

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ТЕХНОЛОГІЙ ТА ДИЗАЙНУ

МАКАРЕНКО ЛІДІЯ

**ЛЕВ КОЛОДУБ: УКРАЇНСЬКИЙ ФОЛЬКЛОРНИЙ МЕЛОС
І ОРКЕСТР**

Монографія

Київ 2025

УДК [39:7.01](477)

М15

Рецензенти:

КУЛИНЯК Михайло – канд. мистецтвознавства, директор навчально-наукового Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв;

ГИСА Оксана – канд. мистецтвознавства, доцентка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного університету імені Володимира Гнатюка;

КОРНИШЕВА Тетяна – канд. мистецтвознавства, доцентка кафедри музичного мистецтва Херсонського державного університету.

Рекомендовано Вченою радою Київського національного університету технологій та дизайну для застосування в навчальному процесі за освітніми програмами мистецьких спеціальностей
(протокол №2 від 25.09.2024 р.)

Макаренко Л. П.

М15 Лев Колодуб: український фольклорний мелос і оркестр: моногр. /
Лідія Петрівна Макаренко. Київ: КНУТД, 2025. 184 с.

ISBN 978-617-7763-44-3

У монографії здійснено музикознавчий аналіз специфічних прийомів та засобів фольклорної трансформації в оркестровій творчості видатного українського композитора і педагога Лева Миколайовича Колодуба.

Праця є важливим внеском у дослідження української музичної культури, адже у ній висвітлено механізми та композиторські прийоми адаптації народного мелосу у сучасній музиці.

Видання являється цінним музикознавчим дослідженням для студентів, викладачів, науковців, виконавців та оркестрових диригентів. Наукова робота Л. Макаренко може використовуватися під час навчального процесу для освітніх програм мистецьких та педагогічних спеціальностей.

УДК [39:7.01](477)

ISBN 978-617-7763-44-3

© Л. П. Макаренко, 2025

© КНУТД, 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ І. ДЖЕРЕЛОЗНАВЧІ ТА ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ Л.КОЛОДУБА.....	10
1.1. Життєвий і творчий шлях композитора.....	10
1.2. Індивідуальний композиторський стиль Л. Колодуба в об'єкті наукових досліджень.....	12
1.3. Пріоритетні музично-теоретичні засади аналізу оркестрових творів Л. Колодуба	24
1.4. Творчість Л. Колодуба в контексті української інструментальної традиції	30
РОЗДІЛ ІІ. ХУДОЖНЯ ТРАНСФОРМАЦІЯ ФОЛЬКЛОРУ В ОРКЕСТРОВИХ П'ЄСАХ І ЦИКЛАХ Л. КОЛОДУБА	41
2.1. Відтворення специфіки народного музикування в сюїті “Туцільські картинки” та п'єсі “Троїсті музики”	41
2.2. Симфонізація вокального мелосу в циклах “Турівські пісні” та “Сім українських народних пісень”	52
2.3. Модифікації фольклорних джерел у циклі “Українські танці”	66
РОЗДІЛ ІІІ. СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ СИМФОНІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ Л. КОЛОДУБА	108
3.1. Особливості художнього перевтілення народної музики в ранньому періоді творчості композитора (1957 – 1986)	109
3.1.1. Становлення творчої індивідуальності митця у Симфонії № 1 “Академічна” (1958)	109
3.1.2. Програмність авторського мислення у Симфонії № 2 “Шевченківські образи” (1964).....	113
3.1.3. Жанрово-стильове моделювання у Симфонії № 3 “В стилі українського бароко” (1980)	122
3.2. Синтез фольклорного та авторського у зрілий (1986 – 2003) та пізній (від 2003 р.) періоди творчості Л. Колодуба	129
3.2.1. Художні засади втілення трагічного у Симфонії № 5 “Pro memoria” (1990)	129
3.2.2. Симфонізація пісенного фольклору в Симфонії № 8 “Прилуцька” (2003)	140
3.2.3. Трансформація народного мелосу у Симфонії № 10 “За ескізами юних літ” (2004)	147
ВИСНОВКИ	160
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ.....	168
ФОТОМАТЕРІАЛИ	181

ВСТУП

*Монографія видана під час
повномасштабної російської агресії.
Присвячується всім хто бореться за вільну
Україну!
Разом переможемо!*

Під час боротьби України з московським агресором надзвичайно актуальною постає проблема духовної соборності нації. У формуванні загальнонаціональних цінностей вагомую роль відіграє фольклор, який формує етнокультурний архетип народу і є важливою умовою сучасного державотворення.

Найціннішим нерукотворним скарбом української нації є народна пісенна творчість, адже в музичному мелосі зашифровано давню філософію, вірування, звичаї та традиції минувшини. Незважаючи на глобалізаційні та урбаністичні процеси, музичний фольклор зберіг своє чільне місце в побуті й культурно-мистецькому просторі нашої держави.

Пісенний фольклор – динамічна і постійно змінна система музично-словесних символів, що є індикатором суспільно-історичних настроїв та подій. У сучасному українському суспільстві фольклорний мелос розвивається у трьох тісно пов'язаних між собою напрямках:

1. В усній народній традиційній творчості. З-поміж європейських народів, мабуть, саме українська нація зберегла у великій кількості автентичний мелос у побуті. Обрядовий (колядки, щедрівки, веснянки), родинно-побутовий (весільні, жартівливі), епічний фольклор та інші жанри народних пісень займають важливе місце у сучасному житті українця. Аналізуючи народні пісні, які й зараз широко використовуються у повсякденному житті, можна прослідкувати історичну тяглість українського етносу, що підтверджує його цивілізаційну та культурну спадкоємність.

2. У професійній академічній творчості. Цитування та трансформація фольклорного першоджерела є характерною рисою української академічної

професійної композиторської школи. Починаючи від вітчизняних класиків (М. Лисенко, Д. Січинський, М. Леонтович, Я. Степовий, С. Людкевич та ін.) і до сучасних митців (М. Скорик, Л. Дичко, Л. Колодуб, І. Небесний та ін.) застосування народного мелосу в композиторській творчості є важливою рисою авторського стилю. Сьогодні складно знайти українського митця у творах якого відсутні музичні композиції з використанням народного мелосу. Для українських композиторів пісенний фольклор є символом рідного народу та невичерпний скарб для натхнення. Музиканти, поети, виконавці у час соціально-політичних потрясінь виступають лідерами суспільної думки, і найчастіше саме вони першими відгукуються на громадський запит, який продиктований потребою переосмислення переломних або навіть трагічних подій. Художньо-образним відгуком сучасних композиторів на трагічні події в Україні стали хоровий цикл «Майдан» В. Сільвестрова (2014) та оркестровий твір «Credo in vittoria nostra» («Вірю у нашу перемогу») Л. Грабовського (2019), у яких фольклорний мелос виступає символом філософського переосмислення соціальних потрясінь у боротьбі за справедливість та свободу.

3. В естрадно-популярній музиці. Український пісенний фольклор тісно пов'язаний з українською естрадою. Народний мелос надихав і надихає на творчість у різний час чималу кількість естрадних виконавців, використовуючи фольклор в автентичному вигляді («Божичі», «Гудаки», «Хорея Козацька» Н. Матвієнко) або творчо його трансформували («Воплі Відоплясова», «Даха Браха», ONUKA, Lemko Bluegrass Band), вони надають йому нового трактування та популяризують українську національну музичну культуру. Символічним є те, що першою переможницею на пісенному конкурсі «Євробачення» від України у 2004 році стала Руслана Лижичко. Співачка захопила глядачів запальною динамічною композицією «Дикі танці», у якій сучасний рок творчо синтезовано з архаїчною мелодією гуцульського народного бойового танцю. Соціально-політичні потрясіння в суспільстві знаходять своє відображення й у популярній музиці. Естрадні пісні відображають актуальну громадську думку та є індикатором масових

суспільних настроїв. У 2016 році українська співачка кримськотатарського походження Джамала також посіла перше місце на «Євробаченні», а її пісня «1944» стала мистецьким відкриттям року. Співаючи про трагедію власного народу, виконавиця використовує притаманний йому національний мелос. Підтвердженням актуальності фольклорного первня в естрадно-популярній музиці є результати відбору на цьогорічний конкурс. Україну у 2020 році буде представляти електрофольк-гурт «Go_A з композицією, у якій автентичний мелос поєднується із сучасними засобами естрадного рок-стилю. На офіційному сайті Євробачення України зазначається: «Їхня пісня «Solovey» отримала найбільше балів за підсумками голосування глядачів і суддів». Даний факт свідчить про те, що автентична стилістика знаходить свій емоційний відгук у широкого кола слухачів і має перспективу подальшого розвитку та трансформацій [68].

Упродовж становлення та розвитку української держави народний мелос був одним із вагомих чинників державотворення. У 1990-х роках народна пісня стала основним стержнем відновлення української державності. Втративши на довгі роки незалежність, українці продовжували співати рідні пісні (козацькі, стрілецькі, повстанські), найчастіше підпільно, незважаючи на страх перед репресіями, вчили їх своїх дітей та онуків. Із піснею передавалась любов до Батьківщини, правдива історія, національна гордість та прагнення до Незалежності. Трагічні події на Майдані та під час російсько-української війни також знайшли своє відображення у народній пісенній творчості, виник новий сучасний пласт фольклору, який на даному етапі вже сформувався в окремий пісенний жанр «Пісні Майдану й АТО», «Пісні війни».

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.

Авторський стиль Лева Миколайовича Колодуба сформувався під впливом національної української (харківської школи) та відображає стильові тенденції свого часу (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, яка була присвячена творчому шляху композитора - це 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., Мухи А., Палійчук І., Сікорської І., Терещенко А. та ін.

Твори, що були написані Л. Колодубом після 1973 року, знайшли висвітлення у статтях і замітках (переважно оглядового змісту) та не охоплюють аналіз усі напрацювань композитора.

Актуальність даної монографії зумовлено потребою поглибленого дослідження трансформації українського пісенного мелосу у оркестровій творчості Л. Колодуба. Монографія може використовуватися під час 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.

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.

Матеріалами монографії 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 «Рго метогіа», № 8 «Прилуцька», № 10 «За ескізами юних літ», а також документи архіву композитора та культурно-мистецька періодика другої половини ХХ — початку ХХІ ст.

Зміст монографії побудовано за історико-монографічним принципом. Вибір музичних творів зумовлений їх історичним значенням, яскравістю художньо-образного змісту та стильових властивостей.

У 2015 році на тематичному матеріалі майбутньої монографії автором було опубліковано посібник для мистецьких і педагогічних спеціальностей

«Фольклорні засади оркестрової творчості Лева Колодуба» (Вінниця : Нова Книга, 2015. – 220 с.) [67]. Навчальне видання було подано у вигляді конспектів до лекцій, сформовано питання до практичних занять та самостійної роботи студентів. Посібник використовувався під час освітнього процесу в Кременецькій обласній гуманітарно-педагогічній академії ім. Тараса Шевченка при вивченні курсів: «Історія української музики», «Оркестровий клас, «Аналіз музичних творів», «Читка симфонічних партитур» та однойменного вибіркового спецкурсу. У перевиданій монографії було доопрацьовано текстове наповнення, видання сформовано відповідно до вимог наукової праці та видалено російськомовні джерела, які втратили свою актуальність.

Дане видання вийшло друком завдяки сприянню Лева Колодуба. Вагомим внеском у створення праці стали передані композитором матеріали із власного архіву (світлина, аудіозаписи та партитури), однак, безцінною для роботи стала інформація, яку композитор повідомив під час особистих бесід автору книги.

Монографія побачила світ завдяки підтримці та науковому наставництву доктора мистецтвознавства, професора Віолетти Дутчак.

РОЗДІЛ І. ДЖЕРЕЛОЗНАВЧІ ТА ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ Л.КОЛОДУБА

1.1. Життєвий і творчий шлях композитора

Лев Миколайович Колодуб (1930 – 2019 рр.) – видатний 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 (1994 по 1999), член Національної Всеукраїнської музичної спілки України, голова Асоціації діячів духової музики України, лауреат Міжнародного композиторського конкурсу імені Мар'яна та Іванни 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. Шевченківської (2010).

З 1997 року працював завідувачем кафедри інформаційних технологій та професором кафедри композиції НМАУ ім. П.І. Чайковського.

1. Дитячі та юнацькі роки (1930–1957 рр.). 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. В 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 як дипломна робота вокально-симфонічна поема “Переяславська Рада”, ознаменувала успішне завершення ним консерваторського курсу навчання і початок самостійного творчого шляху.

2. У період творчого становлення (1957-1986 рр.) 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 театального 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”, також інструментальні концерти 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.

3. Зрілий період творчості композитора(1986-2003 рр.) характеризується філософським переосмисленням трагічних сторінок свого народу та пошук нових виразових можливостей музичного вислову. Автором були створені: “Симфонія-86” (Чорнобильська), Симфонія № 5 “Pro memoria” (Пам'яті жертв страшних лихоліть в Україні), Симфонія № 6 “C-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.

4. У пізньому періоді творчості (2003-2019 рр.) 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 низку інших творів.

Справжньою подією у житті композитора стало присудження у 2010 р. Національної премії України ім. Т. Шевченка за створення: Симфонії № 9 “Sensilis moderno”, Симфонії № 10 “За ескізами юних літ” та Симфонії № 11

“Інші береги”, Симфонія № 12, «Zeitheist» («Дух часу»). Пішов з життя композитор Л. Колодуб 23 лютого 2019 р. у м. Києві.

1.2. Індивідуальний композиторський стиль Л.Колодуба 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].

Під час дослідження 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 якості [86, 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.

Важливим для комплексного дослідження 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.

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 сформувалася у людини і, так чи інакше, знаходять своє художнє вираження у різних мистецьких проявах [100].

Досліджуючи засади оркестрового мислення Л. Колодуба, виникає низка художньо-естетичних проблем, що пов'язані з необхідністю визначення одного із найважливіших та проблематичних понять у категорії естетики і мистецтвознавства – “стиль”. Розрізняють авторський, національний та історичний стиль. Цей поділ є відносним, але необхідним для порівняння і дослідження поняття. Пройшовши тривалу еволюцію, що показала як багатозначність, так і певну розпливчастість розуміння цього терміну, проблема стилю залишається актуальною і в наш час.

