

І. Шамо (найбільше у «Тарасових думках», частково в сюїтах «Картини російських живописців», «Українській сюїті», «Класичній сюїті»). Класичні зразки жанру, продовжуючи – на новому витку спіралі – лисенківські традиції створив Андрій Штогаренко.

Нове життя, вже досить радикально віддалене від романтичних стереотипів, життя отримує поемна драматургія в музиці представників «доби відлиги» (М. Скорик, В. Сильвестров, Є. Станкович, О. Кива, В. Зубицький, Г. Сасько, В. Шумейко та інші), тобто у митців, які вільніше змогли оперувати здобутками композиторської техніки авангарду й інших «заборонених» художніх тенденцій двадцятого сторіччя.

Спадкоємність опосередкування поемних ознак засвідчує їхню ментальну обумовленість та органічну притаманність національному творчому мисленню, що знаходить відповідні форми прояву з позицій нових драматургічних засад інструментальних композицій у різному історико-естетичному контексті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы / В. Бобровский. – М. : Музыка, 1970. – 227 с.
2. Ільницький М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи» / М. Ільницький. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 1995. – 318 с.
3. Козлов В. Про драматургію музичних форм у творчості С. Людкевича / В. Козлов // Українське музикознавство. – Респ. міжвідомчий наук.-метод. зб. – К. : Музична Україна, 1982. – Вип. 17. – С. 56–69.
4. Пахаренко В. Нарис української поезики / В. Пахаренко. – К. : Либідь, 1997. – 80 с.
5. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : монографія М. Ржевська. – К. : Автограф, 2005. – 352 с.

УДК 7.072.2+7.071.1

Л. П. МАКАРЕНКО

СПЕЦИФІКА ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ НАРОДНОГО МЕЛОСУ У ТВОРЧОСТІ Л. КОЛОДУБА (НА ОСНОВІ АНАЛІЗУ ДРУГОЇ СЮІТИ ІЗ СИМФОНІЧНОГО ЦИКЛУ «УКРАЇНСЬКІ ТАНЦІ»)

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

Ключові слова: Л. М. Колодуб, «нова фольклорна хвиля», «Українські танці», фольклор, симфонічний оркестр.

Л. П. МАКАРЕНКО

СПЕЦИФІКА ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ НАРОДНОГО МЕЛОСА В ТВОРЧЕСТВЕ Л. КОЛОДУБА (НА ОСНОВЕ АНАЛИЗА ВТОРОЙ СЮИТЫ СИМФОНИЧЕСКОГО ЦИКЛА «УКРАИНСКИЕ ТАНЦЫ»)

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

Ключевые слова: Л. М. Колодуб, «новая фольклорная волна», «Украинские танцы», фольклор, симфонический оркестр.

THE SPECIFIC OF RETHINKING OF THE FOLKMELODY IN THE KOLODUB'S CREATION (WITH THE HELP OF THE SECOND SUIT ANALYZING OF THE SYMPHONIC CYCLE «UKRAINIAN DANCES»)

The synthesis of the professional and folk music is analyzing in the article. The folklore transformation and principles of its using with the help of the second suit analyzing of the symphonic cycle «Ukrainian Dances» by L. Kolodub are researching.

Key words: Lev Kolodub, «new folklore wave», «Ukrainian dances», folklore, symphonical orchestra.

В українському музикознавстві дослідження взаємовідношення проблеми «композитор і фольклор» залишається завжди актуальним. Особливе зацікавлення у наш час виникає до проблеми взаємодії традиційних і новаторських підходів у застосуванні національного мелосу композиторами «нової фольклорної хвилі». Унікальні зразки переосмислення та трансформації фольклору презентує оркестрова творчість видатного представника цієї течії – Л. М. Колодуба. Актуальність статті ґрунтується на необхідності визначення індивідуальних засад перевтілення фольклору в оркестровій творчості Л. Колодуба. Основою дослідження стали партитура й аудіозапис симфонічного циклу «Українські танці» Л. М. Колодуба, також останні публікації та праці М. Загайкевич, Н. Кобиленко, А. Кондюк, З. Юферової, інших музикознавців стосовно принципів трансформації фольклору в академічній музиці.

