УДК 78.27; 78.6У
DOI: https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.227.242

Ярослав Жовнірович

КЛАРНЕТ У СКЛАДІ ТРОЇСТИХ МУЗИК: ІМПЛАНТАЦІЯ ТРАДИЦІЙНОГО АНСАМБЛЕВОГО УТВОРЕННЯ В ТВОРЧОСТІ ЛЕВКА КОЛОДУБА

Жовнірович Ярослав Степанович – аспірант, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: zhownirowych@gmail.com
ORCID 0000-0003-1398-8874

Кларнет у складі троїстих музик: імплантація традиційного ансамблевого утворення в творчості Левка Колодуба

В статті вперше робиться спроба співставити принципи музикування народних "троїстих музик" та вживлення особливостей цього типу ансамблевого виконавства у сфері української академічної музики.

Розглядаються принципи автентичного ансамблевого музикування та провідні сфери структурно-функційних утворень в традиційній інструментальній культурі як основа для композиторської інтерпретації. На основі комплексного аналізу "Троїстих музик" Л. Колодуба виявлено наступні ознаки народної інструментальної традиції: кларнет виступає у якості соліста в ансамблевому утворенні "троїстих музик"; сюїтна побудова типу низки-в'язанки епізодів, в основі яких - наближені до народних авторські та автентичні різнорегіональні зразки української танцювальної культури (аркан, козачок, гопак, коломийка, марш-вівat); калейдоскопічна послідовність кадрів-колін збагачена імпровізаційними інваріантами при утриманні остінатних ритмо-формул та "гри на міру"; "візуалізація" зміни танцювальних фігур і рухів за рахунок стереофонічних ефектів диференціації партій та злитно-унісонних звучань, перекидань мелодії між тембральними площинами, дублювання; імітація народних інструментів (ударних, сопілково-фрілкових награвань, басолі, цимбал) поєднана з ефектами відлуння, змінами позиціонування, акцентним переінтонуванням інструментального плану, вмонтованістю мелодичної лінії між голосами. Використання мажоро-мінору, підвищених II і IV ступенів, квартсекундакордів, породжених лінеарною природою ансамблевої вертикалі, свідчать на користь глибокого проникнення композитора у

світ інструментальної автентики, що знаходить нове життя у сфері академічної культури під знаменником новофольклоризму, який став однією з домінантних ознак т ворчості Левка Колодуба.

Ключові слова: *троїсті музики, кларнет, новофольклоризм, народне та академічне музичне мистецтво, Левко Колодуб.*

Постановка проблеми. Націотворчі процеси, невід'ємною складовою яких є виконавство на духових інструментах, що інтенсивно виявляється через сферу музичного мистецтва, покликані до поглибленого вивчення української музичної культури в її інтегративних та україноцентриських виявах. Так, в українській кларнетовій музиці, активна фаза становлення і розвитку якої припадає на другу половину XX ст., творило чимало композиторів. Однак, найбільш плідною в сенсі створення широкої жанрової палітри національного кларнетового репертуару може вважатися творчість Левка Колодуба. Будучи професійним кларнетистом-виконавцем, композитор присвятив значну частину свого творчого доробку саме цьому інструменту, репрезентуючи його у сольній, ансамлевій та концернто-симфонічній якості, демонструючи при цьому різноманітні оригінальні підходи та вирішення у найрізноманітніших жанрах.

Однією з засадничих питоменностей української кларнетової музики академічного напрямку є її співвідношення з традиційною інструментальною культурою, що й засвідчує її національну природу. Власне тому, виходячи з конкретної програмної назви однієї з найцікавіших кларнетових композицій Л. Колодуба “Троїсті музики” виникла ідея прослідкувати на основі цього твору співмірність автентичного та академічного начал в інструментальній музиці як однієї з актуальних проблем сучасного музикознавчого континууму.

Аналіз досліджень та публікацій. В широкому контекстуальному полі проблематики, присвяченої національному в музичному мистецтві, яке охоплює щоразу ширше поле явищ найрізноманітнішого порядку, одними з провідних є вирішення відносин між традиційним, фольклорним началом та композиторською творчістю. Проте, наразі відчутно мало спостерігається досліджень у царині саме інструментальної культури українців в аспекті кореспондування з академічним музичним мистецтвом. Спираючись на роботи, присвячені органології та виконавству в українській автентичній інструментальній традиції А. Гуменюка [2,3], М. Хая [15,16], Л. Кушлика [7], І. Мацієвського