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 [107].

Цікавим є визначення В. Дорофєєвої, яка зазначає: “Стиль – це зовнішній поштовх, що є формотворчою, гносеологічною, естетичною, соціологічною детермінантою, але вона відчувається зсередини мистецького твору в контексті його матеріалу, як зазначають композитори, художники, або в контексті іманентного визначеного поля предиктів, стилеутворення” [25].

У статті І. Коханик зазначено: “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” [58, 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” [103, 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 [103, с. 325], найглибший вплив на формування якого справляє мотиваційна сфера й система цінностей особистості [103, с. 326].

Досліджуючи оркестрове мислення Л. Колодуба [35], окрім поняття стилю, важливими для нашої роботи є праці музикознавців, що безпосередньо стосуються творчості композитора. Зокрема, це монографія Марії Загайкевич “Левко Колодуб. Творчі портрети українських композиторів” [29], 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 [29, с. 15]. Також музикознавець зазначає, що твір привертає увагу використанням композитором низки конструктивних прийомів, які притаманні народному музичному мисленню, серед яких “широке застосування квартових співзвучностей, що впливають з поєднання окремих голосових ліній, квінтових органних пунктів, насичення поліфонічних форм властивою для української лірики м'якою кантиленністю” [29, 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 [29, 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” [94].

Уже в студентські роки чітко сформувалась 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.

Наступним етапом творчого зросту композитора є період професійного становлення. У цей час мистець створює свою 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. У монографії М. Загайкевич можна знайти критичну оцінку симфонії № 1, п. Марія, визначаючи велику художню цінність твору, серед недоліків вказує на недостатність “драматургічної спаяності між окремими епізодами “ та на перевантажений фінал у симфонії, що “не спроможний зрівноважити драматичну напругу музичного розвитку“ [29, с. 17].

Перша симфонія Л. Колодуба, за визначенням науковців, стала важливим етапом творчого становлення та зросту – у ній вже чітко намітилися 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), в якій виразно проявилися важливі риси творчого стилю композитора.

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) [72], 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” [72, 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” [29, 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” [15].

У виданні “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 [95].

“Українська карпатська рапсодія № 1” Л. Колодуба одразу після написання мала великий успіх. 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 у 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” [102].

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 [24, 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” [29, 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 [17, с. 158].

Про наступні оркестрові композиції Л. Колодуба, такі як “Урочиста увертюра”, “Танцювальні сюїти”, оглядово згадується тільки у монографії М. Загайкевич. А про один із найпопулярніших творів “Гуцульські картинки”, у повідомленні Ю. Щириці в газеті “Культура і життя” (1979), відзначається великий успіх, з яким проходило виконання цього твору за кордоном [105].

У дослідженні Тетяни Бачул “Темброво-оркестрові аспекти симфонії Левка Колодуба “В стилі українського бароко”(2006) [2, 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”, вміщені відомості у статті Н. Некрасової “Час життя – час творчості”, де оглядово подається інформація про симфонічну творчість композитора, зокрема згадується і Третя симфонія [76], у публікації Н. Шурової “Левко Колодуб та українське бароко” (погляд на музику з точки зору архітектури) [104].

Наступний твір “Симфонія’86” стає показовим громадянським кроком у творчості Л. Колодуба. Трагічні події часу вилились у своєрідний “тихий протест”, що яскраво відображається в композиції твору.

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 використання ефектних прийомів у використанні ударних і мідних духових інструментів [60]. Вагомий внесок у дослідження симфонії внесла публікація 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 його звучання, 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” [11, 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” [52].

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 [28, 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 з Симфонії №7, лише оглядово згадуються в пресі та наукових виданнях.

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

Про твори для духових, що були написані на ранньому етапі творчості – “Тарантела” для труби, “Поема” для кларнета, “Елегія” для валторни, “Концертна кадрили” для труби, у музичній літературі мало відомостей, вони уперше згадуються в монографії М. Загайкевич [29]. Важливим джерелом, стосовно творів для духових, є статті В. Слупського “Духові інструменти у творчості Левка Миколайовича Колодуба” [92], 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 в сфері духової музики:

“Твори композитора широко розкривають виконавські можливості духових інструментів і нерідко представляють їх в незвичній якості” [30, с. 222].

Олена Берегова (2006) у статті “Інструментальна творчість Л. Колодуба в контексті сучасних художньо-комунікативних процесів” 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 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 [4, с. 208].

У статті К. Білої “Деякі аспекти втілення індивідуальної художньої логіки в межах академічних засад жанрово-стильової моделі інструментального концерту” [7, с. 213] в процесі аналізу концертів для гобоя та кларнета Л. М. Колодуба виявлені 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” [7, 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” [8, 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” [14].

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 лейтсимволів, 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 [5, с. 86].

Оркестровий стиль Л. Колодуба ставав також об'єктом дослідження науковців: Н. Некрасової “Його стихія – симфонія і пісня” (1997), [75], В. Корінкової “Філармонічний дебют” (1997) [55], В. Кулик “Музичний світ Левка Колодуба” (2000) [61], М. Денисенко “Про деякі особливості оркестрового стилю Левка Миколайовича Колодуба” (2006) [23]. Також творчість композитора знайшла своє втілення в статтях С. Грици, Г. Конькової, В. Борецького, А. Чудутової та ін.

В останнє десятиліття у низці дисертаційних робіт частково висвітлюються 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 [32], 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” [80].

Отже, ґрунтовні дослідження оркестрового стилю композитора були здійснені ще у 1963р. А. Мухою та у 1973р. 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 всі 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, метро-ритм, 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 проявилось під назвою “нова фольклорна хвиля”. Також чітко прослідковується послідовність традицій української класичної музики середини ХІХ – початку ХХ 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” [54].

Отже, досліджуючи індивідуальне мислення Л. Колодуба, визначаємо, що його авторський стиль сформувався під впливом як національної

української (харківської школи) і відображає стильові тенденції свого часу, зокрема, неофольклоризм. У творчості композитора яскраво виділяється національна складова, що в першу чергу 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, всі ці складові взаємодіють у творчості митця гармонійно і нероздільно.

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

Досліджуючи застосування фольклору в оркестрових творах Л. Колодуба (цитування, стилізація, використання “зовнішніх” ознак народної музики та “внутрішніх” особливостей фольклору [77, с. 2]) виникає також проблема аналізу художнього змісту творів.

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 приймача, але можуть бути і “глибинними”, “прихованими”, такими, що вимагають певної підготовки, інколи і спеціальної фахової підготовки [83, 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 контомінаційний) [83, с. 60]. Отже, під час дослідження 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 [33, с. 31]. 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 “тра” ним. Ідея-концепція твору. . Зокрема, аналізуючи оркестрові композиції Л. Колодуба, особливу увагу слід приділяти музичній семантиці фольклору, що являється основою оркестрового письма композитора.

- Формобудова та структура всього твору, його частин та розділів. Музична форма, як відомо, - це багаторівнева ієрархічна система, елементи якої наділені двома нерозривно пов'язаними між собою сторонами – функціональною і структурною”. Аналізуючи формобудову твору, потрібно, окрім музично-теоретичних завдань, також дослідити зв'язок із фольклорними принципами структурної організації музичного матеріалу.

- Компоненти музичної форми, особливості тематизму та його розвитку, жанрова та ладоінтонаційна ситуаційність¹, мелодика, фактура, ритм – в їх поєднанні і єдності, динамічні відтінки, темп та його зміна, артикуляція,

¹ Ладоінтонаційна ситуаційність – це сукупність смислових одиниць, виражених інтонаціями-парадигмами, організованих у певну логічну систему відношень засобами музичної виразності [84, с. 4].

а також гармонія. 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 професіонального та народного мистецтва [57, с. 41].

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

- Інтонаційна сфера оркестрових творів композитора. Особлива зацікавленість під час дослідження фольклорних засад у творчості Л. Колодуба, виникає до автентичної спадщини українського народу, зокрема, до збірника “Пісні Явдохи Зуїхи”¹, що зумовлена, насамперед, тим, що композитор використовує у своїх оркестрових творах цитати із цієї збірки, зокрема, у 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” [98] 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”; “Туцувльські картинки”; “Турівські пісні”; “Сім українських народних пісень” та ін.

Цінним зразком фольклорної спадщини українського народу є праця О. Гулака-Артемівського “Народні пісні з голосом” (1868), у якій автор подає 55 музичних народних пісень з нотами і вперше використовує українську

¹“Пісні Явдохи Зуїхи” – збірка народних пісень що була здійснена фольклористом-аматором Г.Танцюрою (1901 – 1962 рр.) в якій автор записав 925 кращих зразків із репертуару селянки із с. Зятківців на Вінниччині Явдохи Микитівни Сивак (Зуїхи). Це четверта книга із серії “Українська народна творчість” [81].

термінологію для позначення темпу і характеру виконання. У передмові автор розглядає важливі питання стосовно методики записування музичного фольклору, подає відомості про попередні видання народних творів та дає високу оцінку українським народним пісням, зокрема, зазначає, що “пісні малорускіє самі по собі представляють неабияку привабливість і спонукають до всякої праці над ними” [20, с. 7].

Важливим у дослідженні специфіки використання фольклору у творчості Л. Колодуба стали праці науковців, які розглядали використання фольклору в професійній музиці. Зокрема, до проблеми “композитор і фольклор” у своїх дослідженнях ще у ХІХ ст. зверталися В. Одоєвський, О. Серов, П. Сокальський.

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 з сучасними засобами музичного вислову.

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 [27]. 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” [19, с. 45].

Важливим джерелом для дослідження симфонічної творчості Л. Колодуба, як представника “нової фольклорної хвилі”, стали останні праці українських науковців щодо 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 в

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 опрестувалося в попередніх опрацюваннях фольклору” [49, с. 27]. Зокрема, ним досліджується 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” [24]. На базі дослідницьких спостережень за творами, які мають фольклорну генезу, авторка систематизує принципи художнього методу та 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 [48], О. Дерев'янченко [24] 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 [87], [88], А. Гончарова [14], Г. Конькової [53] 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. На нашу думку, по-перше це 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 ін). 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” [44, 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 представників цієї течії [13, с. 201]. Також Г. Ляшенко [64, с. 274] та В. Кулик [61] 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” [31]. Отже, стильова приналежність Л. Колодуба до “нової фольклорної хвилі” потребує певних доказів, що, в першу чергу, пов'язано як із ознаками його творчості, так і з 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, у першу чергу, художньо-образній сфері національного фольклору.

1.4. Творчість Л. Колодуба в контексті української інструментальної традиції

Для здійснення ґрунтовного аналізу оркестрових полотен Л. Колодуба варто дослідити 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 ХІХ 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.

Досліджуючи стильову спорідненість митця із традиціями української оркестрової музики, наша зацікавленість виникає до творчості М. Лисенка (1842–1912). Це, у першу чергу, 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 й ознак індивідуальної музичної мови, що базувалася на інтонаційності української пісні” [47, с. 149]. М. Лисенко, переосмислюючи ідейно-образну сферу фольклору, заклав основи національної музичної

культури, що, в першу чергу, 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, засновану на засадах вільної організації і розробки фольклорного матеріалу” [40, с. 244]. Твори М. Лисенка підготували ґрунт для подальшого розвитку української професійної музики, що і відіграло вагому 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 транскрипції, оркеструванні та редагуванні творів композитора, зокрема, це “Друга українська рапсодія” (для великого симфонічного оркестру), “Світе ясний, світе тихий” (для голосу та ф-но), також оркестрування та редакція опери “Утоплена” та балету “Чарівний сон”.

Увагу привертають оркестрові полотна й інших композиторів, які відіграли вагому роль у формуванні української музичної культури та відбилися 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” [41, 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.

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. Скребіна 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-а ред. 1940).

За словами М. Гордійчука, Друга симфонія Ревуцького належить до композицій, де “вагомий задум правдиво й глибоко втілено в яскраву національну форму” [42, с. 242]. Симфонія Л. Ревуцького, за словами Г. Конькової, “накреслила ті традиції, які стали основою для розвитку ліричного типу симфонізму в різних його відгалудженнях – лірико-епічному, лірико-драматичному, лірико-пісенному” [53, с. 10–11].

Тематизм твору ґрунтується 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 просо 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” [42, 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, розширюють 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, багат шарової поліфонії та ін. [47, 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 творчості наступних композиторів, зокрема, 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, з самотнім тлумаченням традицій” [42, с. 248]. Це також стосується і до 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” [42, 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.

У творчості М. Вериківського (1896 –1962) яскравим зразком засвоєння українського фольклору можна вважати сюїту “Веснянки” (1924), що складається із п’яти частин та ґрунтується на архаїчних обрядових піснях та 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 і 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).

Близький до народних пісень тематизм “Першого квартету” (1940) А. Філіпенка (1911–1983), 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 ін.

Починаючи приблизно з кінця 1960-их років і до періоду “постмодернізму”, українську музику, на думку С. Зажитька [31], 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 про 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. Іщенко, Б. Буєвського, Є. Станковича.

Однак у творчості більшості українських композиторів, як минулого, так і сьогодення, прослідковується свідоме чи 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 [88]. Національна ознака, вважає А. Чехуніна, завжди є однією з основних словесно-змістовних конструкцій опису будь-якого музичного явища [100]. Однак під час дослідження фольклорних засад оркестрового мислення Л. Колодуба в контексті епохи наше зацікавлення становить течія, що виникла в 1960 –х роках під назвою “нова фольклорна хвиля”, адже стиль композитора тісно пов’язаний із естетичними позиціями представників цього художнього напрямку.

Тут слід згадати творчість Мирослава Скорика (1939), “котрий вже на початку шістдесятих років виявив свою схильність до радикальних засобів музичної виразності” [45]. 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”.

