

проявлений жанрової та тональної семантики, класифіцирован семиозис формооблазуючих принципів, окремих виразительних елементів та технічних прийомів.

Ключевые слова: камерно-вокальное творчество, художественная эволюция, музыкальность поэзии, жанровая семантика, стилевые аллюзии.

Intelligence is dedicated to the manifestation and classification of the sign system of chamber-vocal cycle "Silent songs" V.Silvestrov, a song that marks an important stage of evolution and the formation of artistic trends, significant for the national musical culture. This work is an example of innovative collaboration of music and reading text, and reinforce their mutual penetration levels in parallel symbolism, allusions, symbols, figurative, sounds and music reading. The circle model and individual stylistic allusions, displays aspects of genre and tonal semantics, principles of formation semiozys classified form, individual elements of expressiveness and techniques.

Key words: chamber and vocal works, creative evolution, musical interpretation, poetry, genre semantic, stylistic allusions.

УДК 7.072.2+7.071.1

ББК 85.315

Лідія Іванюта

СПЕЦИФІКА ОРКЕСТРОВОГО СТИЛЮ ЛЕВА МИКОЛАЙОВИЧА КОЛОДУБА ЯК ПРЕДСТАВНИКА "НОВОЇ ФОЛЬКЛОРНОЇ ХВИЛІ"

У статті досліджується трансформація фольклору та принципи його використання композитором в оркестровій музиці, на основі аналізу сюїти для струнного оркестру – "Сім українських народних пісень".

Ключові слова: Л.М.Колодуб, "Сім українських народних пісень", "нова фольклорна хвиля", фольклор, камерний оркестр.

Основою пропонованого дослідження стали: партитура й аудіозапис камерного твору Л.М.Колодуба – "Сім українських народних пісень", а також останні публікації та праці: О.Берегової, М.Денисенко, С.Павлишин, А.Мухи та багатьох інших музикознавців стосовно трансформації фольклору в академічній музиці.

Актуальність статті ґрунтується на потребі комплексного дослідження проблеми взаємовідношення "композитор і фольклор" і виявленні специфічних засад оркестрового стилю Лева Миколайовича Колодуба. Уперше запропонований детальний аналіз сюїти для камерного оркестру "Сім українських народних пісень".

Мета дослідження полягає у виявленні аспектів трансформації фольклору в оркестровій музиці Лева Миколайовича Колодуба.

Завданням статті є визначення основних принципів роботи композитора з фольклорним матеріалом на основі музикознавчого аналізу сюїти для камерного оркестру "Сім українських народних пісень" Л.М.Колодуба.

У добу становлення державної незалежності України надзвичайно актуальною постає проблема духовної та ідейної єдності нації. У формуванні загальнонаціональних цінностей, які забезпечували б таку єдність, вирішальну роль відіграє фольклор, який у 50–60-ті роки переродився в явище "неофольклоризму" і знаходить своє продовження у творчості українських композиторів, представників "нової фольклорної хвилі", серед них: М.Скорик, Л.Грабовський, Є.Станкович, Л.Дичко, І.Карабиць і видатний український композитор, наш сучасник Лев Миколайович Колодуб.

Відмінними прикметами композиторського почерку Л.Колодуба, учня професора Харківської консерваторії М.Тіца та Д.Клебанова, є міцне вкорінення у фольклорний ґрунт і схильність до барвистого музичного звукопису [1, с.203]. Новаторськими елементами музичної мови є гармонія та ладова організація, яка самобутньо відтворює зв'язки професійного й народного музичного мислення.

Оригінальним зразком переосмислення фольклорних традицій в інструментальній музиці можна назвати блискучий цикл Л.М.Колодуба "Сім українських народних пісень", написаний для камерного струнного оркестру на замовлення диригента А.Шароева. Сім контрастних жан-

рових картин являють колористичну панораму з живописним звукописом, чіткою графічністю образів, де персонажі пісень сприймаються в контексті природних явищ, символічних образів-знаків (у циклі представлений майже весь спектр піснених жанрів – побутова, лірична, колискова, танцювальна, епічна, жартівлива пісні).

Поетична транскрипція народних пісень відбувається в дуже лаконічній формі: музичний символ має важливу образотворчо-виразну функцію в картині цілого. Перевага куплетно-варіаційної форми, яка, якщо й не зберігається повністю, то достатньо ясно окреслюється, межує з тенденцією до наскрізного розвитку, з принципом арковості. Ці риси найяскравіше виявляються у фактурно-тембровому викладі [2, с.210].

