

УДК 7.072.2+7.071.1

Макаренко Лідія Петрівна
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри академічного
та естрадного вокалу,
Київський університет
імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна
lidijarm@ukr.net

**АСПЕКТИ ФОЛЬКЛОРНОЇ СИМФОНІЗАЦІЇ В ОРКЕСТРОВІЙ
ТВОРЧОСТІ ЛЕВА КОЛОДУБА НА ОСНОВІ АНАЛІЗУ КАМЕРНОГО
ЦИКЛУ «СІМ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ»**

Мета роботи – здійснити дослідження особливостей фольклорної симфонізації в оркестровій творчості Л. Колодуба на основі музикознавчого аналізу камерного струнного циклу «Сім українських народних пісень». **Методи дослідження** полягають у застосуванні компаративного, історико-логічного та теоретичного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє здійснити аналіз камерного циклу через призму індивідуальної манери творчого мислення Лева Колодуба та стильових особливостей використання фольклорного мелосу в українській музичній культурі. **Наукова новизна** полягає у виявленні характерних стильових ознак та авторських методів переосмислення фольклору в оркестровій творчості Л. Колодуба на основі музикознавчого аналізу камерного струнного циклу «Сім українських народних пісень» та в розробці фундаментальної проблеми українського музикознавства «композитор і фольклор». **Висновки.** Л. Колодуб, використавши у циклі як цитати із народної пісенної творчості, так і власні мелодії, що наближені до автентичного першоджерела, створив твір, де фольклор набуває глибокого філософського змісту та відтворює ментальний рівень буття української нації. Симфонізація народної музики в даному опусі відбувається завдяки стильовій трансформації формоутворюючих елементів національного музичного фольклору, таких як: мелодія, гармонія, ритм, фактура та ін.

Ключові слова: Лев Колодуб, неофольклоризм, фольклор, стиль, симфонізація, трансформація, «Сім українських народних пісень», українська музика, оркестр, фольклор, мелос, пісня, камерний оркестр, народна музика.

*Макаренко Лидия Петровна, кандидат искусствоведения, доцент
кафедры академического и эстрадного вокала, Киевский университет имени
Бориса Гринченко, Киев, Украина*

**Аспекты фольклорной симфонизации в оркестровом творчестве
Льва Колодуба на основе анализа камерного цикла «Семь украинских
народных песен»**

Цель работы – провести исследование особенностей фольклорной симфонизации в оркестровом творчестве Л. Колодуба на основе музыковедческого анализа камерного струнного цикла «Семь украинских народных песен». **Методы исследования** заключаются в применении сравнительного, историко-логического и теоретического методов. Указанный методологический подход позволяет провести анализ камерного цикла через призму индивидуальной манеры творческого мышления Льва Колодуба и стилистических особенностей использования фольклорного мелоса в украинской музыкальной культуре. **Научная новизна** состоит в выявлении характерных стилистических признаков и авторских методов переосмысления фольклора в оркестровом творчестве Л. Колодуба на основе музыковедческого анализа камерного струнного цикла «Семь украинских народных песен» и в разработке фундаментальной проблемы украинского музыковедения «композитор и фольклор». **Выводы.** Л. Колодуб использовал в цикле как цитаты из народного песенного творчества, так и собственные мелодии, близкие к аутентичному первоисточнику, создал произведение, где фольклор приобретает глубокий философский смысл и отображает ментальный уровень бытия украинской нации. Симфонизация народной музыки в данном опусе происходит благодаря стилистической трансформации формообразующих элементов национального музыкального фольклора, таких как: мелодия, гармония, ритм, фактура и другие.

Ключевые слова: Лев Колодуб, неофольклоризм, фольклор, стиль, симфонизация, трансформация, «Семь украинских народных песен», украинская музыка, оркестр, фольклор, мелос, песня, камерный оркестр, народная музыка.

