» у своїх нових якостях, це призводить до стирання структури куплетної форми та чіткого контрасту між елементами форми. Тематичний матеріал, набувши потужного варіаційного розвитку та образних трансформацій, зливається в єдину лінію, що призводить до могутньої кульмінації частини (ц. 18), де на фоні потужного динамічного розвитку відбувається ствердження основних тем.

Реприза частини (ц. 18) — це повернення до попереднього образу Танцю № 5. Почергове дублювання побічної партії спочатку в струнних, дерев'яних та мідних інструментів додає чіткості та лаконічності

вислову. Заклучні фанфарні репліки, що завершують частину, створюють своєрідну арку та замикають форму.

Отже, у Танці № 5 композитор використав не лише пряму цитату народної пісні-танцю «Гречаники», а творчо трансформував народний мелос оркестровими можливостями великого симфонічного оркестру, що яскраво виділяється у розробці частини, особливо в кульмінації, де основні теми, набувши варіаційних і образних трансформацій, постають у новій якості та втрачають свій первинний зміст і забарвлення, підпорядковуються симфонічним правилам тематичного розвитку твору.

Наступний **Танець № 6** є яскравим зразком трансформації народного хорового жанру, адже основою для написання частини стала авторська обробка для мішаного хору української народної пісні «Тече річка невеличка» (№ 35) з циклу «Прилуцькі пісні».

Симфонізуючи народний мелос, композитор проявляє глибокий філософський підхід, що розкривається у відтворенні автором семантики тужливої родинно-побутової пісні, важливими елементами якої виступають вирази та слова-символи («тече річка», «вишневий сад», «пшениченька», «камінь», «сухий дуб» та інші). Для відображення ліричного образу нерозділеного кохання, зашифрованого у народній пісні, Л. Колодуб застосовує колористичні засоби оркестрового письма, використовуючи як цитати народної пісні, так і творче переосмислення та варіювання фольклорного першоджерела (у середньому розділі тричастинної форми). Використовуючи елементи музичної мови, що є притаманними для даного жанру (терцеві втори, октавні каденції, відтворення народної хорової артикуляції тощо), автор створює скорботний образ не тільки втраченого кохання, а й сумної козацької долі. Вагоме місце для розкриття тужливого змісту пісні посідає еволюція художнього образу нещасного кохання, що відбувається завдяки контрастному протиставленню двох персонажів і відкривається через діалог дівчини і козака.

Розпочинається частина нетривалим вступом, у якому відкривається мрійливий образ народної пісні, зокрема дзвіночки, неначе

краплі води під ніжне «гойдання хвиль» у альтів, створюють картину природи і відповідають словам народної пісні «*Тече річка невеличка з вишневого саду...*», адже в народних піснях річка або вода, за словами Н. Кобиленко, «виступає як свідок, як запорука правдивості слів, підтвердження вірності закоханої пари один одному» [76, с. 31]. Лейтмотив річки супроводжуватиме частину протягом усього звучання, виступаючи то в ролі акомпанементу, то в ролі головної дійової особи.

Експозиція частини розпочинається з проведення теми в її автентичному варіанті (ц. 22), що доручено саксофону (*in B*). Лірична народна мелодія прикрашена «гойданнями» валторн, шарудінням маракасів та витриманою оркестровою педаллю у струнних (лейтмотив річки). Другу фразу підхоплюють дерев'яні інструменти терцевими «вторами», що призводить до динамічного наростання та створює відчуття присутності хору чи ансамблю.

Для другого проведення теми (ц. 25) у першій фразі композитор використав фактурний поліфонічний прийом канону (альти і віолончелі, кларнети і фагот, флейти і гобої), створивши специфічний стереоефект, чим яскраво відобразив сумніви і тривогу в душі козака — «*Порадь мені, дівчинонько, // Як рідная мати, // А чи мені женитися, // А чи тебе ждати?*». Друга фраза сповнена надії і впевненості. Широкий розмах мелодії та терцеві дублювання відтворюють бадьорий запальний характер молодої людини — козака. Тема поступово розчиняється у тихому відлунні та розбивається у короткі фрази «*Гей-гей, гей-гей*», що на фоні лейттембру дзвіночків та образу води низхідними терцевими схлипуваннями дерев'яних духових знову ж звучать жалісно і безнадійно (ц. 28). Рівномірно пульсуючий ритм струнних відображає хвилювання та нестримне биття серця козака. Застосовуючи колористичні засоби, пов'язані зі звукообразальністю (лейтмотив річки, «шарудіння»), композитор яскраво зобразив сумніви та внутрішні переживання молодої людини.

У середньому розділі частини композитор не вдається до цитування народної пісні, а відтворює внутрішні переживання героїв.

Образ дівчини, що в пісні характеризується словами «Я з тобою ве-чір стою, // На іншого важу», Л. Колодуб відобразив поліфонічним зіткненням «ковзаючих» хроматичних ходів та відсутністю тональної опори під постійне «биття серця» ударних (ц. 29), що призводить до динамічного «вибуху» оркестру — кульмінації частини (ц. 31). У ній стверджуються страшні слова козака: «Бодай же ти, дівчинонько, // Тоді заміж вийшла, // Як у млині на камені // Пшениченька зійшла!» та дівчини: «Бодай же ти, козаченьку, // Тоді оженився, // Як у лісі при до-розі // Сухий дуб розвився!».

Основне смислове навантаження покладено тут на інструменти мідної групи. Речитативне проведення елементів теми, на фоні насто-роженого мерехтіння тремоло у струнних, супроводжується деклама-ційними вигуками дерев'яних духових. Генеральна пауза всього орке-стру різко зупиняє суперечку козака і дівчини. Реприза частини (ц. 43) підсумовує дію багаторазовим цитуванням фрази — «Козак старий, літа пройшли, // А ще не женився», тихе відлуння якої кожного разу віддаляється та завершується пасажами арфи, лейтсимволом води.

Отже, підсумовуючи сказане, слід зазначити особливості застосу-вання фольклору в Танці № 6 із циклу «Українські танці» Л. Колодуба:

- композитор використав автентичну народну пісню «Тече річка невеличка», збагативши її колористичними засобами оркестро-вого письма, «вписавши» її в рамки тричастинної структури (А, А1, В, А). Цитуючи фольклорне першоджерело в експозиції та репризі, автор транспонує мелодію в середньому розділі «ковза-ючими» хроматизмами, атональністю, ритмічним ущільненням (ц. 29) та подає її в новій фонічній якості, відтворивши лише об-раз «дівчини» і «страшних слів», не вдаючись до цитування ав-тентичної мелодії;
- переосмислюючи народний мелос, автор широко застосовує елементи музичної мови, які є притаманними для даного жан-ру (терцеві втори, октавні каденції, відтворення народної хоро-вої артикуляції та інше) та створює не тільки скорботний образ втраченого кохання, а й сумної козацької долі;

- у симфонізації народного мелосу проявляється глибокий філософський підхід. Л. Колодуб відтворює семантику тужливої пісні (зітхання, биття серця, трепет), підкреслює вагомe значення слів-символів. Особливо це стосується лейттеми води, що з'являється на протязі всієї частини і служить її смисловим стержнем, додаючи цільність та лаконічність вислову.

Танець № 7 становить різкий контраст з попередньою частиною. Весела та моторна мелодія народної пісні «Ти до мене, ти до мене не ходи» неначе захоплює у вихор запального народного танцю. Частина викликає зацікавлення тим, що композитору вдається подолати куплетну структуру, що закладена у народній пісні. Майстерно переосмислюючи танцювальну мелодію, автор вкладає її у рамки рондо-сонатної форми. Тобто, А — проведення та варіаційний розвиток першої фрази «*Ти до мене, ти до мене не ходи*», що характеризується швидким рухом та малим діапазоном у мелодії, а В — друга фраза пісні «*Понад сад виноград, а у саду грушка*», якій притаманні інтервальні стрибки та довші ритмічні фігури.

Розпочинається частина стакатним проведенням теми (А) у дерев'яних духових. В експозиції композитор використовує народну мелодію майже в її автентичному вигляді, дещо змінивши тільки закінчення фраз, що у подальшому дасть більше можливостей для варіювання та розвитку тематичного матеріалу. Удруге тема А, розбившись на дрібніші фрази, продовжує звучати в поліфонічному, ледь помітному протиставленні з темою В (валторна), що сприймається як акомпанемент у баса. Цей принцип розвитку повториться також і в репризі.

Видозмінена тема, що втретє звучить бравурно і піднесено в мідних духових, набуває маршових рис (ц. 39), чому сприяє пунктирний ритм та чіткі акценти в акомпанементі. Автор дещо змінює ритмічний малюнок і мелодичну лінію теми та пристосовує народну мелодію для виконання мідними інструментами.

У наступній частині набуває варіаційного розвитку тема В (ц. 41). Наспівно-декламаційні заспіви скрипки та арфи на фоні ритмічно-пульсуючої канви фаготів у низькому регістрі асоціюються тут

зі словами пісні «*Перестань, перестань до мене ходити*», лірично-саркастичні фрази відповіді набувають все більшої категоричності. Багаторазове повторення «дівочої» фрази у результаті призводить до розв'язання у стверджуючий хорал мідних духових.

У розробці композитор підпорядковує народний мелос традиціям симфонічного розвитку тематичного матеріалу. Використовуючи мелодичні елементи народної пісні, автор творчо розробляє фольклорне першоджерело та протиставляє дві контрастні теми (А, В). Зокрема, застосовує ритмічні ущільнення, інтервальні зміщення, мелодичні варіації тем та інше. Цікавим моментом, щодо розвитку тематичного матеріалу, виступає реприза танцю, у якій Л. Колодуб у другому проведенні теми А (дерев'яні, струнні) протиставляє одночасно її тему В (тромбони) (ц. 51), що було запрограмовано композитором ще на початку частини в експозиції. Завершується Танець № 7 гучною тематичною кодою, в якій жартівлива тема А звучить піднесено і бадьоро у всьому оркестрі, стверджуючи танцювальний характер частини.

Отже, застосовуючи народну жартівливу танцювальну мелодію «*Ти до мене, ти до мене не ходи*», композитору вдається подолати куплетну структуру народної пісні, вклавши її в рамки тричастинної форми рондо-сонати. Розробляючи фольклорне «зерно», Л. Колодуб підпорядковує народний мелос основним засадам симфонічного розвитку тематичного матеріалу.

Наступний **Танець № 8** (*Allegretto*) становить колористичну картину української природи. У тричастинній формі композитор майстерно зобразив символічні образи, що зашифровані в народній пісні «*Тихий Дунай*», у якій оспівується кохання молодого козака та туга за Батьківщиною. Також існує й хорова обробка цієї мелодії, яка була здійснена Л. Колодубом у циклі «*Прилуцькі пісні*» № 18 (1994).

В експозиції автор цитує народну пісню хоралом дерев'яних духових, які звучать на фоні мерехтливого акорду струнних. У ліричній замальовці відображається внутрішній душевний стан козака. Перебиває народну мелодію «гулка» тема литавр, що символізує тут «*Дунай*». За міфологічними уявленнями українського народу «*Дунай*», окрім

«великої води», асоціюється з певною перепоною, у нашому випадку — з розлукою. Тема «Дунаю» обрамляє частину і додає у загальний помірний виклад елементи тривоги та насторожує.

Середня частина танцю (ц. 55) являє собою діалог між отаманом і козаком та може відповідати словам із пісні: «*Пусти мене, отамане, // Из війська додому*». Фольклорна мелодія, перетворившись у дрібний риф (скрипки) та декламаційну тему (альти, віолончелі), символізує діалог двох людей на фоні помірного коливання хвиль. У середній частині відбувається віддалення від фольклорного першоджерела. Лише далекими елементами тематичного матеріалу тут вгадується експозиційний матеріал, що зберігає певне інтервальне співвідношення та деякі елементи народного мелосу, без цитування фольклорного першоджерела.

У репризі стверджуючими фразами у мідних духових знову з'являється автентична мелодія, що асоціюється тут зі словами: «*Любить буду, не забуду, // Кого обіцявся*». Мелодія поступово затихає, розчиняється і завершує частину.

Отже, використавши народну мелодію «Тихий Дунай» у Танці № 8, Л. Колодуб створює картину української природи. Звукова зображальність досягається завдяки образній алюзії, зокрема, слід відмітити тему «Дунаю» у литавр та відтворення коливання хвиль у середній частині твору.

Завершує Другу сюїту циклу «Українські танці» моторний **Танець № 9** (*Vivo*), в основу якого покладено народну мелодію, яка дещо нагадує пісню «На вулиці скрипка грає». Частина нетривала, прикрашена яскравими оркестровими фарбами та тембровими контрастами, в ній у стрімкому варіаційно-куплетному розвитку розробляється жвава танцювальна мелодія. Танець сприймається як картина велелюдного ярмарку.

Відтворюючи награвання народного ансамблю, композитор створює відчуття змагання, що є притаманним для фольклорного музичування. «Фальшиві» хроматизми в мелодії (скрипки), імпровізаційність вислову та імітація гри «музик» підкреслює даний образ.

Танець розпочинається стрімкою стакатною темою (А) у перших скрипок під остинатний акомпанемент струнної групи. Енергійна мелодія розвивається за принципом народно-інструментальних награвань. Завдяки стрімкому ритму, остинатній повторності та замкнутості теми (квадратний період) розкривається танцювальний народно-імпровізаційний характер теми, що близький за звучанням до побутового танцю «Метелиця».

Швидкий танцювальний ритм перебивається темою з «підскоками» (В), що в оркестрі відтворюється динамічними сплесками і чіткими акцентами ударної групи (ц. 63). Тема (В) яскраво відображає моторні рухи народного танцю, такі як: «бігунець», «голубці», «вихилися» та «стрибки». Адже, як зазначає А. Кондюк, «у конкретно-почуттєвому відбитті дійсності засобами танцю на перший план виходять пластика і рух, які в органічній єдності з музикою складають основу хореографічного твору — його лексику» [82].

Удруге тема (А), транспонувавшись у верхній регістр, звучить у дерев'яних духових під стрімкий «вихор» струнних ще з більшим запалом та завзяттям. Жвавий мотив танцю призупиняють квінтові «бурдонні» звуки тромбонів і туби (ц. 66), що імітують звучання народного інструмента волинки (коза). Довготривалі звуки та могутні рівномірно пульсуючі удари литавр на деякий час стримують бурхливий розвиток танцю, однак імпульсивна народна тема (В), розбившись на короткі фрази (ц. 67), поступово набирає обертів та захоплює весь оркестр.

Поступове наростання та безперервний розвиток тематичного матеріалу призводить до логічного розв'язання в кульмінаційній частині. Тут стверджується тема А, яка звучить у мідних духових бравурно і піднесено та набуває маршових рис. Для досягнення «маршового» ефекту композитор, трансформуючи тему (А), змінює ритмічний малюнок та пристосовує мелодію для звучання мідно-духової групи інструментів, додає чіткий пунктирний ритм і збагачує тему потужним ритмічним арсеналом ударних (литаври, бубен, барабан, великий барабан). Відображуючи стереоефект відлуння, Л. Колодуб

використовує поліфонічне накладення тематичного матеріалу (А, В), тим самим підкреслює масштабність маршового дійства.

Отже, у Танці № 9 композитор, використовуючи потужний тембровий склад великого симфонічного оркестру, відтворює жвавий народний танець з притаманними для цього жанру моторним запальним ритмом, варіаційно-куплетною формою та витонченою мелодикою. Імітацією звучання народних інструментів, зокрема волинки, (ц. 66) та контрастними динамічними і тембровими протиставленнями автор надає частині рис концертності. А трансформування жвавої теми (А), яка завдяки тембровому мелодичному і ритмічному розвитку набуває нових маршових рис та бравурного характеру в кульмінації частини, підкреслює симфонічний потенціал твору.

Друга сюїта циклу «Українські танці» Л. Колодуба становить яскраву панораму українського танцювального та пісенного фольклору. Використовуючи українські народні танці — «Гречаники», «Триндичка», «Метелиця» та пісні «Тече річка невеличка», «Ти до мене, ти до мене не ходи», «Тихий Дунай», «На вулиці скрипка грає», композитор переосмислює та трансформує народний мелос, застосовуючи класичні принципи тематичного розвитку та колористичні засоби оркестрового письма, зберігаючи при цьому неповторний образ народного першоджерела.

Третя сюїта циклу розпочинається жвавим **Танцем № 10** (*Allegro*), в якому композитор симфонізує народнотанцювальні теми, що тісно пов'язані з дитячим народним фольклором. Куплетно-варіаційна форма, проста тема (А), що має форму періоду (два речення по шість тактів), розмір 2/4 та вузький діапазон мелодій (А та В), у частині набуває нової фонічної якості.

Розпочинає частину тема (А), яка звучить на *staccato* у скрипок під легкий оркестровий акомпанемент. Тим самим якнайкраще підкреслюється «бісерна» техніка, що притаманна для виконання народного танцю молодими танцюристами. Пасторальні флейтові трелі, що асоціюються із солов'їним співом, створюють тут неповторну картину мальовничої природи.

Друге речення з юнацьким запалом підхоплюють дерев'яні духові (ц. 1). Природна легкість вислову та темброва барва якнайкраще підкреслюють тут мальовничу пейзажність початкового образу. Дещо контрастна мелодія (В) продовжує намічений характер початкової теми (А). Низхідні стакатні ходи та жвавий розвиток тематичного матеріалу (В) неначе захоплює у вир народного танцю (ц. 2). У подальшому мелодія набуває стрімкого варіаційного розвитку. Завдяки динамічному піднесенню, тембровому згущенню та напористому ритму тема (А), видозмінюючись, набуває нової звучності й образності та перетворюється на бравурний марш, чому якнайкраще сприяє проведення теми (А) чотирма валторнами та англійським ріжком під «густий» акомпанемент усього оркестру та потужний ритмічний супровід ударної групи.

Роздроблена на дрібні елементи тема (В), що неначе похапцем у «стисненому» вигляді звучить у струнних та перебивається короткими «репліками» дерев'яних, яскраво відображає стрімкий біг учасників народного танцю (ц. 6). Поступово «завойовуючи» регістр, мелодія зі ще більшим запалом і розмахом продовжує свій стрімкий розвиток швидкими пасажами в дерев'яних духових (флейти, гобої, кларнети), яскраво демонструючи невпинний потік масового танцю.

Логічним продовженням розвитку частини є хоральне проведення елементів теми (В), що відтворюється тут тембром тромбонів і туби (ц. 11). Хорал поступово згущується, ритмічно «стискається» і все частіше перебивається короткими «репліками» оркестру та якнайкраще підготовлює кульмінацію частини, у якій з піднесенням і маршовим запалом звучить тема (А) у труб.

Отже, у Танці № 10 Л. Колодуб, симфонізуючи танцювальний фольклор, застосовує класичні прийоми варіаційного опрацювання тематичного матеріалу, зокрема: ритмічне стискання мелодії, фактурне перетворення тематичних елементів (у пасажі, рифи, хорали), поступове завоювання регістру, підготовлення вступу нової теми шляхом наскрізного «перебивання» та інші. Цим створює неповторну пасторальну картину, у якій танцювальний фольклор гармонійно поєднується з основними принципами оркестрового письма.

Танець № 11 (*Moderato, grave*) — блискучий зразок трансформації західноукраїнського мелосу. Це проявляється у використанні композитором характерного гуцульського ладу, квінтових «порожніх» звучностей, синкопованого ритму, імітації звучання народних інструментів, зокрема трембіти, та відтворенням оркестровими засобами особливостей награвання народних музик. Композитор вдало відобразив танцювальний жанр карпатського фольклору, використавши основні елементи танцю «Чабан», що зазвичай виконувався чоловіками у колі, символізуючи зв'язку та мужність.

Даний танець, зазначає О. Бігус, у давнину належав до побуту вічварів. Головний його крок триває чотири такти музичного супроводу, повторюється на одному місці чотири рази, спрямований у різні сторони [12]. Саме такий помірний розвиток музичного матеріалу з притаманним дводольним розміром і варіаційним викладом форми (подвійні варіації з елементами куплетної форми) простежується у Танці № 11.

Розпочинається частина «поважною» речитативною темою (А) в англійського різька, що створює в уяві казковий образ Карпат. Використовуючи в мелодії мінорний лад із підвищеним четвертим та шостим ступенями (гуцульський), рясну мелізматичну та «задерикувати» форшлаги, що викликають асоціацію з віртуозним награванням народного музиканта, композитор творить архаїчну картину первісної карпатської природи.

У другому проведенні (ц. 20) тема (А) постає у поліфонічному зіткненні з декламаційними фразами флейти і кларнета, що поступово сформується у самостійний, цілісний тематичний матеріал. Специфічний неквапливий хоральний виклад мелодичного матеріалу в засурдинених труб (ц. 22) під граціозний акомпанемент *pizzicato* у струнних та арфи з квінтовими і секундовими звучностями вдало імітує віртуозне награвання цимбал.

Неначе гірська повновода річка, що зносить усе на своєму шляху, вривається двома могутніми сплесками кульмінація (ц. 24, ц. 27),

в якій основна тема, не зазнаючи мелодичних змін, звучить мужньо та стверджуюче, захопивши, при цьому, у бурхливий потік весь оркестр.

Друга тема танцю (В) символізує характерний для даного танцювального жанру та карпатського регіону рух «притоптування» на одному місці, що в партитурі відображається багаторазовим повторенням паралельних квінтових звуків струнними інструментами (ц. 28).

Продовжуючи свій розвиток тембром дерев'яних під рівномірно пульсуючі удари бубна і барабана, тема (В) з пронизливим свистом пікколо розчиняється у хоралі мідних духових, імітуючи звучання трембіти у горах.

Хорал мідних кожного разу, перебиваючись стакатними «пасажами-краплями» (гобой, флейта та пікколо у верхньому регістрі), набирає ще більше сили і, як стрімка стихія з несамовитою енергетикою, вливається в репризу частини (ц. 34), у якій стверджується початкова тема (А). Основне темброве навантаження Л. Колодуб доручає мідним духовим інструментам.

Отже, у Танці № 11 композитор трансформує та переосмислює західноукраїнський танцювальний фольклор, що проявляється у широкому застосуванні комплексу музично-виразових засобів гуцульського мелосу, зокрема: орнаментальної мелодики, гуцульського ладу, синкопованого ритму, квінтових та секундових звучностей. Відображаючи оркестровими засобами награвання народних музик, автор створює неповторний архаїчний колорит карпатського регіону.

У наступному **Танці № 12** (*Marciale*) автор симфонізує козацький марш «Гей, там, на горі, Січ іде». Незважаючи на велику популярність мелодії, композитору вдається розширити рамки традиційного звучання цього маршу, тобто автор «ламає» куплетну форму, що диктує даний жанр, та вкладає її у рамки варіаційної, використовує поліфонічне розшарування мелодії тощо. Слід зазначити, що народна мелодія жодного разу в частині не лунає повністю в автентичному варіанті, кожне проведення теми супроводжується варіюванням та творчим «втручанням» Л. Колодуба в елементи музичного вислову.

Розпочинається Танець № 12 своєрідним діалогом, що розгортається між цитатами маршу в мідних духових (*ff*) і тематичними репліками литавр. Таким чином, перебиваючи мелодію та «розтягуючи» її в часі, автору вдається розімкнути форму періоду.

Особливо вражає поліфонічне накладення елементів теми (імітаційна поліфонія) у групі мідних духових (ц. 40), що притаманно для багатолюдного маршового дійства. Сприяє зображенню ходи і тривале соло ударної групи (ц. 42) з могутнім та чітким барабанним дробом. Створюючи образ триумфального маршу, Л. Колодуб вдало імітує народні інструменти козацької доби, такі як: волинка, сурми, тулумбаси, тарілки, бубни, барабани, сопілки тощо.

Стрімкий динамічний розвиток матеріалу несподівано спиняє приглушений звук ударних (гонги, там-там), що розчиняється у повітряній темі-*pizzicato* (струнні та арфа). Елементи мелодії неначе розсипаються в партитурі (ц. 48). Це своєрідна тиха кульмінація частини.

Поступово набираючи сили, тема знову набуває свого початкового мілітаристичного змісту та з потужним тремоло дерев'яних духових вривається в репризу частини (ц. 55), у якій козацький марш звучить величаво і піднесено.

Цікавим моментом у Танці є те, що довгоочікуване «раз, два, три», що в пісні бравурно завершує кожен куплет, з'являється тільки у кінці частини. Таким чином композитор тримає в напруженні слухача, що підсвідомо очікує кінцевої фрази. Такий ефект створює відчуття цільності та логічно замикає розвиток тематичного матеріалу.

Отже, симфонізуючи козацький марш «Гей, там на горі Січ іде», завдяки «перебиванню» теми, поліфонічному накладенню та наскрізності вислову композитору вдається подолати «квадратну» форму та створити неповторний мужній образ козацького війська. Важливого значення в частині набувають духові та ударні інструменти, що темброво імітують інструментарій козацької доби, демонструючи звитягу та міць.

Наступна музична замальовка різко контрастує з попередньою частиною. У **Танці № 13** (*Moderato*) Л. Колодуб, розробляючи давні пласти народного фольклору, подає у варіаційному наскрізному розвитку речитативно-декламаційну тужливу тему, у якій застосовує притаманні для архаїчного обрядового фольклору мелодичні утворення, зокрема оспівування опорного звуку, що нагадує силабічний розспів, вузький діапазон, перемінний розмір та характерну альтерацію (підвищений шостий і сьомий ступені).

Сприяє розкриттю архаїчного образу монодійне проведення теми (на початку частини) у дерев'яних духових, що вражає своєю спорідненістю з вокальною речитативно-декламаційною манерою виконання, приближеної до плачів. Тужлива тема розкривається через контрастне протиставлення з ударною групою інструментів, чим створюється містична картина обрядового дійства.

Продовжуючи своє звучання терцевими вторами та збагатившись тембром струнних (ц. 63), мелодія звучить пронизливо і жалісно в англійського ріжка (соло) під трепетні тремоло струнних, що гармонійно доповнюють тужливий образ (ц. 65). Поліфонічне зіткнення тематичного матеріалу призводить до несподіваного вибуху кульмінації (ц. 67), у якій тема, дублюючись у всьому оркестрі, змінюючи свою внутрішню мелодичну структуру, набуває грізно-речитативного вислову. Ствердження монументального образу здійснюється завдяки потужній силі звучання ударної групи (литаври, бубен, барабани, тамтам, дзвіночки), що розкриває первісний характер частини.

Завершується Танець № 13 поступовим динамічним спаданням. Останнє поліфонічне проведення елементів теми (ц. 69) призводить до «розрідження» оркестрової партитури. Завершується частина далеким відлунням фраз, які поступово затихають і «тануть» у далині.

Отже, композитор, використовуючи притаманні для архаїчного фольклору мелодичні утворення та оперуючи колористичними засобами оркестрового письма, створює музичний образ далекої минувшини. Основне темброве навантаження у Танці № 13 покладено на

групу дерев'яних та ударних інструментів, які в контрастно-діалоговому протиставленні розкривають тужливий образ, тісно пов'язаний із обрядовим фольклором (плачем), зокрема, це підтверджується спорідненістю тематичного матеріалу з вокальною речитативно-декламаційною манерою виконання.

Завершується Третя сюїта циклу «Українські танці» моторним **Танцем № 14** (*Vivo*), в якому автор яскраво втілив бадьорий танцювальний запал східноукраїнського народного танцю.

Частина розвивається за принципом сюїти, про що свідчить калейдоскопічна зміна нових танцювальних тем (А, В, С, D, А), однак якщо врахувати наявність репризи (А) та певну взаємодію тем між собою, то можна також говорити про тричастинну структуру.

Розпочинається частина запальною танцювальною темою (А), що почергово розвивається у скрипок та дерев'яних духових (флейти, гобої) під бадьорий супровід ударних (бубен, барабани, тарілки, дзвіночки). Нетривала експозиція, в якій змальовано стрімкий вихор народного танцю, шляхом контрастного протиставлення тембрів (що створює відчуття змагання) та колоритною фольклорною мелодикою відтворює принципи віртуозного награвання народних музик.

На основі поступового ствердження теми (А), що розпочинається на *pizzicato* струнної групи (ц. 73), розвиваються елементи нових тем, зокрема хорал валторн (ц. 76), що у майбутньому сформується в самостійний тематичний матеріал (тема С).

Контрастний динамічний розвиток, стрімке переплетення та поліфонічне зіткнення танцювальних мелодій (А, С) призводить до різкої експресії всього оркестру, що різко обривається пасторальною мелодією (В), колоритним тембром англійського ріжка (соло). Удуже грайлива мелодія, дублюючись у три октави струнними (ц. 79) під хроматичний акомпанемент тромбонів, витриманий органний пункт низької групи струнних та рівномірно пульсуючий ритм ударної групи, набуває вже більш ніжнішого, ліричного образу.

Хорал засурдинених труб (С), що поступово формується впродовж всієї частини, за своєю монострофічністю, гумористичним

змістом та ритмічною структурою близький до частушки¹, яка поширена переважно на теренах Східної України (ц. 81), а специфічний різкуватий тембр мелодії нагадує звучання рогового оркестру, що був популярний у XVIII ст.