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 вниз на фоні високого “*pe*” тремоло і “*pe*” з квартовим флажолетом у перших скрипок, символізуючи спів народного хору. Вони звучать тихо, м’яко й спокійно, ніби відлуння.

У четвертому такті вступає лірична тема “козака”, з Т, D співвідношенням і перемінним розміром, переважно з квартовими й терцевими скачками в мелодії, з деякою імпровізаційністю вислову, що є характерною рисою епічних пісень.

Починається мелодія висхідним квартовим затактом басів (“*pe*” – “*соль*”) і сприймається як налаштування диригентом хору перед вступом, своєрідним “ауфтактом”. Перші скрипки та віолончелі у віддалених регістрах на фоні нот “*соль*” і “*до*” у баса, створюють імітацію звучання стародавнього українського інструмента – ліри, а сама мелодія з квартовими флажолетами нагадує духовий народний інструмент – сопілку.



Гармонічний фон поступово згущується за рахунок так званої “оркестрової педалі”, фонічно збагачується, утворюючи своєрідний “кластер”.

В експозиції немовби присутні три персонажі – хор, козак і ліра, які пов’язані загальною ідеєю у творі, вступають між собою в 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 цього заспіває помірно бадьора “тема козака”, передую їй знову ж таки “ауфтакт” у віолончелей. Вступаючи в поліфонічний діалог, під акомпануючий рух стакато на соль-мажорному тризвуку з нестійким терцевим звуком, тема проводиться не повністю, перебиваючись три рази, ніби віддихатись, що нагадує вершника, який скаче на коні помірним галопом. Це – спогади про минулі часи.

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

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

Друга частина – “*Пливе щука*” – тонка колористична картина природи, у якій характерне звучання народного хору відображається у фактурних і мелодичних прийомах. “Перша фраза пісні (заспів) проводиться у альтів, відповідають їм віолончелі й контрабаси (ц. 10). В наступній цифрі (11) другу фразу підхоплюють скрипки, при цьому віолончелі грають, характерну звукообразальну фігурацію (тремтіння води)” [2, с.211].

Третя частина – “*Кам’яна гора...*” – *Allegro*, контрастна до попереднього матеріалу у фактурному й темповому викладі. Починають частину скрипки на *ppp* “крокуючими” четвертними “соль” у дводольному розмірі, символізуючи впевнену ходу.



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

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

Візуально партитура третьої частини з поліфонічним вступом, кульмінацією і поступовим знаттям партій створює ефект стрімкої, кам'яної гори, частина не тривала щодо часу (звучить 50 с), проходить швидко, на “одному подиху”, чим і оправдовує свою назву.

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

Починають частину альти темою помірною “гойдання колиски”, тремоло з додаванням піцикато в партіях других скрипок, немов указують напрям її руху – вгору і вниз, у третьому такті вступає ніжний заспів “а-а-а” в 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 мелодійно “співають” перші скрипки в автентичному вигляді в тональності “ля мінор”.

Таким чином, у частині присутні три персонажі: “гойдання колиски”, заспів “а-а-а” і “колискова”, які поєднуються між собою в контрастному поліфонічному викладі, створюючи картину теплої української хати.

Удруге “колискова” звучить в 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.



Після цього тема, змінивши ладове та інтервальне забарвлення, звучить у першій скрипці на *p*, на фоні теми “гойдання колиски”, яка транспонується в синкопуючий пласт стакатного остинато, залишаючи незмінний ритмічний малюнок, тема набуває рис народного танцю.



Учетверте “колискова” появляється в поліфонічному викладі соло скрипки й альту (ц. 23), поєднуючи в собі всі три персонажі частини, які вступають між собою у веселу гру, приводячи до дзеркальної репризи частини (ц. 24), яка поступово затихає і повертається у свою мінорну тональність, розчинившись у сутінках...

П'ята частина – “Танцювальна” – побудована на мелодії народної жартівливої пісні “Ой просить кума”.



Тема має веселий і бадьорий характер – *Allegro*, будується на двох коротких епізодах А – *piano* і В – *forte*, проводиться на піцикато, чим фонічно нагадує звучання цимбалів, створюючи ілюзію “веселого танцю”.

Шоста частина – “Ой, роде мій” – пісня, що запозичена автором із репертуару знаменитої фольклорної виконавиці Явдохи Зуїхи.



Глибokoепічна за змістом, у якій композитор засобами професійного звукопису примушує поринути в минувшину, пережити ту скорботу й біль, які випали на долю українського народу. Синкопічний ритм із “схлипуваннями” у мелодії додають їй трагічності та глибини вислову, варіаційність викладу – рис лірико-епічної традиції, зокрема, народного плачу.