Makarenko Lidiia, PhD in Art Criticism, Associate Professor at the Department of Academic and Pop Vocalism, Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, Ukraine

Aspects of folklore symphonyism in Lev Kolodub's orchestral creativity through the analysis of the chamber cycle "Seven Ukrainian folk songs"

The purpose of the article is to study the peculiarities of folklore symphonyism in L. Kolodub's orchestral creativity through the musicological analysis of the chamber string cycle "Seven Ukrainian folk songs". **The research methodology** consisted in the application of the comparative, historical-logical and theoretical methods. This methodological approach allowed for analyzing the chamber cycle through the prism of Lev Kolodub's individual way of creative thinking and the stylistic features of using folk melodies in Ukrainian musical culture. **The scientific novelty of the work** lies in revealing characteristic stylistic features and author's methods of rethinking folklore in L. Kolodub's orchestral creativity through the musicological analysis of the chamber string cycle "Seven Ukrainian folk songs" and in the development of the fundamental problem of Ukrainian musicology – "composer and folklore". **Conclusions.** L. Kolodub, using in the cycle both quotes from folk songs and his own melodies, which were close to the original

source, created a piece of music in which folklore acquires profound philosophical content and reproduces the mental level of the Ukrainian nation. The symphonyism of folk music in this opus takes place due to the stylistic transformation of the forming elements of national musical folklore, such as melody, harmony, rhythm, texture and others.

Key words: Lev Kolodub, neo-folklore, folklore, style, symphonyism, transformation, “Seven Ukrainian folk songs”, Ukrainian music, orchestra, folklore, melos, song, chamber orchestra, folk music.

Вступ. Багатогранна творчість видатного українського композитора Л. Колодуба, основою стилю якого є переосмислення фольклору, збагачує українську музику та вирізняє її в світовому культурному просторі. Різноманітні твори композитора: опери, оперети, симфонії, рапсодії, увертюри, концерти, цикли, п'єси входять до репертуару багатьох вітчизняних та зарубіжних колективів. Опуси митця активно залучаються до музично-освітнього процесу, творять потужну теоретичну та практичну базу для удосконалення творчої майстерності молодих музикантів, композиторів та диригентів. Композиторська діяльність Левка Миколайовича є важливим етапом історії розвитку української музики та потребує комплексного вивчення. Однак, проблема, яка стосується дослідження особливостей симфонізації фольклорного мелосу в оркестровій творчості Л. Колодуба лише частково знайшла своє відображення в науковому музикознавчому просторі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Однією з перших небагатьох ґрунтовних праць, яка присвячена творчому шляху композитора є дослідження А. Мухи «Українська Карпатська рапсодія Левка Колодуба» (1963 р.), в якому автор, здійснюючи детальний аналіз симфонічного твору, звертає особливу увагу на застосування композитором західноукраїнського фольклорного мелосу в поєднанні з сучасними засобами оркестрового письма та окреслює деякі особливості композиторського стилю, що на думку науковця, тісно пов'язаний з традиціями народного музикування [5].

У монографії М. Загайкевич «Левко Колодуб. Творчі портрети українських композиторів» (1973 р.) представлено в хронологічній послідовності аналіз творчої діяльності молодого тоді ще композитора, на основі чого музикознавець виділяє основні риси оркестрового стилю, що на думку автора, сформувалися під впливом харківської композиторської школи [3, с. 8].

Важливим джерелом для здійснення аналізу фольклорної симфонізації в творчості композитора є матеріали науково-практичної конференції «Левко Колодуб: сторінки творчості», яка відбулася в НМАУ ім. П. І. Чайковського у 2005 р. (8 червня), з нагоди 75-річчя від дня народження композитора, в якому знаходиться праця М. Денисенка, в якій частково охарактеризовано струнний цикл «Сім українських народних пісень» [2, с. 154–157]. Особливе зацікавлення викликає 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» [1, с. 129]. Також ґрунтовно досліджено специфіку засвоєння фольклору в низці наукових праць Л. Макаренка [4].

Сучасні твори Л. Колодуба частково знаходять своє висвітлення в статтях і нотатках переважно оглядового змісту та не охоплюють всі напрацювання композитора.

Мета статті – здійснити дослідження особливостей фольклорної симфонізації в оркестровій творчості Л. Колодуба на основі музикознавчого аналізу камерного струнного циклу «Сім українських народних пісень».

Виклад основного матеріалу. Творчість Л. Колодуба² багатогранна та охоплює різноманітні жанри музичної культури (опери, балети, оперети, симфонії, вокальні цикли та ін.). Автор творчо переосмислює і трансформує фольклорний первень, що ґрунтується на засвоєнні образно-тематичних ознак музичного фольклору (мелодія, гармонія, фактура, лад).

