

4. Принц А. Борис Гмыря. Дневники. Щоденники 1936–1969 / Анна Принц. Харьков, 2008. – 64 с.
5. Условия Первого международного конкурса вокалистов имени Бориса Гмыри // Буклет. – Национальная музыкальная академия Украины им. П. Чайковского, 2004.
6. XII Міжнародний фестиваль оперного мистецтва імені Соломії Крушельницької. – Буклет. – Львів, 14–18 листопада 2012. – 17 с.

УДК 7.072.2+7.071.1

Л. П. МАКАРЕНКО

**ЗАСАДИ ФОЛЬКЛОРНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ НА ОСНОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ  
ТРЕТЬОЇ СЮІТИ ІЗ СИМФОНІЧНОГО ЦИКЛУ «УКРАЇНСЬКІ ТАНЦІ»  
Л. КОЛОДУБА**

*У статті аналізується синтез професійної і народної музики. Досліджується трансформація фольклору та принципи його використання на основі аналізу третьої сюїти із симфонічного циклу «Українські танці» Л. Колодуба.*

**Ключові слова:** Лев Колодуб, українська музика, неофольклоризм, симфонічний оркестр, сюїта.

Л. П. МАКАРЕНКО

**ОСНОВЫ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ НА ОСНОВЕ  
ИССЛЕДОВАНИЯ ТРЕТЬЕЙ СЮИТЫ ИЗ СИМФОНИЧЕСКОГО ЦИКЛА  
«УКРАИНСКИЕ ТАНЦЫ» Л. КОЛОДУБА**

*В статье анализируется синтез профессиональной и народной музыки. Исследуется трансформация фольклора и принципы его использования на основе анализа третьей сюиты из симфонического цикла «Украинские танцы» Л. Колодуба.*

**Ключевые слова:** Лев Колодуб, украинская музыка, неофольклоризм, симфонический оркестр, сюита.

L. P. MAKARENKO

**PRINCIPLES FOLK TRANSFORMATION BASED RESEARCH THIRD SUITE  
WITH SYMPHONIC CYCLE «UKRAINIAN DANCE» L. KOLODUB**

*This article analyzes the synthesis of professional and folk music. We study the transformation of folklore and principles of its use by analyzing three symphonic suite from the series «Ukrainian Dancing» L. Kolodub.*

**Key words:** Lev Kolodub, ukrainian music, neofolklorizm, symphonical orchestra, suite.

У вітчизняному музикознавстві дослідження взаємовідношення «композитор і фольклор» є надзвичайно актуальним. Особливе зацікавлення у наш час виникає до проблеми взаємодії традиційних і новаторських підходів у застосуванні національного мелосу композиторами «нової фольклорної хвилі», зокрема цінними зразками переосмислення та трансформації фольклору є оркестрова творчість видатного представника цієї течії – Л. М. Колодуба.

Актуальність статті ґрунтується на необхідності визначення індивідуальних засад перевтілення фольклору в оркестровій творчості Л. Колодуба. У дослідженні вперше запропоновано детальний музикознавчий аналіз третьої сюїти із симфонічного циклу

Л. Колодуба «Українські танці». Основою дослідження стали партитура і аудіозапис симфонічного циклу «Українські танці» Л. М. Колодуба, також останні публікації та праці О. Бігус, М. Загайкевич, А. Іваницького, З. Юферової та інших музикознавців стосовно фольклору та принципів його трансформації в академічній музиці.

Мета дослідження полягає у виявленні аспектів трансформації фольклору на основі музикознавчого аналізу третьої сюїти із симфонічного циклу «Українські танці» Л. Колодуба.