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

Оперуючи тембровою палітрою великого симфонічного оркестру в циклі із п'яти сюїт – «Українські танці», створення яких було розпочато у 1996 році, Л. Колодуб¹ 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 може використовуватися у сценічних танцювальних постановках. Як зазначає З. Юферова, «автор уникає модернізації у підході до фольклору» [4, с. 32], а відомій музикознавець М. Загайкевич вважає, що сюїти Л. Колодуба «нагадують попури, породжені романтичною стилістикою ХІХ ст.» [1, 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 акцентує увагу на процесі розгортання тематичного матеріалу.

У статті пропонується детальний аналіз другої сюїти циклу², що складається із п'яти танців та розпочинається **Танцем № 5** (*Allegro moderato*). Частина нетривала та ґрунтується на варіаційному розвитку народної пісні «Гречаники» або народного побутового масового танцю під назвою «Триндичка». Цей танець не раз використовувався українськими композиторами в інструментальній творчості, зокрема можна згадати відому токату для фортепіано М. Лисенка із «Української сюїти».

Складається Танець № 5 із закличного вступу (Вс.), заспіву (Зп.) та приспіву (Пр.), або ж, відповідно, вступу, головної та побічної партії. Вступ частини напрочуд ліричний та розпочинається тихими закличними фразами флейт (також пікколо) та кларнета, які імітують ніжний спів солов'я. Тему вступу перебиває речитативне соло гобоя, що звучить на фоні стривожено гулко акомпанементу литавр (ц.2).

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

² Аналіз першої сюїти циклу міститься в наукових записках РДГУ «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку», вип. № 17, 2011 р.

Продовжує частину заспів народної пісні «Гречаники» (ГП), який традиційно виконується тихо у помірному темпі (заспіває соліст), а приспів (ПП) – у швидкому і гучно (виконують усі учасники дійства). Л. Колодуб, симфонізуючи народний мелос, досягає такого контрасту завдяки збільшенню відстані між фразами у заспіві (композитор неначе розтягує їх у часі) та різкому динамічному протиставленню тематичного матеріалу приспіву і заспіву. Приспів (ПП) звучить піднесено та бадьоро (ц.4). Особливого забарвлення додають засурдинені мідні інструменти (труби, тромбони), пунктирний ритм та чіткі акценти ударної групи, які вдало відображають танцювальні рухи запального народного танцю. Удруге приспів звучить на фоні поступового динамічного наростання, його підхоплюють дерев'яні духові інструменти. Закінчується перший куплет поліфонічною перекличкою струнних і духових інструментів.

Наступний куплет (Розробка) розпочинається знову ж закличним вступом, однак це не ліричний заспів, як на початку частини, а потужний і гучний фанфарний заклик чотирьох валторн (ц.6), які на фоні «хиткого» акомпанементу струнних і рівномірно-пульсуючого ритму дерев'яних створюють відчуття напористого та невпинного руху вперед. У заспіві (ц.8), що знаходить своє продовження у струнній групі, відбувається варіювання основної теми (ГП). Довготривалі ноти, що значно розтягують у часі мелодію на початку частини, композитор замінює багаторазовими повторами тематичних фраз та хоральними переграми, а ніжний ліричний образ набуває тут експресивного забарвлення.

Приспів, що продовжує частину, отримує тут більш ліричну інтерпретацію. Мелодія неначе розсіюється між інструментами мідної групи. Цікавим моментом подальшого варіювання теми (ПП) є її розпорошення у мелодичних фігураціях флейт, приспів поступово зашифровується у швидкий стакатний рух, однак залишається можливим виокремити та розпізнати основний тематичний матеріал. Також слід зазначити, що теми приспіву (ПП) та заспіву (ГП) у розробці частини неначе обмінюються своїм образним змістом та емоційним забарвленням.