Кульмінація частини (ц. 89) становить могутнє динамічне піднесення оркестру: тут «проявляються» основні теми Танцю — А (дерев'яні та струнні) і С (труби) та виникає нова тема (D) у валторн. Реприза частини (ц. 92) заснована на першій темі (А), чим лаконічно замикається структура.

Отже, у Танці № 14 Л. Колодуб використав фольклор, який притаманний переважно для Східної України, особливо це прослідковується у застосуванні композитором тематичного матеріалу, який близький до жанру частушок та створення тембрової імітації (засурдинені труби) звучання рогового оркестру.

Четверта сюїта циклу «Українські танці» розпочинається **Танцем № 15** (*Allegro*), в якому композитор цитує масовий парний народно-побутовий танець «А до мене Яків приходив», що у народі зветься триндичка². Таку назву вживає і дослідник танцювального фольклору А. Гуменюк [38, с. 271].

Передісторія використання мелодії у творчості Л. Колодуба бере свій початок від створеної ним хорової обробки цієї жартівливої пісні для жіночого ансамблю (№ 41), що ввійшла у цикл «Прилуцькі пісні» (1994). Однак у Танці № 15 композитор застосовує деякі елементи народної мелодії, що містяться у записах Лесі Українки [154, с. 139], де використано мінорний лад із підвищеними четвертим і шостим ступенями (гуцульський), а в хоровій обробці композитор застосовує гармонічний мінор та однойменний натуральний мажор.

¹ У деяких працях «частушку» називають «частівкою», однак, на думку А. Іваницького, це не правильно. Такого штучного слова в українській традиції не існує. Автор вважає, що з етнографічного погляду ми повинні користуватися народними термінами [60, с. 47].

² Пісня з пританцівками.

Розпочинається частина камерним звучанням куплету народної пісні спочатку у скрипок, а потім у дерев'яних духових (флейти і гобой) та арфи, що сприймається як заспів соліста у народному танці. Адже всі триндички, як зазначає О. Дей, належать до гумористичних пісень і співаються на людях, переважно як сольні, під час гуртових забав [39]. У другому повторенні останньої фрази (ц. 2) могутнім сплеском оркестрового *tutti* яскраво підкреслюється масовість танцювального дійства. Народна пісня, що цитується в експозиції, має форму простого періоду. Однак, використовуючи наскрізний варіаційний розвиток тематичного матеріалу, композитор долає принцип куплетності, що закладений у структурі цього танцювального жанру.

Продовжується Танець почерговим проведенням елементів тематичного матеріалу в усіх групах симфонічного оркестру, які яскраво відображають сюжетну лінію та жартівливий образ народної пісні. Спочатку сольним, дещо тривожним заспівом кларнета (ц. 3), що відтворює пошепки сказані слова дівчини: *«Йди, йди, Якове, з хати, // Бо на печі батько та мати»*, а потім усе наполегливішими фразами у струнних і валторн, що призводить до ліричного прохання, яке висловлюється терцевими вторами та ніжним тембром дерев'яних духових (ц. 6).

Розгортання тематичного матеріалу на деякий час стримує хорал валторн і струнних, у якому, незважаючи на зміну фактури, ритміки та тональності, віддзеркалюються основні елементи народної пісні (ц. 9). Перебиваючись стрімким вихором пасажів, хорал зазнає внутрішньо-гармонічного та тембрового розвитку, поступово згущуючи свої «фарби», все більше наближається до народної мелодії.

У репризі знову ж простежується куплетна структура. Сольна партія кларнета (ц. 13) сприймається тут як слова дівчини: *«Не приходь же, Якове, ніччю, // Бо буде сторожа під ніччю...»*. Завершується частина ствердними фразами всього оркестру: *«Мене батько й мати все лають, // А що тебе ніяк не піймають...»*.

Отже, використовуючи жартівливий народно-побутовий танець «А до мене Яків приходив», композитор втілює засади програмності,

які закладено в народній пісні, зокрема, соло кларнета яскраво відтворює слова дівчини. Основний мелодичний образ у Танці № 15 розвивається завдяки наскрізно-варіаційному розвитку тематичного матеріалу з рисами тричастинної форми, що дає можливість подолати куплетну структуру танцювального жанру.

У наступному **Танці № 16** (*Allegretto*) композитор змальовує картину пробудження весняної природи. Це виявляється у застосуванні Л. Колодубом тематичного матеріалу, що має спільні риси з архаїчним обрядовим фольклором — веснянками, які завжди супроводжувалися хороводами та закличками. Зокрема, для створення даного образу автор використовує у Танці рівномірно пульсуючий ритм та тридольний розмір, що притаманний для найдавніших пісень українського фольклору, таких як «Щедрик», «Вийди, вийди, Іванку» та інших; вузький закличний діапазон мелодії з характерним оспівуванням та повторенням опорних звуків та чітка куплетна структура в експозиції створює відчуття автентичності даного тематизму.

Розпочинається Танець колористичним вступом, у якому зароджується образ весняної природи. Основна тема (ц. 17), що розвивається за рахунок оспівування опорного звуку, лунає світло і піднесено, а рівномірно пульсуючий ритм підсилює танцювальний характер частини. Сприяє розкриттю образу могутня «первісна» сила ударної групи інструментів. Вагомого значення у розробці (ц. 21) набуває контрастне чергування сольного і ансамблевого звучання.

Застосовуючи впродовж всієї частини колористичні темброві ефекти симфонічного оркестру (флажолети струнних, специфічне звучання ударної групи, імітація звучання древніх інструментів), автор яскраво відтворює образ пробудження весняної природи.

Продовжує симфонічний цикл «Українські танці» нетривала моторна частина **Танець № 17** (*Allegro*). Розвиток тематичного матеріалу здійснюється тут шляхом тембрового протиставлення, різкими динамічними контрастами та відтворенням фактурних варіантів, які є праобразом фольклорного музикування. Тричастинна структура Танцю ґрунтується на двох контрастних авторських, наближених до

народних, темах, перша — імпровізаційного характеру (А), а друга — декламаційно-повторного (В).

Розпочинається частина проведенням теми (А) в альтя (*pizzicato*) під легкий стакатний акомпанемент валторн і фаготів, які імітують гру народного музиканта на цимбалах. Удруге тема, набувши динамічного розвитку, продовжує своє звучання терцевими вторами у дерев'яних духових (ц. 34). Композитор, використовуючи динамічні, темброві, регістрові та фактурні контрасти, відтворює принцип змагання (концертування), що є характерним для ансамблю народних музик.

Продовжуючи своє звучання густим тембром скрипок (*sul G*) та альтів, мелодія транспонується вгору. За рахунок «роздроблення» та повторення основних елементів теми мелодія значно видозмінюється, підтверджуючи тим самим імпровізаційність вислову, що є основою народного музикування.

Середня частина (В) представлена могутнім оркестровим *tutti* (ц. 37), що звучить, величаво захопивши весь оркестр. У кульмінації частини (ц. 39) дві теми у поліфонічному зіткненні лунають впевнено і піднесено, створюючи відчуття масштабності та могутності, чому сприяє потужна сила інструментів ударної групи.

Отже, у Танці № 17 композитор, використовуючи власні танцювальні теми, що за своєю структурою близькі до народного танцювального фольклору, шляхом тембрового, динамічного і регістрового протиставлення, формує картину танцювального дійства з характерними для цього жанру особливостями музикування.

Наступна частина — **Танець № 18** (*Allegretto*) — продовжує намічений образ циклу. Тричастинна структура Танцю (з рисами рондальності) розпочинається колористичною замальовкою мідних духових (труби, тромбони і туба) темою (А), у якій, завдяки чіткому ритму із синкопами, специфічному викладу тематичного матеріалу та потужній силі ударних, проявляється бравурний маршовий характер.

Друге проведення (гобої, кларнети, фаготи) супроводжується орнаментальними хроматичними візерунками у флейти, що у

поліфонічному накладенні з темою (ц. 43) призводить до стрімкого розвитку частини.

Середню частину (ц. 46) відкриває лірична тема (В), що становить різкий контраст із попередньою, однак завдяки рівномірно пульсуючому акомпанементу литавр, пісенний помірний характер мелодії (струнні, а пізніше дерев'яні) не стримує розвиток танцювального дійства. У кульмінації частини (ц. 50) з потужним запалом та динамічним піднесенням проявляється маршова тема (А). Велике значення для розкриття даного образу відводиться силі наростаючої нестримної стихії ударних інструментів, потужна енергетика яких призводить до репризи частини (ц. 52), у котрій почергово проявляються дві теми.

У даній частині Л. Колодуб, розробляючи дві різнохарактерні авторські теми (маршову і пісенну), формує колористичну картину народного танцювального дійства. Особливу увагу автор приділяє тембру ударної групи (литаври, брязкальця, дзвіночки) та мідним духовим, чим яскраво відтворює контраст між маршовим (А) і ліричним (В) образом частини.

Завершує Четверту сюїту із циклу «Українські танці» жвавий **Танець № 19** (*Vivo*), в якому композитор розробляє жартівливу народну пісню «Я Коза-дереза» (яку свого часу у дитячій опері «Коза-дереза» (1880) використав М. Лисенко). Однак Л. Колодуб не цитує популярну мелодію повністю, а лише застосовує деякі тематичні елементи, що сприяють якнайкращому розкриттю жартівливого фольклорного образу хитрої Кози.

Розпочинається Танець коротким вступом, у якому на фоні квінтових «порожніх» інтервалів (фаготи, віолончелі, контрабаси) звучить стрімкий фігураційний «біг» струнних. Тема «Кози» у частині проводиться п'ять разів, кожного разу в іншому образі та відмінному темброво-регістровому і мелодичному трактуванні. Якщо слідкувати за яскравим цитуванням в оркестрі фрази «Тут тобі смерть», можна простежити закінчення «куплету». Уперше тема звучить у труби соло (ц. 54), у подальшому її з легкістю підхоплюють дерев'яні (*staccato*). У другому проведенні (ц. 56) народна мелодія зазнає ритмічного

ущільнення та динамічного підйому (гобої, кларнети пізніше валторни). Третє проведення (соло кларнета) знову ж призводить до «розрідження» оркестрової партитури (ц. 59), але це лише для того, щоб учетверте тема зазвучала масивно і гучно у мідних духових. Потужний ритмічний акомпанемент ударних створює тут ефект масивного «гупання» (ц. 61), адже виконання цієї пісні в народній традиції обов'язково супроводжується тупанням. Відтворюючи багатолюдний танець, композитор використовує імітаційну поліфонію (валторни), чим доповнює даний образ.

Завершує Танець п'яте проведення теми (ц. 64), що розпочинається стакатною мелодією у скрипок, і, поступово захопивши весь оркестр, звучить енергійно та піднесено. «Замикається» частина багаторазовим стверджуючим повторенням останньої фрази «*Тут тобі смерть!*».

Отже, завдяки стрімкому куплетно-варіаційному розвитку, темброво-регістровим контрастам і зіставленню сольних та ансамблевих звучань народна пісня «Я Коза-дереза» кожного разу постає у новому образі. Тим самим композитору вдається розкрити примхливий та хитрий характер фольклорного персонажа — Кози.

П'ята сюїта циклу складається з чотирьох частин і розпочинається цитуванням автором масового побутового народного танцю «І шумить, і гуде» (**Танець № 20**). Симфонізуючи народну тему, Л. Колодуб використовує пряму цитату, і лише в середньому розділі (тричастинна форма), долаючи куплетну структуру жанру та застосовуючи колористичні засоби оркестрового письма, творчо переосмислює фольклорний мелос. Слід відмітити тут поодинокі тематичні фрази кларнета на фоні стрімкого акомпанементу *pizzicato* у струнних, які «розбивають» куплетну форму та на деякий час стримують стрімкий розвиток мелодичного матеріалу.

Однак щодо специфіки використання та переосмислення фольклору вартій уваги наступний танець (№ 21), у якому композитор розробляє народні та приближені до народних власні теми. Частина розвивається за принципом циклічності (у ній використано три різні

мелодії), але тема А, що обрамлює Танець, свідчить про тричастинну форму твору.

Розпочинається **Танець № 21** (*Moderato*) святковою темою (G-dur), що асоціюється тут із дитячим веселим хороводом (А). Легка мелодія (труба із сурдиною) з простим діатонічним викладом, Т–D–S гармонічним супроводом у акомпанементі (струнні) та чіткою куплетною організацією виконує тут функцію смислового стержня, скріплює структуру Танцю та додає йому чіткої тричастинної форми. Друге речення теми (А), не міняючи своєї будови, звучить у струнних, але тут відбувається поліфонічне накладення сольних дисонуючих фраз кларнета і флейти, що поступово готує вступ наступної танцювальної теми.

Тема В (середня частина Танцю) — це віртуозне соло фагота, що звучить у паралельній мінорній тональності (*e-moll*) під квінтовою акомпанемент струнних та шарудіння маракасів (ц. 20). Призупиняють розвиток частини заворожуючі «казкові» пасажі арфи та «фантастичне» звучання ударної групи (темплеблоки, тремоло литавр, систр). На фоні них лунають елементи тем А і В. У даній частині композитор використав цитату з попередньої сюїти (ц. 22) з Танцю № 7 «Ти до мене, ти до мене не ходи» (флейти), що сприймається тут як далеке марево чи сон. Цитата створює смислову арку та надає сюїті цілісності.

Для досягнення сонористичного ефекту «марева» Л. Колодуб застосовує тут колористичне звучання струнної групи (створивши специфічний «шум» ударами смичка по приглушених струнах). Барвисті протяжні кластери мідної групи (*con sord*), тембр дерев'яних духових з короткими форшлагами та «прозорим» стакатним викладом яскраво відтворює ніжний пташиний спів.

У мареві, що поступово розсіюється, звучить наступна тема (С), у якій композитор використав цитату ліричної тужливої народної пісні «Йшли корови із діброви» (ц. 25). Трансформація фольклорного мелосу відбувається тут шляхом «зсуву», тобто, мелодія розвивається у тональності *e-moll*, а гармонія неначе транспонується на велику

терцію вниз, при цьому фонічно збагачується та доповнюється хроматичними «барвами». Слід відмітити віртуозну партію литавр, яка, вступаючи у поліфонічний діалог з основною темою, не обмежується лише функцією ритмічної опори, а несе в собі вагоме мелодико-смілове навантаження.

Завершується частина поверненням до початкової життєрадісної теми (А), яка цього разу знову ж звучить у труби (*senza sordino*), захопивши при цьому весь оркестр у вихор святкового хороводу (ц. 28).

Отже, у Танці № 21 композитор застосовує народні та приближені до народних власні мелодії, використовуючи водночас «зсув» у гармонії, поліфонічне зіткнення тем, яскраві сонористичні ефекти та барвисту темброву колористику. Теми тут розвиваються завдяки контрастному протиставленню елементів форми за принципом циклічності, однак у частині яскраво втілені риси тричастинної форми, про що свідчить наявність репризи.

Наступний **Танець № 22** побудований на контрастному протиставленні окремих груп симфонічного оркестру. Нетривала частина зі своїм моторним інтонуванням, чіткими танцювальними ритмами, поспівковим тематизмом та стрімким розвитком тематичного матеріалу нагадує гру троїстих музик.

Завершується цикл «Українські танці» **частиною № 23**, у якій композитор симфонізує танцювальні мелодії, які чув у рідному батьківському селі Турівці. Також існує хорова обробка, що здійснена автором у циклі «Прилуцькі пісні» («Танці села Турівка» № 40). Частина розвивається на зразок сюїтної форми, композитор цитує тут чотири фольклорні теми.

Розпочинається Танець із гучного «спалаху» оркестру. Після витриманої генеральної паузи звучить жартівлива народна танцювальна мелодія «Дід рудий, баба руда» (ц. 59). Особливого саркастичного відтінку темі надає тембр контрафагота у низькому регістрі, що дублюється через п'ять октав із флейтою-пікколо. Поступово розвиваючись, тема завершує своє звучання тембром валторни (соло) і скрипки (ц. 65), які неначе «доспівують» сказане напередодні. Наступна

танцювальна мелодія «Ой на горі, на полянці» (ц. 66) представлена групою мідних духових, які, вступаючи у поліфонічний діалог, під насичений оркестровий акомпанемент та потужний супровід ударної групи, яскраво відтворюють веселий танцювальний запал народного жанру, що стверджується в кульмінації (ц. 71).

Контрастна до попередніх двох наступна тема (ц. 72), у якій Л. Колодуб цитує народну пісню «Посадила вража баба» октавним дублюванням теми у фагота і контрафагота під супровід ударних (маракаси та темплек). Друга фраза народної пісні «Гоп, мої гречаники» продовжується стакатними терцевими фразами гобоїв під потужний звук барабана та тарілок. Композитор неначе імітує підскоки учасників танцювального дійства. Колоритне звучання контрафагота у другому проведенні теми (ц. 75), що змальовує неповороткі рухи баби, підсилює жартівливий образ, який оспівується у народній пісні та на повну силу розкривається у кульмінації.

У наступній частині (ц. 78) композитор використовує народну танцювальну мелодію «Дзень, бринь, на бандуру, дзень, бринь», що розпочинається вступом з протяжними квінтовими звуками у дерев'яних, струнних та арфи. Народна віртуозна тема, що звучить у соло кларнета під стакатний супровід струнних, фактурно відтворює награвання сопілки і цимбал, а захопивши у вихор стрімкого танцю оркестр, створює яскравий образ масового народного дійства. Завершується частина багаторазовим повторенням та ствердженням останніх фраз пісні могутнім оркестровим *tutti*.

Використавши у завершальному Танці № 23 народні мелодії «Дід рудий, баба руда», «Ой на горі, на полянці», «Посадила вража баба», «Дзень, бринь, на бандуру, дзень, бринь», композитор створює строкату калейдоскопічну картину народного дійства. Жартівливі мелодії у частині не розриваються на окремі «клаптики», а лаконічно поєднуються, доповнюючи одна одну та творять єдину змістовну цілісність твору.

Отже, у симфонічному циклі «Українські танці», що складається з 23-х частин, Л. Колодуб застосовує народний мелос, представляючи

його у різнобарвних «оркестрових картинках». Переосмислюючи у творі український фольклор, композитор широко використовує прямі цитати, зокрема: «Баламут» (Танець № 3), «Тече річка невеличка з вишневого саду» (Танець № 6), «Ти до мене, ти до мене не ходи, кущий, коротенький» (Танець № 7), «Тихий Дунай, тихий Дунай» (Танець № 8), «Гей, там, на горі, Січ іде» (Танець № 12), «А до мене Яків приходив» (Танець № 15), «І шумить, і гуде» (Танець № 20), «Йшли корови із діброви» (Танець № 21) та у останньому Танці № 23 «Дід рудий, баба руда», «Ой, на горі, на полянці», «Посадила вража баба», «Дзень, бринь, на бандуру, дзень, бринь».

Симфонізуючи автентичні або наближені до фольклорного першоджерела власні мелодії, Л. Колодуб використовує притаманні для народної музики музичні форми, фактуру, лінійний або остинатно-поспівковий вид тематизму, характерні гармонічні звучності, лади, метроритмічну основу та інші елементи музичного вислову, чим створює неповторний національний образ.

Отже, вивчивши специфіку використання фольклору в оркестрових п'єсах та циклах Л. Колодуба, можна зробити наступні висновки.

Композитор застосовує пряме цитування фольклору, збагачуючи його при цьому колористичними засобами симфонічного розвитку, що найяскравіше прослідковується в циклі «Українські танці». Також автор творчо переосмислює і трансформує фольклорний первень, що ґрунтується на засвоєнні його образно-тематичних ознак (мелодії, гармонії, фактури, ладів), зокрема у сюїтах «Турівські пісні», «Гуцульські картинки» та симфонічній п'єсі «Троїсті музики».

Лев Колодуб майстерно трансформує жанри народної музики, серед яких: веснянки — у циклі «Українські танці» (№ 16); купальські — у «Турівських піснях» (ч. 3, «Гей, на Купала»); епічні — у циклі «Сім українських народних пісень» (ч. 6, «Ой, роде мій»), у «Турівських піснях» (ч. 1, «Гей, гук, мати, гук»); колискові — у «Турівських піснях» (ч. 5, «Спи, дитино») та сюїті «Сім українських народних пісень» (ч. 4, «Котику сіренький»); ліричні — у циклі «Українські танці» (№ 6 «Тече річка невеличка», № 15 «А до мене Яків приходив», № 21 «Йшли корови

із дїброви»); жартївлїві — в «Українських танцях» (№ 7 «Ти до мене, ти до мене не ходи», № 20 «І шумить, і гуде»), у «Сім українських народних пісень» (ч. 7, «Пішла б на музики»); танцювальні — в «Українських танцях» (№ 2 «Горлиця», № 4 «Козачок», № 5 «Гречаники», № 9 «Метелиця», № 15 «Триндичка»); дитячі — в «Українських танцях» (№ 10); маршові — в «Українських танцях» (№ 12 «Гей, там на горі Січ їде»).

В оркестрових п'єсах та циклах прослідковується імітація звучання народних інструментів та народного музикування. Зокрема, композитор вдало відображає манеру гри ансамблю троїстих музик, що відбувається завдяки імітації характерної гомофонно-гармонічної фактури, імпровізаційності мелодичного вислову та специфічного тембрового розвитку. З іншого ж боку, шляхом контрастування, Л. Колодуб створює відчуття змагання, що також є характерними для народного музикування. Зокрема, у «Гуцульських картинках», «Семи українських народних піснях» (7 ч.), «Троїстих музиках» та «Українських танцях» (№№ 4, 14).

У творах композитора для розкриття фольклорної тематики вагоме місце посїдає звукове втілення програмності. Автор часто надїляє програмним заголовком не лише твори, а й окремі частини, зокрема: сім частин у циклі «Сім українських народних пісень», шість — у «Турівських піснях», чотири — у «Гуцульських картинках» тощо.

Слід також відмітити застосування у творах Л. Колодуба етно-регіональних прикмет фольклору. Зокрема, західноукраїнського у частині № 11 з циклу «Українські танці», де зображується народний гуцульський танець «Чабан», та в циклі «Гуцульські картинки»; центральноукраїнського у циклах «Турівські пісні», «Сім українських народних пісень» та в «Українських танцях». Східноукраїнський народний мелос присутній у частині № 14 із циклу «Українські танці», де відтворюється тематичний матеріал, близький до жанру частушок.

Отже, симфонїзуючи та переосмислюючи народний мелос, основним завданням, що ставить собі композитор, є відтворення образно-семантичної сторони національного фольклору, його внутрішньої символїки та художньо-образної сфери.

Питання до практичного заняття № 2

1. Художня трансформація фольклору в оркестрових п'єсах і циклах Л. Колодуба.
2. Особливості імітації тембрового звучання трембіти у першій частині «Гори... Трембіти...» із сюїти «Гуцульські картинки».
3. Розвиток рондо-сонатної структури у другій частині сюїти «Гуцульські картинки» — «Бокораші».
4. Специфіка оркестрової палітри третьої частини сюїти «Гуцульські картинки» — «Співаночки».
5. У чому полягає майстерність трактування народних наспівів у четвертій частині сюїти «Гуцульські картинки» — «Коломийка»?
6. Розкрити манеру відтворення особливостей народного музичування в сюїті «Гуцульські картинки».
7. Охарактеризувати стилістичні особливості зображення специфіки фольклорного інструментального виконання у п'єсі «Троїсті музики».
8. Симфонізація вокального мелосу в циклі «Турівські пісні».
9. Особливості оркестрування народного мелосу за допомогою сучасних музичних засобів у сюїті «Сім українських народних пісень».
10. Модифікація фольклорних джерел у циклі «Українські танці».
11. Характеристика використання прямих цитат у циклі «Українські танці»: «Баламут» (Танець № 3), «Тече річка невеличка» (Танець № 6), «Ти до мене, ти до мене не ходи» (Танець № 7), «Тихий Дунай» (Танець № 8), «Гей, там, на горі, Січ іде» (Танець № 12) та ін.).
12. Майстерність трансформації жанрів народної музики у даних творах Л. Колодуба.

Тема III

**Принципи використання народного мелосу
в ранніх симфоніях Л. Колодуба**

1. Особливості художнього перевтілення народної музики в ранньому періоді творчості композитора на основі аналізу Симфонії № 1 «Академічної».
2. Програмність авторського мислення у Симфонії № 2 «Шевченківські образи».
3. Жанрово-стильове моделювання у Симфонії № 3 «В стилі українського бароко».

У посібнику запропонований аналіз симфоній Л. Колодуба,¹ у яких найбільшою мірою відобразилися різні авторські стильові прийоми трансформації фольклору. Зокрема, це Симфонія № 1 «Академічна» (1958), де важливо визначити намічені перші паростки композиторського стилю; Симфонія № 2 «Шевченківські образи» (1964) — яскравий зразок втілення загальнонаціональних ідеалів шляхом програмності та фольклоризму; Симфонія № 3 «В стилі українського бароко» (1980) — твір, у якому композитор творчо переосмислює традиції українські барокової музики та міський фольклор.

Наступні симфонії — четверта «Чорнобильська» (1986) та п'ята «Pro memoria» (1990) — є переломними у творчості композитора і становлять зацікавлення специфічним засвоєнням фольклору та новими композиційними прийомами, які Л. Колодуб застосовує для відображення трагічної сторінки в історії свого народу.

Також Симфонія № 8 «Прилуцька» (для юних виконавців, 2003), де композитор майстерно симфонізує та цитує автентичні пісні. Новий

¹ Композитором на сьогодні написано дванадцять симфоній.

підхід фольклорного мислення прослідковується у Симфонії № 10 («За ескізами юних літ»), де Л. Колодуб на основі авторського та наближеного до фольклорного тематичного матеріалу, використовуючи колористичні засоби оркестрового письма, створює образ архаїчного дійства.

3.1. Особливості художнього перевтілення народної музики в ранньому періоді творчості композитора на основі аналізу Симфонії № 1 «Академічної»

Написання монументального твору в ранній період творчості, окрім таланту та наполегливості, вимагає майстерності та глибоких знань у галузі оркестровки. Жанр симфонії ставить перед автором складні завдання, передусім це опанування прийомами симфонічної форми, правилами драматичного розвитку та технічними складнощами, пов'язаними з особливостями симфонічного письма. Для кожного композитора перша симфонія, незалежно від результату, завжди була важливим етапом творчого становлення, у ній відображаються характерні стилеві риси раннього періоду композиторської творчості. На думку А. Колосович, Перша симфонія Колодуба це академізм, еkleктичність, і, разом з тим, тенденція до авторського самоствердження, оригінальності [81]. Як зазначає М. Загайкевич, цей твір значно збагатив творчий доробок Левка Колодуба, підтвердив його прагнення й уміння плідно працювати на композиторській ниві [47, с. 17].

Першу симфонію («Академічна») композитор написав у 28 років (1958 р., друга редакція — у 2006 р.). Твір присвячений матері, Лідії Андріївні Колодуб. Прем'єра твору відбулася у Києві та Москві у 1959 р. Щодо цієї симфонії, у 1960 р. музикознавець Н. Горюхіна у журналі «Советская музыка» (№ 2) відзначає впливи композиторів, що мали місце при її написанні. Зокрема, на думку науковця, це творчість М. Мясковського, Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, П. Чайковського, С. Рахманінова та О. Глазунова. Також дослідниця звертає увагу на особливе звернення композитора до фольклору [32].

У Симфонії № 1 чітко простежується прагнення засвоїти традиції світового симфонізму, оволодіти правилами музичного вислову та технікою оркестрового письма. Незважаючи на традиційність та чітке слідування правилам симфонічного розвитку, творча індивідуальність Л. Колодуба прослідковується в особливому, підсвідомому зверненні до фольклорного матеріалу.

Перша частина чотиричастинної Симфонії розвивається за законами сонатного алегро та розпочинається прологом (*Largo. Mesto*), у якому намічається головний зміст твору — це боротьба добра і зла. Лірико-епічний характер вступу характеризується протиставленням регістрів та представленням двох контрастних тем: перша — кантиленна у низькому регістрі струнних, споріднена з українськими думами, тривожна і сувора, друга — таємнича, з вираженими народними елементами та хоральним викладом у дерев'яних духових. Інтонаційна спорідненість з українським фольклором досягається композитором завдяки застосуванню діатонічних народних ладів, зокрема фригійського та хроматичних ходів, притаманних для епічного фольклору. Тематичний матеріал вступу в подальшому розвитку частини відіграватиме функцію лейттематичного стержня всієї частини.

Наростання й активний розвиток тем, що зав'язуються у своєрідну поліфонію, ніби відкриває завісу і передвіщає подальший драматичний розвиток твору.

Головна партія побудована на чітких ритмічних акцентах. Тематичний матеріал в основному будується на інтонаціях «схлипування». Композитор короткими мелодичними низхідними поспівками передає страждання та поступово наростаючу тривогу. Відсутність тональної опори підкреслює образ невпевненості і схвилюваності. Стрімкий розвиток головної партії різко обривається, а з тиші виникає ніжна і лірична побічна партія, яка сприймається як світлий образ надії. Перший раз тема звучить у соло гобоя, тембр якого асоціюється тут із народним епосом. Набувши в експозиції варіаційного розвитку та динамічного піднесення, тема розчиняється у відлунні затихаючих відголосків фраз. Побічна партія дещо споріднена з першою темою прологу.