Оркестрове мислення Л. Колодуба розкривається через різні типи музичної драматургії та через систему взаємодії конфліктних або контрастних образів, основою яких часто виступає саме народний мелос. У Симфонії № 1 (1958 р.) простежується прагнення молодого ще тоді композитора оволодіти традиціями світової й вітчизняної музичної культури та законами композиторської майстерності. Фольклор у творі присутній опосередковано. У Другій Симфонії «Шевченківські образи» (1964 р.) 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 р.) 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 пол. XVII–XVIII ст.

Наступні дві симфонії, «Симфонія 86 року» (1989 р.) № 4 та «Pro temoга» № 5 (1990), були переломним етапом у творчій зрілості композитора. У цих творах, через засвоєння сучасних композиційних прийомів

² Лев Миколайович Колодуб народився у 1930 році у Києві. У 1954 р. закінчив Харківську державну консерваторію (клас М. Тіца та Д. Клебанова). Український композитор, педагог, професор, дійсний член (академік) Академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, народний артист України (1993), кавалер ордена «За заслуги» III ст. Лауреат Національної премії ім. Т. Шевченківської (2010), професор кафедри композиції Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

(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 р.). Твір дуже контрастує з попереднім, тут відбувається взаємопроникнення та синтез народно-вокального та професійно-інструментального жанрів. А в 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 р.), № 7 («Метаморфози тем О. Беннінгсхофа», 2000 р.) та № 9 («Sensilis moderno», 2004 р.) є цінними зразками музичного мистецтва, однак у цих творах композитор не розробляє фольклор, як в інших симфоніях, тому вони не увійшли для розгляду до наших досліджень. Подальшого свого вивчення потребують наступні симфонії автора, зокрема № 11 «Нові береги» і № 12 «Zeitheist» («Дух часу»).

Яскравим зразком трансформації фольклору в оркестровій творчості Л. Колодуба є симфонічна сюїта «Гуцульські картинки» (1967 р.), у якій композитор продовжує використовувати етнорегіональні прикмети гуцульського фольклору, що були окреслені ще раніше в «Українській Карпатській рапсодії». У сюїті автор вдало застосовує прийом імітації звучання народних інструментів – трембіти, цимбал, сопілки, що теж має місце й в ін. творах автора, зокрема в п'єсі «Троїсті музики» (1974 р.). Яскраво представлений принцип творчої трансформації народного мелосу й в камерній сюїті «Турівські пісні» (1992 р.), де в шести мініатюрах автор, використовуючи колористичні засоби оркестрового письма, переосмислює народні пісні, які чув у рідному батьківському с. Турівці. Своєрідністю позначений симфонічний цикл із п'яти сюїт «Українські танці» (1996 р.), де у 23-х частинах композитор використовує цитати із танцювального та пісенного фольклору.

Оригінальним зразком переосмислення фольклору в інструментальній музиці можна назвати камерний цикл Л. М. Колодуба «Сім українських народних пісень», який написаний у 2000 р. для камерного струнного оркестру на замовлення диригента А. Шароева. Сім контрастних жанрових картин, на думку М. Денисенко, мають колористичну панораму з живописним звукописом, чіткою графічністю образів, де персонажі пісень сприймаються в контексті природних явищ, символічних образів-знаків [2, с. 210].

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» [2, с. 210].

Перша частина «Стоїть козак...» звучить помірно та 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.

У четвертому такті вступає лірична тема «козака», з T–D співвідношенням та перемінним розміром, переважно з квартовими і терцевими 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 басу створюють імітацію звучання стародавнього українського інструмента – ліри, а сама мелодія з квартовими флажолетами нагадує духовий народний інструмент – сопілку (Приклад № 1).



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

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

В експозиції, немовби, присутні три художні образи – хор, козак і ліра, які пов'язані загальною ідеєю в 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 чого заспіває помірно-бадьора «тема козака», передує їй знову ж таки «ауфтакт» у віолончелей. Вступаючи в поліфонічний діалог на тематичному матеріалі, під акомпануючий рух стакато на соль-мажорному тризвуку з нестійким терцевим тоном, проводиться не повністю, перебиваючись три рази, наче «віддихатись», 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, ніби доспівуючи, 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 звукозображальну фігурацію (тремтіння води)» [40, с. 211].