[9-11], С.Стельмащука [12], в яких висвітлюється феномен троїстої музики як особливого ансамблевого утворення, питомого винятково для української культури народного виконавства, а також праці, в яких приділено увагу прообразам-попередникам академічного кларнету (Г. Хоткевич [17], Б.Яремко [18], А. Гуменюк [3], М. Хай [16], В. Борецький [1]), проводиться узагальнення щодо провідних сфер функціонування народної ансамблевої музики та участі кларнету у її традиційних складах (В. Борецький [1]). Кларнетова музика Л. Колодуба розглядається крізь призму монографічних досліджень та окремих розвідок (М. Загайкевич, А. Терещенко, В. Іванченко, Ю. Малишева, А. Мухи, К. Білої та ін.), а також під ракурсом втілення народно-інструментального музикування в симфонічній музиці Л. Макаренко [8], яка розглядає подібну проблематику на рівні жанрових моделей. Проте, дана тема наразі не піднімалася стосовно кларнетової творчості Л. Колодуба - чи в ракурсі перетворення фольклорних традицій в площині даного типу ансамблевого інструменталізму (троїстих музик), чи в сенсі аналітичних спостережень над кларнетовими композиціями, чи в аспекті співдії народного та академічного начал.

Мета статті полягає у окресленні характерних особливостей типового та свого роду емблематичного в національному плані ансамблевому утворенні традиційної культури - троїстих музиках та застосування принципів народного інструменталізму на прикладі кларнетової композиції "Троїсті музики" Левка Колодуба у сфері композиторської академічної творчості.

Виклад основного матеріалу. В творчому доробку Л. Колодуба спостерігаємо чи не найоб'ємніший масив творів для кларнету найрізноманітніших жанрів в українській музиці. Очевидно, це пов'язане з другою спеціальністю композитора — він фаховий кларнетист, який досконало володіє інструментом, практично знаючи всі тонкощі не лише виконавського порядку, але "розуміє інструмент з-середини", тобто, виступає як композитор-практик[1].

[1] У творчості композитора виділяються наступні жанрові різновиди: це три Концерти для кларнету (Перший — для кларнету і камерного оркестру 1995 року; Другий — для кларнету і камерного оркестру 2004 року в трьох частинах (Sinfonia, Aria, Burleska), Третій — для кларнету і струнних в трьох частинах 2010 року). До творів концертного типу належать "Поема", "Слов'янське каприччіо" для кларнету та оркестру, "Троїсті музики" в опрацюванні для оркестру кларнетів і симфонічного оркестру. Численні твори для кларнету соло ("Українські витинанки" переклад автора 1998 р.) та для кларнету і фортепіано -

Творча біографія митця починається з «Тарантели» для кларнета і фортепіано (1949). Попри те, що кларнет займає визначне місце в розмаїтій жанровій палітрі Л.Колодуба (сценічних, симфонічних творах, концертах і т.д.), цей інструмент знайшов своє втілення і у численних сольних, ансамблевих та концертно-симфонічних творах. Однією з яскравих видових рис творчого почерку митця є новофольклоризм, надзвичайно тісна співпраця з народною музичною культурою, що відзначають чи не всі дослідники творчості композитора. Так, Левко Колодуб, виходячи з етимології троїстих музик не лише номінує один з кращих своїх творів для кларнету відповідною програмною назвою - "Троїсті музики", а по-суті вводить у академічну ноосферу природню автентичну традицію, оскільки кларнет здобув собі тривке положення у троїстих інструментальних складах.

До розгляду троїстих музик як явища звертаються численні дослідники народного інструменталізму: Г.Хоткевич [17], М.Хай [15-16], І.Мацієвський [9, 10], Л.Кушлик [8], В.Гуменюк [2, 3], С.Стельмащук [12] та ін.. Проте, визначення рівнів "співдії" поміж народним та акдемічним, зокрема, у сфері кларнетової української музики поки-що не проводилося. Розглянемо основні принципи та особливості цього популярного типу народного ансамблевого музикування. Вцілому, всіх традиційних інструменталістів можна умовно розділити на дві функційні категорії - репродуценти і творці, хоча традиційне мистецтво як таке завжди передбачає творчість і інтерпретацію в кожному виконавскому акті, домінанти векторів художньої активності різних типів музикантів достатньо виразні. Репродуценти - відтворювачі можут створити найдосконалішу інтерпретацію, чітко реалізувати виконавський план за вже існуючою матрицею, задуму і нормам його втілення. Саме таких