У розробці дві теми вступають у конфліктний діалог. Головна партія набуває тут ще більшої трагедійності. Зловісне «фугато» та нав'язливе повторення ритмічних формул на фоні атональності створює образ хаотичності і беспорядності. Кульмінація, що побудована на другій темі з прологу, являє собою динамічний апогей усього оркестру. Друга хвиля розробки, що формується на дещо модифікованій головній темі, лірична і прозора з яскраво вираженим пісенним характером, що продовжується і в кульмінації. Завершується частина появою образів страждання з експозиції та темою із вступу, що створює завершеність вислову та надає чіткості форми. Перша частина симфонії написана з дотриманням класичних традицій і лаконічно викладена у формі сонатного алєгро.

Щодо використання фольклору цінною є друга частина симфонії. Вона розпочинається грізним «спалахом» оркестру (*Allegro furioso*), який різко обривається (ц. 49), залишивши лише остинатний акомпанемент струнних, на фоні якого з'являється кларнетова тема-скерцо, що асоціюється тут з українським обрядовим фольклором (веснянками, щедрівками).

Мелодія за своєю структурою «квадратна», розвивається неначе по колу у струнних із невеликим діапазоном у мелодії (у межах квати) на основі притаманного для архаїчних пластів народної музики тридольного розміру (Приклад № 32).

Приклад № 32. Симфонія № 1 «Академічна», ч. 2

Частина нетривала, сформована за правилами наскрізної форми. Музичні образи тут тісно пов'язані з традиціями народної архаїчної музики, однак без прямого її цитування. Це своєрідні фольклорні квазіцитати.

Другій частинні притаманна певна доля саркастичності, що часом переходить то у «зловісний» марш, то у фантастичний казковий сон. Особливої таємничості додають пасажі челести (ц. 66, ц. 97), витончене *staccato* флейти-пікколо, гобоя і ксилофона (ц. 69). Вагоме місце тут посідає майстерне застосування автором різноманітних поліфонічних прийомів (імітація, канон, фугато) і тонке відчуття тембрів, особливо духових та ударних інструментів.

Наступну, Третю частину, що написана у тричастинній формі зі складеним середнім розділом, розпочинає у низькому регістрі протяжне соло гобоя, що нагадає тут ліричну пісню. Мелодія відтворює жалісний образ «сумної доли», що часто оспівується у родинно-побутових піснях. Помірний імпровізаційно-варіаційний розвиток теми призводить до урочистої піднесеної кульмінації.

Друга кульмінація частини сповнена гірких переживань та втрати. У політональному зіставленні тут звучить тема схлипування з першої частини та тема маршу з другої. Але оптимістичний настрій поступово нівелює трагічні інтонації, життєрадісний характер переможно виступає тут на перший план, а ніжна пасторальна «переключка» оркестру створює світлий образ української природи. Це спогади про дитинство. Завершується частина тихою колісковою (реприза), поступово розчинившись у просторі.

У Четвертій частині, що розвивається за принципом циклічної форми (на зразок сюїти), по черзі проявляються всі теми симфонії. Це висновок, у якому стверджується перемога добра над злом. Калейдоскопічні зміни тембрів та тем у фіналі створюють різкі контрасти, що збережуться протягом усієї частини.

Хвилеподібний розвиток тематичного матеріалу призводить до кульмінації, яка побудована на темі маршу. Кожного разу перебуваючись, кульмінація набирає ще більшої сили і впевненості та досягає свого апогею. Ліричні сольні вставки змагаються тут із могутніми оркестровими *tutti*. Завершується симфонія сплеском оркестру та перемогою добра над злом.

Симфонії притаманна яскрава картинна зображальність, калейдоскопічність художніх образів та контрастність. Композитор творчого підходить до використання фольклорного матеріалу, що ґрунтується тут на засвоєнні його семантичних ознак та використанні квазіцитат архаїчного мелосу. Трансформуючи народний мелос, Л. Колодуб віднаходить нові грані свого таланту.

У творі немає занадто різкого примітивного протиставлення негативного і позитивного; зло і добро сприймається як щось нероздільне та взаємодоповнююче. Як і в архаїчному фольклорі, у Симфонії дві сили взаємодіють між собою і ця взаємодія є основою життєвої філософії композитора, що розкривається у його музичних образах.

Музикознавець Н. Горюхіна вважає недоліками Симфонії № 1 фінальну частину, яка, за її словами, здається «недоспіваною» та такою, що не врівноважує вагому за змістом і надзвичайно динамічну першу частину. Також вона висловлюється про деяку надуманість твору [32]. Занадто критичний зміст статті («Советская музыка», № 2) був продиктований певною традицією сприймати ранні композиції молодих авторів з певною мірою скептицизму та іронії. Можна згадати критичні оцінки щодо прем'єри Першої симфонії С. Рахманінова, яка призвела навіть до нервової хвороби композитора та на декілька років відбила бажання творити.

Незважаючи на критику, композиторові вдалося створити неповторний ліричний образ української природи та майстерно розвинути його, використовуючи всі технічні можливості оркестру. Ще з ранніх творів саме висока досконалість оркестрового письма і тонке відчуття тембру стало показовою рисою авторського стилю Л. Колодуба.

Отже, у Симфонії № 1 прослідковується прагнення молодого композитора оволодіти традиціями світової музичної культури та законами композиторської майстерності. Відображаючи основну ідею твору, боротьбу добра і зла, що відкривається через комплементарність та семантичне засвоєння народного мелосу, Л. Колодуб не використовує прямих фольклорних цитат, а відтворює ментальний рівень національного буття, створюючи неповторний образ України.

3.2. Програмність авторського мислення у Симфонії № 2 «Шевченківські образи»

Яскравим зразком втілення програмності у симфонічній творчості Л. Колодуба може служити Симфонія-дума № 2 «Шевченківські образи» (1964). У цьому унікальному творі, який присвячений 150-й річниці від дня народження Т. Шевченка, композитор гармонійно поєднав образність віршів видатного поета з живописними, графічними й архітектурними творами українських митців, у яких відображається життя та творчість Т. Шевченка. Візуально-поетична програмність додає симфонії смислової чіткості, адже «суть принципу програмності полягає у досягненні конкретності, певності, визначеності музичного змісту» [113, с. 16]. Л. Колодуб¹ у підзаголовку Симфонії вказує: «За творами українських художників В. Касіяна, І. Їжакевича, В. Куткіна, М. Божія, М. Манізера».

Постать Т. Шевченка в історії України, як співця великої історичної пам'яті та мудрості, неможливо оцінити. Він не тільки геніальний поет-романтик, у творчості якого гармонійно поєднується національний фольклор, а його твори самі стали народними. Шевченко виразив ідеали і прагнення всього українського народу. Як зазначають науковці: «Творчість Шевченка ґрунтується на етнокультурній інформації» [44, с. 165], адже вона уособлює узагальнений національний символ українського народу.

Шевченківська тематика неодноразово надихала Л. Колодуба на творчі звершення, зокрема, слід згадати твір для струнного квартету «Мелодія з щоденника Т. Шевченка», хор «Ой, діброво, темний гаю» (для чоловічого складу *a cappella*) та романси «Закувала зозуленька», «Зоре моя вечірняя», «Тополя», «Доленько моя», «Утоптала стежечку» та інші твори. Однак наймасштабніший твір Л. Колодуба,

¹ Слід зазначити, що Л. Колодуб вправно володіє технікою живопису та створює мальовничі полотна, майстерністю вирізняються його пейзажі.

присвячений Т. Шевченкові — опера «Поет»¹ (1988), у якій композитор зображає спогади головного героя в останню ніч перед відходом у вічність.

Узагальнивши образ поета у Симфонії № 2, Л. Колодуб створив монументальний «твір-пам'ятник», у якому в наскрізному драматичному розвитку підносить постать Т. Шевченка на новий художньо-естетичний рівень та розкриває глибокі почуття митця, що прагне справедливості. Симфонії, окрім синтетичності та програмності, притаманний кінематографічний стиль. «Сцени-картини» змінюють одна одну як кадри. Оригінальність твору також полягає у створенні композитором нового інструментального жанру — симфонії-думи.

Твір складається з п'яти наділених програмним заголовком частин (третья частина ділиться ще на п'ять розділів), які у хронологічній послідовності розповідають про життя та творчість Кобзаря. Кожна частина доповнюється шедеврами візуального мистецтва, у яких висвітлюється творчість Т. Шевченка або образ самого поета. «Кожна з його п'яти частин, — як зазначає М. Загайкевич, — несе конкретне емоційно-сміслові навантаження, водночас підкорене єдиній ідеї — розкриттю величі й людяності прославленого сина України» [46, с. 125].

Окрім заявленої програми, Симфонію № 2 можна вважати автобіографічним твором, адже композитор рано втратив батька і на його долю випала важка юність. Також у творі прослідковується художня лінія багатостраждального народу, що яскраво проявиться у фінальній частині величними звучаннями мішаного хору.

Взаємопроникнення та взаємодія музики з іншими видами мистецтва, що має місце у Симфонії № 2, є характерною рисою жанрової еволюції у сучасному музичному мистецтві. Принцип синкретизму, що був властивий мистецтву в усі часи, набуває тут нового художньо-філософського змісту та підпорядковується передусім образній сфері. У ХХ ст. втілення засад художнього синтезу знаходить свої прояви

¹ Лібрето О. Біляцького і З. Сагалова. Прем'єра відбулась 27 квітня 2001 р. у Харківському академічному театрі опери та балету ім. М. В. Лисенка.

у творах О. Скрябіна, М. Чюрльоніса, Я. Ксенакіса, А. Шенберга, також у творчості сучасних українських композиторів — К. Цепколенко, В. Рунчака та інших. Синтез мистецтв «передбачає конфлікт, який і народжує ту нову якість, що відрізняє синтетичний витвір мистецтва від його доданків, тобто означає створення якісно нового художнього явища, що не зводиться до суми складових його компонентів» [166, с. 365].

Л. Колодуб, поєднуючи літературні та візуальні образи, не втручається у їх внутрішню образну сферу, а лише доповнює їх музичними фарбами, майстерно загострюючи увагу на найважливіших моментах.

Складність архітекτονіки і драматургії симфонії-думи зумовлена самотністю задуму, адже композитор «поставив собі за мету підпорядкувати засади циклічності головним принципам сонатності» [30, с. 158]. Перша і друга частина твору становлять експозицію, третя частина, яка ділиться, у свою чергу, на п'ять розділів (на зразок сюїти), являє собою розробку тем-образів, де вони драматизуються, піддаються активному «зіткненню» та модифікаціям. Четверта частина — кульмінація всього твору, П'ята — синтетична реприза з переосмисленням головних тем-образів.

Розпочинається Симфонія «Прологом» (*Andante maestoso*), в якій зав'язується протистояння двох контрастних образів (тричастинна форма). Перша тема (А) наділена героїчним пафосом з яскравим думно-епічним забарвленням та сприймається як заклик до боротьби і непокори. Друга (В) відтворює тонкий лірико-психологічний стан душі Т. Шевченка, його роздуми, сподівання та надії. Дві контрастні художньо-образні лінії гармонійно доповнюють одна одну та відображають внутрішню боротьбу героя. Програмою частини служить відомий портрет Шевченка, виконаний В. Касіаном¹.

¹ Касіян В. І. (1896–1976), лауреат Державної премії України імені Т. Г. Шевченка (1964) за створення численних портретів, плакатів та ілюстрацій, серед яких і до п'яти видань «Кобзаря».

Відкривається пролог грізним звучанням декламаційно-монодійної теми, яка за своїм мелодичним розгортанням та імпровізаційною манерою вислову близька до народних дум. Потужна ритмічна підтримка ударних інструментів з могутнім сигнальним звучанням хоралу духових, різкі динамічні та темброві контрасти змальовують багатогранний погляд поета. Це глибокі роздуми та мудре споглядання, яке зображено на портреті В. Касіяна. Після генеральної паузи оркестру (ц. 2) неначе здалека, віддалено і приглушено звучать елементи теми, які сприймаються як спомин про далеке минуле і тяжкі, сповнені страждань дитячі роки поета. Тембр дзвону та медитативний хоральний виклад оркестрової партитури з жалісними погойдкуваннями і хроматичними відхиленнями нагадує церковний спів погребального обряду та сприймається як дитячий спомин про смерть матері і батька. Відтворюючи внутрішній психологічний стан душі сироти, Л. Колодуб передає близькі йому відчуття та спогади, адже композитор у сім років залишився без батька.

Завершується пролог просвітленою репризою, у якій початкова монодійна тема, змінюючи своє забарвлення, звучить прозоро та святково спочатку у кларнета (ц. 10), а поступово затихаючи, розчиняється у просторі тембром трьох тромбонів на *ppp* та сприймається, як перехід в іншу реальність...

Отже, у пролозі на фоні архаїчного сакрального дійства похоронного обряду Л. Колодуб змальовує важке сирітське дитинство поета. У частині композитор творчо переосмислює фольклор, зокрема, використовує хоральний виклад оркестрової фактури для відтворення церковного співу та інтонації народних плачів з характерним ладовим забарвленням і орнаментальною ритмікою.

До другої частини Симфонії (*Allegretto*) «Мені тринадцятий минуло» програмою є картина І. Їжакевича¹ «Тарас Шевченко — пастух»

¹ Їжакевич І. С. (1864–1962) — видатний український художник, створював ілюстрації до «Кобзаря», написав низку живописних робіт, присвячених життю Т. Шевченка.

(1935 р.), на якій художник зобразив Шевченка у дитячому віці, котрий на фоні мальовничої природи переписує з азбуки літери та пасе овець. Частина написана у тричастинній формі та розпочинається звуковою замальовкою української природи. Пасторальна тема, що поступово зростає із короткого наспіву, у подальшому формується у жваву мелодію, яка за структурою близька до народно-танцювального жанру. Швидкоплинні динамічні та темброві контрасти тематичних елементів створюють тут строкатий образ літнього дня. Форшлаги флейти-пікколо доповнюють безтурботний образ, відтворюючи ніжний пташиний спів (ц. 17). Завершується експозиція казковими звуками челести, що, як холодні краплі води, призводять до пробудження та розвіюють чарівне марево.

В експозиції, що побудована на контрастному протиставленні народно-танцювального тематичного матеріалу, композитор, використовуючи такі елементи фольклору, як помірний рух мелодії терцевими вторами, темброве відтворення звучання народних інструментів, остинатно-поспівковий вид тематизму та імпровізаційність музичного розвитку, що вдало передає грайливий та безтурботний дитячий настрій.

Середня частина Симфонії являє собою різкий драматичний конфлікт двох образів (ц. 23) — ліричного і трагедійного. Розпочинається насторожуючим тремоло струнних, на фоні якого лунає пронизливе зловісне соло труби, що створює тут образ гіркого страждання та відповідає словам із вірша Т. Шевченка: *«Та недовго сонце гріло, // Недовго молилось... // Запекло, почервоніло // І рай запалило»*. Другий образ є втіленням ліричних почуттів, що пов'язані у вірші з дівчиною: *«Утирала мої сльози // І поцілувала»*. Розлогі заворожуючі висхідні пасажі арфи та ніжний тембр флейти, що розвивається на тематичному матеріалі експозиції, доповнює фантастично-пасторальний характер частини.

Поліфонічне зіткнення різних динамічних та тембрових контрастів у середньому розділі призводить до репризи частини (ц. 36), у якій світло і безтурботно звучить початкова тема та стверджуються

життєрадісні слова: *«Неначе сонце засіяло, // Неначе все на світі стало // Моє...»*. Таким чином, логічно замикається тричастинна структура.

Отже, у другій частині Симфонії № 2, Л. Колодуб змальовує юні роки Т. Шевченка. Відтворюючи в експозиції картину природи, спів птахів, награвання сопілки, композитор створює пасторальний безтурботний образ дитини-пастуха. Середній розділ становить різкий образно-драматичний контраст, що відповідає літературній програмі. Однак Л. Колодуб завершує частину оптимістично, без понурих роздумів, які мають місце у вірші: *«Умер би, орючи на ниві, // ... // Людей і Бога не прокляв»!*

Програмою до третьої частини стали рядки з автобіографічного вірша Т. Шевченка *«Якби ви знали, паничі»* — *«Не називаю її раєм»*. Частина складається з п'яти розділів (на зразок сюїти), візуальною програмою до яких стали п'ять із дванадцяти ліногравюр, які були створені за мотивами поезій Тараса Шевченка українським художником В. Куткіним¹.

Розпочинається частина нетривалим вступом (вісім тактів), могутніми фразами-запитаннями мідної та ударної групи інструментів. Гучний динамічний вступ поступово розчиняється ліричним, тужливим соло гобоя, який розпочинає розділ № 1 — *«Сестри! Сестри! Горе вам...»*.

Імпровізаційна тема із яскраво вираженими фольклорними елементами, з характерною інтонацією збільшеної секунди, перемінним розміром, «жалісними» форшлагами та різкими паузами, що, неначе схлипування, обривають завершення фраз, семантично відтворює українські народні плачі. Тремоло струнних (ц. 38), що у подальшому розвитку становить гармонічну основу соло (гобой), додає розділу ще більшого жалю та скорботи. Наскрізнний розвиток продовжується поліфонічним діалогом зі скрипкою та завершується поодинокими

¹ Куткін В. С. (1926–2003) — народний художник України, провідною темою графіки котрого були життя і поезія Тараса Шевченка.

затишаючими фразами, що поступово розсіюються і тануть у просторі.

Наступний розділ № 2, програмою до якого виступають слова з поеми «Княжна» — «*А голод ходить по селі*» («*А голод стогне на селі*»), розпочинається медитативним приглушенням хоралом струнних. Рівномірно пульсуючи, ритмічна основа його, неначе годинник, невблаганно і повільно відраховує час. Розділ витриманий у помірно-динамічному фоні, лише самотнє соло фагота руйнує монотонно-сонний характер (ц. 44), звучить спочатку пронизливо, а згодом усе більш безнадійно і кволо, завершуючи частину повним заспокоєнням.

Розділ № 3 (програмою якого є рядки із поеми «Сон» «*Єдиного сина, єдину дитину*») розпочинається демонічним «криком» оркестру: нестримним вихором дерев'яних духових. Невимовний розпач та душевний біль композитор вдало передає прийомом мікрополіфонії¹, де звуки, неначе хаотично переплітаючись у швидкому темпі, створюють відчуття невблаганного горя та жаху².

Сигнальне зловісне звучання чотирьох валторн (ц. 46), що пронизує весь оркестр, відображає розпачливе голосіння, що лунає з уст автора: «*Опухла дитина — голоднее мре, // А мати пшеницю на паницині жне*». Бурхливий потік із криків та причитань поступово затихає, на його приглушеному фоні звучить ніжний «спів» альтової флейти (ц. 51). Це жалісний жіночий голос, у якому немає ні прохання, ні каюття, він порожній і безсилий. Використовуючи тут деякі елементи

¹ Цим терміном австрійський композитор Д. Лігерті (1923–2006) називав свою техніку одночасного введення багатьох (до декількох десятків) близьких за теситурою мелодичних ліній, які розвиваються, як правило, у вузькому діапазоні [3, с. 352]. На відміну від звичайної поліфонії, в мікрополіфонії мелодичні лінії позбавленні індивідуальності, і сприймаються як внутрішньо недиференційований, розтягнутий у часі кластер.

² Цікавим моментом у розділі є те, що Л. Колодуб через 26 років використав доволі подібний інтонаційно-фактурний прийом у першій частині Симфонії № 5 «Pro memoria» («Терор»).

фольклору, такі як характерні для народних пісень октавні каденції, терцеві втори, хвилеподібний помірний рух мелодії, композитор підкреслює узагальнюючий образ трагедії, надає їй загальнонаціонального характеру. Адже злочасна тема голоду, що описується у творах Т. Шевченка та звучить у розділі № 2 і № 3, на жаль, мала своє місце в історії українського народу і в ХХ ст.

Четвертий розділ третьої частини Симфонії № 2 — *«Не вимерів лихої долі, умер на панцині...»* — продовжує лінію зображення людських страждань. Розпачливий «крик» струнних, якому передують стрімкий пасаж, передає несамовитий біль та горе втрати. Середня частина нетривалого розділу № 4 побудована на сонористичному відображенні «кроків» (ц. 54). Завдяки рівномірно пульсуючому ритму у тридольному розмірі та специфічній динаміці (поступове крещендо) автор передає образ наближення невблаганної та безповоротної втрати.

На фоні «кроків» звучить спокійна декламаційно-речитативна тема. Це спогади людини про прожите життя, які обриває потужний динамічний «вибух» оркестру — це останній подих і смерть... Завершується розділ приглушеним піднесеним хоралом, що інтонаційно приближений до церковного співу, звуки якого поступово віддаляються і розчиняються у даліні...

Третю частину Симфонії завершує п'ятий розділ — *«Дожидают великого свята»*, що зображає фрагмент з історико-героїчної поеми Т. Шевченка «Гайдамаки». А саме фрагмент, у якому змальовуються події у Холодному Яру, де повсталі селяни чекають сигналу для наступу. Звуки дзвону (ц. 59), що лунають впродовж усієї частини, вступають у діалог із закличною темою труби.

Пунктирний ритм та імпровізаційний виклад теми з войовничими інтонаціями неначе відображає бій та криваву розправу словами: *«Гомоніла Україна, // Довго гомоніла, // Довго, довго кров степами // Текла — червоніла...»*.

Програмою четвертої частини стала символічна фраза Т. Шевченка з поеми «Кавказ» — «Борітеся — поборете!», рядки якої присвячено

борцям проти російської агресії на Кавказі. Частина доповнюється візуальним образом — картиною художника М. Божія¹ «Думи мої, думи...»

Запальні танцювальні ритми (ц. 63) доповнюють кварто-квінтовими звучностями та гулким «шарудінням» струнних. Каринна живописність та насичений драматичний розвиток наводять на деякі аналогії із симфонією-кантатою «Кавказ» видатного співця творчості Т. Шевченка — С. Людкевича, де образно-смісловим стержнем також виступає «опозиція природи і людських страждань» [22].

Завершує Симфонію № 2 п'ята частина, названа автором «На Тарасовій горі». Візуальна програма продиктована тут враженням композитора від монумента на могилі поета у Каневі, який був створений видатним скульптором — М. Манізером², Однак Л. Колодуб записом у партитурі уточнює: «Шлях від Дніпра, на гору, до монумента Т. Г. Шевченка роботи скульптора М. Манізера». Залучаючи до останньої частини симфонії мішаний хор (*mormorando*), композитор створює відчуття велелюдного дійства, що уособлює боротьбу та тернисту дорогу українського народу до волі, символом якої завжди була постать Т. Шеченка. Звучання хору, що співає без слів в останній частині симфонії-думи наводить на певні асоціації з хоровою партією у фіналі симфонічної поеми О. Скрыбіна «Прометей» (1910), де таким же чином композитор загострює кульмінаційні моменти твору та створює образ сакрального дійства.

Розпочинається п'ята частина висхідними пасажами арфи, які в уяві малюють розлогі хвилі Дніпра та монодійним зосередженим звучанням хору на *ppp*. Хоровий партії притаманний поступовий розвиток тематичного матеріалу. В інтонаційному плані тут

¹ Божій М. (1911–1990) — український живописець, автор знаменитої серії картин, присвячених Т. Шевченкові: «Катерина. За мотивами поеми Т. Шевченка», «Шевченко на Дніпрі» та інші.

² Пам'ятник Т. Шевченку в Харкові створений М. Манізером (1891–1966) у 1935 р., вважається найкращим в світі пам'ятником поетові.

прослідковується спорідненість із національним музичним фольклором, зокрема з думами. Неквапливе розгортання теми призводить до контрастного поліфонічного зіткнення зі струнними інструментами. Мелодії, змагаючись між собою в експозиції на фоні динамічних контрастів, відтворюють боротьбу та поступове сходження до вершини гори, де похований поет.

У середньому розділі частини на перший план виступають духові інструменти, зокрема хоральне проведення теми у тромбонів (ц. 96), пізніше у валторн, яскраво змальовує велич і могутню силу народного єднання. У репризі (ц. 98) знову звучить хор та з'являється героїчна тема з прологу, що лаконічно замикає форму та підсумовує весь симфонічний цикл.

Синтез очікуваного та отриманого у Симфонії-думі № 2 «Шевченківські образи» дуже рельєфно представляє соціально-моральний ідеал у всій його скорботній величі. Пізнання-оцінка, на думку В. Іванченка, зливається з соціально-моральним ідеалом, «скрашуючи» його узагальненістю емоційного виразу через смислові й чуттєві аспекти жанру думи. Думність проявляється у драматургії циклу, надаючи йому характеру драматичної оповіді [55, с. 163].

Отже, створюючи масштабний симфонічний цикл, Л. Колодуб на фоні програмності та синтетичності яскраво втілює принципи національного музичного фольклору, зокрема, не використовуючи жодної прямої фольклорної цитати, композитор створює тематичний матеріал, який наближений до народних дум, плачів, традицій церковного співу. Фольклорний мелос у творі стає основою композиційного мислення автора.

3.3. Жанрово-стильове моделювання у Симфонії № 3 «В стилі українського бароко»

Написана у 1980 р. Симфонія № 3 «В стилі українського бароко»¹ стає переломним етапом творчого мислення Л. Колодуба, адже композитор під час створення симфонії відштовхувався не від архаїчного фольклору, а звертається до більш пізніх пластів музичної культури — міського фольклору, традиції європейської барокової музики, також переосмислив здобутки професійної української музики, що сформувалась у другій половині XVII–XVIII ст. Окрім програмності, прослідковується використання автором нових у його творчості композиційних прийомів. Стильові асоціації симфонії автор розкриває за допомогою нових засобів композиційної техніки — сонористики, алеаторики, серійності та органічно поєднує їх із традиційними засобами оркестрового письма.

Чільне місце у творі посідає полістилістичний метод, що, на думку Ю. Грибиненко, у сучасному мистецтві «дозволив розгорнути панораму музичної культури неосяжної широти і в ній зробити різні протиставлення асоціативним шляхом — шляхом стильових альянсів і цитат» [34].

Нове мислення і підхід до створення музичного образу пов'язане насамперед із переосмисленням стилю бароко, що виступає у творі не як пряме або опосередковане цитування певного жанру чи мелодії. Композитор відтворює епоху в її історичному контексті — симфонія сприймається як екскурс у ті далекі часи. Автор музичними асоціаціями та звуковими образами вдало змальовує всі спектри життя тогочасної людини. О. Зінькевич вбачає негласну програму симфонії у п'єсі І. Кочерги «Пісня в бокалі», на думку музикознавця, композитора привабили у п'єсі фабульні моменти бурхливого життя середньовічного міста та психологія його мешканців» [52, с. 169].

Лев Колодуб відображає у творі розквіт вітчизняної культури, адже «українське бароко» — це період стрімкого культурного

¹ Симфонія вперше виконувалась Київським камерним оркестром у 1980 році.

злету в історії Української держави, що охоплює другу половину XVII–XVIII ст. Порівняно із Західною Європою, цей стиль в Україні поширився зі значним запізненням та характеризується певними особливостями, які полягають, насамперед, у «відсутності яскравих протиставлень (ій) елементів середньовічного, ренесансного та класицистського стилів, оскільки більшість цих ознак органічно вливаються в загальне поняття «українське бароко» [106, с. 8–9]. Характерними ознаками стилю бароко на теренах України є яскраво виражені національні риси, які проявилися, насамперед, в архітектурі, музиці та поезії. Суспільно-історичним підґрунтям Українського бароко була активізація соціальної та національно-визвольної боротьби, що призвела до виникнення козацько-гетьманської держави. Саме козацтво, як військова і суспільно-політична сила, «було носієм нового художнього смаку» [128].

У цей час українська музика набула найбільшого розвитку та розквіту. На теренах України поступово почали формуватися осередки духовної музики, у багатьох містах виникають професійні об'єднання народних музикантів (братства), відкриваються співацькі школи.

У кінці XVIII ст. з'являються перші симфонічні твори, серед яких «Концертна симфонія» Д. Бортнянського (1751–1825), «Українська симфонія» Е. Ванжури (1750–1802) та «Симфонія соль мінор невідомого автора». Також вражає творчість М. Березовського (1745–1777), що «полягає в поєднанні бездоганного професіоналізму європейського рівня з українськими фольклорними традиціями» [94]. Існують відомості про написання симфонічних творів різних форм І. Вітковським, І. Лозинським, П. Селецьким, А. Галенковським та ін. Однак жодного з них досі не знайдено [139].

Вагоме місце у галузі музичного мистецтва того часу займала церковна музика, яка представлена видатними композиторами: Д. Бортнянським, М. Березовським, А. Веделем, М. Дилецьким та ін. Саме цей період розквіту творчості українських композиторів, які «блискуче опанували композиторську техніку латинського духовного концерту,

схрестивши її з національними традиціями» [145], знайшов своє ви-
явлення у симфонії Л. Колодуба.