Продовжує частину грайливе та витончене соло кларнета (ц.12), що засноване на темі заспіву (ГП). Лунаючи на фоні висхідних *pizzicato* струнної групи, соло створює неповторний архаїчний образ давнини та імітує пасторальне награвання народної музики під акомпанемент гуслі чи іншого народного щипкового інструмента.

Подальший розвиток Танцю № 5 ґрунтується на поліфонічному протиставленню основних тем частини. Партії постають перед нами у своїх нових якостях та змінюють тембральну, динамічну та мелодичну основу. Це призводить до стирання структури куплетної форми та нівелювання контрасту між частинами форми. Тематичний матеріал, набувши варіаційного розвитку та образних трансформацій, об'єднується в єдину лінію та вливається в могутню кульмінацію (ц.18), у якій на фоні потужного динамічного розвитку відбувається ствердження основних тем частини.

Реприза (ц.18) становить повернення до попереднього образу Танцю № 5, тут відбувається почергове дублювання побічної партії (приспів) спершу у струнних, дерев'яних та мідних інструментів, які, як і в першому проведенні теми, додають чіткості форми та лаконічності музичного вислову, а заключні фанфарні репліки, що завершують частину, вибудовують своєрідну смислову арку та замикають форму.

Отже, у Танці №5 композитор використав народну пісню-танець «Гречаники», однак без цитування, а творчо трансформувачи народний мелос сучасними оркестровими засобами та тембровими можливостями великого симфонічного оркестру.

Структура частини розвивається за законами народної пісні. Тут можна простежити як варіаційно-куплетну, так і сонатну форму, де заспів – головна партія, а приспів – побічна. Окрім того, на сонатну форму вказує розробка частини, однак популярну народну тему ми звикли сприймати як куплетну структуру, що з деякими відхиленнями має місце у частині. Отже, можна прийти до висновку, що композитор поєднав риси сонатної та куплетної форми, підпорядкувавши закони формоутворення власному баченню народного мелосу та принципів його трансформації та переосмислення.

Наступний **Танець № 6** (*Moderato*) становить яскравий зразок переосмислення народної пісні сучасними засобами оркестрового письма, адже основою для написання частини стала

здійснена автором попередня обробка української народної родинно-побутової пісні «Тече річка невеличка» для мішаного хору у циклі «Прилуцькі пісні» (№ 35).

Глибокий філософський підхід у симфонізації народного мелосу проявляється у відтворенні композитором семантики тужливої української народної пісні, важливими елементами якої виступають вирази та слова-символи, такі, як «тече річка», «вишневий сад», «пшениченька», «камінь», «сухий дуб» та інші. Для відображення ліричного образу нерозділеного кохання, яке оспівується у народній пісні, Л. Колодуб застосовує колористичні засоби оркестрового письма, використовуючи як цитати народного мелосу, так і творче переосмислення і варіювання фольклорного першоджерела (особливо у середньому розділі). Композитор майстерно застосовує при цьому елементи музичної мови, що притаманні для жанру (терцієві втори, октавні каденції, відтворення народної хорової артикуляції та інше). У частині Л. Колодуб створює скорботний образ не тільки втраченого кохання, а й непрості козацької долі.

Вагоме місце у розкритті тужливого характеру пісні посідає еволюція художнього образу, що розкривається завдяки контрастному протиставленню двох персонажів – через діалог дівчини і козака на фоні змалювання природних явищ.

Розпочинається частина нетривалим вступом, що втілює мрійливий образний зміст народної пісні, зокрема дзвіночки вдало імітують капання води та дзюрчання річки, а альти відтворюють ніжне гойдання хвиль. Вступ частини відтворює образ народної пісні на словах: «Тече річка невеличка з вишневого саду...». У народних піснях, за словами Н. К. Кобиленко, «вода виступає як свідок, як запорука правдивості слів, підтвердження вірності закоханої пари один одному» [2, с. 31]. Лейтмотив річки супроводжуватиме частину протягом усього звучання, виступаючи то в ролі акомпанементу, то в ролі головної діючої особи, доповнюючи та збагачуючи характер частини.