"Ескіз в молдавському стилі", "Сказання", "Танець" для кларнету і фортепіано (1948 р.), "Троїсті музики", "Гавот" для кларнету in B та фортепіано з сюїти "Танці старої Європи" згодом отримали цікаві оркестрові вирішення. Слід відзначити і велику кількість камерної ансамблевої музики за участю кларнету чи монодичних кларнетових ансамблів, створених Л.Колодубом: Тріо-соната для скрипки, кларнету та органу (ф-но) 2001 року, "Ескіз в молдавському стилі" для солюючої групи кларнетів та оркестру; "Концертино" (1995-1996 рр.), "Романтична прелюдія" для 4-ох кларнетів; для такого ж складу написані 4 п'єси з "Дитячого альбому"; "Інтермецо" для 5-ти кларнетів та бас-кларнету (фагота), " "Un peu d"impressione" для 5-ти кларнетів та бас-кларнету, "Вечір в Карпатах" для 5-ти кларнетів, бас-кларнета та ударних та ін.

виконавців найбільша кількість і вони є хранителями канонів традиції. Друга категорія - "музики" - окрім збереження традиції створюють нові композиції, каденційні звороти, прийоми артикуляції, фразування і структурування, шукають нові образи, композиційні плани і шляхи їх структурного втілення. [11, с. 64]. Взаємодія обидвох типів музикантів у сфері ансамблевої гри довзоляє постійно зберігати цю двовекторну природу традиційної інструментальної музики, завдяки чому в її середовищі витворюється велетенське розмаїття жанрів.

За І. Мацієвським, всю інструментальну музичну культуру можна поділити на кілька фундаментальних сфер структурно-функційних утворень [1] і фактично в кожній з цих груп присутньою є ансамблева гра, чи то в спонтанних формах свого утворення, чи в сталих ансамблевих сполуках, чи навіть спостерігається в сольному виконанні. Адже сольна гра в традиційній музиці передбачає розмову, спілкування, як провідну ознаку ансамблю, хрч тут виступає дещо інший рівень спілкування — з духами предків, лісу, померлим тощо [10, с. 91]. Характерно, що весільні музиканти на Гуцульщині люблять музикувати для власного задоволення у дві скрипки [7, с. 67], що ще раз підтверджує розуміння інструментальної гри як акту спілкування з надприродними силами. За А. Гуменюком, такий тип ансамблю до сьогодні зустрічається в західних областях України.

[1] 1) трудове та дитяче ігрове звукоутворення. Функційна скерованість звукової комунікації на пряме або опосередковане спілкування людини з природою під час праці або дитячої забави. Дитяча гра є способом звукового пізнання життя та природи. Жанрові групи: кличні (вабцеві) звукові комплекси мисливців, сигнальні (спрямовуючі та охоронні) звукотворення пастушого господарства, а звукова дитяча творчість часто є імітативною з ігровою або навчальною метою; 2) Музика спілкування між людьми в процесі праці або обряду. Тут сигнали-оголошення, сигнали-проголошення фаз доби, року, відповідної трудовому режимові акції, церемонійні проголошення найважливіших етапів обряду чи ритуалу; 3) Музика ритуальної дії представлена награваннями, що супроводжують ритуальну ходу (колядницькі ходи, весільні походи, весняні та осінні обрядові процесії тощо), музика до ритуальних танців і танкових ігор, календарних та весільних сакральних дійств зі співом або без нього; 4) Міфологізована та вільна інструментальна музика для власного задоволення та для слухання. Характерною ознакою музики цієї групи є присутність естетизму, танці, в яких присутні елементи звукозображальності, епічні жанри, похідна і танцювальна музика, вільні та програмні композиції; 5) Об'ємна сфера приурочених жанрів, що фактично являють собою приурочену лірику.

В цілому, в традиційній ансамблевій грі українців сталими є два інструменти: скрипка і бубон, до яких могли додаватись цимбали, друга скрипка, басоля, згодом кларнет тощо (за А. Гуменюком) [2, с. 61]. Скрипка є провідним інструментом в усіх різновидностях народних інструментальних ансамблів типу троїстої музики поруч з бубном. Цимбали часто замінюють інші інструменти (другу скрипку, басолю). Впродовж XIX-XX ст. одним з популярних ансамблевих інструментів стає і кларнет, який органічно включається в різноманітні склади троїстих музик. Для ансамблевої музики усної традиції в її сучасному стані типовими є типовими наступні склади: 1) троїста музика з дотриманням складу з трьох чоловік: скрипка / партія втори (наприклад, кларнет) / бубон; 2) народні ансамблі, утворені шляхом розширення кількості інструментів та введення духових (кларнету) до складу ансамблю; 3) мішані склади, властиві для художньої самодіяльності.