Остання, сьома частина – “Пішла б на музики...” – *Vivo*, починається з інструментального награву скрипки, веселого імпровізаційного характеру, із чіткою формою, що є притаманним для ансамблевої традиції “троїстих музик”, це стихійний вияв почуттів, веселою настроєм та емоцій.



Це блискучий фінал циклу, побудований на моторному русі й чергуванні куплетних епізодів, яскравий і життєрадісний висновок усього циклу [2, с.212].

Отже, на основі музикознавчого аналізу циклу можна відстежити деякі основні принципи використання композитором фольклору:

1. Опора на жанровий тип тематизму, який є характерним для народної музики, зокрема: епічний – “Ой, роде мій”; жартівливий – “Пішла б на музики...”; ліричний – “Стоїть козак...”; колицький – “Колицькова” і танцювальний – “Танцювальна”.

2. Багатство оркестрових ефектів. Тембральна імітація звучання народних інструментів, зокрема: цимбалів – “Танцювальна”, ліри – “Стоїть козак...”, у частині “Пішла б на музики...”, що яскраво відтворює звучання “троїстих музик”.

3. Застосування музичних форм, які є характерними для української народної музики: пісенно-куплетної – “Колицькова”, “Пішла б на музики...”, імпровізаційно-варіаційної – “Ой, роде мій...”.

4. Широке використання діатонічних ладів (натуральний мажор, гармонічний мінор, натуральний мінор).

5. Тематичному матеріалові притаманний остинатно-поспівковий виклад у межах пентахорда – “Кам'яна гора...”, або плавно-лінійний рух – “Колицькова...”, що є характерним для народних пісень.

6. У циклі композитор використовує автентичні мелодії, збагачуючи їх оркестровими засобами – “Колицькова”, “Ой, роде мій”, “Ой просить кума”, також присутні авторські теми – “Кам'яна гора...”, “Стоїть козак...”, що приводить до стирань меж між авторським і фольклорним першоджерелом.

7. Відтворення фактурних варіантів, які є прообразом фольклорного музикування, зокрема, гомофонно-гармонічної, підголосочної, хоральної і остинатної фактур, які творчо поєднуються в рамках однієї частини.

8. 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.

Лев Колодуб вільно володіє арсеналом музично-виразових засобів – від надбань світової й вітчизняної класики, органічно засвоєних традицій харківської школи, до найсучасніших авангардних пошуків і знахідок [3, с.19].

У зверненні до фольклору композитор віднаходить умови для розкриття своєї творчої індивідуальності та неповторності, активно засвоюючи та переінтонуючи народний мелос, Лев Миколайович зберігає його для прийдешніх поколінь.

1. Берегова О. Інструментальна творчість Л. Колодуба в контексті сучасних художньо-комунікативних процесів / О. Берегова // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2006. – Вип. 50. – С. 197–208.
2. Денисенко М. Про деякі особливості оркестрового стилю Левка Миколайовича Колодуба / М. Денисенко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2006. – Вип. 50. – С. 209–213.
3. Муха А. Цілісність багатогранної натури / А. Муха // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2006. – № 50. – С. 17–21.
4. Некрасова Н. Його стихія – симфонія і пісня / Н. Некрасова // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2006. – № 50. – С. 52–55.
5. Павлишин С. Музика двадцятого століття / Стефанія Павлишин. – Львів : БаК, 2005. – 232 с.
6. Українська етнологія : навчальний посібник / [за ред. В. Борисенко]. – К. : Либідь, 2007. – 400 с.
7. Швачко Т. Про музику і не тільки про неї... / Т. Швачко // Музика. – 1998. – № 2.
8. Шиндер Л. Н. Штрихи струнної групи симфонічного оркестра / Л. Шиндер. – С. Пб. : Композитор, 2000. – 64 с.

В статье исследуется трансформация фольклора и принципы его использования композитором в оркестровой музыке на основе анализа сюиты для струнного оркестра “Семь украинских народных песен”.

Ключевые слова: Л.Н.Колодуб, “Семь украинских народных песен”, “новая фольклорная волна”, фольклор, камерный оркестр.

The folklore transformation and it's principles of usage in the orchestral music by composer, in the base of suite's analysis for the stringed orchestra – “The seven ukrainian national songs” is researched in the article.

Key words: L.M.Kolodub, “The seven ukrainian national songs”, “new folklore wave”, folklore, chamber orchestra.