Продовження розвитку основної теми в її автентичному варіанті (ц.22) доручено саксофону (in B). Ніжна лірична народна мелодія майстерно прикрашена композитором оркестровими колористичними ефектами, зокрема «гойданнями» валторн (лейтмотив річки), шарудінням маракасів та витриманою оркестровою педаллю струнних. Другу фразу підхоплюють дерев'яні інструменти терцієвими «вторами», що призводить до динамічного наростання і згущення оркестрової партитури, імітуючи звучання народного хору.

У другому проведенні теми (ц. 25) в першій фразі композитор використав поліфонічний прийом канону (альти і віолончелі, кларнети і фагот, флейти і гобої), створивши специфічний стереоефект, чим яскраво відобразив сумніви й тривогу в душі козака: «Порадь мене, дівчинонько, // Як рідная мати, // А чи мені женитися, // А чи тебе ждати?». Друга фраза теми сповнена надії і впевненості, широкий розмах мелодії та терцієві дублювання відтворюють бадьорий запальний характер молодого людини – козака. Цей образ поступово розчиняється в тихому відлунні та розбивається на короткі фрази «Гей-гей», що на фоні лейттембру дзвіночків та образу води низхідними терцієвими схлипуваннями дерев'яних духових знову звучать жалісно і безнадійно (ц. 28), з доповненням рівномірно-пульсуючого ритму струнних як відображенню хвилювання козака.

Наступне проведення змінює тему до невпізнанності, тут композитор не вдається до цитування народної пісні, а відтворює внутрішні переживання героїв засобами колористичного переосмислення фольклорних елементів. Образ дівчини, що у пісні характеризується словами – «Я з тобою вечір стою, // На іншого важу», Л. Колодуб відобразив поліфонічним зіткненням «ковзаючих дисонансів», дрібними хроматичними ходами та відсутністю тональної опори. Тема звучить під постійне «биття серця козака» в ударних (ц. 29). Потужний «вибух» оркестру tutti в кульмінації частини, де 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 тут покладено на інструменти мідної групи, речитативне проведення елементів теми супроводжується декламаційними вигуками дерев'яних духових на фоні насторожуючого мерехтіння тремоло у струнних.

Генеральну паузу всього оркестру зупиняє суперечка козака і дівчини. Реприза частини (ц. 43) підсумовує дію багаторазовим повторенням останньої фрази пісні «*Козак старий, літа пройшли, // А ще не женився*», тихе відлуння якої кожного разу віддаляється та поступово затихає, розчинившись у приглушених пасажах арфи.

Підсумовуючи, слід відзначити деякі особливості трансформації фольклору у Танці № 6 із циклу «Українські танці» Л. Колодуба. Отже, композитор використав у частині автентичну народну пісню «Гече річка невеличка», збагативши її колористичними засобами оркестрового письма, переосмисливши та транспонувавши її в наступних проведеннях («ковзаючі» хроматизми, атональність та ритмічне ущільнення теми (ц. 29). У симфонізації народного мелосу проявляється глибокий філософський підхід Л. Колодуба, відтворення у частині семантики тужливої пісні (зітхання, биття серця, трепіт), слів-символів, зокрема лейттеми води, що слугує смисловим стержнем, створюючи цільність та лаконічність вислову.

Наступний **Танець № 7** становить 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. Однак частина викликає зацікавлення тим, що композитору вдається подолати куплетну структуру народної пісні. Л. Колодуб майстерно переосмислює танцювальну мелодію та вкладає її у рамки тричастинної форми. Епізод А – проведення та варіаційний розвиток першої фрази – «*Ти до мене, ти до мене не ходи*», що характеризується швидким рухом та вузьким діапазоном у мелодії, а епізод В – друга фраза пісні – «*Понад сад виноград, а у саду грушка*», якому притаманні інтервальні стрибки та довші ритмічні фігури. Остання частина – поліфонічна взаємодія основних тем: композитор, розробляючи частину А, вводить ледь помітні елементи теми В і досягає цілісності образів.