Типовим для народного викладу підголоска в частині, на думку М. Денисенка, можна вважати розшарування гармонійної основи у скрипок

АСПЕКТИ ФОЛЬКЛОРНОЇ СИМФОНІЗАЦІЇ В ОРКЕСТРОВІЙ ТВОРЧОСТІ ЛЕВА
КОЛОДУБА НА ОСНОВІ АНАЛІЗУ КАМЕРНОГО ЦИКЛУ «СІМ УКРАЇНСЬКИХ
НАРОДНИХ ПІСЕНЬ»

і альтів, мелодичне потовщення її в кадансах фраз та антифонний виклад-зіставлення різнотембрових епізодів [2, с. 211].

Третя частина «Кам'яна гора» (*Allegro*) – контрастна до попереднього матеріалу в фактурному і темповому викладі. Починають частину скрипки на *ppp* «крокуючими» четвертними «соль» у двоходьному метрі, символізуючи впевнену ходу (Приклад № 2).



Приклад № 2. «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 образ 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 «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 четверті, частині композитор звертається до жанру фольклору – колискової. Починають частину альти темою помірною «гойдання колиски» тремоло з додаванням піцикато 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 «*a-moll*». 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 у однойменну мажорну тональність (ц. 21), що сприймається як солодкий дитячий сон (Приклад № 3).

АСПЕКТИ ФОЛЬКЛОРНОЇ СИМФОНІЗАЦІЇ В ОРКЕСТРОВІЙ ТВОРЧОСТІ ЛЕВА
КОЛОДУБА НА ОСНОВІ АНАЛІЗУ КАМЕРНОГО ЦИКЛУ «СІМ УКРАЇНСЬКИХ
НАРОДНИХ ПІСЕНЬ»



Приклад № 3. «Сім українських народних пісень», 4 ч. («Колискова»)

Після чого тема, змінивши ладове та інтервальне забарвлення, звучить у першій скрипки (*p*) на фоні теми «гойдання колиски», яка транспонується у синкопуючий пласт стакатного остинато. Залишаючи незмінний ритмічний малюнок, тема набуває рис помірною народною танцю (Приклад № 4).



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

Учетверте «колискова» з'являється в поліфонічному викладі соло скрипки і 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 сутінках....

П'ята частина – «Танцювальна» – побудована на мелодії народної жартівливої пісні «Ой, просить кума» (Приклад № 5). Тема має веселий і бадьорий характер *Allegro*. Мелодія частини різко контрастна (*piano – forte*) та проводиться на піцикато, чим фонічно нагадує звучання цимбал. Стрімкий поліфонічний виклад елементів теми у розробці (ц. 28) створює ілюзію «веселого танцю», замикає тричастинну форму гучною репризою.



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

В основу шостої частини «Ой, роде мій», покладена 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 в минувшину, пережити ту скорботу і біль, які випали на долю українського народу (Приклад № 6).



Приклад № 6. «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 № 7). «Це блискучий фінал циклу, побудований на моторному русі й чергуванні куплетних епізодів, яскравий і життєрадісний висновок всього циклу» [1, с. 212].



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

Отже, на основі музикознавчого аналізу циклу «Сім українських народних пісень» можна зробити висновки щодо основних аспектів фольклорного симфонізму в оркестровій творчості Лева Колодуба, що проявляється через:

- 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*»; гру 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*»;
- застосування мелодико-тематичного матеріалу, якому 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 та фольклорного першоджерела;
- відтворення фактурних варіантів, які є прообразом фольклорного музикування, зокрема – гомофонно-гармонічної, підголоскової, хоральної і остинатної фактури, які творчо поєднуються в межах однієї частини;
- поєднання в творчості традицій і новаторства, широке використання сучасних прийомів композиції. Розроблення поліладових, політональних сполучень, прообразом яких є нетемперований звуковисотний стрій, властивий окремим фольклорним жанрам.

Наукова новизна полягає у виявленні характерних стильових ознак та авторських методів переосмислення фольклору в оркестровій творчості Л. Колодуба на основі музикознавчого аналізу камерного струнного циклу «Сім українських народних пісень» та в розробці фундаментальної проблеми українського музикознавства «композитор і фольклор».