Досліджуючи український неофольклоризм, слід згадати Євгена Станковича (1942). Серед яскравих творів композитора виділяється Симфонія №1 *Larga* (1973) для струнних інструментів. Специфічний підхід художнього трактування фольклорного первня простежується й у наступних творах Є. Станковича, зокрема: багаточастинний оркестрово-вокальний цикл на вірші П. Тичини “Я стверджуюсь” (Третя симфонія, 1976), одночастинна Симфонія № 4 “*Lugica*” (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” [48].

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” [17, с. 9]. Показовою рисою майже всіх творів Л. Дичко, на думку

Л. Серганюк, є “театралізація” архаїчних жанрів, загальна епічна картинність [89].

Звернення до архаїчних пластів української музики, що найкраще збереглись у віддалених гірських регіонах України, з притаманними виконавській манері (інтонування, наближене до натурального ладу, низхідні глісандо в закінченнях фраз, спів з вигуками, імпровізаційна мелізматика, силабічний 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” [17, с. 9].

На думку Л. Корній, саме в архаїчному обряді “виникає поспівково-формульне музичне мислення та ранні форми модальної ладової системи” [56, с. 39], що тісно пов’язане із словом та дією, звідси і *чіткі віршовані ритмічні структури* (моторний тип мелодики) та *нерегулярна часокількісна* ритміка, основана на процесі дихання (кантиленна мелодика). Значну роль у формі архаїчного фольклору відіграє принцип музичного розвитку — повторність (точна і варійована), зокрема, форма варійованого колону¹. Фольклорний мелос “утворює свій неповторний побутовий мистецький діалект, який плідно впливає на музичну творчість. Він не втрачає первинного автентичного первня; на його основі з’являються нові форми музичного мислення, розширюючи межі традицій, зближуючись із професійним, академічним мистецтвом” [89].

Інтерес українських композиторів до архаїчних пластів музики можна пояснити первісною загадковістю минувшини та бажанням досягнути глибину національної культури. “Нова фольклорна хвиля” у творах українських композиторів, на думку Т. Кумеди, “була зорієнтована на збереження етнографічної цілісності, залучення до композиторської діяльності

¹ Колон — це словесно-музична побудова, яка може бути висловлена на одному диханні і відділена цезурою [56, с.34].

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” [63, с. 12].

Специфічне використання архаїчного фольклору простежується й у багатьох творах Л. Колодуба, зокрема: у “Гуцульських картинках”, “Турівських піснях” та ін.

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]. 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” [78, 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.

Досліджуючи джерелознавчі і методологічні аспекти творчості Л. М. Колодуба у *першому розділі*, приходимо до висновку, що індивідуальний стиль композитора, сформувався під впливом української та західноєвропейської композиторської школи, яскраво відображає стильові тенденції свого часу. Однак найяскравіше в творчості автора проявляються саме традиції вітчизняної класичної музичної культури, що тісно пов'язані із народною творчістю.

Фундаментальне значення для дослідження 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.

РОЗДІЛ II. ХУДОЖНЯ ТРАНСФОРМАЦІЯ ФОЛЬКЛОРУ В ОРКЕСТРОВИХ П'ЄСАХ І ЦИКЛАХ Л. КОЛОДУБА

Творчість Л. Колодуба – багатогранна та охоплює різноманітні жанри музичної культури (опери, балети, оперети, симфонії, вокальні цикли та ін. У монографії пропонується аналіз оркестрових творів, у яких простежуються відмінні підходи, методи та засоби засвоєння народного пісенного мелосу в різні періоди творчості композитора, адже завдяки цьому можна буде ґрунтовніше дослідити 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 й у 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 первнями.

Особливу цінність для нашого дослідження 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 більш ретельного вивчення архаїчних пластів гуцульського фольклору. Почуті “з перших уст” специфічні форми народного музикування вразили молодого студента своєю імпровізаційністю, ладовим різноманіттям, мелізматиною, 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) [38], яка розкрила нові грані композиторського таланту.

Складається сюїта з чотирьох наділених програмними заголовками частин (*“Гори...Трембіти”*, *“Бокораши”*, *“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 й 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,

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

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 й 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 долинають із віддалених гір (Приклад № 1).

Дійшовши кульмінації (ц. 2), тема розчиняється в 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.

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 в 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).

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

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



Ліричну тему підхоплює весь оркестр, ведучи її до апогею, на вершині якого звучить світле соло флейти піколо (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 в кварто-квінтовому хоралі струнних.

Звертаючи увагу на наявність репризи, можна говорити про тричастинну форму частини, 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 (лейттебри): “трембіта” (валторна), “сопілка” (кларнет) і “хорал” (струнні). Фольклорного забарвлення набувають розлогі пасажі арфи й челести, наслідуючи звучання стародавнього народного інструмента – цимбалів. Важливу роль у частині відіграє ударна група з її гостропульсуючими, синкопованими первісними ритмоформулами. 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 “трембіти” із першої частини, виступає тут важливим тематичним елементом, виконуючи роль рефрену. Вступ перебивається рівномірним “стуком” литаври (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 із гірських вершин, розвивається стрімко й динамічно. Використовуючи всю силу

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

оркестрових фарб, 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. Імітуючи голосними ударами литавр стук сокири, який лунає в лісі, композитор застосовує також “гнусавий” тембр фагота (71 т.), що відображає скрегіт розколеної деревини, а за допомогою рівномірнопульсуючого ритму в дерев’яних та тремоло струнних, відтворює шум падаючої сосни. Таким чином, епізоди немов змагається 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 приближена 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 низку паралельних тризвуків, викладених тремоло струнних. Вони відображають тихий і ніжний жіночий спів, що розчиняється в повітрі відлунням флейт, створюючи колористично-просторову перспективу звучання (Приклад № 4).

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



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

¹ Звук флюяри – низького регістру, густий, насичений та благородний. Гра на флюярі традиційно супроводжується гудінням самого музиканта. За словами Г. Хоткевича, те гудіння, “яким гуцул супроводить гру на флюєрі, дає не тільки *basso ostinato*, а свою особливу музику, яка, переплітаючися з безконечними фіоритурами флюєри, творить незвичайну гармонію” [98, с. 198].

фактурних змін. Л. Колодуб вдало використовує прийом “вторів” та перекличку голосів, відтворюючи особливості народного співу.

Завершує сюїту запальна “Коломийка”, у якій композитор використав автентичний гуцульський мелос з характерними гостропульсуючими синкопованими танцювальними ритмами, двічі гармонічним мінорним ладом та потужним емоційним зарядом. Маючи дуже давнє походження, цей танець символізує обряд витоптування землі, але з часом, трансформувавшись, коломийка 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” [10].

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 алузії циклу. Поєднавшись 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-настроєвою гамою, якій підпорядковуються всі виразові елементи” [29, 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:

1. імітація звучання народних інструментів, зокрема, валторна вдало наслідує 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;

2. широке застосування ладів народної музики, двічі гармонічного мінору (“*Коломийка*”), політональних нашарувань та відхилень, що органічно поєднуються в рамках одного твору;

3. відтворення варіантів фактурного розгортання, які є характерними для фольклорного музикування, зокрема – гомофонно-гармонічної, підголоскової (використання “вторів” у частині – “*Співаночки*”), хоральної і остинатної фактури;

4. наскрізне проведення через сюїту лейтінтонаційних комплексів (тема трембіти, литаври, сопілки, цимбал), які утворюють смисловий структурний стержень твору;

5. сюїті притаманна картинна зображальність та яскраві колористичні ефекти. Засобами сучасного симфонізму, використовуючи первісну красу народного мелосу, композитор органічно поєднав архаїчне з сучасним, автентичне з професійним та вдало відтворив красу карпатського краю.

У “Гуцульських картинках” композитор творчо втілює 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 у одному творі. Колоритна п'єса “Троїсті музики” за своєю структурою – циклічна композиція на вірєць 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 зазначає – «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 найбільш характерні риси української народної інструментальної музики.

У п'єсі відсутня струнна група, за винятком контрабаса. За своїм складом – це духовий оркестр, у якому, 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 в 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

¹ Існує транскрипція “Троїстих музик” для оркестру народних інструментів та для оркестру кларнетів і ударних.

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.

Із перших тактів вступу ми потрапляємо в коло фольклорних образів. Починається симфонічна п'єса віртуозним заспівом соло кларнета (*Moderato assai. Rubato*), що розвиваються висхідним мелодичним рухом без чіткого тонального тяжіння з опорними звуками, що є характерним 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 “заспівати” 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 непрямим цитуванням пісні “Од Києва до Лубен”, яка, в свою чергу, являється мелодичною основою багатьох народних танців, зокрема, “Гопака” (Приклад № 6).

Приклад № 6. «Троїсті музики»

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 проведення 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 і енергію, то друга змальовує ніжний і веселий дівочий образ. Як це у народних танцях, коли, після енергійного виступу парубків, до танцю запрошуються й дівчата (Приклад № 7).

Приклад № 7. «Троїсті музики»

Cl. *Piu mosso*

Тема звучить на фоні кварто-квінтових акордів (фаготи 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 лідійською підвищеним четвертим ступенем) на фоні До-мажорного акомпанементу. Тут можна говорити про зіставлення T 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 із принципами тематичного розвитку академічної музики. Композитор майстерно поєднує в одному творі як не прямі 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 притаманні для гуцульського 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 [36], 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,

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

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 пісень”¹ у 1997 р. в залі філармонії, В. Корінькова відзначає: “максимальний ефект при мінімумі засобів” [55].

У циклі представлений майже весь спектр українських пісенних жанрів, епічний – “Гей, гук, мати, гук”; жартівливий – “Ой, вже чумак дочумакувався”, “Ой, кум до куми залицявся”; ліричний – “Гей, на Купала”; колисковий – “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 первнем. Викладена на фоні широкого мелодичного руху і побудована на темі думного кантиленного характеру з елементами трагізму. Тремоло у перших скрипок підсилюється ефектом піцкато в альтів, імітуючи звучання бандури, що надає сюїті неповторного фольклорного колориту. Імпровізаційно-варіаційний розвиток теми та лад з підвищеною IV ст., що є характерним для української думи, доповнює образ твору, додаючи цілісності і завершеності викладу.

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

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

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



Друга тема пісенного характеру, широкого дихання, контрастна, з яскраво вираженим діатонічним викладом і фольклорним забарвленням (Приклад № 9).

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

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

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

У 17-му такті (ц. 12) лунає нагреш (С) у альтів на *mf*, який побудований на елементах теми й епізоду, ця тема на деякий час відволікає від загального розвитку твору та, водночас, дає змогу ще гостріше та чіткіше відчутти вступ

основної теми, що звучить у контрабаса у напруженому високому регістрі, під синкопований акомпанемент альтів і віолончелі на стакато (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 піцікато 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»)

The musical score consists of two staves. The top staff is for Violin I (V-ni I) and the bottom staff is for Viola. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Largo'. The Viola part begins with a piano (*p*) dynamic and plays a steady eighth-note accompaniment. The Violin I part has a rest in the first measure and then enters with a melody of eighth notes. The dynamic for the Viola part changes to mezzo-piano (*mp*) in the second measure.

На цей рівномірно пульсуючий мотив нанизується тематичний матеріал, який починають перші і другі скрипки, вступаючи між собою в поліфонічний діалог. Розвиваючись поступово від оспівування основного звука, транспонууючись по терціях вверх, 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»)

The image shows a musical score for two parts: Solo Viola and V-ni II. The tempo is Moderato, pesante, and the time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The Solo Viola part is written on a treble clef staff and features a melodic line with various intervals and rests. The V-ni II part is written on a bass clef staff and provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *mp* and *p*.

Тема звучить жваво та бадьоро, квартові та октавні стрибки й форшлагги підкреслюють «народність» теми, яка будується в межах тетраорду, що є характерними для українських народних пісень. Удруге тема проводиться в перших скрипок 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 у 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 піцикато в партіях перших скрипок, наочно передає гойдання колиски, одночасно немовби вказуючи напрям її руху — вгору і вниз.

Дуже лаконічна й образна картина доповнюється далі тривалими флажолетами в 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»)

Завершує сюїтний цикл різко контрастна частина “Ой, кум до куми залицявся”, побудована на темі однойменної народної жартівливої пісні, якій притаманний веселий, бадьорий, пританцювувальний 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»)

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

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

2. 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”;

3. 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”;

4. 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;

5. для мелодії характерні остинатно-поспівковий вид тематизму – “Ой, заграв комарик”, “Ой, кум до куми залицявся”; поспівки в межах тетраходу – “Ой, вже чумак дочумакувався”; плавний лінійний рух – “Гей, гук, мати гук”, що є характерним для українських народних пісень;

6. 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;

7. 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;

8. 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.

Як зазначав друг композитора А. Муха: «Колодуб вільно володіє арсеналом музично-виражальних засобів – від надбань світової й вітчизняної класики, органічно засвоєних традицій харківської школи – до найсучасніших авангардних пошуків» [73, 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 первня. 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” [37], [39], написаний 2000 р. для камерного струнного оркестру на замовлення диригента А. Шароєва. 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 [23, с. 210]. Адже для України музика, на думку С. Мірошніченко, – насамперед пісня, наспів, мелос, у яких висловлюється душа, які є частиною самої людини [70, 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” [23, с. 210].

Куплетна й рондоподібна форма, які притаманні народній музиці, 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 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 № 14).

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

Moderato
V-m I
pp

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 тризвучку 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 у частині, на думку М. Денисенко, можна вважати розшарування гармонійної основи у скрипок і альтів, мелодичне потовщення її в кадансах фраз та антифонний виклад-зіставлення різнотембрових епізодів [23, 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 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 “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 помірного “гойдання колиски” тремоло з додаванням піцicato 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 № 16).

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

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 помірною народною танцю (Приклад № 17).

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

Учетверте “колискова” появляється 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 № 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 піцикато, чим фонічно нагадує звучання цимбал. Стрімкий поліфонічний виклад елементів теми у розробці (ц. 28) створює ілюзію “веселого танцю”, замикає тричастинну форму гучною репризою.

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, яка випала на долю українського народу (Приклад № 19).