У ХХ–ХХІ ст., у зв'язку із системним дослідженням музики епо-
хи бароко, зростає зацікавленість композиторів до форм і стилістич-
них особливостей цього періоду. Оновлений варіант барокових жан-
рів знаходить своє втілення у творах А. Шенберга, І. Стравинського,
Б. Бартока, К. Орфа, П. Гіндеміта та інших.

У сучасній українській музиці «необароковий» стиль можна просте-
жити у творах М. Скорика («Панахида» для солістів і мішаного хору),
Є. Станковича («Якось в гостях у великого Вівальді»), В. Зубицького
(«Partita concertante in modo jazz improvisatione»), В. Камінського («Лі-
тургія Іоанна Златоуста» для солістів і мішаного хору, «Концерт для
двох скрипок, двох флейт, органа, клавесина та камерного оркестру»),
І. Карабиця (Концерт для хору, солістів і камерного оркестру на сл.
Г. Сковороди «Сад Божественних пісень»), В. Бібіка («34 прелюдії
і фуґи»), Л. Дичко (кантата «Червона калина»), О. Козаренка (камерна
опера «Час покаяння», кантата «Богородичні Пісні», «Страсті Господа
Нашого Ісуса Христа»), В. Губаренка (опера-балет «Вій») та ін.

Симфонія № 3 Л. Колодуба складається з трьох контрастних час-
тин. Темброву основу твору складає струнна та збільшена група удар-
них інструментів (дзвони, литаври, дзвіночки, челеста).

Перша частина (*Allegro*) написана у формі сонатного алеґро. Па-
сажі арфи і тембр дзвону розкривають перед слухачем завісу майбут-
нього дійства. Головна партія — фуґато (інструменти струнної групи)
розпочинається помірним маршовим рухом четвертних у тридольно-
му розмірі. «Прозорі» терцеві інтервали поступово згущуються та змі-
нюють своє забарвлення. Темі притаманна деяка комічність, у якій не-
важко розрізнити відлуння європейського барокового стилю, зокрема
скрипкові концерти А. Вівальді та Й. С. Баха тощо.

Наспівна тема мелодії побічної партії (ц. 18) інтонаційно наближе-
на до українських кантів, які найчастіше виконувались у три голоси:
верхні два — паралельними терціями, а третій (бас) становить гармо-
нічну основу (Приклад № 33).

Приклад № 33. Симфонія № 3 «В стилі українського бароко», ч.1



Використовуючи поліфонічний прийом канону, композитор створює ефект масового хорового співу. Політональне співвідношення тем поступово переростає у хорал паралельними тризвуками (ц. 22) та звучить як відлуння.

У розробці (ц. 30), яка починається із головної партії, композитор протиставляє тематичний матеріал головної і побічної теми. Швидкоплинне зіставлення регістрів, фактури та тембрів відбувається у лаконічній формі. Кінематографічна зміна образів та використання яскравих сонористичних ефектів створює образ тогочасного Києва. Тембр дзвону, що лунає на протязі всього звучання твору, додає стрункості форми та тримає у напруженні слухача.

Друга частина Симфонії відображає образ жителів столиці. Композитор узагальнює тут характерні особливості міського фольклору — романсу і пісні — та оркестровими засобами відтворює різноголосий гомін великого торгового міста. Використовуючи варіаційний виклад та просторові зіставлення, що лежать в основі оркестрової музики бароко, Л. Колодуб створює образ видовища та масового свята. Частина майже повністю будується на алеаторно-сонорних принципах музичного вислову, що гармонійно поєднуються з програмним задумом симфонії. Розвиток частини можна умовно поділити на чотири варіації. Перша складається з двох елементів, які, контрастуючи між собою, створюють відчуття змагання та поступового завойовування регістру струнними інструментами. Друга варіація репрезентується специфічним тембром чембало — традиційним інструментом епохи бароко та могутнім звучанням литавр. Третя варіація — ніжне віртуозне соло скрипки, побудоване на інтонаціях основної теми.

Варіаційно-наскрізна структура приводить до кульмінації (ц. 70), в основу якої покладено мелодико-гармонічний комплекс із першої частини твору. Могутнє звучання *tutti* завершує частину (реприза, або четверта варіація).

Третя частина розпочинається стрімким фугато, що сприймається як бадьора жига з характерним ритмічним малюнком та тридольним розміром. Стрімкі мелодичні пасажі (ц. 74) з хроматичними відхиленнями призводять до динамічного сплеску хоралу з першої частини. Поступово «загасаючу» хоральну фактуру змінює дрібний мелодичний риф у контрабаса з поліфонічним протиставленням у других скрипок (ц. 79). Третя частина найемоційніша: мелодичний розвиток відбувається стрімко, повільні ліричні вставки, що темброво імітують звучання органа (ц. 104), перебивають рух та додають ще більшого напруження. Урочистий звук дзвону, сплески ударних, вихори струнних та синкопований хорал зав'язуються у безперервну круговерть, змінюючи один одного з калейдоскопічною швидкістю. Дійшовши до свого апогею, затихають та розчиняються у таємничому звучанні челести (ц. 122), що, наче марево з тих далеких часів, поступово розсіюється і зникає...

На думку Т. Бачул, Симфонія Л. Колодуба є знаковою для вітчизняної музичної культури і, певною мірою, загадковою, тим самим відкриває нові обрії для сучасних музикознавчих досліджень. Особливу художньо-естетичну цінність, на думку автора, становлять темброво-оркестрові аспекти твору, зокрема «граничний колоризм челести, арфи, чембало, кампанеллі, оркестрових дзвонів, що створюють ефект пульсуючої нереальності, потусторонності та інфернальності» [8, с. 153].

Інтонаційний матеріал симфонії, як зазначає Г. Конькова, ґрунтується, насамперед, на особливостях національного типу мислення, який сформувався в різних жанрах і видах професійної культури епохи бароко, від вокально-хорової (кант, сольна міська пісня) до інструментальної (сольне та ансамблеве народне музикування), одночасно, композитор звертається і до типових для класицизму

принципів формотворення, оркестровки, поліфонізації і т. д. [83]. У цілому ж естетичний ідеал Третьої симфонії Л. Колодуба, на думку В. Іванченка, полягає в переконливому коригуванні програми соціально-моральним ідеалом. Носії та фактори стилевих властивостей в органічному сплетінні евристичного і стилізованого первня формують програмно-психологічну узагальнену конкретність, у якій трагічне проявляється у зображенні, що виходить на всеосяжність епічного [56, с. 169].

Отже, специфічні риси засвоєння композитором фольклору в Симфонії № 3 «В стилі українського бароко» відображається, насамперед, у тому, що автор не звертається до архаїчних пластів музичного фольклору, що було характерно для попередніх творів композитора, а творчо переосмислює здобутки зарубіжної та української музики епохи бароко. За допомогою сучасних засобів оркестрового письма (сонористика, алеаторика, атональність, та ін.) відтворює епоху в її історичному контексті.

Симфонії притаманна яскрава картинна зображальність, що підпорядковується програмному змісту композиції. Л. Колодуб використовує музичні жанри, що є характерними для бароко — кант, партесний концерт, скрипковий концерт та ін. Також композитор майстерно трактує музичні форми даної епохи — сюїтну, рондальну, варіаційну — та органічно поєднує їх у рамках одного твору.

Лев Колодуб застосовує фактурні прийоми, що широко використовувались у музичній практиці того часу. Зокрема, поліфонічні прийоми (камбіати, затримання, стрети та ін.). Симфонії притаманна метроритмічна свобода, наскрізність та комплементарність музичного вислову. Мелодичні, ритмічні й гармонічні фігурації, що у часи бароко часто виконували функції теми, композитор застосовує у дещо переломленому вигляді; ніби ненавмисно з'являються «фальшиві» звуки, що додають твору деякої комічності.

Темброво-оркестрова новація виявляється у камерності і нестабільності виконавських інструментальних складів та зверненні композитора до сольючих струнних, що є характерною ознакою

барокової доби. Оркестровими засобами композитор імітує звучання органа (ц. 104), темброво відтворює український інструмент доби бароко — бандуру (кобзу).

Автор використовує й інструменти цієї епохи — чембало (клавесин) та арфу. А тембр челести, імітуючи тут звучання дрібних дзвіночків, мальовничо відтворює «звуковий фон», який супроводжував тогочасних міських жителів. У Симфонії повністю відсутні дерев'яні та мідні духові, вони повністю замінюються поліфункціональністю звучання струнної групи інструментів, також у творі значно розширена група ударних.

Важливим формоутворюючим фактором у Симфонії № 3 є тембр дзвонів, які, безперечно, створюють образ Києва. У творі вони присутні безпосередньо (дзвони, дзвіночки), так і відтворюються іншими інструментами (акорди фортепіано, фігурації скрипок). Звук дзвону виступає тут коментатором дії і з'являється у різних іпостасях (церковні дзвони, куранти); кожного разу змінюючи свою «звукову функцію», він то звучить урочисто, то б'є на сполох, грізно попереджаючи про нещастя.

У результаті поєднання барокових і сучасних форм художнього мислення у творі виникає нова інтегративна єдність, яку важко укласти у звичну класифікаційну рубрику. Симфонія № 3 «В стилі українського бароко» виступає не лише як принципово новий тип творчого мислення композитора, а стає новим художньо-естетичним етапом в українському музичному мистецтві.

Підсумовуючи вищезазначене, можна зробити висновок, що у період творчого становлення композитором створено низку оркестрових полотен, де чітко простежуються перші стильові засади фольклорної трансформації. Зокрема:

- слідування традиціям російської та української (харківської) композиторської школи (Симфонія № 1);
- народний мелос представлений переважно у вигляді квазіцитат або у переінтонованому вигляді без прямого цитування першоджерела (Симфонії №№ 1, 2, 3);

- звукове втілення програмності, що часто пов'язана з національною тематикою, відбувається тут завдяки сонористичному відтворенню художніх образів (Симфонії № 2 і 3);
- твори вирізняються майстерністю оркестрового письма, зокрема, велика увага приділяється ударним і мідним духовим інструментам;
- у цей період композитор заявляє про себе як автор-симфоніст;
- оптимістичний характер музичних творів та відсутність трагізму, що відображається у «легкій» гармонії, яскравих мелодіях та чіткості форм.

Питання до практичного заняття № 3

1. Розкрити становлення творчої індивідуальності митця на основі аналізу Симфонії № 1 «Академічної».
2. Формобудова, особливості мелодизму та основна ідея Першої симфонії Л. Колодуба.
3. Творчість Тараса Шевченка у музичному доробку Лева Колодуба.
4. Охарактеризувати програмність авторського мислення у Симфонії № 2 «Шевченківські образи».
5. Особливості взаємопроникнення та взаємодії музики з іншими видами мистецтва у Симфонії № 2.
6. Засади жанрово-стильового моделювання у Симфонії № 3 «В стилі українського бароко».
7. Специфіка використання у Симфонії № 3 нових композиційних прийомів (сонористика, алеаторика, полістилістика, серійність та ін.).
8. Інтонаційний матеріал Симфонії № 3.
9. Особливості художнього перевтілення народної музики в ранніх симфоніях композитора.

Тема IV

Аналіз симфонічної творчості Л. Колодуба у зрілий та пізній періоди

1. Художні засади втілення трагічного у Симфонії № 5 «Pro memoria».
2. Симфонізація пісенного фольклору в Симфонії № 8 «Прилуцька».
3. Трансформація народного мелосу у Симфонії № 10 «За ескізами юних літ». Синтез фольклорного та авторського у зрілий та пізній періоди творчості Л. Колодуба та загальні висновки щодо фольклорних засад оркестрового стилю композитора.

4.1. Художні засади втілення трагічного у Симфонії № 5 «Pro memoria»

Тема боротьби людини з неминучим фатумом долі завжди знаходила своє відображення у мистецтві. Ще давньогрецький мислитель Аристотель у вченні про трагедію зазначав, що трагедія, викликаючи співчуття і страх, примушує глядача співпереживати, тим самим призводить до очищення його душі [6, с. 58–59].

Трагічне ми пов'язуємо з природними та суспільно-історичними глобальними колізіями (стихія, війна, голод, смерть) та з непоправною втратою, у якій людина є безсилою проти неминучого горя. Трагедійність, за словами М. Русяєвої, — це не стільки певний «естетичний ціннісний аспект музичного змісту, що зумовлений загальножиттєвим досвідом, скільки специфічна форма розуміння, взаємодії людини зі світом» [132, с. 67]. У музичному мистецтві тема трагічного знайшла

своє втілення у жанрі реквієму, що сформувався ще в XIII ст¹. З часом змінивши свою структуру, призначення та відійшовши від ознак літургії, цей жанр залишив незмінною свою семантику (плач, зітхання, жах, вічний спокій) та трагедійний зміст.

Жанр реквієму, підпорядковуючись внутрішній авторській концепції, знайшов своє втілення у творчості багатьох композиторів XX ст., серед яких: М. Дюрюфле², Д. Лігеті³, І. Стравинський⁴, А. Караманов⁵, А. Шнітке⁶ та інші.

Трагічні події XX ст. знайшли своє відображення у «Військовому Реквіємі» (1962) британського композитора Б. Брітена (1913–1976), що був приурочений освяченню кафедрального собору м. Ковентрі, зруйнованого під час Другої світової війни, також у творі сучасного польського композитора К. Пендерецького (1933 р.н.) — «Польський реквієм» (1980–2005), у якому композитор змальовує трагічні сторінки історії свого народу.

Художнє втілення теми трагічної долі нашого народу не оминуло і жодного українського композитора, адже чи не найбільших втрат зазнала Україна численними репресіями, голодомором, війнами, Чорнобилем...

Доцільно згадати вокально-оркестрові твори Є. Станковича, зокрема: «Чорну Елегію» (1991), «Каддиш-реквієм» (1992), що приурочений до 50-ї річниці трагедії у Бабиному Яру та «Панахиду за померлими з голоду» (1993). Також «Думу про тридцять третій» для мішаного хору та солістів Геннадія Саська (випускника класу композиції Л. Колодуба), «Український реквієм» (1991) Ю. Шамо, присвячений пам'яті жертв Чорнобильської трагедії, твір В. Зубицького «Сім сльозин»

¹ Семантично-конструктивна послідовність частин реквієму, була офіційно визнана в якості канону католицькою церквою на Тридентському Соборі у 1570 році.

² Присвячений жертвам Другої світової війни, реквієм написаний у 1947 р.

³ «Реквієм» для сопрано, мецо-сопрано, мішаного хору та оркестру (1965).

⁴ «Requiem Canticles» («Заупокійні піснеспіви», 1966).

⁵ «Реквієм» (1971) з використанням латинського тексту.

⁶ Вокально-симфонічна поема на канонічний текст із частини — «Credo» (1975).

(1991) для хору хлопчиків, органа і камерного оркестру. Слід згадати твори О. Яковчука, зокрема: Першу симфонію «Біоритми Чорнобиля» (1986) та Четверту симфонію-реквієм «Тридцять третій» (1990), також Четверту симфонію Г. Ляшенка, присвячену жертвам голодомору 1932–1933 років та інші.

У творчості Лева Миколайовича Колодуба, історико-трагічна тематика знаходить своє втілення у Симфонії № 4 («*Пам'яті жертв Чорнобильської трагедії*», 1986) та Симфонії № 5 («*Pro memoria*», «*Пам'яті жертв страшних лихоліть в Україні*», 1990). Ці твори стали новим етапом творчої зрілості та глибокого філософського переосмислення трагічної долі України.

Симфонія'86 (№ 4) є реакцією композитора на трагічні події, що відбулися на Чорнобильській АЕС. За словами автора, він не міг стримувати свої емоції та біль серця, які одразу ж були перекладені музичними звуками і знайшли своє вираження у симфонічній партитурі. Твір викликає зацікавленість, перш за все, з філософської точки зору. Автор, використовуючи звукомалярські прийоми оркестрового письма, змушує переживати ті страшні часи української історії. З одного боку, Л. Колодуб змальовує мальовничі пейзажі української природи, а з другого — наслідки страшної трагедії. Композиція відрізняється від попередніх симфоній автора експресіоністичною стилістикою, сміливими тембровими і гармонічними знахідками, новим трактуванням форми (симфонія одночастинна з наскрізною структурою розвитку) та наділенням філософсько-гуманістичною функцією музичного образу, що і становить основу композиторської концепції твору.

Тужлива тема соло у скрипки в Симфонії № 4 інтонаційно споріднена з українськими думами. Композитор у творі широко застосовує лади народної музики, зокрема: фригійський, дорійський та пентатоніку. Втілення фольклорної тематики проявляється у хоралі, який наближений за звучанням до церковного заупокійного співу. Хорал звучить жалісно, з трепетом, мов відтворює помірне гойдання вітру на відчуженій території. Поступово хорал, видозмінюючись, переростає

у рівномірно пульсуючий риф, на фоні якого пронизливо звучать імпульсивні «вигуки» з поступово наростаючим передчуттям загрози.

Ліричним відступом Симфонії є пейзажна замальовка української природи, у якій композитор звуковими тембрами майстерно передає помірний плин життя до страшної трагедії: спів птахів, шум лісів, плескіт води... Для створення ефекту марева і невагомості, Л. Колодуб використовує архаїчний лад — пентатоніку. Цей прийом знайде своє виявлення і в подальших творах композитора, наприклад, у сюїті «Турівські пісні» у частині «Спи, дитино...», як мотив засинання¹. Закінчується твір репліками-запитаннями, що гаснуть і розчиняються у гулі низьких струнних інструментів.

У Симфонії Л. Колодуб використовує фольклор не прямо (у творі немає жодної цитати) — народний мелос стає елементом підсвідомого. В уяві слухача вириваються асоціації з українською протяжною піснею, думами, плачами та церковним заупокійним співом.

Новою манерою художнього мислення, окрім одночастинності та наскрізності розвитку тематичного матеріалу, є лаконізм вислову та драматургічна багатоплановість. Цьому сприяють активні жанрові модифікації тематичного матеріалу, варіантно-варіаційний метод розвитку, сонористичні прийоми, медитативність, картинна зображальність, що передусім вирішено за рахунок майстерного використання тембрових властивостей як солюючих інструментів, так і оркестрових фонічних якостей. Тембр у творі виступає головним формотворчим засобом та організовує загальний наскрізний розвиток у цілісну композицію.

«Симфонія '86 року» № 4 відрізняється від попередніх симфоній автора, але, мабуть, життя, яке кардинально змінилося, диктує свої вимоги щодо манери вислову і стилю. Життєрадісність та оптимізм, що є однією з характерних ознак творчої індивідуальності Л. Колодуба,

¹ К. Квітка зазначав — «В історії музичного розвитку українського й російського народів ангемітонована пентатоніка мала визначне місце, — про це свідчать як чисті її пам'ятки, так і сліди її в дуже великій кількості мелодій» [73 с. 75].

у творі відходять на задній план, а глибоко філософська тематика знаходить свій прояв і в наступних творах Л. Колодуба, зокрема у Симфонії № 5 («Pro memoria»), що була написана через чотири роки після Симфонії № 4, у 1990 році.

У глибокому філософському сенсі постає перед нами масштабна трилогія-реквієм «Pro memoria» [103]. Основною ідеєю твору є вшанування пам'яті жертв невинно замучених людей, душі яких не знаходять спокою, просять про молитву й очищення. Саме цьому і підпорядковується програмний заголовок кожної з трьох частин композиції: від «Терору» (ч. 1) через «Пам'ять» (ч. 2) до очищення — «Катарсис» (ч. 3), які постають перед нами образами-символами великої трагедії страждаючого народу і безжального терору.

Вміло і лаконічно ці образи відтворені музичними засобами та оркестровими прийомами, органічно поєднуючи в собі архаїчне із сучасним, автентичне з професійним.

Щодо прем'єри Симфонії № 5 у 1993 році на фестивалі «П'ять столиць» Л. Анучина зауважує: «Характерна ознака твору — яскрава та мальовнича темброва палітра, яка дозволяє говорити про «оркестр Колодуба» зі збільшеним складом духових, великою групою ударних інструментів, арфою, челестею та фортепіано [5].

Під час виконання симфонії (диригент — В. Сіренко) у Колонному залі ім. М. В. Лисенка 10 листопада 2010 року на концерті, що був приурочений до ювілею композитора, Лев Миколайович зі сльозами на очах згадував про свого батька, який був серед тих, кому присвячена ця симфонія¹ [118]. І. Сікорська визначає Симфонію № 5, як «масштабний вражаючий реквієм, літопис трагічної історії нашої Вітчизни» [141, с. 35–36], а відомий музикознавець А. Терещенко порівнює цей твір із Десятою симфонією Д. Шостаковича — «...задум симфоній продиктований гострими життєвими колізіями (в центрі — конфліктне протиставлення особистості і жорстокої реальності» [152, с. 186].

¹ Батько був репресований у 1938 році, коли композитору виповнилося лише сім років.

На думку Б. Працюк, загальний композиційний задум твору підпорядкований ідеї фактурної реалізації ефекту дзвону як позитивного життєствердного первня, втіленого усіма, а особливо оркестровими, засобами музичної виразності [129, с. 133]. Адже у творі, окрім реальних дзвонів, композитор використовує темброву імітацію звучання дзвіниці, чим створює ефект занурення у давнину нашого народу. Глибокий символічний зміст розкриває композитор, ілюструючи у Симфонії передзвін, що яскраво зображає найсвітліші відчуття та прагнення українського народу, — це бажання соборності. Музикознавець О. Булаш порівнює симфонію із масштабним живописним твором, що написаний крупними мазками, з виразовою роллю колористики — оркестрових барв [20, с. 143].

Розглядаючи докладніше глибину художніх рішень меморіальної тематики, насамперед слід зазначити специфічний склад оркестру, зокрема збільшену групу мідних, що символізує у симфонії терор (шість валторн, чотири труби), використання оркестрових дзвонів, челести та арфи.

Перша частина — «Терор» (*Moderato, furioso*) — починається ніби з «вибуху», жадливого «зойку» і «скреготу» від натиску «репресивної машини», яка змітає все живе на своєму шляху. Гучна динаміка і суворе «голосіння» оркестрового *tutti*, хаотичний вихор дерев'яних духових створюють картину жаків та спонукають до співпереживання. Перед нами відкривається картина нерівної боротьби, для якої задіяні всі технічні можливості оркестру¹.

Зловісний сигнальний звук труби пронизує оркестрові кластери, мов холодний вітер мороку, звучать пасажі у дерев'яних (ц. 6–7), зав'язавшись у своєрідну поліфонію з людського крику і благання.

Безжалний тиранічний маршовий наступ обривається, залишивши «доспівувати» невпевнений єдиний звук в альтях, що символізує згасаючий промінь життя (ц. 13).

¹ Схожий прийом композитор використав у третій частині Симфонії № 2 («Шевченківські образи») — «Єдиного сина, єдину дитину».

Паросток надії і заспокоєння звучить у флейт (ц. 15). Мов ніжна коліскова, навіває спогади про дитинство і сприймається як авторський коментар (Приклад № 34).

Приклад № 34. Симфонія № 5 «Pro memoria», ч. 1 — «Терор»

Пасаж у струнних (ц. 16), витриманий на оркестровій педалі, підсилює ефект сну і звуками арфи розчиняється у просторі. Але тріолі у дерев'яних духових, мов биття серця, порушують спокій холодної, повільної «теми терору», що набирає обертів важкими фатальними кроками (ц. 20).

Потужний емоційно-енергетичний заряд, розвиваючись за законами драматичного симфонізму, з несамовитим сплеском мідних духових доходить до свого апогею (ц. 21), обривається гірким плачем альтової флейти (ц. 22) з глухим стогоном у низьких струнних інструментів (Приклад № 35).

Приклад № 35. Симфонія № 5 «Pro memoria», ч. 1 — «Терор»

Своєрідною тихою кульмінацією є проведення теми, яка інтонаційно близька до народної, у поліфонічному викладі струнними (*divisi*). Це розповідь про страждання. Мелодія перебивається тривожним соло труби, що, як і на початку симфонії, пронизує весь оркестр, закликаючи до уваги, створюючи тим самим своєрідну смислову арку. Вибухає ще з більшою люття «тема терору», знову набираючи

своєї сили. На перший план виходять мідні духові, що звучать у напружених регістрах разом із насиченою ударною групою, вихорами дерев'яних і тремтінням струнних. Оркестрове *tutti* відображає всю силу лиха, що виходить на поверхню.

Завершується частина смиренними репліками альтової флейти, які підхоплює тихими «зітханнями» група низьких струнних інструментів. Поступово затихаюча оркестрова вертикаль символізує собою невблаганну смерть.

Друга частина — «Пам'ять» — становить різкий контраст із попередньою. Відкриваючись імпресіоністичною замальовкою із шумових інструментів (брязкальця і трикутники), формує неземний фантастичний образ, що доповнюється дзвінким співом челюсти та «відлунням» дерев'яних і фортепіано (ц. 41).

Здалека доноситься святковий передзвін, але це не реальний тембр дзвону, а оркестрова імітація його звучання. Багатство обертонового ряду, характерний тембр та відчуття удару композитор передає ритмо-формулами з акордів шести валторн, струнних і дерев'яних (ц. 42), створюючи відчуття великого свята та соборності.

За словами самого автора, на створення такого прийому його надихнула творчість унікального дзвонаря і віртуоза К. Сараджева¹ (1900–1942), який володів феноменальним абсолютним слухом та записав у ноти 317 звукових спектрів найбільших дзвіниць московських храмів².

Імітація дзвону, що обрамляє Другу частину, заглиблює слухача у фантастичний неземний світ духовного єднання, молитви та прощення. До церковного дзвону приєднується думна тема струнних з першої

¹ Рукопис К. Сараджева, що зберігається у Москві («Музей Данилового монастиря»), був опублікований у щорічному виданні «Памятники культуры. Новые открытия» у 1977 році [23].

² У симфонічній партитурі автор зазначає: «У цифрах 43–45 акорди є звукорядами «індивідуальностей» дзвонів К. К. Сараджієва (Сараджева)».

частини, що сприймається як відголосок героїчних подій минувшини (ц. 50) (Приклад № 36).

Приклад № 36. Симфонія № 5 «Pro memoria», ч. 2 — «Пам'ять»

Тривала каденція ударних інструментів (ц. 54), наче недільна дзвіниця, створює відчуття великого свята. Тут дзвони присутні безпосередньо (оркестрові). Немов здалека, наближається «голос» валторн, звучить гармонічно-просвітлений медитативний церковний наспів (тут композитор використав мелодію лаврського розспіву).

У частині поступово нарощується драматичний потенціал, що наприкінці виривається «вибухом» оркестрового *tutti*. Виконуючи функцію узагальнення на цьому бурхливому тлі, звучить величний хорал у мідних інструментів, інтонаційною основою якого є церковний монодійний розспів. Закінчується частина частковою дзеркальною репризою, що будується на матеріалі вступу «Пам'яті» та створює логічно-смыслову арку, адже явища «культура — час — символ — пам'ять» перебувають у постійній взаємозалежності, але саме пам'ять стає центральною щодо інших, утворює вісь їхньої взаємодії [124, с. 7].

Третя частина (*Allegro*) названа автором «Катарсис»¹. У «Філософській енциклопедії», у статті О. Лосева, катарсис (від гр. *κάθαρσις* — буквально **очищення**) розглядається як «термін давньогрецької філософії та естетики для визначення сутності естетичних переживань» [72, с. 469].

¹ Відоме ще з давньогрецької філософії поняття катарсису вивчали Платон, Аристотель, Піфагор, Геракліт. Також це явище знайшло своє відображення у мислителів нового часу, серед них: Г. Лессінг, Є. Целлер, Й. Брейер, З. Фройд та ін. [91].

Саме ідея духовного очищення засобами естетичного співпереживання та відновлення через смерть є головною ідеєю твору, що розгортається в останній частині симфонії.

Розпочинається третя частина святковими сигнальними переграми секстету валторн, інтонаційними сегментами, що пізніше повною мірою будуть звучати у частині, поступово змінюючись і транспонуючись. Драматизація цієї теми набирає героїчних обертів, завершуючись ремінісценцією стилізованої народної пісні («авторської теми») з I частини (ц. 85).

У третій частині присутні різкі динамічні сплески і «вибухи» оркестру, на фоні яких поступово виділяється тема Києво-Печерського розспіву (ц. 93), специфіка якого, на думку Д. Болгарського, полягає у прояві законів віри і молитви, подібно до свідчення намоленої століттями ікони, живого богослов'я у звуці [16, с. 9]. Використовуючи цитату лаврського розспіву, композитор яскраво відтворив ідею просвітлення й очищення (Приклад № 37).

Приклад № 37. Симфонія № 5 «Pro memoria», ч. 3 — «Катарсис»

Cl. basso, 2 Fg., C-Fg.
Allegro ♩ = 120



Могутнє звучання ударних (ц. 105) на фоні передзвонів та пасажів, несамовитий гомін труб і валторн (репліки з першої та другої частини), що перебивається стрімким поліфонічним протиставленням оркестрових груп, досягає свого величного переможного апофеозу. Це тріумф добра та перехід в іншу, невідому нам реальність.