Отже, дослідивши принципи фольклорної симфонізації в циклі «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 твір, де фольклор набуває глибокого філософського змісту та відтворює ментальний рівень буття української нації. Трансформація фольклорних жанрів відбувається завдяки коректному інструментальному тембровому переосмисленню автором можливостей камерного складу оркестру через відтворення основних елементів народної вокалізації та інструментального музикування, зокрема, це фактура (втори, хоральність), гармонія (діатонічний виклад), мелодика (остинатно-поспівковий виклад), форма та ін. Композитор демонструє вишукане відчуття оркестрових тембрів, вміло й творчо використовує виразові можливості інструментів, вдало трансформуючи народнопісенні джерела, перетворює їх у багатобарвні, сповнені колористичних ефектів музичні «живописні» картини.

Список використаних джерел

1. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба) : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Біла Катерина Сергіївна – Київ, 2011. – 204 с.
2. Денисенко М. Про деякі особливості оркестрового стилю Левка Миколайовича Колодуба / М. Денисенко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2006. – Вип. 50. – С. 154–157.
3. Загайкевич М. П. Левко Колодуб. Творчі портрети українських композиторів / М. П. Загайкевич. – Київ : Музична Україна, 1973. – 57 с.
4. Макаренко Л. Фольклорні засади оркестрової творчості Лева Колодуба / Л. Макаренко. – Вінниця : Нова Книга, 2015. – 220 с.
5. Муха А. Українська карпатська рапсодія Л. Колодуба. / А. Муха – Київ: Мистецтво, 1963. – 33 с.

References

1. Bila, K. (2011). *Genre-stylistic model of instrumental concert and conceptual foundations of a composer's interpretation (case study of L. Kolodub's works)*. D.Ed. Kyiv National Music Academy of Ukraine.
2. Denysenko, M. (2006). Levko Kolodub: pages of creative life (articles, studies, memoirs). *Naukovyi visnyk Natsionalnoi Muzychnoi Akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*, issue 50, pp. 154–157.

3. Zahaikivych, M. (1973). *Levko Kolodub. Creative portraits of Ukrainian composers*. Kyiv: Muzychna Ukraina.

4. Makarenko, L. (2015). *Folk principles of Lev Kolodub's orchestral creativity*. Vinnytsia: Nova Knyha.

5. Mukha, A. (1963). *Ukrainian Carpathian rhapsody by L. Kolodub*. Kyiv: Mystetstvo.

© Макаренко Л. П., 2018

УДК: 784.9(477-25)''195''

Небога Олеся Григорівна
аспірантка,
Київський національний університет
культури та мистецтв,
Київ, Україна
lesigor@rambler.ru

КИЇВСЬКА ШКОЛА СОЛЬНОГО СПІВУ СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ ЯК ФЕНОМЕН ЄВРОПЕЙСЬКОГО ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

Мета дослідження. Сформувати системне розуміння явища київської вокальної школи через аналіз різних її напрямків, які сформувалися в середині та другій пол. ХХ ст. і реалізувалися у виконавській та педагогічній практиці викладачів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (Київська консерваторія). Зокрема йдеться про школи О. Муравйової, М. Донець-Тесейр, К. Брун, І. Паторжинського та одеських педагогів, що працювали в консерваторії – Є. Чавдар, Б. Руденко та З. Христич. **Метою дослідження** є формування системного розуміння явища київської вокальної школи та довести її виключно важливу роль серед ін. європейських шкіл. **Методи дослідження** полягають у використанні феноменологічного методу (як пошук рис, що допомогли б назвати явище феноменом) та історичного методу. Ключовим моментом проблематики даної статті є розуміння Київської школи сольного співу як феномену. **Наукова новизна** полягає в тому, що київська вокальна школа системно досліджується як феномен у контексті ін. шкіл. Окрім цього, вперше аналізується низка маловідомих напрямків, які, свого часу були оригінальними явищами в процесі її розвитку. **Висновки:** Київська школа сольного співу дійсно є школою, за своєю сутністю, а її національне коріння та синтез характерних рис західноєвропейської (зокрема італійської) та російської шкіл визначають її як справжній феномен європейського та світового вокального виконавства. При цьому – з великою часткою самобутності, різнобарв'ям педагогічних та наукових підходів, що робить її знаковим явищем на теренах світового вокального виконавства.