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



Синкопований ритм зі “схлипуваннями” у мелодії додають темі трагічності і глибини вислову, а варіаційність викладу – підкреслюють 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 веселого 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” [23, с. 212].

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

1. застосування музичних форм, характерних для української народної музики: пісенно-куплетної “*Колискова*”, “*Пішла б на музики...*”, імпровізаційно-варіаційної – “*Ой, роде мій*”;

2. використання діатонічних ладів (натуральний мажор, гармонічний мінор, натуральний мінор);

3. багатство оркестрових ефектів. Темброва імітація звучання народних інструментів, зокрема: цимбал – “Танцювальна”; ліри – “*Стоїть козак*”; гру троїстих музик у частині “*Пішла б на музики*”;

4. жанровий тип тематизму народної музики, зокрема: епічний – “*Ой, роде мій*”; жартівливий – “*Пішла б на музики*”; ліричний – “*Стоїть козак*”; колисковий – “*Колискова*” і танцювальний – “*Танцювальна*”;

5. мелодико-тематичному матеріалу притаманний остинатно-поспівковий виклад у межах пентахорду – “*Кам’яна гора...*”, або плавно-лінійний рух – “*Колискова...*”, що є характерним для народних пісень;

6. 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;

7. відтворення фактурних варіантів, які є прообразом фольклорного музикування, зокрема – гомофонно-гармонічної, підголоскової, хоральної і остинатної фактури, які творчо поєднуються у 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.

Отже, досліджуючи у **підрозділі 2.2** 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 ін.

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-и “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. Юферова – “автор уникає нарочитої модернізації у підході до фольклору” [106, с. 32], а відомий музикознавець М. Загайкевич вважає, що “сюїти нагадують попури, породжені романтичною стилістикою ХІХ ст.” [28, 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 в 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 [43, с. 107–108].

Цикл “Українські танці” [65] написано для великого симфонічного оркестру та складається із 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 складається із 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 відображення 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.

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 піколо і гобоя у високому регістрі є яскравим прийомом контрастного протиставлення та імпровізаційності вислову, що також притаманно народним танцювальним жанрам.

Із потужним динамічним сплеском тема (А) проводиться у паралельній тональності (С-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 піколо звучить 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 стакато 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 цілності 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 вгору, 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 у частині часто асоціюються із 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 й 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 появляється 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 тутті.

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 із 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, це 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 піколо на стакато 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 піколо створює образ награвання сопілки народної музики. Удруге тому, що залишає незмінним свій мелодичний первень, підхоплюють струнні, які на фоні динамічного наростання вступають у діалог із групою дерев’яних духових.

Частина (В) 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 п’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 хорового співу.

Розробка частини розпочинається темою A 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 контрабасу 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 із 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, Е) і бадьорого чоловічого (В, D) образу створює в уяві картину сценічної хореографічної постановки народного танцю із 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 із 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 ніжним хоральним проведенням теми у чотирьох валторн під стриманий акомпанемент *pizzicato* струнної групи та ритмічний супровід литавр у тональності До-мажор (Приклад № 25).

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

Moderato

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, трансформувшись на октаву вгору, 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, замикають елемент тричастинної форми.

Наступна танцювальна замальовка (В) звучить у тональності субдомінанти, тобто у Фа-мажорі 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 стакато флейти та тембру засурдиненої труби, які під акомпанемент піцикато струнної групи втілюють образ, який змальований у тексті: “*Женчичок, 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. Удруге, 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 із куплетів пісні: “*Ой по ланочку він весь день ходив, // грудюю 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 A-dur). Однак це не обробка народної пісні, запропонована М. Лисенком, а автентичний народний варіант, з яскраво вираженим колоритом Центральної України, що проявляється у 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).

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

Завершується частина репризою (ц. 53), у якій знову появляється перша тема ((А) “Баламут”) у початковій тональності (С-dur), однак 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, що, 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 (із 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 варіанту 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 інструментарію, 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 із 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 із 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 “Козачка”, що цитується у частині, були мужні українські воїни – козаки.

Синкопований ритм мелодії (перші, другі скрипки) Побічної партії (ц.60), що розвивається в межах квати 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 піколо 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 “Козачку”. 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 ХІХ–ХХ ст. волинка побутує як традиційний народний інструмент Карпатського регіону [99]. Ця сполучна партія служить своєрідним містком, що скріплює експозицію із розробкою частини, яка починається варіаційним проведенням наступної народної танцювальної теми (D), що спершу сигнальними закликами труби звучить піднесено і урочисто (ц. 65), а у подальшому, поступово трансформувшись, змінює своє забарвлення та набуває ліричних рис (Приклад № 30).

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



У розробці Л. Колодуб неначе “трається” 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 із 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 із 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 із “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 (заспівує 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. Ніжний 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 у 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 основане 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. Заключні 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 у 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) із циклу “Прилуцькі пісні”.

Симфонізуючи народний мелос, композитор проявляє глибокий філософський підхід, що проявляється 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 у народних піснях річка або вода, за словами Н. Кобиленко, “виступає як свідок, як запорука правдивості слів, підтвердження вірності закоханої пари один одному” [46, с. 31]. Лейтмотив річки супроводжуватиме частину протягом всього звучання, виступаючи то у ролі акомпанементу, то у ролі головної дійової особи.

Експозиція частини розпочинається із 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”, це 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 у душі козака – “*Порадь мене, 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 молодого 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, що пов'язані зі звукозображальністю (лейтмотив річки, “шарудіння”), композитор яскраво відобразив сумніви та внутрішні переживання молодого людини.

У середньому розділі частини композитор не вдається до цитати народної пісні, а відтворює внутрішні переживання героїв. Образ дівчини, що у пісні характеризується словами *“Я з тобою вечір 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 дорозі // Сухий дуб розвився!”*.

Основне смислове навантаження покладено тут на інструменти мідної групи. Речитативне проведення елементів теми, на фоні настороженого мерехтіння тремоло у струнних, супроводжується декламаційними вигуками дерев'яних духових. Генеральна пауза всього оркестру 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 застосування фольклору в Танці № 6 із циклу “Українські танці” Л. Колодуба:

1. композитор використав автентичну народну пісню “Тече річка невеличка”, збагативши її колористичними засобами оркестрового письма, “вписавши” її в рамки тричастинної структури (А, А1, В, А). Цитуючи фольклорне першоджерело в експозиції та репризі, автор транспонує мелодію

в середньому розділі “ковзаючі” хроматизми, атональність, ритмічне ущільнення (ц. 29) та подає її в новій фонічній якості, відтворивши лише образ “дівчини” і “страшних слів”, не вдаючись до цитування автентичної мелодії;

2. переосмислюючи народний мелос, автор широко застосовує елементи музичної мови, які є притаманними для даного жанру (терцеві втори, октавні каденції, відтворення народної хорової артикуляції та інше) та створює не тільки скорботний образ втраченого кохання, а й сумної козацької долі;

3. у симфонізації народного мелосу проявляється глибокий філософський підхід. Л. Колодуб відтворює семантику тужливої пісні (зітхання, биття серця, трепет), підкреслює вагоме 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 являє собою різкий контраст до попередньої частини. 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. У 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 із темою В (валторна), що сприймається як акомпанемент у басу. Цей принцип розвитку повториться також і в репризі.

Видозмінена тема, що утретє 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 із 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. Колодубу підпорядковує народний мелос основним засадам симфонічного розвитку тематичного матеріалу.

Наступний Танець № 8 (*Allegretto*) являє собою 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 перепорою, у нашому випадку з розлукою. Тема “Дунаю” обрамляє частину та додає у загальний помірний виклад частини елементи тривоги та насторожує.

Середня частина танцю (ц. 55) являє собою діалог між отаманом і козаком та може відповідати словам з пісні: *“Пусту мене, отамане, // Із війська додому”*. Фольклорна мелодія, перетворившись у дрібний риф (скрипки) та декламаційну тему (альти, віолончелі), символізує собою 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. Цей композиторський метод засвоєння фольклорного першоджерела призводить до стирання чіткої межі між народним і авторським первнем.

У репрізі стверджуючими фразами у мідних духових знову з’являється автентична мелодія, що асоціюється тут із 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, що дещо нагадує пісню “На вулиці скрипка грає”. Частина нетривала, прикрашена яскравими оркестровими фарбами та тембровими контрастами, у ній в 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 музикування. “Фальшиві” хроматизми у 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 із “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”, “вихиляси” 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” [51].

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*), у якому композитор симфонізує народнотанцювальні теми, що тісно пов'язані із 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 стакато 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 із 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 і образності та перетворюється у бравурний марш. Чому якнайкраще сприяє проведення теми (А) чотирма валторнами та англійським ріжком під “тустий” акомпанемент всього 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 з 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” та 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, наголосивши основні елементи танцю “Чабан”, що, зазвичай, виконувався чоловіками у колі, символізуючи звитягу та мужність.

Даний танець, зазначає О. Бігус, у давнину належав до побуту вівчарів. Головний його крок триває чотири такти музичного супроводу, повторюється на одному місці чотири рази, спрямований у різні сторони [6]. 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 ріжка, що створює в уяві казковий образ Карпат. Використовуючи у мелодії мінорний лад із підвищеним четвертим та шостим ступеннями (гуцульський), рясну мелізматичну та “задерикуваті” форшлаги, що

викликають асоціацію із віртуозним награванням народного музиканта, композитор творить архаїчну картину первісної карпатської природи.

У другому проведенні (ц. 20) тема (А) постає у поліфонічному зіткненні із 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 все на своєму шляху, вривається двома могутніми сплесками кульмінація (ц. 24, ц. 27), у якій основна тема, не зазнаючи мелодичних змін, звучить мужньо та стверджуюче, захопивши, при цьому, у бурхливий потік весь оркестр.

Друга тема танцю (В) символізує собою характерний для даного танцювального жанру та карпатського регіону рух “притоптування” на одному місці, що у 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) із пронизливим свистом піколо розчиняється у хоралі мідних духових, імітуючи звучання трембіти у горах.

Хорал мідних кожного разу, перебиваючись стакатними “пасажами-краплями” (гобой, флейта та піколо у верхньому регістрі), набирає ще більше сили і як стрімка стихія з несамовитою енергетикою вливається у репризу частини (ц. 34), у якій стверджується початкова тема (А). Основне темброве навантаження якої 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 у 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 у 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 тріумфального маршу, Л. Колодуб вдало імітує народні інструменти козацької доби, такі як: волинка, сурми, тулумбаси, тарілки, бубни, барабани, сопілки та ін.

Стрімкий динамічний розвиток матеріалу несподівано спиняє приглушений звук ударних (гонги, там-там), що розчиняється у повітряній темі-піцкато (струнні та арфа). Елементи мелодії неначе розсипаються у 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 у репризу частини (ц. 55), у якій козацький марш звучить величаво і піднесено.

Цікавим моментом у Танці є те, що довгоочікуване “раз, два, три”, що у пісні бравурно завершує кожен куплет, появляється тільки у кінці частини, таким чином, композитор тримає у напрузі слухача, що підсвідомо очікує кінцевої фрази. Такий ефект створює відчуття цілності 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 у частині набувають духові та ударні інструменти, що темброво імітують інструментарій козацької доби, демонструючи звитягу та міць.

Наступна музична замальовка різко контрастує із 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 із вокальною речитативно-декламаційною манерою виконання, що приближена 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, там-там, 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 і ударних інструментів, які в контрастно-діалоговому протиставленні розкривають тужливий образ, що тісно пов’язаний із обрядовим фольклором (плачем), зокрема, це підтверджується спорідненістю тематичного матеріалу із 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, у 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 у 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). Удруге 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) являє собою 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.

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 [34, с. 47].

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 триндичка¹. Таку назву вживає і дослідник танцювального фольклору А. Гуменюк [21, 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 увійшла у цикл “Прилуцькі пісні” (1994). Однак у Танці № 15 композитор застосовує деякі елементи народної мелодії, що містяться у записах Лесі Українки [96, с. 139], де використано мінорний лад із підвищеними четвертим і шостим ступенями (гуцульський), а у хоровій обробці композитор застосовує гармонічний мінор та однойменний натуральний мажор.

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 [22]. У другому повторенні останньої фрази (ц. 2) могутнім сплеском оркестрового *tutti* яскраво підкреслюється масовість танцювального дійства. Народна пісня, що цитується у 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 все наполегливішими фразами у струнних і валторн, що призводить до ліричного

¹ Пісня з пританцівками.

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 внутрішньогармонічного та тембрового розвитку, поступово згущуючи свої “фарби”, все більше приближується 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 піччю...”*. 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 закладені у 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 із 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 альті (*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 тутті (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 по своїй структурі 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 до попередньої, 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) із 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 фрази у оркестрі “Тут тобі смерть”, можна простежити закінчення “куплету”. Уперше тема звучить у труби соло (ц. 54), у подальшому її з легкістю підхоплюють дерев’яні (стакато). У другому проведенні (ц. 56) народна мелодія зазнає ритмічного ущільнення та динамічного підйому (гобої, кларнети пізніше валторни). Трете 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 “тупання” (ц. 61), адже виконання цієї пісні у 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, та 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 та зіставленню сольних і ансамблевих звучань народна пісня “Я Коза-дереза” кожного разу вистає у новому образі. Тим самим композитору вдається розкрити примхливий та хитрий характер фольклорного персонажу – Кози.

П’ята сюїта циклу складається із 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 у 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 вартий 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 з 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 квінтовий акомпанемент

струнних та шарудіння маракасів (ц. 20). Призупиняють розвиток частини заворожуючі “казкові” пасажі арфи та “фантастичне” звучання ударної групи (темплемблочки, тремоло литавр, систри) на фоні них лунають елементи тем А і В. У даній частині композитор використав цитату із попередньої сюїти (ц. 22) із 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 мі-мінор, а гармонія неначе транспонується на велику терцію вниз, при цьому фонічно збагачується та доповнюється хроматичними “фарбами”. Слід відмітити віртуозну партію литавр, яка, вступаючи у поліфонічний діалог із основною темою, не обмежується лише функцією ритмічної опори, а несе у собі вагоме мелодико-сміслову 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 з 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 з флейтою піколо. 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 у 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 тутті.