Поступово оркестр замовкає і лише скрипка, як промінь небесного світла, пронизує оркестр, символізуючи спокій та очищення. «Що це — душа відлітає світлим тунелем у незвідану далечінь, чи наша думка прямує за нею, щоб вимолити прощення?» [92]

У фіналі перемагає властивий Л. Колодубові оптимістичний настрій, що сповнений віри у духовно-катарсичну ідею очищення та вічність людської душі.

Таким чином, розглядаючи принципи втілення історико-трагічної тематики у Симфонії «Pro memoria» Л. Колодуба, можна зробити такі висновки щодо особливостей оркестрового стилю композитора.

У творі, щоб підкреслити домінуючу драматично-трагедійну сферу, Лев Миколайович використав потрібний склад симфонічного оркестру, при цьому збільшив групу мідних духових (шість валторн, чотири труби), що символізує у симфонії «Терор». У дерев'яних духових композитор застосував дві флейти-пікколо, три кларнети і бас-кларнет, збагатив і ударну групу інструментів (оркестрові дзвони, дзвіночки, фруста¹, там-там, маракаси, бубонці), також в оркестрі присутні арфа, фортепіано та челеста, яка створює у симфонії фантастично-казковий образ.

Характерним для творчого методу композитора є використання інструментів у незвичній тембровій якості, за рахунок крайніх теситурних позицій («гіркий плач» соло альтової флейти у низькому регістрі з першої частини (Приклад № 35); у кульмінаційних моментах пасажі дерев'яних і струнних звучать у напружено високій теситурі, темброве згущення мідних духових.

У симфонії широко застосовуються сонористичні ефекти, зокрема: імітація дзвонів оркестровими кластерами у частині «Пам'ять», відтворення «биття серця» тріолями у дерев'яних духових (ц. 17), ефект «холодного вітру» у дерев'яних духових і струнних (ц. 6 — ц. 7). Для відображення трагедійного змісту та семантичних ознак реквієму, таких як плач, жах, зітхання та вічний спокій, композитор застосовує оркестрові кластери, глісандо, флажолети, нетемперовану нотацію, метро-ритмічні лейтформули «кроків» (ц. 20) та мікрохроматику (ц. 82).

Однією з авторських рис композиторського стилю Л. Колодуба, що проявилася і в симфонії «Pro memoria», є орієнтація на експресі-

¹ Бич-хлопавка (іт. Frusta) — ударний інструмент з різким, схожим на удар батога звуком, із родини ідіофонів, складається з двох дощечок, з'єднаних з одного боку шкіряним ремінцем.

оністичну стилістику в драматично загострених фрагментах твору: атональність, хаотичність розвитку музичного матеріалу, дисонанси, різкі динамічні перепади та контрастні сольні вставки, які сприймаються як конфлікт людини зі світом.

На фоні поліладовості та атональності Лев Миколайович творчо переосмислює народнопісенні та церковнослов'янські інтонації в ліричних «острівцях» симфонії, що символізують плач народу. Двічі гармонічний мінор у «колисковій» флейт (Приклад № 34), гармонічний мінор у «плачі» альтової флейти (ц. 22), композитор використовує як своєрідну цитату, лаврський розспів, що розвивається у межах мінорного пентахорду (Приклад № 37) як символ духовності та єднання.

Привертає увагу застосування Л. Колодубом різноманітних поліфонічних прийомів, як традиційних, — підголосковість (ц. 8), контрастність (ц. 45, ц. 99) та імітаційність (ц. 23), що відтворюють український мелос, так і сучасних мікрополіфонічних прийомів (ц. 1, ц. 36). Поєднуючи їх у симфонії, композитор підпорядковує ці засоби глибокому філософському змісту твору, в якому волелюбність і терор протидіють один одному.

У симфонії композитор широко застосовує модальний принцип організації музичного звуку (лаврський розспів), який «зустрічається ще у давньогрецькій музиці в епоху григоріанського хоралу, у музичному фольклорі, особливо, східному, і в майстерному полімелодичному середньовічному багатоголоссі» [77, с. 44].

Модерна за стилістикою Симфонія № 5 втілює у собі принцип наскрізного розвитку. Головним формоутворюючими факторами у побудові композиції виступають динаміка, тембр, метро-ритм і специфічні фактурні прийоми. Органічна цілісність твору досягається своєрідними «смысловими арками» (ч. 2, «Пам'ять») та сольними вставками, що сприймаються як боротьба особистості з «репресивною машиною» терору.

Драматургія твору відображає глибокий ідейний зміст, що підпорядковується програмності симфонії — «Пам'яті жертв страшних

лихоліть в Україні». Проте композитор не робить акценту на одному історичному факті чи трагічній події народу, а узагальнює образ «лиха», доводячи тим самим, що зло має однакове обличчя, просто кожного разу проявляє себе по-іншому. Але, незважаючи на трагізм, Симфонія не є песимістичною. Основною її ідеєю є «Катарсис» — очищення і відновлення.

Драматичні й неоднозначні сторінки історії українського народу, які відображені у симфонії «Pro memoria» (*Пам'яті жертв страшних лихоліть в Україні*) та Симфонії № 4 (*Чорнобильська*) Лева Колодуба, не залишать байдужим жодного слухача, а глибоко філософський зміст завжди знайде відгук як у теперішніх, так і в майбутніх поколіннях слухачів.

4.2. Застосування пісенного фольклору в Симфонії № 8 «Прилуцька»

Симфонія № 8 («Прилуцька» для юних виконавців, 2003) відкриває пізній період творчості композитора, який характеризується поверненням до широкого засвоєння фольклорного мелосу, зокрема і в цитованому вигляді. Адже Симфонії № 4 і № 5, які написані у зрілий період творчості, характеризуються, в основному, непрямим використанням народної музики, а у Симфоніях № 6 і № 7 фольклорне підґрунтя взагалі відсутнє.

Передісторія створення Симфонії № 8 бере свій початок із написання композитором у 1994 році хорového циклу «Прилуцькі пісні», у якому автор опрацьовує народні пісні з Прилуцького краю. Однак автор зауважує: «Складаючи цю збірку, ні в якому разі не припускав думки, що пісні, які увійшли до неї, належать тільки Прилукам чи Прилуччині. Це широко розповсюджені українські народні пісні — близькі й дорогі всім українцям, де б вони не жили».

Основу хорového циклу Лева Миколайовича становлять пісні, що були записані прилуцьким «старим хористом» І. Д. Скойбідю

(225 текстів без нот). Л. Колодуб спочатку записував мелодії по пам'яті, а пізніше зв'язав зі збіркою Д. Ревуцького «Золоті ключі»¹.

Щодо пісень із циклу «Прилуцькі пісні», то О. Бенч-Шокало зауважує: «Вони виявляють глибоке знання композитором природи хорового співу: написані в зручній теситурі, пронизані багатою метроритмічною, ладовою організацією музичного матеріалу, тембровим розмаїттям. Фактура пісень виявляє особливості народного співу через підголоскову поліфонію, через рух голосів паралельними терціями (стрічкове двоголосся) та паралельними тризвуками, через гармонічне багатоголосся й кантову стилістику» [9, с. 255].

Подаючи народні пісні в оригінальній обробці та відтворюючи «фольклорний» тип програмності, композитор продовжує традиції обробки народного мелосу, що були започатковані ще М. Лисенком, Л. Ревуцьким, Б. Лятошинським та багатьма іншими українськими композиторами.

Адже в українській музиці, як зазначає О. Фрайт, «переважає тяжіння до осмислення тематизму та інструментальної драматургії через призму пісенних, поетичних і літературних образів. Це викликано тим, що центральним жанром національної культури довгий час була пісня, яка зі своїми стійкими метафорами, символами, конкретними персонажами і сюжетними поворотами міцно увійшла, як елемент професійного художнього мислення, в українське мистецтво» [155].

Метою для написання Симфонії було збереження та популяризація українських народних пісень, які, на жаль, все менше звучать у побуті та на сцені. У програмному заголовку Л. Колодуб зазначає — «для юних виконавців», чим і зумовлений не надто насичений (не характерний для Колодуба) склад оркестру та «полегшена» манера оркестрового письма.

¹ «Золоті ключі» — три випуски антології українських народних пісень, які були записані Д. Ревуцьким (1926–1929 рр., по 125 пісень у кожному збірнику з коментарями академічного рівня). У 1930-х — 1940-х роках збірки були вилучені з бібліотек та в 1964 році були перевидані (хоча й зі значними скороченнями) під редакцією М. Гордійчука.

Складається Симфонія № 8 із чотирьох частин, що за своєю структурою дещо нагадують сюїту. Циклічність форми забезпечує кінематографічна зміна народних тем, які композитор подає в яскравій обробці та специфічній власній манері переінтонування фольклорного першоджерела.

Майстерність полягає у тому, що композитор, використовуючи не надто насичений склад (один гобой і фагот, дві валторни), вміло передає динамічні і темброві контрасти.

Перша частина твору (*Lento, Allegro*) розвивається за принципом сонатної форми та розпочинається протяжною жалісною темою флейт у тональності ля мінор. Темі частин складені на основі двох українських народних пісень зі збірника «Прилуцькі пісні». Перша — «Поza лісом»¹ (№ 3), друга — «Зашуміла ліщинонька» (№ 1).

Розпочинається Симфонія фольклорною темою «Поza лісом», у якій оспівується тяжка жіноча доля, що сповнена скорботи та жалю. Звук флейти у низькому регістрі якнайкраще відображає низький жіночий голос, а мерехтіння високого «мі» на *non crescendo* у скрипок створює образ далекого шуму лісу (Приклад № 38).

Приклад № 38. Симфонія № 8 «Прилуцька», ч. 1



У симфонії композитор дещо видозмінює народну тему, пристосовуючи її до якнайкращого звучання в оркестрі. Зокрема, перемінний розмір для зручності виконання замінено на стабільний — чотири четверті (композитор міняє тривалості нот).

Головна партія поступово «розбивається» у стримані «схлипування» мідної і струнної групи (ц. 2) та продовжує свій розвиток грізною

¹ У хорovій обробці Л. Колодуб не змінює мелодію, а максимально відтворює традиції українського народного хорovого співу (втори, перемінний розмір, октавні закінчення фраз).

монодією низьких інструментів (фагот, віолончелі та контрабаси). Після тривалої паузи, створюючи різкий контраст, вступає друга тема (*Allegro*), мотив якої кожному нам знайомий ще з дитинства — «Ой, є в лісі калина». Тема звучить у тональності *c-moll*, розмір дві четвєрті. Композитор проводить побічну партію, «передаючи» її від віолончелей до перших скрипок. При цьому, не порушуючи мелодичної лінії, створює ефект змагання (ц. 3).

Удруге тема набуває більшого тембрового і динамічного розвитку (ц. 6), лунає у дерев'яних духових на *staccato* під безперервний фігуративний рух шістнадцятими у перших скрипок та акордові акценти всього оркестру. Другу фразу теми підхоплюють валторни. Завершується експозиція потужним та бадьорим звучанням всього оркестру (ц. 8).

Розробка розпочинається монодійним помірним рухом головної партії у низькому регістрі (ц. 9) на *f*. Автор творчо переосмислює фольклорне першоджерело, при цьому, змінює у тематичному матеріалі інтервальне співвідношення, ритмічне дроблення, розбиває дві теми на фрази та короткі репліки. Л. Колодуб контрастно протиставляє мелодії, змінює їх внутрішнє забарвлення та образний зміст. Партії модифікуються й, втрачаючи своє фольклорне забарвлення, набувають тут нових фонічних якостей.

У репризі (ц. 33) знову повертається друга тема у своєму автентичному звучанні у струнних. Поступово захоплюючи весь оркестр, мелодія розв'язується у кульмінацію (ц. 36) — могутнє *tutti* з фанфарним звучанням мідної й дерев'яної групи духових.

Отже, у першій частині Симфонії № 8 композитор творчо переосмислює дві народні теми — «Поза лісом» і «Ой є в лісі калина». Шляхом контрастного протиставлення та завдяки сучасним законам оркестрового письма Л. Колодуб модифікує їх, надаючи нового фонічного забарвлення та образного змісту. Художня трансформація народних мелодій у частині призводить до нівелювання чіткої межі між авторським і фольклорним тематизмом.

Друга частина симфонії (*Lento*) побудована на народній темі із циклу «Прилуцькі пісні» — «Зашуміла ліщинонька».

Частина розвивається за принципом варіаційної структури. Розпочинається наче з налаштування «ре» у дерев'яних духових, після чого вступає тужлива тема у перших скрипок. Зберігаючи упродовж всього твору перемінний розмір та використовуючи втори, октавні подвоєння і камерність вислову, композитор імітує звучання народного хору (Приклад № 39).

Приклад № 39. Симфонія № 8 «Прилуцька», ч. 2

Lento

Archi

p

pp

Перші шість тактів частини повністю повторюють хорову партитуру зі згаданого циклу. Нижній тембр скрипок вдало імітує спів жіночого ансамблю, а сольні репліки кларнета сприймаються як заспіви солістів. У кульмінації частини, що являє собою хвилю динамічного піднесення (ц. 41), тема проводиться без суттєвих змін з інтервальним дублюванням у терцію та октаву.

Цікавим моментом у розділі є синкопований рівномірний ритм на ноті «ре» у литавр (ц. 43), що створює тут ефект «биття серця». Завершується частина висхідним пасажем арфи та струнних інструментів, що поступово «збирається» у кластер і розчиняється у просторі.

Отже, друга частина тісно пов'язана з традиціями народного хорового співу, композитор, підпорядковуючись програмному задуму та використовуючи автентичну мелодію, створює неповторне власне трактування народного мелосу.

Третя частина симфонії (*Allegretto*) — скерцо — ґрунтується на українських народних танцювальних мелодіях, зокрема, однією з них є «Танці села Турівка» № 40 із хорового циклу «Прилуцькі пісні». Розділ складає тричастинну форму з деякими елементами рондальності. Композитор використовує тут усі можливості оркестру, а завдяки стрімкому вихору мелодії та пружному ритму, що створюють ударні інструменти, створює образ масового народного свята.

Наступна, Четверта частина (*Moderato*) — фінал симфонії, що розвивається за принципом рондо-сонатної форми та засновується на українській народній пісні «По дорозі жук, жук»:

По дорозі жук, жук,
По дорозі чорний...
Подивися, дівчинонько,
Який я моторний!

Розпочинається частина з короткого динамічного акценту, що налаштовує слухача на увагу, після чого вступає тема у перших скрипок (ц. 60) (Приклад № 40).

Приклад № 40. Симфонія № 8 «Прилуцька», ч 4.



Перше проведення теми характеризується камерністю вислову (звучать струнні інструменти) та діатонічним викладом в акомпанементі. Автор дещо трансформував народну мелодію, у п'ятому такті змінено ритмічний та мелодичний малюнок. Це передусім пов'язано з особливостями оркестрового письма, потребою тематичного розвитку та власне з авторським трактуванням народного першоджерела.

У другому проведенні теми (ц. 62), що залишається незмінною, відбувається октавне дублювання мелодії дерев'яними духовими. Функцію акомпанементу виконують тут струнні інструменти. Поступовому динамічному наростанню сприяє група мідних духових та литаври. Друге проведення теми відповідає бадьорому характеру наступного куплету народної пісні:

Який я моторний,
І у кого вдався.
Хіба ж даси копу грошей,
Щоб поженхався!

Динамічним контрастом стає лірична трансформація теми у тихий хорал на *staccato* у дерев'яних духових, що заснований на ритмічному малюнку теми та знаходить своє продовження у тромбонів (ц. 65). Звучить м'яко та легко і відповідає наступному куплету народної пісні:

По дорозі галка,
По дорозі чорна...
Подивися ж, козаченьку,
Яка я моторна!

Картинна зображальність досягається завдяки синкопованому ритму у фагота, віолончелей і контрабасів, форшлагам у дерев'яних та «специфічним» глісандо у литавр. Гучні звуки барабанів і бубна призводять до динамічного «згущення» у третьому проведенні теми, що знаходить своє продовження у поліфонічному викладі мідних духових (ц. 66). Композитор використовує фактурний прийом канону для відтворення діалогу, що є основою народної пісні, на якій ґрунтується дана частина.

З третього проведення теми починається розробка частини, у якій присутні основні тематичні матеріали: тема «По дорозі жук, жук» та стакатний хорал, що знову ж звучить у дерев'яних духових (ц. 67) і набуває тут нового гармонічного та динамічного забарвлення, лунає впевнено і напористо.

У розробці з'являється ще одна контрастна мелодія в альтів і віолончелей (ц. 69). Однак вона сприймається як похідна від головної теми і нагадує басову партію (Приклад № 41).

Приклад № 41. Симфонія № 8 «Прилуцька», ч. 4



Протиставлення основних тематичних елементів у розробці характеризується різкими динамічними і тембровими контрастами, що, у результаті, призводить до кульмінації частини (ц. 82), яка

розпочинається короткими репліками мідної групи на основній темі, що перебивається потужним *tutti* оркестру. Друга фраза теми (*meno mosso*) лунає на фоні пульсуючого ритму ударної групи і тремоло струнних спочатку у флейти (ц. 84). Згодом її «підхоплюють» кларнети.

Могутнє звучання ударної групи (литаври, барабан, тарілки, дзвіночки) та «перекличка» мідних духових і струнних інструментів (ц. 85) розв'язується у нетривалу каденцію ударної групи, що призводить до динамічного апогею (ц. 89).

Казкові звуки арфи зупиняють дію, на фоні «розлогих» глісандо звучать короткі репліки основних мелодій Симфонії. Завершується твір приглушеним акордом струнних, що, наче відлуння, затихає та розсіюється у даліні.

Отже, чотиричастинна Симфонія № 8 «Прилуцька» (для юних виконавців) розгортається за традиціями симфонічного циклу та є яскравим зразком переосмислення і трансформації народного мелосу в українській музиці. Взаємопроникнення традицій народного вокального жанру в професійну інструментальну музичну культуру відбувається у лаконічній формі. Л. М. Колодуб, оперуючи традиційними засадами оркестрового письма, переосмислює фольклорне першоджерело, відтворюючи свій неповторний оркестровий стиль та манеру музичного вислову, що передусім підпорядковується образному змісту та програмі твору.

Використовуючи народні мелодії «Поза лісом», «Ой є в лісі калина», «Зашуміла ліщинонька», «Танці села Турівка», «По дорозі жук, жук» композитор, завдяки контрастному протиставленню тематичного матеріалу, продуманій тембровій драматургії та мелодичним, ритмічним і регістровим видозмінам, наділяє автентичні мелодії неперевершеним звучанням, підкоривши народний мелос професійній майстерності та висоті свого таланту.

4.3. Трансформація народного мелосу у Симфонії № 10 «За ескізами юних літ». Синтез фольклорного та авторського у зрілий та пізній періоди творчості Л. Колодуба

Симфонія № 10 становить яскравий зразок творчого поєднання фольклорного та авторського первня у симфонічній творчості Л. Колодуба, адже композитор, не використовуючи тут жодної прямої цитати, створює колористичні фольклорні картини.

У творі, що є автобіографічним, відтворюється низка образів, які запам'яталися композиторові ще з дитинства. Це маршові ритми воєнних часів, звуки церковного хоралу, імітація звучання дзвонів, пасторальні звуки веснянки, елементи карпатського мелосу, плачі тощо. Розкриттю цих образів якнайкраще сприяє потрійний склад оркестру та застосування автором характерних квазіцитат із сонористичними шумовими ефектами.

Прем'єра Симфонії відбулася у Колонному залі Національної філармонії України у 2004 році під час концерту до ювілею композитора і його дружини Жанни Колодуб¹. Серед творів, за які композитору було вручено Національну премію України імені Тараса Шевченка у 2010 році, була і Симфонія № 10².

Розпочинається перша частина вступом, у якому із низького регістру, поступово захоплюючи весь оркестр, вступає головна партія (форма сонатного алегро). Це урочиста фанфарна тема-марш із характерним пунктирним ритмом. Поступово змінивши інтервальне співвідношення та ритмічно ущільнившись, удруге ця мелодія звучить у чотирьох валторн на фоні стакатного рівномірно пульсуючого акомпанементу струнних, «перебиваючись» хоралом у дерев'яних духових. Рельєфне *marcato* та підкреслений пунктирний ритм сприяють відтворенню маршового образу (Приклад № 42).

¹ Колодуб Жанна Юхимівна (н. 1 січня 1930) — українська композиторка, піаністка, педагог. З 1952 р. — викладач, а з 1997 р. — професор НМАУ ім. П. І. Чайковського. Член Національної спілки композиторів України. Народна артистка України (2009).

² Також за Симфонію № 9 «Sensilis moderno» та Симфонію № 11 «Нові береги».

Приклад № 42. Симфонія № 10 «За ескізами юних літ», ч. 1

Legni $\text{♩} = 88$

4 Cor. *f marcato*

Утретє головна тема-марш звучить, як і в першому проведенні, без розмашистих інтервальних стрибків. «Гнусавий» тембр гобоїв та англійського ріжка імітує награвання сопілкаря, а пасторальна мелодія — створює мальовничий образ української природи. Це спогади композитора про дитинство.

При багаторазовому почерговому відтворенні головної партії у різних інструментах оркестру тема зазнає певних модифікацій, то звучить тихо і лірично (ц. 10) на фоні казкових пасажів арфи (глісандо) і дзвіночків, то бадьоро і гучно — у соло труби (ц. 12) під рівномірною пульсуючий оркестровий акомпанемент.

Різкі динамічні контрасти та поступовий розвиток мелодичного матеріалу кожного разу призводить до зміни внутрішньої структури теми (як інтервального, так і ритмічного співвідношення), але при цьому головна партія зберігає бадьорий і напористий характер впродовж усієї частини.

М'який хорал дерев'яних духових, що подається у діалозі із головною партією, у подальшому розвитку викристалізовується у самостійний тематичний матеріал (ц. 7). На протязі усієї частини виступає стержнем, що надає цільності і стрункості формі та передає образ народного церковного співу. Хорал звучить то урочисто, то трагічно, виступаючи і як самостійний тематичний матеріал, і як акомпанемент.

Сполучна партія (соло кларнета (ц. 16)) побудована на оспівуванні мінорного тризвуку. Закличний характер мелодії співзвучний із архаїчним жанром — веснянкою. Тему підхоплюють флейти, англійський ріжок та засурдинена труба, звук якої, поступово розчинившись у приглушеному хоралі струнних (ц. 20), «підготовляє» вступ побічної партії.

Віртуозна тема побічної партії наділена своєрідним карпатським колоритом та мелодикою (ц. 21). Ліричне соло кларнета на фоні *basso ostinato* фаготів у високому регістрі створює темброву ілюзію звучання гуцульського народного інструмента — флюяри.

Мелодії властиві кварто-квінтові стрибки та імпровізаційність музичного вислову з характерним поспівковим варіюванням теми. «Закручений» мотив інтонаційно доповнюється специфічною манерою виконання українських плачів із форшлагами, синкопованим ритмом, перемінним розміром, ладовим забарвленням та є яскравим прикладом проникнення автентичного інструментального виконавства у професійну музичну культуру (Приклад № 43).

Приклад № 43. Симфонія № 10 «За ескізами юних літ», ч. 1

Cl. I Andante $\text{♩} = 66$

The image shows the first staff of a musical score for Clarinet I. It begins with the tempo marking 'Andante' and a quarter note equal to 66 beats per minute. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a *mf* section. There is a 3-measure rest in the middle of the staff. The score includes various rhythmic values and phrasing slurs.

Святковий хорал із «дзвоновими» інтонаціями (заклучна партія), зародившись на *pp*, як далеке відлуння церковного співу, завершує експозицію частини.

Отже, в експозиції присутні дві контрастні теми, перша — своєрідний урочистий героїчний марш, представлений переважно мідною духовою групою з характерним пунктирним пружним ритмом, друга — лірична наспівна мелодія, наближена до плачів. Також важливим тематичним матеріалом частини є хорал.

Розробка розпочинається гучним соло труби фанфарними фразами головної партії (ц. 25). Стрімкий висхідний пасаж арфи і челести створює образ таємничості та змінюється мотивом побічної партії у струнних та у подальшому розвитку знайде своє продовження у приглушених репліках арфи (ц. 28), створюючи ілюзію зупинки часу.

Акордову фактуру дерев'яних духових підхоплюють струнні інструменти (ц. 29), на фоні яких головна партія, змінивши ритмічний

малюнок та набувши нового тембрового забарвлення, з'явиться у литавр (ц. 30), звучання яких неначе сповіщає про наступ. Віддалений гул литавр різко обривається, й атмосферу «згладжують» контрабаси та віолончелі, що «підхоплюють» тему-марш.

Поліфонічне зіткнення тематичного матеріалу у розробці проявляється короткими репліками побічної партії (ц. 34) у дерев'яних та діалогами дерев'яних на матеріалі головної теми-маршу (ц. 35). Контрастне протиставлення елементів тем у розробці поступово набуває ліричного забарвлення, однак різко перебивається грізною темою-маршу соло ударної групи (ц. 46). Тут композитор вводить «важку артилерію» (литаври, систр¹, бубен, малий бубен, темплеклоки², там-там та інші). Динамічне нагнітання призводить до кульмінації частини (ц. 47), яка обривається стрімким наростанням звуку та ритмічним ущільненням і становить конфліктне протиставлення усіх тем частини.

Розробці частини характерне конфліктне протиставлення тематичного матеріалу, фактурний тип варіювання, драматизація образів, різкі динамічні контрасти, несподівані ритмічні зрушення, часта зміна тембрів та поліфонічне протиставлення образів.

Завершує розділ реприза, що розпочинається соло кларнета протяжною темою, близькою до мелодії українського плачу (ц. 53), якому протиставляється церковний просвітлений хорал (ц. 54) з дзвоновими інтонаціями у дерев'яних і струнних. Помірний розвиток його поступово призупиняє відголосок головної теми у литавр і челести (ц. 55).

¹ Систр (лат. *sistrum*, грец. *seistron*) — антична назва давньоєгипетського храмового брязкальця. Складається з металевої рамки з рукояткою, крізь яку проходять 3–4 стержні із загнутими кінцями, при струшуванні видає специфічний звук. У Римській імперії застосовувався в містеріях Ізиди і був атрибутом цієї богині. Іноді використовувався у симфонічному оркестрі, наприклад, в опері «Севільський цирульник» Дж. Россіні [140].

² Темплеклоки (італ. *temple-blocks*) — ударний інструмент північно-китайського походження — корейські дзвони. Використовувався як засіб буддійського обряду. Назва інструмента — англійського походження. Використовувався в джазі, а пізніше в симфонічній музиці. Має вигляд грушоподібних порожнистих півкуль [35, с. 90].

Таким чином, у частині, що написана у формі сонатного алегро, немов присутні три основні персонажі, що яскраво відображають програмний заголовок твору (тема-марш, квазіцитата українського плачу та хорал). Тема-марш — це спогади композитора про воєнні та повоєнні часи. Яскрава фанфарна мелодія, зазнаючи темброво-динамічного мелодичного і ритмічного розвитку, виступає у різних іпостасях — то бадьоро, піднесено, то грізно і насторожливо, то набуває ліричного забарвлення і при цьому залишається незмінним стержнем усієї частини.

Побічна тема тісно пов'язана, насамперед, з українським мелосом, зокрема з плачами, які композитор мав можливість чути у рідному батьківському селі та під час експедицій по західноукраїнських регіонах. Тема у розробці зазнає значного варіювання та модифікацій. Вона переважно передана тембром кларнета, з характерним розвитком музичного тематизму. Тут композитор вдало відтворює манеру народного співу.

Важливе образне навантаження у частині відведено хоралу. Адже побічна партія у частині відображає інтимне й особисте, а хорал є втіленням народного духу, що постає перед нами, як у якості церковного співу, виходячи на перший план, так і в якості акомпанементу, коментуючи дію. Звуковисотна система хоралу відтворюється специфічними ритмічними, ладо-гармонічними та тембровими рішеннями і є яскравим прикладом синтезу фольклорного і професійного мистецтва.

Фольклорна тематика у поєднанні із сучасною композиторською технікою, що є яскравим проявом почерку композитора пізнього періоду творчості, відіграє у частині роль ліричного острівця та сприймається слухачем як спогади про рідних і вічні людські цінності.

Вражає темброва драматургія частини — імітація звучання дзвонів, казковий тембр челюсти, фанфарний заклик труб, проведення головної партії у литавр, подібне різноманіття яскравих тембрових фарб, особливо велика увага до ударної і духової групи музичних інструментів, що є характерною ознакою творчості Л. Колодуба. Настрій, що

закладений на початку твору, має принципове значення для розвитку симфонічного твору, за словами О. Соколова — психологічна установка, що задається першою частиною циклу, визначає ту «точку зору», з якої автор починає процес відображення-осягнення дійсності, що вимагає відповідного сприйняття і від слухача [146, с. 71].

Друга частина симфонії розвивається за принципом подвійної триголосої фуґи з роздільною експозицією, теми якої наближені до народного мелосу.

Частині притаманна камерність та лаконічність вислову з творчим поєднанням традиційного й авторського трактуванням форми.