Оперуючи тембровою палітрою великого симфонічного оркестру у циклі із п'яти сюїт, «Українські танці», які було створено, починаючи з 1996 року, Л. Колодуб<sup>1</sup> відображає найпопулярніші в Україні народні мелодії. Цикл із п'яти сюїт, які в свою чергу складаються із чотирьох або п'яти частин (разом 23 частини-танці), з легкістю можуть використовуватися у сценічних танцювальних постановках. Як зазначає З. Юферова, «автор уникає модернізації у підході до фольклору» [4, с. 32], а відомий музикознавець М. Загайкевич вважає, що сюїти Л. Колодуба «нагадують попури, породжені романтичною стилістикою ХІХ ст.» [2, с. 127], адже, всі частини (танці) – яскраві, моторні та створюють відчуття народного свята і чудово сприймаються широкою аудиторією слухачів, а калейдоскопічна зміна знайомих і незнайомих народних мелодій заставляє уважно прислухатися та стежити за процесом розгортання тематичного матеріалу.

У дослідженні запропоновано аналіз третьої сюїти циклу<sup>2</sup>, що складається із п'яти танців та розпочинається жвавим Танцем № 10 (*Allegro*), у якому композитор симфонізує народотанцювальні 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. Цьому якнайкраще сприяє проведення теми (А) чотирма валторнами та англійським ріжком під «густий» акомпанемент усього оркестру та потужний ритмічний супровід ударної групи.

Роздроблена на дрібні елементи тема (В), що неначе похапцем у «стисненому» вигляді звучить у струнних та перебивається короткими «репліками» дерев'яних, яскраво відображає стрімкий біг учасників народного танцю (ц. 6). Поступово «завойовуючи» регістр, мелодія 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.

<sup>1</sup> Колодуб Л. М. (01.05.1930 р.н) – український композитор та педагог, представник «неофольклоризму». Дійсний член (академік) Національної академії мистецтв України (2004), народний артист України (1993), професор (1985), лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка (2010).

<sup>2</sup> Аналіз першої сюїти циклу міститься у наукових записках РДГУ «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку», вип. № 17, 2011. – Т. 1. – С. 184–191. Аналіз другої сюїти – у Наукових записках ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство, 2012. – № 3. – С. 68–74.

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 на основних елементах танцю «Чабан», що зазвичай виконувався чоловіками у колі, символізуючи звитягу та мужність.

Цей танець, як 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 [1]. 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) англійського ріжка, що створює в уяві казковий образ Карпат. Використовуючи у мелодії мінорний лад із підвищеним четвертим та шостим ступенями (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 засурдинених труб (ц. 22) під граціозний акомпанемент *pizzicato* 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 цього 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 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 цей жанр, та вкладає її у рамки варіаційної, використовує поліфонічне розшарування мелодії тощо. Слід зазначити, що народна мелодія жодного разу в частині не лунає повністю в

автентичному варіанті, кожне проведення теми супроводжується варіюванням та творчим «втручанням» Л. Колодуба в елементи музичного вислову. Розпочинається Танець № 12 своєрідним діалогом, що розгортається між цитатами маршу в мідних духових (*ff*) і тематичними репліками литавр. Таким чином, перебиваючи мелодію та «розтягуючи» її 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 барабаним дробом. Створюючи образ тріумфального маршу, Л. Колодуб вдало імітує народні інструменти козацької доби, такі як волинка, сурми, тулумбаси, тарілки, бубни, барабани, сопілки та інші.

Стрімкому динамічному розвитку матеріалу несподівано спиняє приглушений звук ударних (гонги, там-там), що розчиняється у повітряній темі-піцикато (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 цільності та логічно замикає розвиток тематичного матеріалу. Отже, симфонізуючи козацький марш «Гей, там на горі Січ іде» завдяки «перебиванню» теми, поліфонічному накладенню та наскрізності вислову, композитору вдається подолати «квадратну» форму та створити неповторний мужній образ козацького війська. Важливого значення 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 звука, 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 терцієвими вторами та збагатившись тембром струнних (ц. 63), мелодія англійського рійка (соло) звучить пронизливо і жалісно 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, бубон, 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 даліні. 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 (бубон, 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 частушки<sup>1</sup>, 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. У Танці № 14 Л. Колодуб використав фольклор, який притаманний переважно для Східної України, особливо це простежується у застосуванні композитором тематичного матеріалу, який близький до жанру частушок та створення тембрової імітації (засурдинені труби) звучання рогового оркестру.