Що стосується розподілу функцій в ансамблі, то керівником ансамблю як правило є той, що грає на ведучому інструменті. Так, в гуцульській весільній капелі скрипаль посідає провідну роль: а) є носієм традиції в усьому комплексі музично-виразових засобів; б) лідер, який добирає до своєї партії відповідних партнерів; в) відповідає за репертуар, тематизм і структуру цілого, послідовність колін у танцювальній музиці.

Серед типів фактури в ансамблевій музиці зустрічаються унісон, що в ансамблевій грі постає в якості тембрової гетерофонії, а, отже, тут присутньою є якість політембровості. Що цікаво, як зазначає М. Хай, “народні музиканти внутрішньо усвідомлюють закономірності побудови обертонового ряду, чують і завжди точно відтворюють його “биття”. [17, с. 44], тому ансамблева вертикаль як правило є дуже струнокою, позбавленою фальшивих обертонів навіть при різнотембровому звучанні. При збереженні позірної солюючої ролі скрипаля, в традиційній музиці жоден з голосів інструментальної діафонії як правило не відтворює сольної версії наспіву: мелодична лінія вмонтована одночасно в два голоси, вона ковзає з голосу в голос, гублячись в реальному двоголоссі і складній вишуканій орнаментальній мелодиці, в складному акцентному переінтонуванні суто інструментального плану. В ансамблях типу “троїстих музик” музична фактура несе три функції: 1) солююче мелодичне начало скрипки; 2) ритмічна функція, яку виконують ударні, мембранні інструменти (рідше решітко, великий барабан з

тарілкою - “бухало” чи цимбали, в тому числі ритміко-гармонічні чи бурдонні, як на Бойківщині); 3) інші інструменти — кларнет, сопілка - в складі троїстих музик виконували функцію втори, заповнення гармонічного супроводу або проводили елементарні контрапункти (невеликі імітаційні побудови). Зрештою, як зазначає М. Хай “ареали поширення інструментальних форм багатоголосся як правило співпадають з ареалами відповідних вокальних багатоголосних стилів” [17, с. 45]. Прикладом такої інструментальної ансамблевої традиції, де до 30-х рр. ХХ ст. серед українців Східного Поділля найбільш вживаним ансамблем була саме троїста музика (скрипка, малий кларнет, бубен; 2 скрипки, бубен або невеликого розміру барабан зі стаціонарними тарілками). Однак, “відродження того чи іншого феномену зруйнованої традиції можливе при збереженні в слуховій пам'яті системи знаків (або окремих її елементів) нових носіїв відродженої традиції або їх старших родичів, колег, друзів. Можливим відродження стає і на основі сумарної пам'яті кількох пасивних хранителів інформації про окремі її елементи, підкріплену також документальними джерелами. Генераторами-реаніматорами подібної реконструкції виступають як фольклористи, культуртрегери, вчителі, так і самі музиканти-виконавці” [2, с. 133]. Додамо - і композитори, які, вводячи у сферу академічного мистецтва автентичну традицію інструменталізму все ж продовжують, хоч і в нових естетичних умовах, її життя, в даному випадку — традицію троїстих музик.

Об'ємна концертна п'єса віртуозного характеру “Троїсті музики” Левка Колодуба являє собою кількастадіальну композицію, яка відкривається імпровізаційним **Вступом Moderato assai**. Rubato (1-6 тт.), де зосереджені провідні інтонаційно-ритмічні первістки твору. Хоч в цілому драматургічна функційність вступу співвідносна з так званим примірянним до гри (солюючий розлогий роздум в кларнетовій партії та імітація басолі і цимбал у партії фортепіано з яскравою аналогією “гри на міру”). Після цього починається **Перший розділ Un poco piu mosso. Pesante**, який обіймає 7-65 такти. Розгойдування важкуватого чоловічого аркану проходить кількома етапами. Але з початком цього експозиційного розділу варто відзначити цікавий драматургічний прийом. Імпровізація кларнету, побудована на потрійному стрімкому арпеджіованому злеті та подальшому мелодичному розспівуванні невеликих мікропоспівок, за третім разом накладається на початкову синкопована чітко