Розпочинається розділ ліричним вступом кларнетів і флейт. Контрастно-поліфонічний діалог інструментів неначе відкриває перед нами завісу майбутнього дійства. Приглушена мелодія несподівано переривається громом ударних і гучним акцентом усього оркестру.

Після чого настає тиша, на фоні якої лунає ніжна і лірична думна тема у гобоя (Т. 1) з яскравим фольклорним забарвленням (ц. 57). Мелодія нетривала і складається з двох речень з вираженим діатонічним викладом і функціональним змістом (Приклад № 44).

Приклад № 44. Симфонія № 10 «За ескізами юних літ», ч. 2



Удруге тема-відповідь (В. 1) проводиться у флейти у тональності мінорної доміаннти (e-moll) на фоні утриманого протискладення (П. 1) в англійського ріжка, що ритмічно і мелодично доповнює основну тему. Втретє тема повертається у свою основну тональність (СІ. І), і всі три голоси зав'язуються у поліфонічний полілог, що завершується інтермедією (ц. 60), у яку залучена і струнна група.

Друга тема (Т. 2) характеризується хроматичними низхідними «кроками», мотивами схлипування та імпровізаційністю викладу. Якщо першу тему (Т. 1) відтворюють дерев'яні духові інструменти, то другу тему доручено мідними духовим.

Перший раз вона звучить у засурдиненої труби (ц. 61), що своїм специфічним тембром на *p* додає мелодії більшої трагічності (Приклад № 45).

Приклад № 45. Симфонія № 10 «За ескізами юних літ», ч. 2



Удруге тема проводиться у валторн (ц. 62) у тональності субдомінанти (*d-moll*). У третьому проведенні мелодія звучить грізно у двох тромбонів та повертається в основну тональність. Завершується експозиція заключною інтермедією (ц. 64), що інтонаційно готує початок середнього розділу фуґи — розробку, а гучний динамічний акцент оркестру надає чіткості формі, відмежовуючи крайні розділи частини.

Отже, експозицію, що побудована за класичним зразком фуґи вільного стилю, можна схематично зобразити таким чином:

Вступ (2Cl., 2Fl.)	B.1 (Fl.I, <i>e-moll</i>)	II.1 (Fl.II)	I
	T.1 (Ob.I, <i>a-moll</i> , бт), II.1 (C. ingl.)	II.2 (Ob.I)	I
		T.1 (Cl.I, <i>a-moll</i>)	I
			I (Archi)
	B.2 (Cor. I,III, <i>d-moll</i>)	II. (4Cor.)	I (Fl.)
T.2 (Tr.I, <i>a-moll</i> , бт), II. (Tr.II)		II. (2Tr.)	I (Ob.)
		T.2 (2Tr-ni, <i>a-moll</i>)	I (Cl.)
			I (Archi)

Присутні тут дві контрастні теми формують регламент фуґи. Аналізуючи тематичний матеріал частини, можна зазначити наступні відмінності двох тем. Зокрема, контраст ритмічного дроблення та акцентів. На початку першої теми пунктирний ритм є важливим елементом, що чітко виокремлюється у розробці; другій темі притаманний помірний розвиток довшими тривалостями нот чітким фанфарним закликом.

Теми, побудовані у протилежному мелодичному русі одна до одної, також вирізняються і темброво. Перша тема відтворюється м'яким звучанням дерев'яних духових, а друга — насиченим та дзвінким звучанням мідних.

Жанровий контраст. Якщо перша мелодія асоціюється з пісню-думою то друга — близька до маршової музики. Першій темі притаманний діатонічний виклад із чітко вираженим функціональним тяжінням та замкнутістю, другій — мінливі хроматичні ходи без чіткої тонічної опори, що дає можливість постійного оновлення і розвитку мелодичного матеріалу.

Різнохарактерність та мелодико-ритмічна комплементарність дає змогу активної розробки у середній частині фуґи.

Розробка — найдинамічніший розділ. Тут композитор використовує різноманітні прийоми поліфонічного розвитку. Розпочинається середня частина із стрети (ц. 65) «стисненими» фанфарними вступами теми (Т. 2), що доручено дерев'яним духовим і струнним інструментам. Щоразу елементи теми проявляються на новому тональному рівні. Протиставляється стрета думній темі (Т. 1), що звучить у труби. Таким чином, теми зазнають як тембрового, тонального, динамічного, так і мелодичного варіювання. Змагаючись між собою, вони залишають майже незмінним свій ритмічний малюнок та напрям мелодичного руху. Важливого значення у розробці набувають також інтермедії.

У репризі теми повертаються в основну тональність, де відбувається перша кульмінація частини (ц. 70), яка побудована на першій темі-думі (Т. 1). Друга тема виконує тут роль контрапунктного протиставлення. У другій кульмінації теми міняються місцями і завершується частина органом пунктом, та фоні якого звучать заключні акорди з пікардійською терцією.

Отже, Л. Колодуб у другій частині Симфонії № 10, відтворивши класичні поліфонічні прийоми, підкорив основні принципи фуґи власному баченню та трактуванню цього жанру.

Особливу увагу привертає тематичний матеріал в експозиції, в якій композитор, створивши дві різнохарактерні теми, у подаль-

шому яскраво зумів переосмислити та трансформувати їх у середньому розділі і репризі.

Третя частина Симфонії № 10 продовжує намічену програму твору та відображає калейдоскопічну зміну строкатих танцювальних мелодій. Це спогади про юність автора.

Останній розділ є найдинамічнішим та виявляє високу майстерність оркестрового письма композитора, що проявляється у вільному використанні ладових «фарб», сміливому застосуванні ударних та мідних духових. Також привертає увагу метро-ритмічна розробка тематичного матеріалу.

Розпочинається частина вступом, у якому формуються основні елементи майбутньої теми. Переключка мідних духових та дерев'яних інструментів з казковим звуком дзвіночків сповіщає про майбутнє дійство.

Частина побудована на контрастному протиставлені двох тем (рондо-сонатна форма). Першій темі, з якої і починається розділ, притаманний бадьорий пружний ритмічний малюнок, жвавий темп, в основі якого закладена тріольність руху з чіткими акцентами на сильну долю, мелодія тісно пов'язана з танцювальним жанром (Приклад № 46).

Приклад № 46. Симфонії № 10 «За ескізами юних літ», 3 ч.



Композитор, майстерно використовуючи колористичні оркестрові засоби, яскраво відтворює картину весняної природи, що оживає, а молодеча енергетика та шквал наростаючих повторюваних ритмічних фігур, з гучними динамічними сплесками, створює образ велелюдного радісного свята.

Строкати темброві фарби підсилюють ефект масового гуляння, особливе місце тут займають ударні та дерев'яні інструменти. Мідні духові виступають тут у ролі ритмічного стержня.

Ріст наростаючих тріольних остинатних ритмо-інтонаційних формул із казковим звучанням ударних інструментів зупиняється фанфарними закликами мідних духових на фоні приглушеної рівномірної пульсації литавр (ц. 84), що сприймається як прискорене биття серця. У струнних звучить лірична і водночас тривожна мелодія, яка побудована на висхідному хроматичному русі паралельними тризвуками (Приклад № 47).

Приклад № 47. Симфонія № 10 «За ескізами юних літ», ч. 3

The image shows a musical score for a Moderato section. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It contains several measures of music, including a rest in the first measure and various chords and melodic lines in the following measures. The bass staff also has a key signature of one sharp and a 6/8 time signature. It features a prominent rhythmic pattern of eighth notes, starting with a dynamic marking of *p* (piano). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Розробка частини розвивається за принципом рондо-сонатної форми, у якій дві теми контрастують між собою, серед основних відмінностей двох тем можна виділити ритмічний, ладовий і динамічний контраст.

Надзвичайно динамічна і насичена з могутнім звучанням ударних і мідних духових та віртуозними пасажами дерев'яних розробка призводить до кульмінації частини (ц. 101), яка з фанфарними закликами валторн і труб оркестрового *tutti* доходить до свого апогею та переходить у нетривалу «каденцію» мідних духових і ударних інструментів, що завершується останнім динамічним «вибухом» оркестру.

У репрізі звучить основна фанфарна тема-марш із першої частини, що набуває тут нових фонічних якостей та проявляється тембром англійського ріжка на фоні м'якого хоралу струнних інструментів (ц. 103). Завершує симфонію казковий висхідний пасаж у челести й арфи, в основі якого закладені звуки пентатоніки. Цей лад у творах Л. Колодуба завжди асоціюється з переходом в іншу реальність, заспокоєнням або сном.

Третя частина Симфонії, що завершує твір, є яскравим зразком засвоєння танцювального жанру в оркестровій музиці. Композитор,

використовуючи тематичний матеріал, що наближений до фольклору, та потужні можливості потрійного симфонічного складу, створює неперевершений образ народного музикування.

Отже, розглядаючи трансформацію фольклорного мелосу у Симфонії № 10 «За ескізами юних літ», можна зробити такі висновки щодо фольклорних засад оркестрового мислення. Народний мелос тут присутній опосередковано. Композитор, використовуючи власний тематичний матеріал, подає його, переосмислюючи та переінтоновуючи так, що стирається межа між народним та авторським.

Зокрема, у першій частині твору побічна партія наділена карпатським колоритом та асоціюється тут із плачами, а хорал дерев'яних духових імітує звучання церковного хору. У другій частині Симфонії, що розвивається за принципом фуґи, фольклорна трансформація проявляється у застосуванні автором думного жанру (Т. 2), а третя частина характеризується калейдоскопічним відтворенням танцювальних мелодій, що пов'язані з традиціями фольклорного музикування.

Вражає майстерне використання композитором ударних інструментів (дзвіночки, малий барабан, там-там, том-том, тарілки, сistr, темплеклоки, бубонці), також яскравий тембр челести та арфи, що створюють тут казкову картину спогадів композитора про юні літа й дитинство.

Отже, у даних симфоніях зрілого та пізнього періодів творчості Л. Колодуба прослідковуються такі стильові особливості роботи композитора з фольклором:

- трансформація фольклору відбувається завдяки філософському осмисленню вагомого значення національної культури, її традиції та історії, що відбивається у програмному відображенні етнічної тематики у даних симфоніях;
- окрім переінтонування народного мелосу, автор широко використовує і прямі цитати. Зокрема, у Симфонії № 8 («По́за лісом», «Ой є в лісі калина», «Зашуміла ліщинонька», «По дорозі жук, жук»), у Симфонії № 5 (лаврський розспів) та інші;

- композитор перехрещує різні жанри народної музики (вокальну, інструментальну, хорову), що призводить до стирання межі між авторським і фольклорним;
- на перший план виступає трагічна тематика, яка відображає громадянську позицію композитора (Симфонія № 4 «Чорнобильська», Симфонія № 5 «Pro temoга»), що проявляється у складності музичного вислову та у використанні сучасних прийомів оркестрового письма (атональність, мікрохроматика, соноризм та інше);
- пізньому періоду творчості автора притаманна певна автобіографічність (Симфонія № 10 «За ескізами юних літ», Симфонія № 8 «Прилуцька»).

На основі проаналізованих симфонічних творів можна простежити творчу еволюцію фольклорного стилю композитора.

Симфонічне мислення Л. Колодуба розкривається через різні типи музичної драматургії та через систему взаємодії конфліктних або контрастних образів, основою яких часто виступає саме народний мелос. Зокрема, у Симфонії № 1 (1958) простежується прагнення молодого ще тоді композитора оволодіти традиціями світової і вітчизняної музичної культури та законами композиторської майстерності. Фольклор у творі присутній опосередковано. У Другій Симфонії («Шевченківські образи», 1964), прослідковується новизна творчого мислення та глибинний підхід до застосування національної тематики і фольклору. У творі, на фоні програмності та синтетичності, автор яскраво втілює принципи українського музичного фольклору, не використовуючи, при цьому, жодної фольклорної цитати, створює тематичний матеріал, який наближений до народного мелосу, зокрема до дум.

У Симфонії № 3 «В стилі українського бароко» (1980) Л. Колодуб поєднує барокові і сучасні форми художнього мислення та звертається до більш пізніх пластів музичної культури, зокрема до міського фольклору та традицій європейської музики. Також переосмислює здобутки професійної української музики, що сформувалась у другій половині XVII–XVIII ст.

Наступні дві симфонії, Симфонія '86 року (1989) № 4 та «Prometoria» № 5 (1990), становлять переломний етап творчої зрілості композитора. У цих творах, через засвоєння сучасних композиційних прийомів (сонористика, атональність, алеаторика), яскраво проявляється національна трагічна тематика. Народний мелос тут стає елементом підсвідомого.

Зовсім інший підхід до використання національного фольклору пропонується у Симфонії № 8 «Прилуцька» (1994). Твір різко контрастує до попередніх, тут відбувається взаємопроникнення та синтез народно-вокального і професійно-інструментального жанрів. А у Симфонії № 10 композитор, відтворюючи образи, які запам'яталися йому з дитинства, застосовує власні авторські мелодії, які наближені до фольклорної музики.

Симфонії № 6 («C-dur та А. Шенберг», 1999), № 7 («Метаморфози тем О. Беннінгсхофа», 2000) та № 9 («Sensilis moderno», 2004) становлять цінні зразки музичного мистецтва, однак у цих творах композитор не розробляє фольклор, як в інших симфоніях, тому вони не увійшли у посібник. Подальшого вивчення потребують наступні симфонії автора, зокрема № 11 «Нові береги» і № 12 «Zeitgeist» («Дух часу»).

Отже, застосовуючи у симфоніях народний мелос на протязі всієї творчості, основною метою, яку ставить композитор, є відтворення художньо-образної сторони національного фольклору та його внутрішніх семантичних ознак.

4.4. Загальні висновки щодо фольклорних засад оркестрового стилю композитора

Переосмислюючи формоутворюючі елементи національного музичного фольклору засобами оркестрового письма, Л. Колодуб подає народну музичну творчість у такому вигляді, де неможливо встановити чіткої межі між авторським, національним чи індивідуальним. Усі ці складові взаємодіють у творчості митця гармонійно і нероздільно.

Пріоритетними засадами оркестрового стилю Л. Колодуба є застосування народного мелосу не лише в якості його обробки чи цитування або шляхом оздоблення виразовими засобами оркестрового письма, а також завдяки художньо-образній трансформації, що супроводжується відтворенням внутрішніх семантичних ознак народної музики, зокрема:

- у творчості Л. Колодуба простежується як пряме цитування народного мелосу: «Українські танці» — «Баламут» (№ 3), «Тече річка невеличка» (№ 6); «Сім українських народних пісень» — «Ой, роде мій» (ч. 6); Симфонія № 8 «Прилуцька» — «Поза лісом» та інші.), так і творче переосмислення та трансформація фольклору, що ґрунтуються на засвоєнні його образно-тематичних ознак (Симфонії №№ 1, 3, 4, 5, 10 та інші твори). Усі ці принципи можуть застосовуватися як по чергово, так і гармонійно взаємодіяти у рамках одного твору («Гуцульські картинки», «Сім українських народних пісень», «Троїсті музики», «Турівські пісні»);
- оркестрові твори Л. Колодуба вирізняються глибоким знанням різноманітних тембрових, реєстрових та динамічних характеристик музичних інструментів, зокрема можливостей їх сольного, ансамблевого та оркестрового звучання. Композитор, симфонізуючи фольклор, широко застосовує віртуозні пасажі, гру в напружених реєстрах, ефект контрастування, що притаманний для народного музикування, та інші засоби оркестрового вислову. Також автор інтерпретує інструменти в їх незвичній тембровій якості, зокрема контрафагот у низькому реєстрі, дублюючись через п'ять октав із флейтою-пікколо у циклі «Українські танці» (№ 23), створює неповторний саркастичний фольклорний образ «діда» (ц. 59). Адже саме духові інструменти, проявляючи неповторний авторський стиль композитора, вирізняються найбільшою майстерністю і вигадливістю.
- важливою рисою індивідуального стилю композитора є полістилістика, що проявляється у колажності (пряме цитування фольклору («Українські танці») та симбіотичності, що проявляється у

трансформації фольклору та стильових особливостей як минулого (Симфонія № 3 «В стилі українського бароко»), так і сучасного (Симфонія № 5 «Pro memoria»).

- опорним стержнем у побудові композицій автора є лейттематизм, що тісно пов'язаний із сонористичним відтворенням природних явищ або фольклорною семантикою. Зокрема, у частині № 6 «Тече річка невеличка» з циклу «Українські танці» розробляється лейттема води, у «Гуцульських картинках» — тема трембіти, а у Симфонії № 5 — тема «кроків».
- в оркестрових творах Л. Колодуба чільне місце посідає звукове втілення програмності, що тісно пов'язано з фольклором та історією України. Зокрема, програмним заголовком наділені майже всі твори композитора, серед них і дванадцять симфоній. Також і окремі частини творів: сім у циклі «Сім українських народних пісень», шість у «Турівських піснях», чотири у «Гуцульських картинках» і три у Симфонії № 5. Цікавим зразком втілення програмності може слугувати Симфонія № 2 «Шевченківські образи», де програму містять усі п'ять частин (заголовки з віршів Т. Шевченка, поєднані з живописними, графічними або архітектурними творами про життя і творчість Т. Шевченка українських художників В. Касіяна, І. Їжакевича, В. Куткіна, М. Божія та М. Манізера).

Розглядаючи детальніше особливі прийоми переосмислення фольклорного мелосу в оркестрових творах Л. Колодуба, з'ясовано наступне.

1. Композитор майстерно застосовує жанровий тип тематизму (який характерний для народної музики), при цьому, використовуючи стильові ознаки певного народного жанру, інколи підсилюючи його зміст, або навпаки, наділяючи його, подеколи, новим протилежним художньо-образним характером. Зокрема, переосмислюючи народний мелос сучасними засобами оркестрового письма, у творах Л. Колодуба прослідковується опора на наступні жанри народної музики:

- **веснянки** — «Українські танці» (№ 16), Симфонія № 1 (ч. 2), Симфонія № 10 (ч. 1);
- **купальські** — «Турівські пісні» («Гей, на Купала», ч. 3)
- **епічні** — «Сім українських народних пісень» («Ой, роде мій» б ч.), «Турівські пісні» («Гей, гук, мати, гук», ч. 1), Симфонія № 2 «Шевченківські образи» (ч. 1);
- **плачі** — третя частина Симфонії № 2 («Не називаю її раєм»), Симфонія № 4 («Чорнобильська») та Симфонія № 5 («Prometoria»), в яких відтворюється характерна семантика плачів (зітхання, плач, крик);
- **колискові** — «Турівські пісні» («Спи, дитино», ч. 5), «Сім українських народних пісень» («Котику сіренький», ч. 4), Симфонія № 5 («Терор», ч. 15);
- **ліричні** — «Українські танці»: «Тече річка невеличка» (№ 6), «А до мене Яків приходив» (№ 15), «Йшли корови із діброви» (№ 21)); Симфонія № 8 («Поза лісом», «Зашуміла ліщинонька»);
- **жартівливі** — «Українські танці»: «Женчикок-бренчикок» (№ 3), «Ти до мене, ти до мене не ходи» (№ 7), «І шумить, і гуде» (№ 20), «Сім українських народних пісень» («Пішла б на музики», ч. 7);
- **танцювальні** — «Українські танці»: «Горлиця» (№ 2), «Козачок» (№ 4), «Гречаники» (№ 5), «Метелиця» (№ 9), «Триндичка» (№ 15)); «Турівські пісні» («Ой заграв комарик», ч. 2); «Сім українських народних пісень» («Ой просить кума», ч. 5); Симфонія № 8 («По дорозі жук, жук», ч. 4); «Гуцульські картинки», в яких композитор вдало відтворює рухи і вигуки учасників дійства;
- **маршові** — Симфонія № 1 (ч. 2); Симфонія № 3 (ч. 1); Симфонія № 10 (ч. 1); «Українські танці» («Гей, там, на горі, Січ іде», № 12);
- **дитячі** — «Українські танці» (№ 10); Симфонія № 8 («Ой є в лісі калина»).

2. Симфонізуючи автентичні або наближені до фольклорного першоджерела власні мелодії, композитор застосовує характерні для народної музики музичні форми, зокрема: **пісенно-куплетну** — «Турівські пісні» (ч. 4), «Сім українських народних пісень» (ч. 7);

рондальну — «Турівські пісні» (ч. 2), «Українські танці, (№ 1); **варіаційну** — «Турівські пісні» (ч. 1), «Українські танці» (№ 13) та інші.

3. Переосмислюючи фольклорний мелос, використовує і класичні усталені форми: **сонатну** — Симфонія № 1 (ч. 1), Симфонія № 3 (ч. 1), «Українські танці» (№ 4); **тричастинну** — «Українські танці» (№№ 14, 21), Симфонія № 8 (ч. 3); **рондо-сонатну** — «Гуцульські картинки» (ч. 2); **форму фуґи** — подвійна триголосна у Симфонії № 10, (ч. 2) та інші. Завдяки підпорядкуванню народного мелосу основним засадам симфонічного розвитку в деяких оркестрових творах композитору вдається подолати «закостенілу» куплетну структуру, притаманну багатьом народним пісням та танцям — «Українські танці» (№№ 7, 15) та інші. Автор використовує також принцип **поліструктурності**, поєднуючи в одному творі чи частині декілька музичних форм, що гармонійно синтезуються, підпорядковуються образному змісту та задуму композитора — Симфонія № 8 (ч. 3), Симфонія № 5, «Гуцульські картинки» (ч. 1).

4. В оркестрових творах Л. Колодуба чітко простежується мелодичний первень. Розробляючи мелодичне зерно, композитор використовує як традиційні засоби тематичного розвитку (варіаційний, імпровізаційний), так вдало застосовує і сучасні методи розробки (вільне перетворення тематичних елементів), що насамперед ґрунтуються на відтворенні внутрішньої семантичної сутності національного фольклору. В авторських темах, що наближені до автентичних, мелодія стає одним із основних виразових засобів, домінуючим, у розвитку якої є відтворення як вокального мовно-речитативного типу інтонавання (лінійний або остинатно-поспівковий вид тематизму, оспівування опорних звуків, специфічні архаїчні каденції), мелодико-тематичних принципів народного інструментального музикування (імпровізаційність, моторність, контрастність, відтворення нетемперованого строю), так і пейзажне колористичне зображення звуків природи. Зокрема, це специфічна тема з форшлаґами в «Українських танцях» (№ 21), що змальовує пташиний спів; «плач» альтової флейти (ц. 22) у Симфонії № 5, який імітує жіночий голос; терцеві інтонації

відтворюють «гойдання колиски» у «Семи українських народних піснях» (4 ч.); імпровізаційні награвання скрипки у «Семи українських народних піснях» («*Пішла б на музики...*», 7 ч.) імітують манеру гри народного музиканта.

5. Цитуючи чи переосмислюючи народну музичну творчість, Л. Колодуб застосовує як характерні для фольклору гармонічні звучності, зокрема: кuarto-квінтови («Троїсті музики» (ц. 3), частини № 11 (ц. 28), № 19 (ц. 53) з циклу «Українські танці»); акорди терцевої структури (частини № 2 (ц. 15), № 4 (ц. 60)) з циклу «Українські танці», Симфонія № 10 (ч. 2, ц. 57), так і сучасні, зокрема у Симфонії № 5 (ч. 1, «*Terror*») насичені кластери змальовують картину жахів та болю. Також гармонічний розвиток в оркестрових творах може відбуватися шляхом гармонічного «зсуву» в акомпанементі («Українські танці» № 21 (ц. 25)) або накладання різних тональних планів («Троїсті музики»).

6. Важливу формотворчу роль відіграє метроритмічна основа музичного фольклору. Народні запальні танцювальні ритми в оркестрових творах композитора перероджуються у стихійні ритмоформули з великою значимістю ударності. Зокрема, гостропульсуючий синкопований ритм ударних у 2-й ч. «*Гуцульських картинок*» створює первісний архаїчний образ. Також велику увагу до ритмічної сторони музичного вислову можна простежити у циклі «Українські танці». Зокрема, вражає сила ударної групи, яка збагачує потужну нестримну енергію народного танцю «*Козачок*» у частинах №№ 1, 4 та підкреслює бравурне звучання козацького маршу «*Гей, там, на горі, Січ іде*» у частині № 12. Для відтворення пісенного фольклору, який пов'язаний з імпровізаційністю вислову, композитор використовує характерний ритмічний малюнок та перемінний розмір («Сім українських пісень» (ч. 1), Українські танці» (№ 13), Симфонія № 8 (ч. 2).

7. Для оркестрових творів, у яких композитор переосмислює народний мелос, притаманне багатство у ладо-інтонаційній сфері. Автор, окрім гармонічного мінору та натурального мажору, широко застосовує й інші лади, характерні для українського фольклору: гуцульський — «Українські танці» (№ 11), «Гуцульські картинки»;

фригійський — Симфонія № 1 (1 ч.), Симфонія № 4); лідійський — «Троїсті музики», «Українські танці», (№ 3); дорійський — Симфонія № 4 та інші. Інтерес становить використання первісних тонорядів (К. Квітка) або пентатоніки, що у творах Л. Колодуба завжди асоціюється із заспокоєнням або сном. Зокрема, цей лад звучить як мотив засинання у частині «*Спи, дитино*» («Турівські пісні», ч. 5), як ефект марева і невагомості у Симфонії № 4 та неначе перехід в іншу реальність у завершенні Симфонії № 10 (ч. 3, ц. 106).

8. В оркестрових творах Л. Колодуба можна простежити відтворення фактурних варіантів, які наближені до принципів фольклорного музикування та співу, зокрема:

- гомофонно-гармонічна з функціональним (T-S-D) змістом («Українські танці», «Сім українських народних пісень», «Турівські пісні»);
- підголоскова поліфонія, що відтворює характерні для українського пісенного фольклору терцеві «втори» — «Гуцульські картинки» (ч. 3), «Українські танці» (№№ 6, 13), Симфонія № 8 (ч. 1) та інші, або рухом паралельними інтервалами чи тризвуками створює архаїчний образ;
- хоральна, яка яскраво відображає народний спів — «Українські танці» (№№ 3, 10, 11), Симфонія № 1 (ч. 1), Симфонія № 2 (ч. 2);
- остинатна — принципи народного музикування (Симфонія № 10 (ч. 3), «Турівські пісні» (ч. 2), «Українські танці» (№ 9), Симфонія № 1 (ч. 2);
- монодійна тісно пов'язана із архаїкою — Симфонія № 5 (ч. 2), Симфонія № 8 (ч. 1), «Українські танці» (№ 13) — чи асоціацією із сакральним співом (Симфонія № 10, ч. 3, ц. 84);
- бурдонне звучання для імітації звуків колісної ліри, кози, басолі та інших народних інструментів — «Троїсті музики», «Українські танці» (№ 4);
- створення стереоефекту у симфонічній п'єсі «Троїсті музики», циклі «Гуцульські картинки» (ч. 1) та у частині № 12 «Українські танці».

9. Для розкриття закладеного у фольклорному першоджерелі образу композитор, переосмислюючи елементи народної музики, використовує також і сучасні фактурні прийоми та техніки, зокрема мікрополіфонію, що зображає крик закатованих у Симфонії № 5. Також у цьому творі специфічними фактурними засобами композитор створює колористичні сонорно-шумові ефекти, зокрема: «биття серця» — тріолями у дерев'яних духових (ц. 17), ефект «холодного вітру» — стрімкими пасажами дерев'яних духових і струнних (ц. 6 і ц.7); сонористичні — «Українські танці» (№ 7), Симфонія № 2 (1 ч.) та медитативні — Симфонії №№ 4, 5 — ефекти завдяки широкому застосуванню сучасних композиційних технік, таких як: атональність, модальність, мінімалізм, алеаторика, імпровізаційність.

10. Домінуючим елементом образного вираження в оркестрових творах Л. Колодуба виступає тембровий малюнок, щільно пов'язаний із джерелами народного музикування та імітацією звучання народних інструментів, зокрема:

- цимбал — тембром контрабаса у напруженому високому регістрі під акомпанемент альтів і віолончелі на *staccato* у «Турівських піснях» (ц. 13), розлогими пасажами челести й арфи у «Гуцульських картинках» (ц. 5), швидким ритмічним малюнком струнних на *pizzicato* у циклі «Сім українських народних пісень» (5 ч.);
- бандури — висхідним *pizzicato* у контрабаса і віолончелі у «Турівських піснях» (ц. 30), широкими акордами струнної групи (*pizzicato*) у поєднанні зі звучанням арфи у циклі «Українські танці» (№ 4, ц. 70);
- трембіти — звучанням валторн з квартовими стрибками у мелодії та протяжними нотами з «фальшивими» малими секундами у «Гуцульських картинках» (ч. 1), пронизливим хоралом мідних духових у частині № 11 із циклу «Українські танці»;
- флюяри — світлим соло гобоя з орнаментальними форшлагами та характерною поспівкою у межах пентахорду на фоні *basso ostinato* у частині «Сніваночки» із симфонічної сюїти «Гуцульські

картинки», також у Симфонії № 10 (ц. 21) та у циклі «Українські танці» (№ 4) застосовується схожий прийом;

- кози (дуди) — квінтовими «порожніми» протяжними звуками струнних у Танці № 4 (ц. 64) та квінтове «бурдонне» звучання тромбонів і туби у Танці № 9 (ц. 66) у циклі «Українські танці»;
- сопілки — ніжним пасторальним соло кларнета зі строкатим ритмічним малюнком, короткими форшлагами, квартовими стрибками у мелодії та дрібними паузами у циклі «Гуцульські картинки» (ч. 1, ц. 5)), тембром пасторальної мелодії двох флейт-пікколо з форшлагами на *staccato* у головній партії Танцю № 2 («Українські танці»);
- дзвонів — шляхом оркестрової імітації звучання обертонового ряду дзвіниці (з акордів шести валторн, струнних і дерев'яних) із відтворенням характерної ритмоформули. Завдяки силі динамічних наростань та колористичних фактурних рішень створюється ефект удару, відбиття і відлуння (частини «Терор» та «Катарсис» у Симфонії № 5).