Отже, у третій сюїті циклу «Українські танці» Л. Колодуб застосовує народний мелос, представляючи його у різнобарвних «оркестрових картинках». Переосмислюючи у творі український фольклор, композитор широко використовує прямі цитати, зокрема «Гей, там на горі січ іде» (Танець № 12). 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.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Бігус О. О. Стильові особливості народної хореографічної культури Прикарпаття / Ольга Олегівна Бігус // Мистецтвознавчі записки. Зб. наук.праць. – Вип.19. – 2011. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.nbu.gov.ua/portal/soc\\_gum/mz/2011\\_19/40.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/mz/2011_19/40.pdf)
2. Загайкевич М. П. Новаторські пошуки і звернення Левка Колодуба в жанрі симфонічної музики / М. Загайкевич // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті,

---

<sup>1</sup> У деяких працях «частушку» називають «частівкою», однак, на думку А. Іваницького, це неправильно. Такого штучного слова в українській традиції не існує. Автор вважає, що з етнографічного погляду ми повинні користуватися народними термінами [3, с.47].

- дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. наук. праць упор. О. І. Котляревська]. – Вип. 50. – К., 2006. – С. 123–128.
3. Іваницький А. І. Український музичний фольклор: підруч. [для вищ. навч. закладів] / А. І. Іваницький. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 320 с.
4. 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.

УДК 785.1

І. О. КИРИЧЕНКО

### РОЗВАЖАЛЬНА МУЗИКА ГАЛИЧИНИ МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ ЯК ПЕРЕДУМОВА ПОЯВИ УКРАЇНСЬКОГО ДЖАЗУ

*У статті розглядається творча діяльність галицьких музикантів у міжвоєнний період минулого століття в жанрі розважальної музики та визначається її роль у становленні українського джазового мистецтва.*

**Ключові слова:** розважальна музика, Галичина, український джаз, міжвоєнний період.

И. А. КИРИЧЕНКО

### РАЗВЛЕКАТЕЛЬНАЯ МУЗЫКА ГАЛИЧИНЫ МЕЖВОЕННОГО ПЕРИОДА КАК ПРЕДПОСЫЛКА ПОЯВЛЕНИЯ УКРАИНСКОГО ДЖАЗА

*В статье рассматривается творческая деятельность галицких музыкантов в межвоенный период прошлого века в жанре развлекательной музыки и определяется ее роль в становлении украинского джазового искусства.*

**Ключевые слова:** развлекательная музыка, Галичина, украинский джаз, межвоенный период.

I.A. KYRYCHENKO

### ENTERTAINMENT MUSIC OF GALICIA INTERWARPERIOD AS PREREQUISITES UKRAINIAN JAZZ

*The article considers the creative activity of galician musicians between the wars of the last century in the entertainment genre of music and is determined by its role in the ukrainian jazz.*

**Key words:** entertainment music, Galichina, ukrainian jazz, interwarperiod.

Нинішній музичний простір насичений різноманітними жанрово-стилістичними феноменами. З часом вони удосконалюються, трансформуються і з'являється новий вид, що здатен бути як своїм для всіх, так і чужим для багатьох. Одним із таких різновидів є джазове мистецтво, яке залишається найзагадковішим та найпарадоксальнішим одночасно. Як рід музики джаз склався на рубежі XIX і XX століть у результаті синтезу елементів європейської та африканської музичних культур. Від європейської музики він запозичив мелодійність, гармонічну основу, із африканських моментів можна виділити поліритмічність, такий принцип розвитку мотиву, як повторність, вокальну експресивність, імпровізаційність, які проникли в джаз разом із негритянськими формами музичного фольклору – обрядовими танцями, трудовими піснями, спірічуелс і блюзами. Здійснивши стрімку еволюцію в XX столітті, його художній статус не змінився і сьогодні порівняно із сенсаційною появою на європейській сцені.