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 із 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, куций, 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, метро-

ритмічну основу та інші елементи музичного вислову, чим створює неповторний національний образ.

Отже, у *другому розділі*, дослідивши 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 у 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” (3 ч. “Гей, на Купала”); епічні – у циклі “Сім українських народних пісень” (6 ч. “Ой, роде мій”) у “Турівських піснях” (1 ч. “Гей, гук, мати, гук”); колискові – у “Турівських піснях” (5 ч. “Спи, дитино”) та сюїті “Сім українських народних пісень” (4 ч. “Котику сіренький”); ліричні – у циклі “Українські танці” (№ 6 “Тече Річка невеличка”, № 15 А до мене Яків приходив”, № 21 “Йшли корови із діброви”); жартівливі – в “Українських танцях” (№ 7 “Ти до мене, ти до мене не ходи”, № 20 “І шумить, і гуде”), у “Сім українських народних пісень” (7 ч. “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 іде”).

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 та №14).

У творах композитора для розкриття фольклорної тематики вагоме місце посідає звукове втілення програмності. Автор часто наділяє 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” та ін.

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

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

РОЗДІЛ III. СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ СИМФОНІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

Л. КОЛОДУБА

У дослідженні 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 “Prometia”(1990) – є переломними у творчості композитора та 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 підхід фольклорного мислення прослідковується у Симфонії № 10 (“За ескізами юних літ“), де Л. Колодуб на основі авторського та приближеного до фольклорного тематичного матеріалу, використовуючи колористичні засоби оркестрового письма, створює образ архаїчного дійства.

¹ Композитором на сьогодні написано дванадцять симфоній.

3.1. Особливості художнього перевтілення народної музики в ранньому періоді творчості композитора (1957 – 1986)

3.1.1. Становлення творчої індивідуальності митця у Симфонії № 1 “Академічна” (1958)

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, у першу чергу – це опанування прийомами симфонічної форми, правилами драматичного розвитку та технічними складностями, пов’язаними з особливостями симфонічного письма. Для кожного композитора перша симфонія, незалежно від результату, завжди була важливим етапом творчого становлення, у ній відображаються характерні стильові риси раннього періоду композиторської творчості, на думку А. Колосович, Перша симфонія Колодуба це академізм, еkleктичність, і, разом з тим, тенденція до авторського самоствердження, оригінальності [50]. Як зазначає М. Загайкевич, цей твір значно збагатив творчий доробок Левка Колодуба, підтвердив його прагнення й уміння плідно працювати на композиторській ниві [29, 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 у 1959 р. 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 у 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 реєстрів 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. Інтенаційна 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 і активний розвиток тем, що зав'язуються у своєрідну поліфонію, наче відкриває завісу і передвіщає подальший драматичний розвиток твору.

Головна партія побудована на чітких ритмічних акцентах. Тематичний матеріал, в основному, будується на фразах “схлипування”. Композитор короткими мелодичними низхідними поспівками передає страждання та поступово наростаючу тривогу. Відсутність тональної опори підкреслює образ невпевненості і схвильованості. 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 безпорадності. Кульмінація, що побудована на другій темі із прологу, являє собою динамічний апогей всього 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 з вступу, що створює завершеність вислову та надає чіткості форми.

Перша частина симфонії написана з дотриманням класичних традицій і лаконічно викладена у формі сонатного алегро.

Щодо використання фольклору цінною є друга частина симфонії. Розпочинається грізним “спалахом” оркестру (*Allegro furioso*), яке 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 в струнних з 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 квазі-цитати.

Другій частині 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 стакато флейти пікколо, гобоя і ксилофона (ц. 69). Вагоме місце тут посідає майстерне застосування автором різноманітних поліфонічних прийомів (імітація, канон, фугато) та тонке відчуття тембрів, особливо духових і ударних інструментів.

Наступну Третю частину, що написана у тричастинній формі із складеним середнім розділом, розпочинає у низькому регістрі протяжне соло гобоя, що нагадує тут ліричну пісню. Мелодія відтворює жалісний образ “сумної долі”, 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 із першої частини та тема маршу із другої. Але оптимістичний настрій поступово нівелює трагічні інтонації, життєрадісний характер переможно виступає тут на перший план, а ніжна пасторальна “перекличка” оркестру створює світлий образ української природи. Це спогади про дитинство. Завершується частина тихою колисковою (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 зберігаються протягом всієї частини.

Хвилеподібний розвиток тематичного матеріалу призводить до кульмінації, яка побудована на темі маршу. Кожного разу перебиваючись, кульмінація набирає ще більшої сили і впевненості та досягає свого апогею. Ліричні сольні вставки змагаються тут із могутніми оркестровими тутті. 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 квазі-цитат 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 взаємодоповнює. 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.

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.

3.1.2. Програмність авторського мислення у Симфонії № 2 “Шевченківські образи” (1964)

Яскравим зразком втілення програмності у симфонічній творчості Л. Колодуба може служити Симфонія-дума № 2 “Шевченківські образи” (1964). У цьому унікальному творі, який присвячений 150-тій річниці від дня народження Т. Шевченка, композитор гармонійно поєднав образність віршів видатного поета з живописними, графічними і 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” [71, 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” [26, с. 165], адже вона уособлює узагальнений національний символ українського народу.

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

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, присвячений Т. Шевченкові – опера “Поет¹” (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 – симфонія-дума.

Твір складається з п’яти наділених програмним заголовком частин (третя 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” [28, 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

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.

багатостраждального народу, що яскраво проявиться у фінальній частині величним звучанням мішаного хору.

Взаємопроникнення та взаємодія музики з іншими видами мистецтва, що має місце у Симфонії № 2, являється 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, у першу чергу, образній сфері. У ХХ ст. втілення засад художнього синтезу знаходить свої прояви у творах О. Скрибіна, 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, яка відрізняє синтетичний витвір мистецтва від його доданків, тобто означає створення якісно нового художнього явища, що не зводиться до суми складових його компонентів” [101, с. 365].

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

Складність архітектоніки і драматургії симфонії-думи зумовлена самотністю задуму, адже композитор “поставив собі за мету підпорядкувати засади циклічності головним принципам сонатності” [17, с. 158]. Перша і друга частина твору являють собою 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 – кульмінація всього твору, П'ята частина – синтетична реприза з переосмисленням головних тем-образів.

Розпочинається Симфонія “Прологом” (*Andante maestoso*), в якому 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. Касіяном¹.

Відкривається пролог грізним звучанням декламаційно-монодійної теми, яка за своїм мелодичним розгортання та імпровізаційною манерою вислову близька до народних дум. Потужна ритмічна підтримка ударних інструментів з могутнім сигнальним звучанням хоралу духових, різкі динамічні та тембровим 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 погойдуваннями 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 *rrr* 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

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”.

інтонації народних плачів з характерним ладовим забарвленням і орнаментальною ритмікою.

До другої частини Симфонії (*Allegretto*) “Мені тринадцятий минало” програмою є картина І. Їжакевича¹ “Тарас Шевченко – пастух” (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 по структурі близька до народно-танцювального жанру. Швидкоплинні динамічні та темброві контрасти тематичних елементів створюють тут строкатий образ літнього дня. Форшлаги флейти піколо доповнюють безтурботний образ, відтворюючи ніжний пташиний спів (ц. 17). Завершується експозиція казковими звуками челюсти, що, як холодні краплі води, призводять до пробудження та розвіюють чарівне марево.

В експозиції, що побудована на контрастному протиставленню 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 являється втіленням ліричних почуттів, що пов’язані у вірші із дівчиною: “*Утирала мої сльози // І*

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

поцілувала”. Розлогі заворожуючі висхідні пасажі арфи та ніжний тембр флейти, що розвивається на тематичному матеріалі експозиції, доповнює фантастично-пасторальний характер частини.

Поліфонічне зіткнення різких 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 являє собою 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 із автобіографічного вірша Т. Шевченка *“Якби ви знали, паничі”* – *“Не називаю її раєм”*. Частина складається із 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.

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

Тремоло струнних (ц. 38), що у подальшому розвитку становить гармонічну основу соло (гобой), додає розділу ще більшого жалю та скорботи. Наскрізний розвиток продовжується поліфонічним діалогом із скрипкою та завершується поодинокими затихаючими фразами, що поступово розсіюються і тануть у просторі.

Наступний розділ № 2, програмою до якого виступають слова із поеми “Княжна” – “А голод ходить по селі” (“А голод стогне на селі”), розпочинається медитативним приглушеним хоралом струнних. Рівномірно пульсуюча ритмічна основа його, неначе годинник, невблаганно і повільно відраховує час. Розділ витриманий у помірному динамічному фоні, лише одиноке соло фагота руйнує монотонно-сонний характер (ц. 44), звучить спочатку пронизливо, а згодом все 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 мікрополіфонії, де звуки, неначе хаотично переплітаючись у швидкому темпі, створюють відчуття невблаганного горя та жаху¹.

Сигнальне **зловісне** звучання чотирьох валторн (ц. 46), що пронизує весь оркестр, відображає розпачливе голосіння, що лунає із уст автора: “*Опухла дитина — голоднеє мре, // А мати пшеницю на панцині жне*”. Бурхливий потік із криків та причитань поступово затихає, на його приглушеному фоні звучить ніжний “спів” альтової флейти (ц. 51). Це жалісний жіночий голос, в якому немає ні просьби, ні каяття, він порожній і безсилий. Використовуючи тут деякі елементи фольклору, такі як характерні для народних пісень октавні каденції, терцеві втори, хвилеподібний помірний рух мелодії композитор

¹ Цікавим моментом у розділі є те, що Л. Колодуб через 26 років використає доволі подібний інтонаційно-фактурний прийом у першій частині Симфонії № 5 “Pro memoria” (“Терор”).

підкреслює узагальнюючий образ трагедії, надає їй загальнонаціонального характеру. Адже злощасна 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 витерпів лихої долі, умер на панщині..” продовжує лінію зображення людських страждань. Розпачливий “крик” струнних, якому передують стрімкий пасаж, передає несамопитий 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 далині...

Третю частину Симфонії завершує п'ятий розділ – “Дожидають великого свята”, що зображає фрагмент із 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 всієї 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 із 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. Картинна 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” [12].

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 відображає собою боротьбу та тернисту дорогу українського народу до волі, символом якої завжди була постать Т. Шевченка. Звучання хору, що співає без слів в останній частині симфонії-думи наводить на певні асоціації із хоровою партією у фіналі симфонічної поеми О. Скребіна “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*. Хоровій партії притаманний поступовий розвиток тематичного матеріалу. В інтонаційному плані тут прослідковується спорідненість із національним музичним фольклором, зокрема, з думами. Неквапливе

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

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

розгортання теми призводить до контрастного поліфонічного зіткнення із 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 із 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 величині.

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.

3.1.3. Жанрово-стильове моделювання у Симфонії № 3 “В стилі українського бароко” (1980)

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

¹ Симфонія вперше виконувалась Київським камерним оркестром у 1980 році.

у його творчості композиційних прийомів. Стильові асоціації симфонії автор розкриває за допомогою нових засобів композиційної техніки – сонористики, алеаторики, серійності та органічно поєднує їх з традиційними засобами оркестрового письма. Варто зауважити, що чільне місце у творі посідає полістилістичний метод музичного мислення.

Нове мислення і підхід до створення музичного образу пов'язане, у першу чергу, з 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. Лев Колодуб відображає у творі розквіт вітчизняної культури, адже “українське бароко” – це період стрімкого культурного злету в історії Української держави, що охоплює другу половину XVII – XVIII ст. Порівняно із Західною Європою, цей стиль в Україні поширився із значним запізненням та характеризується певними особливостями, які полягають, насамперед, у “відсутності яскравих протиставлень (їй) елементів середньовічного, ренесансного та класицистського стилів, оскільки більшість цих ознак органічно вливаються в загальне поняття “українське бароко” [69, 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” [82].

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. появляються 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” [62]. 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 [90].

Вагоме місце у галузі музичного мистецтва того часу займала церковна музика, яка представлена видатними композиторами: Д. Бортнянським, М. Березовським, А. Веделем, М. Дилецьким та інші. Саме цей період розквіту творчості українських композиторів, які “блискуче опанували композиторську техніку латинського духовного концерту, схрестивши її з національними традиціями” [93], знайшов своє виявлення у симфонії Л. Колодуба.

У XX – XXI ст., у зв’язку із системним дослідженням музики епохи бароко, зростає зацікавленість композиторів до форм і стилістичних особливостей цього періоду. Оновлений варіант барокових жанрів знаходить своє втілення у творах А. Шенберга, І. Стравинського, Б. Бартока, К. Орфа, П. Гіндеміта та інших.

У сучасній українській музиці “необароковий” стиль можна простежити 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 (“Літургія Іоанна Златоуста” для солістів і мішаного хору, “Концерт для двох скрипок, двох флейт, органу, 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 фуги”), 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 із трьох контрастних частин. Темброву основу твору складає струнна та збільшена група ударних інструментів (дзвони, литаври, дзвіночки, челеста).

Перша частина (*Allegro*) написана у формі сонатного алегро. Пасажі арфи і тембр дзвону розкривають перед слухачем завісу майбутнього дійства. Головна партія – фугато (інструменти струнної групи) розпочинається помірним маршовим рухом четвертних у тридольному розмірі. “Прозорі” терцеві інтервали поступово згущуються та змінюють своє забарвлення. Темі притаманна деяка комічність, у якій неважко розрізнити відлуння європейського барокового стилю, зокрема, скрипкові концерти А. Вівальді та Й. С. Баха та ін.