11. Для створення картини масового дійства, Л. Колодуб, застосовуючи виразові засоби оркестрового письма, відтворює основні прийоми народного музикування, зокрема манеру гри ансамблю троїстих музик, що відбувається завдяки імітації характерної гомофонно-гармонічної фактури, імпровізаційності мелодичного вислову та специфічного тембрового розвитку. Шляхом контрастування, композитор створює відчуття змагання, що також є характерними для такого народного ансамблю. Всі ці прийоми можна простежити у таких творах: «Гуцульські картинки», «Сім українських народних пісень» (ч. 7), «Троїсті музики», «Українські танці» (№ 4)). У частині № 14 (ц. 81), із циклу «Українські танці», хорал засурдинених труб, що побудований на тематичному матеріалі, близькому до жанру частушок, яскраво імітує звучання рогового оркестру.

12. Композитор, цитуючи народний мелос або застосовуючи власні, приближені до народних, теми, вдало відтворює етнорегіональні прикмети фольклору, зокрема:

- західноукраїнський — у частині № 11 з циклу «Українські танці», де зображується народний гуцульський танець «Чабан», у першій частині Симфонії № 10 (ц. 21) та у циклі «Гуцульські картинки»;
- центральноукраїнський — у Симфонії № 8 «Прилуцька», у циклі «Турівські пісні», у циклах «Українські танці» та «Сім українських народних пісень»;
- східноукраїнський — у частині № 14 (ц. 81) із циклу «Українські танці», у якій відтворюється тематичний матеріал, близький до жанру частушок.

Симфонізуючи формоутворюючі елементи національного музичного фольклору, такі як, мелодія, гармонія, ритм, фактура та інші, автор гармонійно синтезує їх як із класичними, так і з сучасними засобами оркестрового письма. Однак переосмислюючи народний мелос, основним завданням, що ставить собі композитор, постає відтворення образно-семантичної сторони національного фольклору, його внутрішньої символіки та глибинного філософського змісту.

Питання до практичного заняття № 4

1. Художнє втілення теми трагічної долі нашого народу у творчості сучасних українських композиторів.
2. Характеристика розвитку «теми терору» у першій частині Симфонії № 5 «Pro memoria».
3. Особливості імітації дзвоніння засобами оркестрового звучання у другій частині П'ятої симфонії Л. Колодуба — «Пам'ять».
4. Втілення ідеї духовного очищення у третій частині симфонії «Катарсис».
5. Принцип наскрізності у Симфонії «Pro memoria».
6. Особливості використання народних мелодій у Прилуцькій симфонії Л. Колодуба («По́за лісом», «Ой є в лісі калина», «Зашуміла ліщинонька», «Танці села Турівка», «По дорозі жук, жук» та ін.).

7. Засади фактурної, гармонічної та мелодичної симфонізації пісенного фольклору в Симфонії № 8 «Прилуцька».

8. Поєднання фольклорного й авторського первня у Симфонії № 10 «За ескізами юних літ».

9. Характеристика використання поліфонічних прийомів у другій частині Симфонії № 10.

10. Використання композитором ударних інструментів у Симфонії № 5 «За ескізами юних літ».

11. Особливості оркестрового стилю у зрілий та пізній періоди творчості.

12. Загальні висновки щодо фольклорних засад оркестрового стилю композитора.

Питання для самостійної роботи студентів

1. Драматичні твори Л. Колодуба в історії української музики.
2. Історія створення та особливості трактування опери Л. Колодуба «Поет».
3. Популярність творчості Л. Колодуба за кордоном.
4. Науково-педагогічна діяльність Л. Колодуба.
5. Відгуки сучасників про творчість Л. Колодуба.
6. Засади українського неофольклоризму: представники і твори.
7. Порівняльний аналіз оркестрової творчості Л. Колодуба і М. Скорика.
8. Співставлення методів цитування та переосмислення фольклорних джерел у творчості Л. Колодуба та Є. Станковича.
9. Художня трансформація народної музики у фольк-опері Є. Станковича «Цвіт папороті».
10. Засади трансформації народного мелосу у кантатах Л. Дичко.
11. Творчість Ж. Колодуб.
12. Основи комплексного дослідження та систематизації особливостей авторського стилю українських композиторів.
13. Особливості імітації тембрового звучання трембіти у творчості українських композиторів.
14. Поняття сонорного інтонування в музичному мистецтві.
15. Рапсодія у творчості сучасних митців.
16. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці.
17. Особистість композитора в українській музичній культурі XXI ст.
18. Художнє втілення теми трагічної долі народу у творчості сучасних українських композиторів.
19. Синтез мистецтв у творчості композиторів XIX–XXI ст.
20. Українські народні музичні інструменти.

21. Роль національного характеру у формуванні української музичної культури.
22. Дзвони у творчості українських та зарубіжних композиторів.
23. Видатні збирачі українського музичного фольклору.
24. Поняття полістилістики в сучасному музикознавстві.
25. Українські народні танці у професійній творчості композиторів
26. Походження української оркестрової музики.
27. Види та структура оркестру.
28. Києво-Печерський розспів — феномен української музичної культури.
29. Проблема «фольклор і композитор» у працях вітчизняних і зарубіжних науковців.
30. Формоутворююча роль фольклору у творчості сучасних українських композиторів.

Список літератури

1. Авраамов А. Фольклор и современность / А. Авраамов // Современная музыка. — 1927. — № 22. — С. 286–287.
2. Агафонников Н. Н. Симфоническая партитура / Н. Н. Агафонников. — Л. : Музыка, 1981. — 196 с.
3. Акопян Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь / Л. О. Акопян. — М. : Практика, 2010. — 855 с.
4. Александрова Н. Анализ музыкальных произведений как современная музыковедческая дисциплина / Н. Александрова // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової : збірник наукових праць. — 2009. — Вип. 10. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik/2009_10/teksti/Aleksandrova.htm
5. Анучина Л. В. Мистецтво незалежної України : навчальний посібник / Л. В. Анучина. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://adhdportal.com/book_2360_chapter_8_2.3_muzika.html
6. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель ; [перевод В. Г. Апеллерота]. — М. : Худож. лит., 1957. — 184 с.
7. Барток Б. О значении народной музыки / Б. Барток // Советская музыка. — 1965. — № 2.
8. Бачул Т. Темброво-оркестрові аспекти симфонії Левка Колодуба «В стилі українського бароко» / Тетяна Бачул // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. наук. праць, упор. О. І. Котляревська]. — К., 2006. — Вип. 50. — С. 143–154.
9. Бенч-Шокало О. «Прилуцькі пісні» / Ольга Бенч-Шокало // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. наук. праць, упор. О. І. Котляревська]. — К., 2006. — Вип. 50. — С. 254–255.

10. Берегова О. Інструментальна творчість Л. Колодуба в контексті сучасних художньо-комунікативних процесів / Олена Берегова // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. наук. праць, упор. О. І. Котляревська]. — К., 2006. — Вип. 50. — С. 197–208.
11. Белік-Золотарьова Н. Постаць митця в часопросторі хорових сцен опери Л. Колодуба «Поет» / Н. Белік-Золотарьова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. — Вип. 24. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. П. Котляревського. — Харків : Видавництво «НТМТ», 2009. — С. 97–104.
12. Бігус О. О. Стильові особливості народної хореографічної культури Прикарпаття / Ольга Олегівна Бігус // Мистецтвознавчі записки : зб. наук.праць. — 2011. — Вип. 19. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/mz/2011_19/40.pdf
13. Біла К. С. Деякі аспекти втілення індивідуальної художньої логіки в межах академічних засад жанрово-стильової моделі інструментального концерту / К. С. Біла // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. наук. праць / упор. О. І. Котляревська]. — К., 2006. — Вип. 50. — С. 213–221.
14. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба). дис. ... канд. мистецтвознав : 17.00.03 / Катерина Сергіївна Біла — Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2011. — 204 с.
15. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы / Виктор Петрович Бобровский. — М. : Музыка, 1977. — 332 с.
16. Болгарський Д. А. Києво-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури : автореф. дис. ... канд. мистецтв : 17.00.01 / Д. А. Болгарський. — К., 2002. — 23 с.
17. Бородавкін С. О. Оркестровая фактура как средство музыкальной выразительности (на примере оперы П. И. Чайковского «Пиковая

- дама»). Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової. — 2008. — Вип. 9. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/PORTAL/Soc_Gum/Mmik/2008_9/tekstu/Borodavkin.htm
18. Босий В. С. Побутові танці «Козачки», «Чеборашки» і «Коломийки». Основи народно-сценічного танцю» / В. С. Босий. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://svit-tanok.com.ua/bosuj_konspectu/181-pobutovi-tancikozachki-cheborashki-i-kolomijki.html
 19. Бочкарёв Л. Л. Психология музыкальной деятельности / Л. Л. Бочкарёв. — М. : Издательство «Институт психологии РАН», 1997. — 352 с.
 20. Булаш О. «Pro memoria»: П'ята симфонія Л. Колодуба та четверта симфонія Г. Ляшенка (художнє втілення теми) / Оксана Булаш // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. наук. праць / упор. О. І. Котляревська]. — К., 2006. — Вип. 50. — С. 138–143.
 21. Бычков В. В. Эстетика / В. В. Бычков. — М. : Гардарики, 2004. — 556 с.
 22. Вакалюк Петро. Виразові функції тембру труби в симфонії-кантаті Станіслава Людкевича «Кавказ» / Петро Вакалюк // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. — 2010. — Вип. № 22. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Nzlnma/2010_22/Statti/23-Vacalyuk.pdf
 23. Ванечкина И. Л. О «цветном слухе» К. Сараджева / И. Л. Ванечкина. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://prometheus.kai.ru/sarad_r.htm
 24. Верещагіна О. Є. Історія української музики ХХ століття : навч. посіб. / О. Є. Верещагіна, Л. П. Холодкова. — Т. : Астон, 2010. — 279 с.
 25. Герасимова Н. На пленуме в Киеве / Н. Герасимова // Советская музыка. — К. : Мистецтво, 1963.

26. Година И. В. Авторский стиль в современной музыке: предпосылки и методы музыковедческого анализа. Проблемы сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. праць / И. В. Година. — 2010. — Вип. 12. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/psmkp/2010_12/Godina.html
27. Година И. Явление сонорного интонирования в музыкальном искусстве: в поисках метода исследования / И. Година // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової : збірник наукових праць. — 2009. — Вип. 10. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik/2009_10/teksti/Godina.htm
28. Гончаров А. О. Неофольклористичні тенденції у творчості українських композиторів другої половини ХХ — початку ХХІ ст. / А. О. Гончаров // Вісник ДАККіМ. — № 4'2010. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Vdakk/2010_4/20.pdf
29. Гордійчук М. Відкрита Україна. Колодуб Лев Миколайович. Відгуки сучасників / М. Гордійчук // «Радянська культура». — Київ, 10 січня 1963 р. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.kolodub.openua.net/extra.php>
30. Гордійчук М. «Симфонія-думка» / М. Гордійчук // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. наук. праць / упор. О. І. Котляревська]. — К., 2006. — Вип. 50. — С. 157–162.
31. Городецька О. В. Українська музика 60-х років ХХ століття у контексті цілісності епохи : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Оксана Валентинівна Городецька; НАН України. — Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. — К., 2009. — 19 с.
32. Горюхина Н. Первая симфония Л. Колодуба / Н. Горюхина // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. наук. праць / упор. О. І. Котляревська]. — К., 2006. — Вип. 50. — С. 154–157.

33. Горюхина Н. Стил ь отчуждения — в век отчуждения / Н. Горюхина // *Musicae ars et scientia*. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 2000 — Вип. 6. — С. 197–201.
34. Грибиненко Ю. Понят ие полистилистики в современном музыкознании / Ю. Грибиненко // *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової : збірник наукових праць. — 2009. — Вип. 10. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik/2009_10/teksti/Gribinenko.htm
35. Григор'єв Г. М. Характеристика і класифікація духових та ударних музичних інструментів та правила їх використання : методичний посібник // Г. М. Григор'єв. — К., 2007. — 101 с.
36. Грінченко М. Історія української музики / Микола Грінченко ; [складали : Іванов І. та ін.]. — К. : Спілка, 1922 (Друковано в 7-й Радян. Друк.). — 278, X с. : іл., портр. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://elib.nplu.org/object.html?id=331>
37. Гулак-Артемівський О. Народні українські пісні з голосом / О. Гулак-Артемівський. — К. : Вид. Е. Федорова, 1868. — 64 с.
38. Гуменюк А. І. Українські народні танці / упоряд., вступ. ст. та примітки А. І. Гуменюк ; ред. П. П. Вірський. — К. : Наукова думка, 1969. — 615 с.
39. Дей Олексій. Танцювальні пісні / Олексій Дей // *Народнопісенні жанри*. — К. : Музична Україна, 1983. — Вип. 2. — 112 с. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://proridne.com/content/книги/Народно-пісенні%20жанри%20Випуск%202/Танцювальні%20пісні.html>
40. Денисенко М. Про деякі особливості оркестрового стилю Левка Миколайовича Колодуба / Марина Денисенко // *Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади)*. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. наук. праць / упор. О. І. Котляревська]. — К., 2006. — Вип. 50. — С. 154–157.

41. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. Денисов. — М. : Советский композитор, 1986. — 207 с.
42. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ ст. : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17. 00. 03 / О. О. Дерев'янченко. — Київ, 2005 — 19 с.
43. Дорофеева В. Ю. Стилістичні виміри композиторської творчості у мистецтві ХХ–ХХІ століття / В. Ю. Дорофеева // Київський національний університет культури і мистецтв. Питання культурології : збірник наукових праць. — 2009. — Вип. 25. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Pkl/2009_25/Dorofjejeva_V.Ju.pdf
44. Євграфова А. О. Українська національна ідея як українське духовне начало / А. О. Євграфова, О. Г. Ткаченко // Вісник СумДУ. — 2008. — № 1 — С. 164–168. — (Серія: Філологія.).
45. Забута Б. І. Музичний фольклор у сучасній композиторській практиці / Б. І. Забута // Матеріали Сьомої Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції «Простір і час сучасної науки». — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://intkonf.org/zasluzheniy-pratsivnik-kulturi-ukrayini-zabuta-bi-muzichniy-folklor-u-suchasniy-kompozitorskiy-praktitsi/>
46. Загайкевич М. Новаторські пошуки і звернення Левка Колодуба в жанрі симфонічної музики / М. Загайкевич // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. наук. праць / упор. О. І. Котляревська]. — К., 2006. — Вип. 50. — С. 123–128.
47. Загайкевич М. П. Левко Колодуб. Творчі портрети українських композиторів / Марія Петрівна Загайкевич. — К. : Музична Україна, 1973. — 57 с.
48. Загайкевич М. Чи знаєте ви, що таке духовий оркестр / Марія Загайкевич // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського :

- [зб. наук. праць, упор / О. І. Котляревська]. — К., 2006. — Вип. 50. — С 221–223.
49. Зажитько С. І. Форми функціонування та перспективи розвитку сучасної української симфонічної та камерно-інструментальної музики / Зажитько С. І. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.culturalstudies.in.ua/zv_2009-1.php
50. Заранський В. І. / Український скрипковий концерт. Тенденції жанрово-стильової динаміки: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав: 17.00.03 / В. І. Заранський. — Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. — К., 2001. — 20 с.
51. Земцовский И. Фольклор и композитор / И. Земцовский ; [редкол В. Д. Конен, Л. А. Мазель, М. Д. Сабинаина] ; сост. Т. А. Лебедева. — М. Музыка, 1971. — Вып. 7. — С. 211–220.
52. Зинкевич Є. О Симфонии № 3 («В стиле украинского барокко») Л. Колодуба / Є. О. Зинкевич // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. наук. праць / упор. О. І. Котляревська]. — К., 2006. — Вип. 50. — С. 169–174.
53. Зінкевич О. Музична критика: теорія і методика : навчальний посібник / О. Зінкевич, Ю. Чекан. — Чернівці : Книги-XXI, 2007. — 424 с.
54. Зряковский Н. Общий курс инструментоведения / Н. Зряковский, изд. второе. — М. : 1976. — 480 с.
55. Иванченко В. О «Симфонии-думе» Л. Колодуба / Виталий Иванченко // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. наук. праць / упор. О. І. Котляревська]. — К., 2006. — Вип. 50. — С. 162–166.
56. Иванченко В. О Третьей симфонии Л. Колодуба / Виталий Иванченко // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. наук.

- праць / упор. О. І. Котляревська]. — К., 2006. — Вип. 50. — С. 168–169.
57. Искрова Л. Три рапсодии для оркестра Л. Колодуба (опыт анализа оркестрово-драматургического развития (фрагменты) / Лидия Искрова // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. наук. праць / упор. О. І. Котляревська]. — К., 2006. — Вип. 50. — С. 190–193.
58. История музыки народов СССР 1917–1932 / [отв. ред. Ю. В. Келдыш] ; Ин-т истории искусств. — М. : Советский композитор, 1970. — Том № 1. — 436 с.
59. История музыки народов СССР 1932–1941 / [отв. ред. Ю. В. Келдыш] ; Ин-т истории искусств. — М. : Советский композитор, 1970. — № 2. — 507 с.
60. Іваницький А. І. Український музичний фольклор : підруч. [для вищ. навч. закладів] / А. І. Іваницький. — Вінниця : Нова Книга, 2004. — 320 с.
61. Іванюта Л. П. Естетика неофольклоризму у творчості західноукраїнської композиторської школи / Л. П. Іванюта // Актуальні проблеми гуманітарної освіти: збірник наукових праць. — Кременець : РВЦ КОГП ім. Тараса Шевченка. — 2010. — С. 118–122.
62. Іванюта Л. П. Особливості оркестрового стилю Л. Колодуба як об'єкт наукових досліджень / Л. П. Іванюта // Проблеми удосконалення професійної підготовки фахівців мистецьких дисциплін : збірник матеріалів Всеукраїнської відкритої науково-практичної конференції — Суми : Вінніченко М. Д., 2011. — С. 78–80.
63. Іванюта Л. П. Специфіка використання фольклору у сюїті для камерного оркестру «Турівські пісні» Колодуба Лева Миколайовича / Л. П. Іванюта // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. — Івано-Франківськ, 2010. — Вип. 19–20. — С. 217–222.
64. Іванюта Л. П. Специфіка оркестрового стилю Лева Миколайовича Колодуба як представника «нової фольклорної хвилі» /

- Л. П. Іванюта // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. — Івано-Франківськ, 2011. — Вип. 21–22. — С. 181–185.
65. Іванюта Л. П. Традиції народно-інструментального музикування у творчості Лева Миколайовича Колодуба на основі симфонічної сюїти «Гуцульські картинки» / Л. П. Іванюта // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. / [ред. кол. В. І. Рожок, В. Т. Поставлюк та ін. ; упоряд. Коменда О. І.]. — Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. — Вип. 7 — С. 307–315.
66. Іванюта Л. П. Фольклорні засади композиторського стилю Лева Миколайовича Колодуба (загальна характеристика) / Л. П. Іванюта // Актуальні проблеми гуманітарної освіти : збірник наукових праць. — Кременець : РВЦ КОГП ім. Тараса Шевченка. — 2011. — С. 244–248.
67. Іванюта Л. П. Фольклорні засади оркестрового стилю Левка Миколайовича Колодуба на прикладі циклу «Сім українських народних пісень» / Л. П. Іванюта // Народознавчі студії пам'яті В. Т. Скурятівського «Традиційна культура українського народу в ХХІ столітті: стан та перспективи розвитку, проблеми державної підтримки». Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції та методичні рекомендації. Київ, 2010 (21–22 жовтня). — К. : ТОВ Видавництво «Сталь», 2010. — С. 113–119.
68. Історія Української музики в шести томах. Друга половина ХІХ ст. — К. : Наукова думка, 1989. — Том 2. — 448 с.
69. Історія Української музики в шести томах. Кінець ХІХ — початок ХХ ст. — К. : Наукова думка, 1990. — Том 3. — 424 с.
70. Історія Української музики в шести томах. Кінець ХІХ — початок ХХ ст.— К. : Наукова думка, 1990. — Том 4. — 424 с.
71. Калениченко А. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці / А. Калениченко // Українське мистецтвознавство:

- матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. пр. — К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. — Вип. 9. — С. 106–113.
72. Катарсис. Философская энциклопедия: в 5 томах / [глав. ред. Ф. В. Константинов]. — М. : Советская энциклопедия, 1962. — Т. 2. — 576 с.
73. Квітка К. Первісні тоноряди / К. Квітка // Первісне громадянство і його пережитки на Україні. — К., 1926. — Вип. 3.— С. 29–84.
74. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навч. посібник. / Л. О. Кияновська — Львів : Тріада плюс ; Київ : Алерта, 2008. — 344 с.
75. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX — XX ст. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kyanovsk_gal.html
76. Кобиленко Н. К. Про деякі особливості значень слів-символів (на матеріалі текстів казок та пісень) / Н. К. Кобиленко // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки. — 2010. — № 18 (205). — С. 30–34.
77. Когоутек Ц. Техника композиції в музиці XX века / Ц. Когоутек. — М., 1979. — 256 с.
78. Козак Олександра. Реалізація творчого доробку М. Лисенка в національному симфонізмі першої третини XX сторіччя. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Pvmp/2009_24/Section%2020%5CKozak.htm
79. Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму // Musica Ukrainica. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicmuslang.html
80. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис. ... док. мистецтвознавства: спец. 17. 00. 03 / О. Козаренко. — К., 2001. — 36 с.
81. Колосович Алла Миколаївна. Ранній композиторський стиль: визначення поняття та методика аналізу. — [Електронний

- ресурс]. — Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/mz/2010_17/8.pdf
82. Кондюк А. С. Лексика українського народно-сценічного танцю / А. С. Кондюк // Наукове видання ВДПУ ім. М. Коцюбинського. Наукові записки. — Вінниця, 2007. — Вип. 18. — С. 95–100. — (Серія: Педагогіка і психологія). — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Nzvdpu_pp/2007_18/text%20rozdil%203-4/leksuka%20ukrainskogo%20narodno-scenichnogo%20tancu.pdf
83. Конькова Г. «Симфонія в стилі українського барокко» Л. Колодуба. На пути к подлинным открытиям / Г. Конькова // Советская музыка. — 1986. — № 3.
84. Конькова Г. Макрокосм людства — мовою симфонізму / Г. Конькова // Культура і життя. — 2000. — № 43.
85. Конькова Г. Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики / Г. Конькова. — К. : Музична Україна, 1985. — 80 с.
86. Корецька С. Крізь призму минулого / С. Корецька // Музика. — 2000 (січень — червень). — № 1–3.
87. Корінькова В. Філармонічний дебют / В. Корінькова // Дзеркало тижня. — 1997. — 22 лютого.
88. Корній Л. Історія української музики (від найдавніших часів до середини XVIII ст.) / Л. Корній. — Київ ; Харків ; НьюЙорк : Видавництво М. П. Коць, 1996. — Ч. I. — 315 с.
89. Котляревський І. Вступ до класифікації музично-теоретичних систем / І. Котляревський. — К. : Музична Україна, 1974. — 48 с.
90. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві / І. Коханик // Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть. — Мелітополь, 2002. — Вип. 9. — С. 70–82.
91. Кремень В. Г. Філософія: мислителі, ідеї, концепції. / В. Г. Кремень, В. В. Ільїн. — К. : Книга, 2005. — 528 с. — [Електронний

- ресурс]. — Режим доступу: <http://studentbooks.com.ua/content/view/1395/53/1/0/>
92. Кузик В. Симфонія митця, який пережив жахіття 33-го / В. Кузик // Рада — 1993. — № 17. — 8 липня.
93. Кулик В / Музичний світ Левка Колодуба / В. Кулик // Український форум. — 2000 (7–21 червня).
94. Культурологія: теорія та історія культури : навч. посіб. / за ред. І. І. Тюрменко. — Вид. 2-ге, переробл. та доповн. — К. : Центр навч. л-ри, 2005. — 368 с. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.info-library.com.ua/books-text-1150.html>
95. Кумеда Т. А. Особистість композитора в українській музичній культурі ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Т. А. Кумеда. — К., 2006. — 19 с.
96. Кюрегян Т. С. Форма в музиці ХVІІ–ХХ століть / Т. Кюрегян. — М. : Сфера, 1998. — 344 с.
97. Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение / Сост. А. А. Тахо-Годи ; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. — М. : Мысль, 1995. — 944 с.
98. Лунь В. Х. Композитор и фольклор (фрагмент о «Семи украинских народных песнях» Л. Колодуба) / Ван Хай Лунь // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: [зб. наук. праць / упор. О. І. Котляревська]. — К., 2006. — Вип. 50. — С. 223–224.
99. Ляшенко Г. Київська композиторська та теоретична школа 60–70-х років ХХ століття / Г. Ляшенко // Українське музикознавство. — 2010. — Вип. 36. — С. 272–276. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/Ukrmuz/2010_36/029.pdf
100. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. — 2-е изд. доп. и перераб / Л. Мазель — М. : Музыка, 1979. — 536 с.