Розпочинається частина стакатним проведенням теми у дерев'яних духових. В експозиції композитор використовує народну тему майже в її автентичному вигляді, дещо змінивши тільки закінчення фраз, що в 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 в басу (подібний прийом повториться також і в третій частині).

Видозмінена мелодія, що втретє звучить бравурно й піднесено у мідних духових, набуває маршових рис (ц.39) завдяки пунктирному ритму та чітким акцентам. Змінивши ритмічний малюнок і мелодичну лінію, композитор якнайкраще пристосовує народну мелодію для виконання мідними інструментами, що вдало відтворюють молодецький запал і потужну енергетику.

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 створюють асоціацію зі словами з пісні – «*Перестань, перестань до мене ходити*». Саркастичні фрази-відповіді набувають тут все більшої категоричності, а багаторазове повторення дівочої фрази в результаті призводить до розв'язання у стверджуючому хоралі мідних духових.

У середній частині композитор підпорядковує народний мелос традиціям симфонічного розвитку тематичного матеріалу. Автор творчо розробляє фольклорне першоджерело, застосовує ритмічні ущільнення, інтервальні зміщення, мелодичні варіації теми та ін. Цікавим зразком щодо розвитку тематичного матеріалу виступає третя частина танцю, у якій Л. Колодуб в другому проведенні теми А (дерев'яні, струнні) протиставляє одночасно її темі В (тромбони (ц. 51)). Завершується Танець № 7 гучною репризою, у якій жартівлива тема А звучить піднесено і бадьоро tutti оркестру.

У наступній частині циклу (**Танець № 8** (*Allegretto*)) композитор майстерно зобразив символічні образи, зашифровані в народній пісні «Тихий Дунай», де оспівується кохання молодого козака та туга за Батьківщиною. Також існує і хорова обробка цієї мелодії, здійснена Л.Колодубом у циклі «Прилуцькі пісні», № 18.

В експозиції автор, цитуючи народну пісню хоралом дерев'яних духових на фоні мерехтливого акорду струнних у м'якому й ліричному звучанні, відображає внутрішній душевний стан козака. Гулка тема литавр, що символізує «Дунай», а за міфологічними

уявленнями українського народу, окрім «великої води», завжди асоціювалася з певною перепоною, у нашому випадку з розлукою, обрамляє частину та додає у загальний помірний виклад елементи тривоги та настороження.

Середня частина (ц. 55) призводить до віддалення від фольклорного першоджерела, лише деякі елементами тематичного матеріалу нагадують експозиційний матеріал. Тема діалогу між отаманом і козаком «*Пусту мене, отамане, // Із війська додому*» зберігає лише певне інтервальне співвідношення та деякі елементи народної мелодії, пропонуючи зразок стирання чіткої межі між народним і авторським первнем.

У репризі знову появляється автентична мелодія, що звучить стверджуючими фразами у мідних духових – «*Любить буду, не забуду, / Кого обіцявся*», пізніше тема поступово затихає до завершення.

Завершує другу сюїту циклу «Українські танці» моторний **Танець № 9 (Vivo)**. Частина нетривала, тут у стрімкому наскрізному розвитку розробляється жвава народна мелодія, що нагадує пісню «На вулиці скрипка грає». Прикрашена яскравими оркестровими фарбами та тембровими контрастами, частина сприймається як картина велелюдного ярмарку. Відтворюючи награвання народних музик, композитор створює відчуття змагання, що є притаманним для цього жанру, а «фальшиві» хроматизми у мелодії та імпровізаційність вислову підкреслюють цей образ.

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

Швидкий танцювальний ритм перебивається «підскоками» (В), що в оркестрі відтворюються динамічними сплесками та чіткими акцентами ударної групи (ц. 63). Яскраво відобразивши моторні рухи народного танцю, такі, як бігунець, голубці, вихиляси та стрибки, композитор створив неповторну картину масового танцювального дійства, адже, як зазначає А. С. 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» [3, с. 100].