Наспівна тема мелодії побічної партії (ц. 18) інтонаційно наближена до українських кантів, які найчастіше виконувались у три голоси: верхні два – паралельними терціями, а третій (бас) становить гармонічну 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 напрузі 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 цілком будується на алеаторно-сонорних принципах музичного вислову, що гармонійно поєднуються з програмним задумом симфонії. Розвиток частини можна умовно поділити на чотири варіації. Перша – складається із 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, що побудовано 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 тутті 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 із першої частини. Поступово “загасаючу” хоральну фактуру змінює дрібний мелодичний риф у контрабаса із поліфонічним протиставленням у других скрипок (ц. 79). Третя частина найемоційніша: мелодичний розвиток відбувається стрімко, повільні ліричні вставки, що темброво імітують звучання органу (ц. 104), перебивають рух та додають ще більшої напруги. 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 із 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 художню-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].

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 появляються “фальшиві” звуки, що додають твору деякої комічності.

Темброво-оркестрова новація виявляється у камерності і нестабільності виконавських інструментальних складів та зверненні композитора до

солюючих струнних, що є характерною ознакою барокової доби. Оркестровими засобами композитор імітує звучання органу (ц. 104), темброво відтворює український інструмент доби бароко – бандуру (кобзу).

Автор використовує й інструменти цієї епохи – чембало (клавесин) і 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 *підрозділ 3.1*, зауважимо, що у період творчого становлення композитором створено низку оркестрових полотен, де чітко простежуються перші стильові засади фольклорної трансформації. Зокрема:

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

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

3.2. Синтез фольклорного та авторського у зрілий (1986 – 2003) та пізній (від 2003 р.) періоди творчості Л. Колодуба

3.2.1. Художні засади втілення трагічного у Симфонії № 5 “*Pro memoria*” (1990)

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” [85, с. 67].

У музичному мистецтві тема трагічного знайшла своє втілення у жанрі реквієму, що сформувався ще у 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.

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

Жанр реквієму, підпорядковуючись внутрішній авторській концепції, знайшов своє втілення у творчості багатьох композиторів ХХ ст., серед яких: М. Дюрюфле¹, Д. Лігеті², І. Стравинський³, А. Караманов⁴, А. Шнітке⁵ та ін.

Трагічні події ХХ ст. знайшли своє відображення у “Військовому Реквіємі” (1962) британського композитора Б. Бріттена (1913–1976), що був приурочений освяченню кафедрального собору м. Ковентрі, зруйнованому під час Другої Світової війни, також у творі сучасного польського композитора К. Пендерецького (н. 1933) – “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” (1991) для хору хлопчиків, органу 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 ін.

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

¹Присвячений жертвам Другої Світової Війни, реквієм написаний у 1947р.

²“Реквієм” для сопрано, мецо-сопрано, мішаного хору та оркестру (1965).

³“Requiem Canticles” (“Заупокійні піснеспіви”, 1966).

⁴“Реквієм” (1971) з використанням латинського тексту.

⁵Вокально-симфонічна поема на канонічний текст з частини – “Credo” (1975).

лихоліть в Україні”, 1990). Ці твори стали новим етапом творчої зрілості та глибокого філософського переосмислення трагічної долі України.

Симфонія’86 (№ 4) являється 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, заставляє 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 являється основою композиторської концепції твору.

Тужлива тема соло у скрипки у Симфонії № 4 інтонаційно споріднена із 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 плін 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 засинання. 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 виринають 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, в першу чергу, 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 і оптимізм, що є однією із характерних ознак творчої індивідуальності Л. Колодуба, 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” [66]. Основною ідеєю твору є вшанування пам'яті жертв невинно замучених людей, душі яких не знаходять спокою, просять про молитву і очищення. Саме цьому і підпорядковується програмний заголовок кожної із трьох частин композиції: від “Терору” (1 ч.) через “Пам'ять” (2 ч.) до очищення – “Катарсис” (3 ч.), 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 з 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, челестю та фортепіано [1].

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 [74]. І. Сікорська визначає Симфонію № 5, як “масштабний вражаючий реквієм, літопис трагічної історії нашої Вітчизни” [91, с. 35–36].

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 [11, с. 143].

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

Перша частина “Терор” (*Moderato, furioso*) починається ніби з “вибуху”, жахливого “зойку” і “скреготу” від натиску “репресивної машини”, яка змітає все живе на своєму шляху. Гучна динаміка і суворе “голосіння” оркестрового тутті, хаотичний вихор дерев'яних духових створюють картину жахів та

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

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 із людського крику і благання. Безжальний тиранічний маршовий наступ обривається, залишивши “доспівувати” невпевнений єдиний звук в альтях, що символізує згасаючий промінь життя (ц. 13).

Пагінець надії і заспокоєння звучить у флейт (ц. 15). Мов ніжна колискова, 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»

¹Схожий прийом композитор використав у третій частині Симфонії № 2 (“Шевченківські образи”) – “Єдиного сина, єдину дитину”.

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 люттю “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 тутті відображає всю силу лиха, що виходить на поверхню.

Завершується частина смиреними репліками альтової флейти, які підхоплюють тихими “зітханнями” група низьких струнних інструментів. Поступово затихаюча оркестрова вертикаль символізує собою невблаганну смерть.

Друга частина “Пам’ять” становить різкий контраст до попередньої. 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. Сараджева (1900–1942), який володів феноменальним абсолютним слухом та записав у ноти 317 звукових спектрів найбільших дзвіниць московських храмів.

Імітація дзвону, що обрамляє II частину, заглиблює слухача у фантастичний неземний світ духовного єднання, молитви та прощення. До церковного дзвону приєднується думна тема струнних з першої 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 тутті. 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-сміслову арку, адже явища культура – час – символ – пам'ять перебувають у постійній взаємозалежності, але саме пам'ять стає центральною щодо інших, утворює вісь їхньої взаємодії [79, с. 7].

Третя частина (*Allegro*) названа автором “Катарсис”¹. Саме ідея духовного очищення засобами естетичного співпереживання та відновлення через смерть є головною ідеєю твору, що розгортається в останній частині симфонії.

¹Відоме 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, С. Целлер, Й. Брейер, З. Фройд та ін. [59].

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, завершившись 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 свідченню намоленої століттями ікони, живого богослов’я у звуці [9, с. 9]. Використовуючи цитату лаврського розспіву, композитор яскраво відтворив ідею просвітлення і 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, несамопитий 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 у іншу, невідому нам реальність.

Поступово оркестр замовкає, і лише скрипка, як промінь небесного світла, пронизує оркестр, символізуючи спокій і очищення. “Що це – душа відлітає світлим тунелем у незвідану далечінь, чи наша думка прямує за нею, щоб вимолити прощення” [60]?

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 потрійний 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 піколо, три кларнета і бас-кларнет, збагатив і ударну групу інструментів (оркестрові дзвони, дзвіночки, фруста¹, там-там, маракаси, бубенці), 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 (“тіркий плач” соло альтової флейти у низькому регістрі із першої частини; 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 із авторських рис композиторського стилю Л. Колодуба, що проявилось і у симфонії “Pro memoria”, є орієнтація на експресіоністичну стилістику в драматично загострених фрагментах твору: атональність, хаотичність розвитку музичного матеріалу, дисонанси, різкі динамічні перепади та контрастні сольні вставки, які сприймаються як конфлікт людини з світом.

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

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 № 1), гармонічний мінор у “плачі” альтової флейти (ц. 22), композитор використовує як своєрідну цитату – лаврський розспів, що розвивається у межах мінорного пентахорду (Приклад № 4) як символ духовності та єднання.

Звертає на себе 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, у якому волелюбність і терор протидіють один одному.

У симфонії композитор широко застосовує модальний принципи організації музичного звуку (лаврський розспів).

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” (2 ч. “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 покоління слухачів.

3.2.2. Симфонізація пісенного фольклору в Симфонії № 8 “Прилуцька” (2003)

Симфонія № 8 (“Прилуцька” для юних виконавців, 2003) відкриває пізній період творчості композитора, який характеризується поверненням до широкого засвоєння фольклорного мелосу, зокрема, і у 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 хорового 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 хорового циклу Лева Миколайовича становлять пісні, що були записані прилуцьким “старим хористом” І. Д. Скойбідою (225 текстів без нот). Л. Колодуб спочатку записував мелодії по пам’яті, а пізніше зв’язав із 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 метро-ритмічною, ладовою

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 із бібліотек та у 1964 році були перевидані (хоча й зі значними скороченнями) під редакцією М.Гордійчука.

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” [3, 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” [97].

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.

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. Теми частин складені на основі двох українських

народних пісень із збірника “Прилуцькі пісні”. Перша – “Поза лісом”¹ (№ 3), друга – “Зашуміла ліщинонька” (№ 1).

Розпочинається Симфонія фольклорною темою “Поза 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 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 (с-moll), розмір (дві четверті). 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 стакато 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).

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

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 тутті з фанфарним звучанням мідної й дерев'яної групи духових.

Отже, у першій частині Симфонії № 8 композитор творчо переосмислює дві народні теми – “Поza 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 із згаданого циклу. Ніжний 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 із 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 із них є “Танці села Турівка” № 40 із хорового циклу “Прилуцькі пісні”. Розділ складає тричастинну форму з деякими елементами рондальності. Композитор використовує тут всі 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 ґрунтується на українській народній пісні “По дорозі жук, жук”:

По дорозі жук, жук,

По дорозі чорний...

Подивися, дівчинонько,

Який я моторний!

Розпочинається частина із 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, у першу чергу, пов'язано із особливостями оркестрового письма, потребою тематичного розвитку та власне із 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 поженухався!*

Динамічним контрастом стає лірична трансформація теми у тихий хорал на стакато 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 характеризуються 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 тутті 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 далині.

Отже, чотиричастинна Симфонія № 8 “Прилуцька” (для юних виконавців) розгортається за традиціями симфонічного циклу та є яскравим зразком переосмислення та 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, у першу чергу, 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.

3.2.3. Трансформація народного мелосу у Симфонії № 10 “За ескізами юних літ” (2004)

Симфонія № 10 становить яскравий зразок творчого поєднання фольклорного і 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 та інші. Розкриттю цих образів якнайкраще сприяє потрійний склад оркестру та застосування автором характерних квазі-цитат 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, в 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).

Приклад № 42. Симфонія № 10 «За ескізами юних літ», ч. 1

Утретє головна тема-марш звучить, як і у 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

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”.

батьоро і гучно у соло труби (ц. 12) під рівномірно 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 цілності 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), “підготовлює” 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 являється 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 ♩ = 66

The musical score for Clarinet I is presented in two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The music starts with a piano (*p*) dynamic. The melody features a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The time signature changes to 3/4, then back to 4/4, and finally to 3/4. The piece concludes with a triplet of eighth notes. The second staff, in bass clef, provides a harmonic accompaniment with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, consisting of quarter and eighth notes, some with slurs.

Святковий хорал із “дзвонивими” інтонаціями (заклучна партія), зародившись на *pp*, як далеке відлуння церковного співу, завершує експозицію частини.

Отже, у 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, і 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, систр,

бубен, малий бубен, темплеклоки¹, там-там та інші). Динамічне нагнітання призводить до кульмінації частини (ц. 47), яка обривається стрімким наростанням звуку та ритмічним ущільненням і являє собою конфліктне протиставлення всіх 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 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).

Таким чином, у частині, що написана у формі сонатного алегро, немов присутні три основних персонажі, що яскраво відображають програмний заголовок твору (тема-марш, квазі-цитата 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, при цьому, залишається незмінним стержнем усієї частини.

Побічна тема тісно пов'язана, насамперед, із 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, із характерним розвитком музичного тематизму. Тут композитор вдало відтворює манеру народного співу.

¹ Темплеклоки (*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 [18, с. 90].

Важливе образне навантаження у частині відведено хоралу. Адже побічна партія у частині відображає інтимне і особисте, а хорал є втіленням народного духу, що постає перед нами в 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 та є яскравим прикладом синтезу фольклорного і професійного мистецтва.

Фольклорна тематика у поєднанні з 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 челести, 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.

Друга частина симфонії розвивається за принципом подвійної триголосії фуґи з роздільною експозицією, теми якої наближені до народного мелосу. Частині притаманна камерність та лаконічність вислову з творчим поєднанням традиційного і 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 всього 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 із двох речень з вираженим діатонічним викладом і функціональним змістом (Приклад № 44).

Приклад № 44. Симфонія № 10 «За ескізами юних літ», ч. 2

Ob. I
Andante ♩ = 63

p dolce

Удруге тема-відповідь (В.1) проводиться у флейти у тональності мінорної домінанти (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 (Сl. I), і всі три голоси зав'язуються у поліфонічний полілог, що завершується інтермедією (ц. 60), в якій 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 фуги – розробку, а гучний динамічний акцент оркестру надає чіткості формі, відмежовуючи крайні розділи частини.

Отже, експозицію, що побудована за класичним зразком фуги вільного стилю, можна схематично зобразити таким чином:

Присутні тут дві контрастні теми формують регламент фуги. 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 закликком. Темі 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 піснею-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. Різноманітність та мелодико-ритмічна комплементарність дає змогу активної розробки у середній частині фуги.

Розробка – найбільш динамічний 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 незмінний свій ритмічний малюнок та напрям мелодичного руху. Важливе значення у розробці набувають також інтермедії.

У репризі теми повертається 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 фуги власному баченню та трактуванню цього жанру. Особливу увагу привертає тематичний матеріал в експозиції, в якій композитор, створивши дві різноманітні теми, у подальшому 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. Перекличка мідних духових та дерев’яних інструментів з казковим звуком дзвіночків сповіщає про майбутнє дійство.

Частина побудована на контрастному протиставленні 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 із танцювальним жанром (Приклад № 46).

Приклад № 46. Симфонії № 10 «За ескізами юних літ», 3 ч.

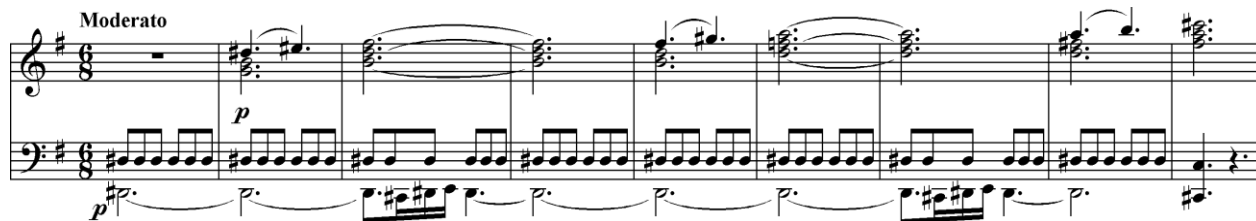


Композитор, майстерно використовуючи колористичні оркестрові засоби, яскраво відтворює картину весняної природи, що оживає, а молодеча енергетика та шквал наростаючих повторюваних ритмічних фігур, з гучними динамічними сплесками, створює образ велелюдного радісного свята.