101. Мазель Л. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм / Л. А. Мазель, В. А. Цукерман. — М. : Музыка, 1967. — 752 с.
102. Макаренко Л. П. Специфіка переосмислення народного мелосу у творчості Л. Колодуба на основі аналізу першої сюїти із симфонічного циклу «Українські танці» / Л. П. Макаренко // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. праць. Наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. — Рівне : РДГУ, 2011. — Т. 1., Вип. 17. — С. 184–191.
103. Макаренко Л. П. Тема реквієму у Симфонії № 5 «Pro memoria» (Пам'яті жертв страшних лихоліть в Україні) Лева Колодуба / Л. П. Макаренко // Культура і Сучасність : альманах. — К. : Міленіум, 2012. — № 1. — С. 170–174.
104. Малышев Ю. Лев Колодуб / Ю. Малышев // Советская музыка. — 1961. — № 5. — С. 36–39.
105. Марченко О. А. Роль національного характеру у формуванні української музичної культури ХІХ століття : автореф. дис. ... канд. філософ. наук: 09.00.12 / О. А. Марченко. — Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. — Х., 2003. — 20 с. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.lib.ua-ru.net/inode/8734.html>
106. Мельник Л. О. Необарокові тенденції в музиці ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав: 17.00.03 / Л. О. Мельник. — К., 2004. — 19 с.
107. Месснер Е. Основы композиции / Е. Месснер. — М. : Музыка, 1968. — 503 с.
108. Михайлов М. О некоторых психологических механизмах музыкального мышления / М. Михайлов // Этюды о стиле в музыке: Статьи и фрагменты. — Л. : Музыка, 1990. — С. 117–147.
109. Мірошніченко С. Про національну ментальність української поліфонії / С. Мірошніченко // Науковий вісник. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Українська тема у світовій культурі : зб. наук. праць. — 2001. — Вип. № 17. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://nlib.narod.ru/books/nv-2001.pdf>

110. Москаленко В. Творчий аспект музичного стилю / В. Москаленко // Київське музикознавство. — К., 1998. — Вип. 1 — С. 87–93.
111. Музыкальная форма / [Ю. Тюлин, Т. Бершадская, И. Пустыльник и др.] ; доп. Упр. кадров и учебных заведений Мин. культуры СССР в качестве учебника для музы-кальных училищ]; изд. 2-е, исправл. и дополн. ; общ. ред. Ю. Н. Тюлина]. — М. : Музыка, 1974. — 358 с.
112. Музыкально-теоретические системы : учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / [Ю. Н. Холопов, Л. В. Кириллина, Т. С.Кюрегян и др.]. — М. : Композитор, 2006. — 638 с.
113. Муха А. Принцип програмності в музиці / А. Муха — К. : Наукова думка, 1966. — 176 с.
114. Муха А. Процесс композиторского творчества (проблемы и пути исследования) / А. Муха. — К. : Музична Україна, 1979. — 269 с.
115. Муха А. Українська карпатська рапсодія Л. Колодуба. / А. Муха. — К. : Мистецтво, 1963. — 33 с.
116. Муха А. Цілісність багатогранної натури / Антон Муха // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. наук. праць / упор. О. І. Котляревська]. — К., 2006. — Вип. 50. — С. 17–21.
117. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. — М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
118. Невінчана Т. Новини 10.11.2010. / Т. Невінчана // Національна спілка композиторів України. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.composersukraine.org/index.php?id=27&tx_ttnews%5Btt_news%5D=116&tx_ttnews%5BbackPid%5D=26&cHash=0d4fc72fb4
119. Некрасова Н. Його стихія — симфонія і пісня / Н. Некрасова // Культура життя. — 1997 (12 лютого). — № 6.
120. Некрасова Н. Час життя — час творчості / Надія Некрасова // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження,

- спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. наук. праць / упор. О. І. Котляревська]. — К., 2006. — Вип. 50. — С. 55–59.
121. Нивельт О. А. Проблема аналізу художественного смисла музикальних призведених / О. А. Нивельт // Статті и матеріали. Музикологический портал. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://musikology.com.ua/articles/>
122. Ніколаєва Л. Народні джерела в професійній творчості / Л. Ніколаєва // Музика. — 1981 (вересень — жовтень). — № 5.
123. Ольховський А. Нарис історії української музики / А. Ольховський ; підготов. до друку, наук. ред., вступ. ст., комент. Л. Корній. — К. : Муз. Україна, 2003. — 512 с.
124. Осадча С. В. Православна заупокійно-поминальна традиція як феномен музичної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17. 00. 03 / С. В. Осадча. — Одеса, 2005. — 16 с.
125. Очеретовская Н. Л. Содержание и форма в музыке / Н. Л. Очеретовская. — Л. : Музыка, 1985–112 с.
126. Палійчук І. С. Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000): формування, усталення, модифікації жанру: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. / І. С. Палійчук ; НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. — К., 2007. — 20 с.
127. Пісні Явдохи Зуїхи / Записав Гнат Танцюра ; упорядкування, передмова та примітки В. А. Юзвенко, М. Т. Яценка ; редакція та упорядкування нотних матеріалів З. І. Василенко. — К. : Наукова думка, 1965. — 810 с.
128. Піщанська В. М. Засади духовної культури як базисні структурні складові формування мистецтва бароко на Придніпров'ї / Вікторія Миколаївна Піщанська // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Наук. журнал. — К. : Міленіум, 2011. — № 4. — С. 59–63. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/Vdakk/2011_4/15.pdf

129. Працюк Б. Колокола в творчестві Л. Н. Колодуба (на прикладі II частини V Симфонії «Pro memoria») / Богдана Працюк // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. наук. праць / упор. О. І. Котляревська]. — К., 2006. — Вип. 50. — С. 128–137.
130. Пясковський І. Семіотична система Концерту для оркестру № 3 («Голосіння») І. Карабиця / І. Пясковський // *Vivere memento*. Статті і спогади про Івана Карабиця. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. — К., 2003. — Вип. 31. — С. 59–69.
131. Рікман К. Г. Ладоінтонаційна ситуаційність в музиці сучасних українських композиторів: автореф. дис. ... канд. мистецтв: спец. 17. 00. 03 / К. Г. Рікман. — К., 2003. — 17 с.
132. Русяєва М. В. Актуальні проблеми трагічного в музиці / М. В. Русяєва // Вісник Одеського національного університету. — Том 12. Вип. 15. Філософія. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vonu_philos/2007_12_15/66.pdf
133. Ручьевская Е. Стил ь как система отношений / Е. Ручьевская // Советская Музыка. — 1984. — № 4. — С. 95–98.
134. Рябова Т. Из работы «IV симфонія '86 року, Чорнобильська» Льва Колодуба как художественное отражение современной эпохи / Т. Рябова // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. наук. праць, упор. О. І. Котляревська]. — К., 2006. — Вип. 50. — С. 180–186.
135. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості. / Н. Савицька // Львівська національна музична академія М. В. Лисенка. — Львів : Сполом, 2008. — 320 с.
136. Садовенко С. М. Неофольклоризм у контексті музичної культури України другої половини ХХ — початку ХХІ століття / С. М. Садовенко // Культура і сучасність : альманах. — К. : Міленіум, 2010. — № 2. — С. 173–177.

137. Садовенко С. М. Національна самобутність творчості українських композиторів ХХ — ХХІ ст.: сучасний мистецтвознавчий вимір. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Vdakk/2010_3/25.pdf
138. Серганюк Л. Жанрово-стилістичні пошуки Лесі Дичко в контексті «нової фольклорної хвилі» / Л. Серганюк // Музикознавчі студії: Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В.Лисенка. Вип. 21/Ред.-упор. О.Катрич, А.Душний, Б.Пиц. — Дрогобич: Посвіт, 2009. — С. 135–142.
139. Сердюк О. В. Українська музична культура: від джерел до сьогодення (Навч. монографія) / О.В. Сердюк, О.В. Уманець, Т.О. Слюсаренко. — Х.: Основа, 2002. — 400 с. [Електронний ресурс] Режим доступу: http://adhdportal.com/book_3022_chapter_1_Anotacija.html
140. Сistr / Музыкальная энциклопедия // [Ред. Ю. В. Келдыш]. — М.: Советская энциклопедия, 1973–1982. — Т. 5. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.musenc.ru/html/s/sistr.html>
141. Сікорська І. Зоряний творчий стаж, помножений на сімейний / Ірина Сікорська // Музика. — 2011. — № 1–2.
142. Скрыпник А. В. Алеаторика в композиционно-драматургической организации симфоний современных украинских композиторов (на примере Sinfonia Larga и симфония № 4 «Lirica» Евгения Станковича) / А. В. Скрыпник // Музичне мистецтво: Збірка наукових статей. — Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2008.— Вип. 8.— С. 11–21.
143. Слонимский С. М. Мысли о композиторском ремесле / С. М. Слонимский. — СПб.: Композитор, 2006. — 24 с.
144. Слупський В. Духові інструменти у творчості Левка Миколайовича Колодуба / В.Слупський // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського: [зб. наук. праць]. — К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. — Вип. 83. — С. 108–113.
145. Снитіна В. О. Духовна музика бароко: культурологічний аналіз / В. О. Снитіна // Український центр культурних досліджень.

- Всеукраїнська науково-практична конференція «Художньо-освітній простір України новітньої історії». Вибрані матеріали. — Київ, 2007 (22–23 листопада). — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.culturalstudies.in.ua/kns1_15.php
146. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / О. Соколов. — Нижний Новгород : изд-во Нижегородского университета. — 1994–220 с.
147. Способин И. В. Музыкальная форма: Учебник. — 7-е изд. / И. В. Способин. — М. : Музыка, 1984–400 с.
148. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной — к философии музыки / В. К. Суханцева. — К. : Факт, 2000. — 176 с.
149. Теория современной композиции : [учебн. пособие] / [отв. ред. В. С. Ценова]. — М. : Музыка, 2007. — 624 с.
150. Терещенко А. К. / Колодуб Лев Миколайович. Відгуки сучасників. — Сайт. Відкрита Україна. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.kolodub.openua.net/extra.php>
151. Терещенко А. К. Тенденції розвитку / А. К. Терещенко // Культура і життя. — 1979. — 17 травня.
152. Терещенко А. К. Симфонический вечер в Украинском доме / А. К. Терещенко // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. наук. праць, упор. О. І. Котляревська]. — К., 2006. — Вип. 50. — С. 186–189.
153. Тиц М. О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений / М. Тиц. — К. : Музична Україна, 1972.
154. Українка Леся. Зібрання творів у 12 т. Т. 9. — К. : Наукова думка, 1977 р. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.l-ukrainka.name/uk/Folklore/PisniDoTancju/230.html>
155. Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / О. Фрайт. — К.,

2000. — 18 с. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.nbu.gov.ua/ard/2000/00fovufm.zip>
156. Холопов Ю. Н. Гармония: Теоретический курс : учебник / Ю. Н. Холопов — СПб. : Лань, 2003. — 544 с. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://lib.mdpu.org.ua/load/myzika/holopov_harmonia.htm
157. Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2002. — 368 с.
158. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие / В. Н. Холопова. — 2-е изд., испр. — СПб. : Лань, 2001. — 496 с.
159. Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания / В. Н. Холопова // Музыкальное содержание: наука и педагогика: материалы Первой Рос. науч.-практ. конф. (4–5 декабря 2000 г., Москва). — М. ; Уфа : РИЦ УГИИ, 2002. — С. 55–76. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.kholopova.ru/bibrus1.html>
160. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Г. Хоткевич. Харків, 2002. — 288 с.
161. Царёва Е. М. Стиль музыкальный / Е. М. Царёва // Музыкальная энциклопедия. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://enc-dic.com/enc_music/Stil-Muzykalnyj-6854.html
162. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма / В. А. Цуккерман. — М. : Музыка, 1974. — 241 с.
163. Чамокова Э. А. Художественные коммуникации и язык: герменевтические и этнометодологические концепции / Чамокова Э. А. // Теории, школы, концепции. (Критические анализы): Художественная коммуникация и семиотика. — М. : Наука, 1989. — С. 44–59.
164. Черкаський Л. М. Волинка (дуда, коза) / Л. М. Черкаський // Українські народні музичні інструменти. — К. : Техніка, 2003. — 264 с. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://proridne.com/content/книги/Українські%20народні%20музичні%20>

- інструменти%20Л.%20М.%20Черкаський/Волинка%20(дуда,%20коза).html
165. Чехуніна А. Феномен психологічної установки у визначенні національно-стильової специфіки музики / А. Чехуніна // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової : збірник наукових праць. — 2009. — Вип. 10. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik/2009_10/teksti/Chehunina.htm
 166. Чібалашвілі А. Синтез мистецтв у творчості композиторів ХХ століття / Асматі Чібалашвілі // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини : збірник наукових праць. — 2008. — Вип. 5. — С. 365–372. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Spdr/2008_5/PDF%5CSP-5_2008_p-365-372_Chibalashvili.pdf
 167. Шевчук О. Синтез народного і професійного / О. Шевчук // Культура і життя. — 1979 (8 лютого).
 168. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник / Сергій Васильович Шип. — Київ : Заповіт, 1998. — 368 с.
 169. Шурова Н. Левко Колодуб та українське бароко (погляд на музику з точки зору архітектури) / Ніна Шурова // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади) / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. наук. праць, упор. О. І. Котляревська]. — К., 2006. — Вип. 50. — С. 176–178.
 170. Щириця Ю. Про «Гуцульські картинки» Л. Колодуба / Ю. Щириця // Культура і життя. — 1979 (26 лютого).
 171. Юферова З. Час розквіту (коли майстер у зеніті): авторський вечір академіка Левка Колодуба / Зінаїда Юферова // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. наук. праць, упор. О. І. Котляревська]. — К., 2006. — Вип. 50. — С 31–33.
 172. Юцевич Ю. Є. Стиль. Словник-довідник музичних термінів, за книгами Ю. Є. Юцевича. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://term.in.ua/>

Додаток

Композиторська творчість Л. Колодуба

Музично-драматичні твори

- «Вічний вогонь» (одноактний балет). *Лібрето П. Вірського. Балетмейстер-постановник П. Вірський*. Перша постановка, 1967.
- «Веселі дівчата» (музкомедія) / у співавторстві з Ж. Колодуб. *Лібрето І. Барабаша*. Постановка Донецького музично-драматичного театру ім. Артема, 1968.
- «Місто закоханих» (оперета). *Лібрето Д. Кісіна*. Постановка Київського республіканського театру оперети, 1969.
- «Пригоди на Міссісіпі» (дитяча оперета за повістю Марка Твена «Пригоди Гекльберрі Фінна») / у співавторстві з Ж. Колодуб. *Лібрето Д. Кісіна*. Постановка Київського республіканського театру оперети, 1971.
- «Кохаю тебе» (мюзикл за п'єсою В. Розова «В день весілля»). *Лібрето Д. Шевцова*. Перша постановка — Київ, 1975.
- «Дніпровські пороги» (опера). *Лібрето Г. Бодикіна*. Перша постановка — Дніпропетровськ, 1977.
- «Незраджена Любов» (опера за поемами А. Малишка). *Лібрето В. Гриніча*. Перші постановки. — Одеський та Донецький оперні театри, 1985.
- «Поет» (опера про життя та творчість Т. Г. Шевченка). *Лібрето О. Біляцького та З. Сагалова*. Прем'єра відбулась у Харківському академічному театрі опери та балету ім. М. В. Лисенка, 2001.

Симфонічні та оркестрові твори

Симфонії:

- Симфонія № 1, 1958.
- Симфонія-дума № 2 «Шевченківські образи», 1964.
- Симфонія № 3 «Симфонія в стилі українського бароко», 1980.
- Симфонія № 4 «Симфонія'86», 1986.
- Симфонія № 5 «Pro memoria» (Пам'яті жертв страшних лихоліть в Україні), 1990.
- Симфонія № 6 «C-dur та А. Шенберг», 1999.
- Симфонія № 7 «Метаморфози», 2000 (2-га редакція — 2003).
- Симфонія № 8 «Прилуцька» (для юних виконавців), 2003.
- Симфонія № 9 «Нові відчуття», 2004.
- Симфонія № 10 «За ескізами юних літ», 2005.
- Симфонія № 11 «Нові береги», 2007.
- Симфонія № 12 «Zeitgeist» («Дух часу»).

Інші оркестрові твори:

- «Тарантела» (для кларнета і фортепіано), 1949.
- «Танець» (для гобоя і фортепіано), 1949.
- Прелюдія C-dur (для фортепіано), 1950.
- «Пісня» і «Танець» (для кларнета і фортепіано / варіант у супроводі симфонічного оркестру), 1952.
- Варіації (для фортепіано), 1952.
- Прелюдія e-moll (для фортепіано), 1952.
- «Мелодія» (для гобоя і фортепіано), 1953.
- Фуги G-dur, F-dur (для фортепіано), 1953.
- «Сбылась мечта народная». На відкриття Волго-Донського каналу, 1953.
- «Великий Каменяр» (симфонічна поема, присвячена І. Франку, 1953 / друга редакція — 1955).
- Фуги a-moll, C-dur, d-moll (для фортепіано), 1954.
- Фуга e-moll (для фортепіано), 1955.

- Скерцино (для фортепіано), 1956.
- «Танець», «Мелодія» (для віолончелі і фортепіано), 1959.
- «Танцювальна сюїта» № 1 / у співавторстві з Ж. Колодуб, 1962.
- «Танцювальна сюїта» № 2 / у співавторстві з Ж. Колодуб, 1965.
- «Гуцульські картинки» (Сюїта), 1967.
- «Урочиста увертюра» (варіант для духового оркестру), 1967.
- Сюїта з балету «Вічний вогонь», 1971.
- Дві сюїти з оперети «Місто закоханих», 1971.
- «Аркан» та «Троїсті музики» (для фортепіано).
- «Елегія» (для валторни і фортепіано / варіант із супроводом духового оркестру), 1971.
- «Тарантела» (для труби і фортепіано), 1971.
- «Поема» (для кларнета і фортепіано / варіант із супроводом оркестру народних інструментів), 1971.
- «Концертна кадрили» (для труби і фортепіано / варіант із супроводом духового оркестру), 1971.
- «Концерт для валторни» (в супроводі великого симфонічного оркестру,) 1972.
- «Верховинська рапсодія» (варіант для оркестру українських народних інструментів), 1972.
- «Молдавський танець» (для кларнета і фортепіано), 1973.
- «Народна мелодія» (для гобоя і фортепіано / варіант для труби і фортепіано), 1973.
- «Українська карпатська рапсодія» № 1 — 1960, № 2 — 1974.
- «Молодіжна увертюра».
- «Троїсті музики» (симфонічна п'єса), 1974.
- 2 українські народні мелодії (для труби та ф-но), 1980.
- Концерт № 1 (для труби), 1982.
- 2 етюдів (для валторни), 1982.
- «Дума» (для тромбона), 1984.
- «Тарантела» (для труби), 1985.
- «Ідилія» (для 4-х валторн), 1985.
- «Романс» (для валторни, III кл.), 1985.

- «Епічне концертино» (для туби), 1986.
- «Гумористична кадриль» (для туби).
- 2 Концерти для тромбона, 1986, 2000.
- «Гумореска» (для тромбона), 1989.
- «10 п'єс учня-тубіста», I–II кл., 1991.
- «Український диксиленд» (для брас-квінтету).
- «Гумористична кадриль» (для туби та оркестру).
- «Святкова увертюра» (для туби та оркестру).
- «Турівські пісні» (Сюїта), 1992.
- «Урочиста увертюра» (п'єса для оркестру).
- «Пригоди на Міссісіпі». (Сюїта з мюзиклу).
- «Крокосмейстерський марш» (у стилі укр. старовинних цехових).
- «Доротті Хілл» (Концертний марш).
- «Дилія», «Маленьке негрнятко» (для 4-х тромбонів.)
- «Інтермецо» (для 5-ти кларнетів та бас-кларнета / фагота).
- «Романтична прелюдія» (для 4-х кларнетів).
- «Маленька партита в стилі свінг» (для 2-х труб та 2-х тромбонів).
- «Український диксиленд» (для брас-квінтету /варіант для оркестру).
- «Концертино» (для 4-х саксофонів або кларнетів), 1995–1996.
- Концерт № 2 (для труби, учнівський), 1996.
- Симфонієта № 1 (для симфонічного оркестру), 1999.
- «Тріо в старовинному стилі» (для флейти, гобоя, фагота), 2000.
- «Маски». (Концертино для 3-х солістів, 2-х труб та тромбона).
- «5 п'єс» (для скрипки та ф-но), 2001.
- «КапріZONE» (для скрипки та ф-но), 2001.
- «Пограємося в джаз» (для скрипки та ф-но), 2001.
- «Танці старої Європи» (для симфонічного оркестру), 2001.
- «Скерцо» (для великого симфонічного оркестру), 2001.
- «Танці старої Європи». (Сюїта).
- Концерт (для 2-х труб та органа), 2001.
- Тріо-соната (для скрипки, кларнета та органа / ф-но), 2001.

- «Ескіз в молдавському стилі» (для солюючої групи кларнетів та оркестру).
- «Епічне концертино» (для туби та оркестру).
- «Концерт для двох труб та органа», 2001.
- «Романтичне концертино» (для гобоя та камерного оркестру).
- «Романтична прелюдія» (для 4-х кларнетів).
- Концерт (для тромбона та оркестру), 2002.
- «Фрески стародавнього Києва». (Сюїта).
- «Сільські вечорниці». (Сюїта).
- «Фрески стародавнього Києва». (Сюїта), 2003.
- «Інтермецо» для юних виконавців (для 5-ти кларнетів та бас-кларнета, фагота або труби), 2003.
- «Поема» (для кларнеті та симфонічного оркестру).
- Концерт (для гобоя та камерного оркестру / партитура та клавір).
- «Народна мелодія» (для гобоя і ф-но).
- «Гуцульські старосвіцькі награвання» (для гобоя).
- «Українські витинанки» (для гобоя або саксофона соло).
- Тріо-соната (для кларнета, скрипки та органа / ф-но).
- «Контрданс» (для гобоя та ф-но).
- 4 п'єси з «Дитячого альбому» (для 4-х кларнетів).
- «Ескіз в молдавському стилі» (для кларнета та ф-но).
- «В старовинному стилі» (для фагота).
- «Сказання» (для кларнета).
- Прелюдії та фуґи (для дерев'яних духових).
- «Троїсті музики» (для оркестру кларнетів та ударних).
- «Танець» (для кларнета та ф-но).
- «Концерт» (для фагота та камерного оркестру).
- «Концерт для скрипки № 1» (у супроводі камерного оркестру), 2002.
- «Концерт для 2-х скрипок та симфонічного оркестру».
- «Концерт для скрипки № 2 у супроводі камерного оркестру», (для юних виконавців).

- «Поєма» (для скрипки та симфонічного оркестру / клавір та партитура)
- «Слов'янське капричіо» (для скрипки та симфонічного оркестру / клавір та партитура).
- «Ескіз у молдавському стилі» (для скрипки та симфонічного оркестру / клавір та партитура).
- «Жига» та «Сарабанда» (для скрипки й альту, без супроводу).
- «Троїсті музики» (для скрипки та ф-но).
- «Сім українських народних пісень». (Сюїта).
- «Мелодія з щоденника Т. Г. Шевченка» (для струнного квартету).
- «Різнокольорові картинки». (П'єси для юних виконавців).

Вокальні та вокально-симфонічні твори

- «На бой за мир». *Сл. О. Безименського*. 1949.
- «Пісня про мир». *Сл. М. Рильського*. 1949.
- «Что за славные ребята». *Сл. М. Ісаковського*. 1950.
- «Слава Батьківщині». *Сл. М. Брауна та Л. Колодуба*. (Кантата). 1952.
- «Зимовий ранок». *Сл. О. Пушкіна*. 1953.
- «Пісня тракторозаводців» *Сл. Л. Галкіна*. (До 20-річчя ХТЗ). 1953.
- «Колискова». *Сл. А. Малишка*. 1954.
- «Україно, зоре». *Сл. В. Бичка*. (Жіночий хор без супроводу). 1954.
- «Переяслівська Рада». *Сл. М. Рильського*. (Вокально-симфонічна поєма). 1954.
- «Пісня про Краснодарців». *Сл. власні*. 1954.
- «Пісня про Миколу Мамаю». *Сл. І. Трохимчука*. 1955.
- «Для чого мне лунный вечер». *Сл. В. Насонкіна*. 1955.
- «Молодіжна трудова». *Сл. О. Пархоменка*. 1955.
- «Пісня юних». *Сл. Є. Будницької*. 1956.
- «Виноград». *Сл. І. Кутеня*. (Мішаний хор без супроводу). 1958.

- «Слався, Україно». *Сл. О. Новицького*. (Мішаний хор із супроводом ф-но). 1959.
- «Розцвітайся, сад зелений». *Сл. народні*. (Мішаний хор із супроводом ф-но). 1959.
- «Пісня студентської молоді». *Сл. О. Новицького*. 1959.
- «Черешеньки». *Сл. В. Сосюри*. 1960.
- «Пісня про рідну школу». *Сл. М. Нагнибиди*. 1962.
- «Пісня про рідний край». *Сл. народні*. 1962.
- «Дело всенародное». *Сл. С. Михалкова*. (Солдатська пісня.) 1962.
- «Березень». *Сл. В. Коломійця*. (Естрадна пісня). 1963.
- «Ода партії». *Сл. В. Сосюри*. 1963.
- «Закувала зозуленька». *Сл. Т. Шевченка*. 1963.
- «Зоре моя вечірняя», «Тополя», «Доленько моя», «Утоптала стежечку». *Сл. Т. Шевченка*. 1963.
- «Ой, діброво, темний гаю». *Сл. Т. Шевченка*. (Чоловічий хор без супроводу). 1964.
- «Зоряна колискова». *Сл. Т. Коломієць*. 1966.
- «Чернівчаночка». *Сл. І. Кутеня*. 1966.
- «Удовички-молодички». *Сл. Л. Курявенка*. 1966.
- «Синя ніч». *Сл. Т. Коломієць*. 1966.
- «Ранкова пісня». *Сл. П. Голубничого*. 1966.
- «Танцює робочий народ». *Сл. Ю. Симонова*. (Мішаний хор із супроводом ф-но). 1968.
- «Вічна слава». *Сл. К. Дяченка*. 1970.
- «Я ищу тебя». *Сл. М. Дорізо*. 1970.
- «Ти стояла на горі». *Сл. М. Куруца*. 1971.
- «Катя-Катюша». *Сл. М. Куруца*. 1971.
- «Тиха пісня про Карпати». *Сл. М. Куруца*. 1971.
- «Начинается с тебя, Россия». *Сл. М. Куруца*. 1971.
- «Пісня про Леніна». *Сл. М. Нагнибиди*. (Для баса, мішаного хору та симфонічного оркестру). 1972.
- «Ода братерству». *Сл. Д. Павличка*. 1972.

- «Бентежність». Вокальний цикл на вірші В. Антонюк. (Для мецо-сопрано та камерного оркестру або ф-но). 2004.
- Пісні, обробки українських народних пісень для голосу та ф-но, 2005.

Обробки народних пісень

Для голосу і фортепіано:

- Колискова («Котику сіренький»), 1951.
- «Та нема гірш нікому», 1954.
- «У гаечку ходила я», 1967.

Для голосу із супроводом симфонічного оркестру:

- «Ой у полі три криниченьки», «Цвіте терен», «Пливе щука», «Стоїть козак край воріт», «Ой, роде мій», «На бережку, у ставка». 1970.
- «Прилуцькі пісні». 50 обробок українських народних пісень для хорів *a cappella* різних складів, 1994.

Музика до драматичних вистав

- «Стряпуха» О. Софронова. – Інститут театрального мистецтва УРСР ім. І. К. Карпенка-Карого, 1959.
- «Беда от неясного сердца» В. Сологуба. – Інститут театрального мистецтва УРСР ім. І. К. Карпенка-Карого, 1959.
- «Селемський процес» А. Мюллера. – Інститут театрального мистецтва УРСР ім. І. К. Карпенка-Карого, 1963.
- «Справедливість — моє ремесло» Л. Жуховицького. – Київський академічний російський драматичний театр ім. Лесі Українки, 1969.
- «Зачарований вітряк» М. Стельмаха. – Чернівецький музично-драматичний театр ім. О. Кобилянської, 1970.
- «Алмазне жорно» І. Кочерги. – Чернівецький музично-драматичний театр ім. О. Кобилянської, 1970.

- «Есть такая партия» І. Рачади. – Київський академічний російський драматичний театр ім. Лесі Українки, 1970.
- «Марія» А. Салинського. – Київський академічний російський драматичний театр ім. Лесі Українки, 1971.
- «Пісня про Лесю Українку» А. Ширшавадзе. – Рівенський музично-драматичний театр ім. Миколи Островського, 1971.

Музика до кінофільмів та мультфільмів

- «Ліси Закарпаття», 1957.
- «Земля київська», 1958.
- «Українські художники-передвижники», 1958.
- «Навіки разом», 1959.
- «Завжди наготові», 1960.
- «Чарівний екран», 1961.
- «Карпати — краса моя», 1962.
- «Не маленькі ми», 1962.
- «Мирний атом», 1965.
- «Чому в півника короткі штанці» (мультфільм), 1966.
- «Маруся Богуславка» (мультфільм), 1967.
- «Стальний потік», 1967.
- «Свідки віків», 1967.
- «Мова тварин» / у співавторстві з Б. Буєвським, А. Мухою та М. Скориком, 1968.
- «Семь шагов за горизонт» / у співавторстві з Ж. Колодуб, 1969.
- «А вы, друзья, как ни садитесь» (мультфільм) / у співавторстві з Ж. Колодуб, 1972.
- «Цыпленок, который нарушил тишину» (мультфільм) / у співавторстві з Ж. Колодуб, 1973.
- «Полювання на тигра» (мультфільм за О. Вишнею), 1973.

Транскрипції, дописування, оркестрування, редагування творів українських композиторів

- М. Лисенко. «Друга українська рапсодія». Оркестрування для великого симфонічного оркестру, 1952; оркестрування для скрипки та великого симфонічного оркестру, 1994; переклад для кларнета та ф-но, 1994.
- М. Лисенко. «Утоплена». Оркестрування та ред. опери.
- М. Лисенко. «Світе ясний, світе тихий» (для голосу та ф-но). Дописування за ескізами Лисенка, 1995.
- М. Лисенко. «Чарівний сон» (балет, створений на основі ф-них творів В. Лисенка). *Лібрето В. Тимофєєва за М. Старицьким*. Поставлено у Київському театрі опери та балету, 1983.
- В. Косенко. «Світанкова поема» (балет, створений на основі ф-них творів В. Косенка). *Лібрето В. Тимофєєва*. Поставлено у Київському та Одеському театрах опери та балету, 1973.
- М. Коляда. «П'ять поем» (транскрипції обробок М. Коляди українських народних пісень): для ф-но – 1994; для симф. орк., – 2000.
- М. Вериківський. Редагування та підготовка до друку «Музичною Україною» I та II томів симфонічних творів, 1975.
- А. Рудницький. Дописування, редакція та оркестрування опери «Анна Ярославна» для Національної опери України, 1995.
- С. Жданов. Дописування, редакція та оркестрування оперети «Генуезькі серенади» для Київського театру оперети, 1970.
- М. Тіц. «Концерт для ф-но». Редакція та оркестрування, 2000.
- Л. Ревуцький. «Псалми Давидові». Оркестрування, 2000.
- А. Штогаренко, Д. Клебанов. «Пісня». Редакція для скрипки або ансамблю скрипок з ф-но та транскрипція для кларнета й ф-но.

Навчальне видання

Макаренко Лідія Петрівна

Фольклорні засади оркестрової творчості Лева Колодуба

Навчальний посібник

Редактор *Є. Д. Колесник*
Комп'ютерна верстка: *Г. А. Пешков*

Підписано до друку 06.04.15. Формат 60×84/16. Папір офсетний.
Гарнітура Minion Pro. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 12,82.
Тираж 300 пр. Зам. № 799.

ПП «Нова Книга»
21029, м. Вінниця, вул. Квятека, 20
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 2646 від 11.10.2006 р.
Тел. (0432) 52-34-80, 52-34-82. Факс 52-34-81
E-mail: info@novaknyha.com.ua
www.novaknyha.com.ua