Удруге тема (А), що транспонована у верхній регістр, звучить ще з більшим запалом та завзяттям у дерев'яних духових під стрімкий «вихор» струнних. 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 енергійна народна тема (В), розбиваючись на короткі фрази (ц. 67), поступово набирає обертів та захоплює весь оркестр.

Наростання та безперервний розвиток тематичного матеріалу призводить до логічного розв'язання в кульмінаційній частині, у якій з могутнім динамічним піднесенням стверджується тема (А), що набуває тут маршових рис та звучить у мідних духових бравурно і піднесено. Для досягнення ефекту трансформації теми (А) композитор змінює ритмічний малюнок та пристосовує мелодію для якнайкращого звучання в мідних духових, додає маршовий пунктирний ритм і збагачує тему потужним ритмічним арсеналом ударних (литаври, бубон, барабан, великий барабан). Для досягнення стереоефекту композитор використовує поліфонічне накладання тематичного матеріалу, тим самим підкреслюючи масштабність маршового дійства.

Отже, у Танці № 9 Л. Колодуб, використовуючи потужний арсенал великого симфонічного оркестру, відтворює запальний народний танець з притаманними для цього жанру моторним запальним ритмом та витонченою мелодикою. Імітацією звучання народних інструментів, зокрема волинки, (ц. 66) та контрастними динамічними та тембровими протиставленнями автор створює відчуття змагання, що притаманно для народного музикування.

Таким чином, друга сюїта циклу «Українські танці» Л. Колодуба становить яскраву панораму українського танцювального та пісенного фольклору. Композитор використав тут цитати з українських народних танців – «Гречаники», «Триндичка», «Метелиця» – та пісень – «Тече річка невеличка», «Ти до мене, ти до мене не ходи», «Тихий Дунай». Однак автор переосмислює фольклор у творі не лише в якості обробки чи цитування, а також завдяки відтворенню його внутрішніх семантичних ознак. Симфонізуючи основні формоутворюючі елементи національного мелосу – мелодія, гармонія, ритм, фактура та ін., композитор гармонійно поєднує їх як із класичними, так і з сучасними засобами оркестрового письма.

Творче застосування та трансформація фольклору в оркестрових творах Л. Колодуба часто призводить до стирання чіткої межі між авторським та автентичним, фольклорним і академічним, адже, переосмислюючи фольклор, основним завданням композитора стає відтворення його образної сторони, його символіки та глибинного філософського змісту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Загайкевич М. П. 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. – Збірник наук. праць : [упор. О. І. Котляревська]. – Вип. 50. – К., 2006. – С. 123–128.
2. 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. – № 18 (205). – Луганськ, 2010. – С. 30–34.
3. Кондюк А. С. Лексика українського народно-сценічного танцю: наукове видання / А. С. Кондюк // Наукові записки. ВДПУ ім. М. Коцюбинського. Серія : Педагогіка і психологія. – Вип. 18. – Вінниця, 2006. – С. 95–100.
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. – Збірник наук. праць : [упор. О. І. Котляревська]. – Вип. 50. – К., 2006. – С. 31–33.

УДК 78.461

О. І. ВАР'ЯНКО

ЄВРОПЕЙСЬКА СОНАТА ДЛЯ ТРУБИ: ІСТОРІЯ, ВИКОНАВСТВО

Стаття присвячено історичному огляду становлення та еволюції жанру сонати для труби у просторі європейської музичної культури XVII–XX століть. Розглядаються актуальні тенденції барокового трубного виконавства, простежуються зміни традицій, композиторських генерацій, вимог до виконавців-трубачів у контексті камерно-ансамблевого виконавства XXI століття.

Ключові слова: труба, соната, виконавство.

О. И. ВАРЬЯНКО

ЕВРОПЕЙСКАЯ СОНАТА ДЛЯ ТРУБЫ: ИСТОРИЯ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

Статья посвящена историческому обзору становления и эволюции жанра сонаты для трубы в пространстве европейской музыкальной культуры. Рассматриваются актуальные в исполнительском и педагогическом аспекте тенденции барокового трубного исполнительства, прослеживаются черты модификации классических традиций, процесс радикального