Строкаті 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 закличками мідних духових на фоні приглушеної рівномірної пульсації литавр (ц. 84), що сприймається як прискорене биття серця. У струнних звучить лірична, водночас, і тривожна мелодія, яка побудована на висхідному хроматичному русі паралельними тризвуками (Приклад № 47).

Приклад № 47. Симфонія № 10 «За ескізами юних літ», ч. 3



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 закличками валторн і труб оркестрового тутті доходить до свого апогею та переходить у нетривалу “каденцію” мідних духових і ударних інструментів, що завершується останнім динамічним “вибухом” оркестру.

У репризі 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 і арфи, у основі якого закладені звуки пентатоніки, цей лад у творах Л. Колодуба завжди асоціюється із переходом в іншу реальність, заспокоєнням або сном.

Третя частина Симфонії, що завершує твір, являється 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 і авторським.

Зокрема, у першій частині твору побічна партія наділена карпатським колоритом і 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 із традиціями фольклорного музикування.

Вражає майстерне використання композитором ударних інструментів (дзвіночки, малий барабан, тамтам, том-том, тарілки, сistr, темплеклоки, бубонці), також яскравий тембр челести та арфи, що створюють тут казкову картину спогадів композитора про юні літа та дитинство.

Отже, у досліджуваних симфоніях зрілого та пізнього періодів творчості Л. Колодуба у *підрозділі 3.2* прослідковуються такі стильові особливості роботи композитора із фольклором:

1. трансформація фольклору відбувається завдяки філософському осмисленню вагомому значення національної культури, її традиції та історії, що відображається у програмному відображенні етнічної тематики у даних симфоніях;

2. 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 ін.;

3. композитор перехрещує різні жанри народної музики (вокальну, інструментальну, хорову), що призводить до стирання межі між авторським і фольклорним;

4. на перший план виступає трагічна тематика, яка відображає громадянську позицію композитора (Симфонія № 4 “Чорнобильська”, Симфонія № 5 “Pro memoria”), що проявляється у складності музичного

вислову та у використанні сучасних прийомів оркестрового письма (атональність, мікрохроматика, соноризм та ін.);

5. пізньому періоду творчості автора притаманна певна автобіографічність (Симфонія № 10 “За ескізами юних літ”, Симфонія № 8 “Прилуцька”).

На основі проаналізованих симфонічних творів у *третьому розділі* 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 “Pro memoria” № 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 та 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 коло наших досліджень. Подальшого свого вивчення потребують наступні симфонії автора, зокрема, № 11 “Нові береги” і № 12 “Zeitheist” (“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.

ВИСНОВКИ

Узагальнивши результати проведеного дослідження, можна зробити наступні висновки.

На основі вивченої науково-джерельної бази, встановлено, що дослідження оркестрового стилю композитора були здійснені ще у 1963 р. А. Мухом та у 1973 р. М. Загайкевич. Твори, які написані композитором після зазначеного періоду, висвітлені у статтях та замітках переважно оглядового змісту, а також частково у дисертаціях, проте не охоплюють всі оркестрові напрацювання Л. Колодуба.

Під час комплексного музикознавчого аналізу виявлено, що 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, всі 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:

1. 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” (6 ч.), Симфонія № 8 “Прилуцька” – “Поза лісом” та інші.), так і творче переосмислення і трансформація фольклору, що ґрунтуються на засвоєнні його образно-тематичних ознак (Симфонії № 1; № 3; № 4; № 5; № 10 та інші). 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”);

2. оркестрові твори Л. Колодуба вирізняються глибоким знанням різноманітних тембрових, регістрових та динамічних характеристик музичних інструментів, зокрема, можливостей їх сольного, ансамблевого та оркестрового звучання. Композитор, симфонізуючи фольклор, широко застосовує віртуозні пасажі, гру в напружених регістрах, 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 регістрі,

дублюючись через п'ять октав з флейтою піколо 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.

3. 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”*).

4. 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”.

5. 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”* та три у *Симфонії № 5*. Цікавим зразком втілення програмності може слугувати *Симфонія № 2 “Шевченківські образи”*, де програму містять всі п'ять частин (заголовки із віршів Т. Шевченка, поєднані із живописними, графічними або архітектурними творами про життя та 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.

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:

1. веснянки – “Українські танці” (№ 16), Симфонія №1 (2 ч.), Симфонія № 10 (1 ч.);

2. купальські – “Турівські пісні” (“Гей, на Купала” 3 ч.)

3. епічні – “Сім українських народних пісень” (“Ой, роде мій” 6 ч.), “Турівські пісні” (“Гей, гук, мати, гук” 1 ч.), Симфонія № 2 “Шевченківські образи” (1 ч.);

4. плачі – третя частина Симфонії № 2 – (“Не називаю її раєм”), Симфонія № 4 (“Чорнобильська”) та Симфонія № 5 (“Pro memoria”), в яких відтворюється характерна семантика плачів (зітхання, плач, крик);

5. колискові – “Турівські пісні” (“Спи, дитино” 5 ч.), “Сім українських народних пісень” (“Котику сіренький” 4 ч.), Симфонія № 5 (“Терор” (ц. 15));

6. ліричні – “Українські танці” (“Тече Річка невеличка” (№6), “А до мене Яків приходив” (№15), “Йшли корови із діброви” (№21)); Симфонія № 8 (“Поza лісом”, “Зашуміла ліщинонька”);

7. 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” 7 ч.);

8. танцювальні – “Українські танці” (“Горлиця” (№ 2), “Козачок” (№ 4), “Гречаники” (№5), “Метелиця” (№9), “Триндичка” (№15)); “Турівські пісні” (“Ой, заграв комарик” 2 ч.); “Сім українських народних пісень” (“Ой просить кума” 5 ч.); Симфонія № 8 (“По дорозі жук, жук” 4 ч.); “Гуцульські картинки”, в яких композитор вдало відтворює рухи і вигуки учасників дійства;

9. маршові – Симфонія №1 (2 ч.); Симфонія № 3 (1 ч.); Симфонія № 10 (1 ч.); “Українські танці” (“Гей, там на горі січ іде”(№12));

10. дитячі – “Українські танці” (№ 10); Симфонія № 8 (“Ой, є в лісі калина”).

Симфонізуючи автентичні або наближені до фольклорного першоджерела власні мелодії, композитор застосовує характерні для народної музики музичні форми, зокрема, пісенно-куплетну (“Турівські пісні” 4 ч.; “Сім українських народних пісень” 7 ч.), рондальну (“Турівські пісні” 2ч.; “Українські танці” № 1), варіаційну (“Турівські пісні” 1 ч.; “Українські танці” № 13) та ін. Також, переосмислюючи фольклорний мелос, використовує і класичні усталені форми, сонатну (Симфонія №1 (1 ч), Симфонія №3 (1 ч), “Українські танці” (№ 4)), тричастинну (“Українські танці” № 14, № 21, Симфонія №8 (3 ч.)), рондо-сонатну (“Гуцульські картинки” (2 ч.)), форму фуґи (подвійна триголоса у Симфонії № 10, 2 ч.) та ін. 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 ін.). 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 (3 ч.), Симфонія №5, “Гуцульські картинки” (1 ч.)).

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, у першу чергу, 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 інтонування (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 форшлагами 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.

Цитуючи чи переосмислюючи народну музичну творчість, Л. Колодуб застосовує як характерні для фольклору гармонічні звучності, зокрема, кварто-квінтові (“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 (2 ч. (ц. 57)), так і сучасні, зокрема, у Симфонії № 5 (1 ч. “Терор”) 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”);

Важливу формотворчу роль відіграє метро-ритмічна 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 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 “Козачка” у частині № 1 і № 4 та підкреслює бравурне звучання козацького маршу “Гей, там на горі січ іде” у частині № 12. Для відтворення пісенного фольклору, який пов’язаний із імпровізаційністю вислову, композитор використовує характерний ритмічний малюнок та перемінний розмір (“Сім українських пісень” (1 ч.), *Українські танці* (№ 13), *Симфонія № 8* (2 ч.));

Для оркестрових творів, в 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 ін. Зацікавлення становить використання первісних тонорядів 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*” 5 ч.), як ефект марева і невагомості у *Симфонії № 4* та неначе перехід в іншу реальність у завершенні *Симфонії № 10* (3 ч. (ц. 106));

В оркестрових творах Л. Колодуба можна простежити відтворення фактурних варіантів, які наближені до принципів фольклорного музикування та співу, зокрема:

1. гомофонно-гармонічна з функціональним (T-S-D) змістом (“*Українські танці*”, “*Сім українських народних пісень*”, “*Турівські пісні*”);

2. підголоскова поліфонія, що відтворює характерні для українського пісенного фольклору терцеві “втори” (“*Гуцульські картинки*” (3 ч.), “*Українські танці*” (№ 6, № 13), *Симфонія № 8* (1 ч.) та інші), або рухом паралельними інтервалами чи тризвуками створює архаїчний образ;

3. хоральна – яскраво відображає народний спів (“*Українські танці*” (№ 3, № 10, № 11), *Симфонія № 1* (1 ч.), *Симфонія № 2* (2 ч.);

4. остинатна – принципи народного музикування (*Симфонія №10* (3 ч.), *“Турівські пісні”* (2 ч.), *“Українські танці”* (№ 9), *Симфонія №1* (2 ч.);

5. монодійна – пов’язана із архаїкою (*Симфонія №5* (2 ч.), *Симфонія № 8* (1 ч.), *“Українські танці”* (№ 13)) чи асоціацією з сакральним співом (*Симфонія №10* 3ч, (ц.84));

6. бурдонне звучання для імітації звуків колісної ліри, кози, басолі та інших народних інструментів (*“Троїсті музики”*, *“Українські танці”* (№4));

7. створення стереоефекту у симфонічній п’єсі *“Троїсті музики”*, циклі *“Гуцульські картинки”* (1 ч.) та у частині №12 *“Українські танці”*.

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 – ц. 7). Сонористичні (*“Українські танці”* (№ 7), *Симфонія №2* (1 ч.)) та медитативні (*Симфонія №4*, №5) ефекти завдяки широкому застосуванню сучасних композиційних технік, таких як: атональність, модальність, мінімалізм, алеаторика, імпровізаційність;

Домінуючим елементом образного вираження в оркестрових творах Л. Колодуба виступає тембровий малюнок, що щільно пов’язаний із джерелами народного музикування та імітацією звучання народних інструментів, зокрема:

1. цимбал – тембром контрабаса у напруженому високому регістрі під акомпанемент альтів і віолончелі на стакато у *“Турівських піснях”* (ц. 13), розлогими пасажами челести й арфи у *“Гуцульських картинках”* (ц. 5), швидким ритмічним малюнком струнних на піцicato у циклі *“Сім українських народних пісень”* (5 ч.);

2. 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);

3. трембіти – звучанням валторн з квартовими стрибками у мелодії та протяжними нотами із “фальшивими” малими секундами у *“Гуцульських картинках”* (1 ч.), пронизливим хоралом мідних духових у частині № 11 із циклу *“Українські танці”*;

4. флюяри – світлим соло гобоя з орнаментальними форшлагами та характерною поспівкою у межах пентахорду на фоні *basso ostinato* у частині “Співаночки” із симфонічної сюїти “*Гуцульські картинки*”, також у *Симфонії № 10* (ц. 21) та у циклі “*Українські танці*” (№ 4) застосовується схожий прийом;

5. 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*”;

6. сопілки – ніжним пасторальним соло кларнета із строкатим ритмічним малюнком, короткими форшлагами, квартовими стрибками у мелодії та дрібними паузами у циклі “*Гуцульські картинки*” (1 ч. (ц. 5)), тембром пасторальної мелодії двох флейт піколо з форшлагги на стакато у головній партії Танцю № 2 (“*Українські танці*”);

7. дзвонів – шляхом оркестрової імітації звучання обертонового ряду дзвіниці (з акордів шести валторн, струнних і дерев’яних) з відтворенням характерної ритмоформули. Завдяки силі динамічних наростань та колористичних фактурних рішень створюється ефект удару, відбиття і відлуння (частини “*Терор*” та “*Катарсис*” у *Симфонії № 5*).

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*” (7 ч.), “*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.

Композитор, цитуючи народний мелос або застосовуючи власні, приближені до народних теми, вдало відтворює етнорегіональні прикмети фольклору, зокрема:

1. 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*”;

2. центральнуукраїнський – у *Симфонії № 8* (“*Прилуцька*”), у циклі “*Турівські пісні*”, у циклах “*Українські танці*” та “*Сім українських народних пісень*”;

3. 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.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Анучина Л. В. Мистецтво незалежної України (навчальний посібник). [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://adhdportal.com/book_2360_chapter_8_2.3_muzika.html
2. 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]. – Вип. 50. – К., 2006. – С. 143–154.
3. 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]. – Вип. 50. – К., 2006. – С. 254–255.
4. 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]. – Вип. 50. – К., 2006. – С. 197–208.
5. Белік-Золотарьова Н. Постать 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. І. П. Котляревського. – Харків : Видавництво “НТМТ”, 2009. – С. 97–104.
6. Бігус О. О. Сильові особливості народної хореографічної культури Прикарпаття / Ольга Олегівна Бігус. Мистецтвознавчі записки. Зб. наук.праць. – Вип.19. – 2011р. [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/mz/2011_19/40.pdf
7. 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]. – Вип. 50. – К., 2006. – С. 213–221.

8. 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.

9. 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.

10. Босий В. С. Побутові танці “Козачки”, “Чеборашки” і “Коломийки”. Основи народно-сценічного танцю” [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://svit-tanok.com.ua/bosuj_konspectu/181-pobutovi-tancikozachki-cheborashki-i-kolomijki.html

11. 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]. – Вип. 50. – К., 2006. – С. 138–143.

12. Вакалюк Петро. Виразові функції тембру труби в симфонії-кантаті Станіслава Людкевича “Кавказ” / 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

13. Верещагіна О. Є. Історія української музики ХХ століття : навч. посіб. / О.Є.Верещагіна, Л. П. Холодкова. – Т. : Астон, 2010. – 279 с.

14. Гончаров А. О. Неофольклористичні тенденції у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Вісник ДАКККіМ № 4’2010 [Електронний ресурс]. Режим доступу. : http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Vdakk/2010_4/20.pdf

15. Гордійчук М. Відкрита Україна. Колодуб Лев Миколайович. Відгуки сучасників. “Радянська культура”. – Київ, 10 січня 1963р. [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://www.kolodub.openua.net/extra.php>
16. Гордійчук М. “Симфонія-думка” / Гордійчук М // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського: [зб. наук. праць, упор. О. І. Котляревська]. – Вип. 50. – К., 2006. – С. 157–162.
17. 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.
18. 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.
19. 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>
20. Гулак-Артемівський О. Народні українські пісні з голосом / О. Гулак-Артемівський. Вид. Е.Федорова.– К., 1868. – 64 с.
21. Гуменюк А. І. Українські народні танці / упоряд., вступ. ст. та примітки А. І. Гуменюк ; ред. П. П. Вірський. – К. : Наукова думка, 1969. – 615 с.
22. Дей Олексій. Танцювальні пісні / Олексій Дей // Народнопісенні жанри. Вип. 2. — К. : Музична Україна, 1983. — 112 с. [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://proridne.com/content/книги/Народно-пісенні%20жанри%20Випуск%202/Танцювальні%20пісні.html>
23. 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]. – Вип. 50. – К., 2006. – С. 154–157.

24. 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.

25. Дорофєєва В. Ю. Стилїстичні виміри композиторської творчості у мистецтві ХХ-ХХІ столїття. Київський національний університет культури і мистецтв. Питання культурології. Збірник наукових праць. Вип. 25. –2009. [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Pk1/2009_25/Dorofjejeva_V.Ju.pdf

26. Євграфова А.О. Українська національна ідея як українське духовне начало / Євграфова А.О., Ткаченко О.Г. // Вісник СумДУ. – Серія Філологія. – № 1, 2008. – С. 164–168.

27. Забута Б. І. Музичний фольклор у сучасній композиторській практиці. 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/>

28. 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]. – Вип. 50. – К., 2006. – С. 123–128.

29. Загайкевич М. П. Левко Колодуб. Творчі портрети українських композиторів / Марія Петрівна Загайкевич. – К. : Музична Україна, 1973. – 57 с.

30. 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]. – Вип. 50. – К., 2006. – С 221–223.

31. 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
32. 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.
33. Зінкевич О. Музична критика: теорія і методика: Навчальний посібник / Зінкевич О., Чекан Ю. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. – 424 с.
34. Іваницький А. І. Український музичний фольклор : підруч. [для вищ. навч. закладів] / А. І. Іваницький. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 320 с.
35. 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.
36. Іванюта Л. П. Специфіка використання фольклору у сюїті для камерного оркестру “Турівські пісні” Колодуба Лева Миколайовича / Л. П.Іванюта // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – 2010. – Вип. 19–20. – Івано-Франківськ. – С. 217–222.
37. Іванюта Л. П. Специфіка оркестрового стилю Лева Миколайовича Колодуба як представника “нової фольклорної хвилі” / Л. П. Іванюта // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2011. – Випуск 21–22. – С. 181–185.
38. 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.

- Вип. 7 / [ред. кол. Рожок В. І., Посвалюк В. Т. та ін. ; упоряд. О. І. Коменда].
– Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. – С. 307–315.
39. 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. Скуратівського “Традиційна культура українського народу в ХХІ столітті: стан та перспективи розвитку, проблеми державної підтримки”: Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції та методичні рекомендації, Київ, 21–22 жовтня 2010 р. – К. : ТОВ Видавництво “Сталь”, 2010. – С. 113–119.
40. Історія Української музики в шести томах. Друга половина ХІХ ст. – К. : Наукова думка, 1989. – Том 2. – 448 с.
41. Історія Української музики в шести томах. Кінець ХІХ – початок ХХ ст. – К. : Наукова думка, 1990. – Том 3.– 424 с.
42. Історія Української музики в шести томах. Кінець ХІХ – початок ХХ ст.– К. : Наукова думка, 1990. – Том 4. – 424 с.
43. 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.
44. Кияновська Л. О. Українська музична культура: навч. посібник. / Л. О. Кияновська – Львів, Київ : Тріада плюс, Алерта, 2008. – 344 с.
45. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/a-kyanovsk_gal.html
46. 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.
47. Козак Олександра. Реалізація творчого доробку М. Лисенка в національному симфонізмі першої третини ХХ сторіччя.

- [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://www.nbuu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Pvmp/2009_24/Section%202%5CKozak.htm
48. Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму / Musica Ukrainica [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicmuslang.html
49. 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.
50. Колосович Алла Миколаївна. Ранній композиторський стиль: визначення поняття та методика аналізу. [Електронний ресурс] Режим доступу. : http://www.nbuu.gov.ua/portal/Soc_Gum/mz/2010_17/8.pdf
51. Кондюк А.С. Лексика українського народно-сценічного танцю : наукове видання ВДПУ ім. М. Коцюбинського. Наукові записки. Серія: Педагогіка і психологія. – Вінниця, 2007. – Вип. 18. – С. 95–100. [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://www.nbuu.gov.ua/portal/soc_gum/Nzvdpu_pp/2007_18/text%20rozdil%203-4/leksuka%20ukrainskogo%20narodno-scenichnogo%20tancu.pdf
52. Конькова Г. Макрокосм людства – мовою симфонізму / Г. Конькова // Культура і життя. – 2000. – № 43.
53. Конькова Г. Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики / Г. Конькова. – К. : Музична Україна, 1985. – 80 с.
54. Корецька С. Кризь призму минулого / С. Корецька // Музика. – 2000. – № 1 – 3. – січень – червень.
55. Корінькова В. Філармонічний дебют / В.Корінькова // Дзеркало тижня. – 1997. – 22 лютого.
56. 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.

57. Котляревський І. Вступ до класифікації музично-теоретичних систем / І. Котляревський. – К. : Музична Україна, 1974. – 48 с.
58. 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. ІХ. – С. 70–82.
59. Кремень В. Г. Філософія: мислителі, ідеї, концепції [Електронний ресурс] / В.Г.Кремень, Ільїн В. В. – К. : Книга, 2005. – 528 с. Режим доступу. : <http://studentbooks.com.ua/content/view/1395/53/1/0/>
60. Кузик В. Симфонія митця, який пережив жахіття 33-го / В. Кузик // Рада – 1993. – №17. – 8 липня.
61. Кулик В / Музичний світ Левка Колодуба / В. Кулик // Український форум. – 2000. – 7–21 червня.
62. 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>
63. 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.
64. Ляшенко Г. Київська композиторська та теоретична школа 60-70 -х років ХХ століття. Українське музикознавство. Вип. 36. – 2010. С. 272 – 276. [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Ukrmuz/2010_36/029.pdf
65. 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. – Вип. 17. – Рівне: РДГУ, 2011. – Т. 1. – С. 184–191.

66. 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.
67. Макаренко Л. П. Фольклорні засади оркестрової творчості Лева Колодуба : навчальний посібник / Лідія Макаренко. – Вінниця : Нова Книга, 2015. – 220 с. https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/20144/1/L_Makarenko_NK_2015_IM.pdf
68. Макаренко Л. П. Соціально-історичне значення пісенного фольклору для розвитку українського суспільства (на основі аналізу пісні-реквієму «Пливе кача по Тисині») / Л. П. Макаренко // *Вища освіта України, № 1. Теоретичний та науково-методичний часопис, Інститут вищої освіти НАПН України, 1(76)'* 2020, С. 43–48. https://wou.npu.edu.ua/images/arhiv/2020/01_2020/06/St_6.pdf
69. Мельник Л.О. Необарокові тенденції в музиці ХХ ст. автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Л. О. Мельник. – К., 2004. – 19 с.
70. Мірошниченко С. Про національну ментальність української поліфонії. *Науковий вісник. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Українська тема у світовій культурі. Зб. наук. праць. Вип. № 17.* – 2001. [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://nlib.narod.ru/books/nv-2001.pdf>
71. Муха А. Принцип програмності в музиці / А. Муха – К. : Наукова думка, 1966. – 176 с.
72. Муха А. Українська карпатська рапсодія Л. Колодуба. / А. Муха. – К. : Мистецтво, 1963. – 33 с.
73. 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]. – Вип. 50.* – К., 2006. – С. 17–21.
74. Невінчана Т. Новини 10.11.2010. 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

75. Некрасова Н. Його стихія – симфонія і пісня / Н. Некрасова // Культура життя. – 1997. – № 6 – 12 лютого.
76. 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]. – Вип. 50. – К., 2006. – С. 55–59.
77. Ніколаєва Л. Народні джерела в професійній творчості // Музика. – 1981. – № 5. – вересень – жовтень.
78. Ольховський А. Нарис історії української музики / А. Ольховський, Підготов. до друку, наук. ред., вступ. ст., комент. Л. Корній. – К. : Муз. Україна, 2003. – 512 с.
79. 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.
80. 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.
81. 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.
82. 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
83. 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. – Вип. 31. – К., 2003. – С. 59–69.

84. 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.
85. Русяєва М. В. Актуальні проблеми трагічного в музиці. Вісник Одеського національного університету. Том 12. Випуск 15. Філософія. [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://www.nbuu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vonu_philos/2007_12_15/66.pdf
86. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості. / Н. Савицька. – Львівська національна музична академія М.В. Лисенка. Львів : Сполом, 2008. – 320 с.
87. 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.
88. Садовенко С. М. Національна самобутність творчості українських композиторів ХХ – ХХІ ст.: сучасний мистецтвознавчий вимір. [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://www.nbuu.gov.ua/portal/soc_gum/Vdakk/2010_3/25.pdf
89. 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.
90. 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
91. Сікорська І. Зоряний творчий стаж, помножений на сімейний / Ірина Сікорська // Музика. – 2011. – № 1–2.
92. 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.

93. Снитіна В. О. Духовна музика бароко: культурологічний аналіз / Український центр культурних досліджень. Всеукраїнська науково-практична конференція “Художньо-освітній простір України новітньої історії”. Вибрані матеріали. Київ, 22–23 листопада 2007 р. [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://www.culturalstudies.in.ua/kns1_15.php
94. Терещенко А. К. / Колодуб Лев Миколайович. Відгуки сучасників. Сайт. Відкрита Україна. [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://www.kolodub.openua.net/extra.php>
95. Терещенко А. К. Тенденції розвитку / А. К. Терещенко // Культура і життя. – 1979. – 17 травня.
96. Українка Леся. Зібрання творів у 12 тт. – К. : Наукова думка, 1977 р. – Т. 9. [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://www.l-ukrainka.name/uk/Folklore/PisniDoTancju/230.html>
97. 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.nbuv.gov.ua/ard/2000/00fovufm.zip>
98. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Г. Хоткевич. Харків, 2002. – 288 с.
99. Черкаський Л. М. Волинка (дуда, коза) / Українські народні музичні інструменти. – К. : Техніка, 2003. — 264 с. [Електронний ресурс]. Режим доступу : [http://proridne.com/content/книги/Українські%20народні%20музичні%20інструменти%20Л.%20М.%20Черкаський/Волинка%20\(дуда,%20коза\).html](http://proridne.com/content/книги/Українські%20народні%20музичні%20інструменти%20Л.%20М.%20Черкаський/Волинка%20(дуда,%20коза).html)
100. Чехуніна А. Феномен психологічної установки у визначенні національно-стильової специфіки музики. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. Збірник наукових праць. Вип. 10. – 2009. [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik/2009_10/teksti/Chehunina.htm

101. Чібалашвілі А. Синтез мистецтв у творчості композиторів ХХ століття / Асматі Чібалашвілі // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини Збірник наукових праць. Вип. 5. – 2008. – 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
102. Шевчук О. Синтез народного і професійного / О. Шевчук // Культура і життя. – 1979. – 8 лютого.
103. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник / Сергій Васильович Шип. – Київ : Заповіт, 1998. – 368 с.
104. 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]. – Вип. 50. – К., 2006. – С. 176–178.
105. Щириця Ю. Про “Гуцульські картинки” Л.Колодуба // Культура і життя. – 1979. – 26 лютого.
106. 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]. – Вип. 50. – К., 2006. – С 31–33.
107. Юцевич Ю. Є. Стиль. Словник-довідник музичних термінів, за книгами Ю. Є. Юцевича. [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://term.in.ua/>

ФОТОМАТЕРІАЛИ



Л. Колодуб – студент V курсу (1954)



Лев Миколайович Колодуб у своєму кабінеті (02.12.2008 р.)



Композитор Лев Колодуб і автор монографії Лідія Макаренко (Іванюта),
Київ (2010 р.)

Наукове видання

Макаренко Лідія

**ЛЕВ КОЛОДУБ:
УКРАЇНСЬКИЙ ФОЛЬКЛОРНИЙ МЕЛОС
І ОРКЕСТР**

Монографія

За редакцією Л. П. Макаренко
Відповідальний за поліграфічне виконання Л. Л. Овечкіна

Підп. до друку 25.09.2024 р. Формат 60x84 1/16.
Ум. друк. арк. 10,69. Облік. вид. арк. 8,36. Наклад 300 пр. Зам. 2099.

Видавець і виготовлювач Київський національний університет технологій та дизайну.
вул. Мала Шияновська, 2, м. Київ-11, 01011.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців, виготівників і
розповсюджувачів видавничої продукції ДК № 993 від 24.07.2002