ритмізовану акордову фактуру, неначе соліста-віртуоза “втягають” в загальний ансамблевий однолитий потік. Мелодичною основою Епізоду А Першого Розділу (7-15 тт.) стає авторська тема з розосередженими інтонаціями мелодичних зворотів аркану, оперта на чіткий остінатний супровід рівномірними вісімками, гармонічно-фактурну основу якого становить чергування чистих квінт та терпкого секундо-терцевого поєднання, в той час як в проведенні головної мелодичної лінії переважають чергування терцій та кварт, що створює стереофонічний ефект виповненого яскравого злитного ансамблю на *f*. Хоч імпровізаційність соліста-віртуоза знову “прориває́ться” в наступному Епізоді В marcato (16-26 тт.): візернукова дрібушечка шістнадцятими стає прикрасою-підголоском до рівномірної танцювальної теми у фортепіано (яка здіймається до теситури кларнету, однак з поліфонічними, канонічними підголосками (16-19 тт.). В наступних чотирьох тактах (20-21 тт.) “дрібушечка” переходить у партію фортепіано в середньому регістрі на *pp, п*ри цьому кларнет на *p,* неначе відголосок, уривчасто (з пропусканням окремих звуків) веде танцювальну тему, а основою цього епізоду відлуння стає звук “b” у контроктаві. Невеличка двотактова побудова (24-25 тт.) засвідчує появу нового Епізоду С — неначе здалеку пророщується нове танцювальне коліно на синкопованому супроводі з відривними чергуваннями секундової мікропоспівки двох акордів B-dur та C-dur. З новою силою на постійно зростаючій динаміці *f -ff-fff* та в постійно змінній метриці (потактовий метричний пульс: 3,3,3,4,2,4,3,3,4,4,4,3,3 четвертих) яскраво і енергійно повнокровними акордами звучить аркан на тлі дуже низького стакатного чергування двох звуків “es”-”f” остінато октавами. При чому спочатку кларнет веде верхній голос акордової вертикалі (27-34 тт.), а на закінчення коліна композитор використовує штриховку дублювання кожного звуку, який ще більше загострює експресію танку.

Від 7 цифри починається **Другий Розділ форми Piu mosso B-dur** (40-65 тт.). Це новий виток танцювальної стихії. Важкуватий аркан (Перший Розділ) змінюється легеньким, сповненим гумору козачком. Цей Розділ відзначається дуже цікавою штриховкою. При загальному фразуванні лєгато в розмірі 2\4 акцентуються останні долі, а кінцівки окремих фраз також йдуть на стаккато, що надає епізоду рис ритмічної вибагливості, жарту, несподіваності. На примітивному супроводі (за народним висловом “бум-цик”) Левко

Колодуб проводить хитромудрий козачок, де соліст-кларнетист покликаний виказувати віртуозну майстерність у володінні різноманітними штрихами. За принципами народних традицій композитор вибудовує закінчення цього Другого Розділу (56-66 тт.), коли інструменталісти розганяють темп танцю не його пришвидшенням, а новим позиціонуванням у фактурній просторовій площині. Так, фортепіано "працює" в 3-4 октаві, а партія кларнету проходить у другій (по-суті виконавці міняються місцями, тобто ведучий солюючий тембр набирає значення фону). При цьому розкручується вихор танцювальних інтонацій шітнадцятковим рухом, врівноважуючись, однак, на закінчення в низькій теситурі тремолюючими витриманими звуками в малій октаві. І знову композитор використовує ефект зв'язки-заключення-вступу, суміщаючи всі три драматургічні функції в невеликих переходах-"передихах", які дають поштовх до нового витка танцювальної імпровізації.

Варіаційно-варіантні видозміни нових тематичних примітивів у **Третьому Розділі Vivo F-dur** (66-129 тт.) створюють відчуття калейдоскопічної зміни невеликих кадрів-колін, кожне з яких є інваріантом попереднього, однак фактурні, гармонічні, ритмічні, агогічні видозміни ніби утримуючи остінатність певної танцювальної провідної формули "візуалізують" зміни різних танцювальних фігур та рухів, а також виказують винахідливість та щедру майстерну імпровізаційність інструменталістів.

Зі зміною тональності (Es-dur) в гру вступає новий танець коломийкового типу — **Четвертий Розділ** (130-172 тт.), в якому композитор інтенсивно використовує яскраві динамічні контрасти (*p-f*). В основі цього розділу лежить чіткий стакатний рух рівномірними вісімками, які підкреслюють загальну моторику (перше проведення — А). При цьому солюючий кларнет, проекспонувавши мелодію танку, починає в другому проведенніні (В) дублювати основний бас — опорні гармонічні звуки, а у партії фортепіано (права рука) триває безупинний рух, який доходить до *ff* і з появою кластерного удару (c-d-es-f) — який лягає в основу рівномірного остінатного басу в контроктаві — кларнет разом з "приправленими" секундами у партії фортепіано проводить основну тему (третє проведення С). І раптом на *pp* кларнет шістнадцятими розмережує основні інтонаційні зерна (четверте проведення -D), бас відлунює октавами у високому регістрі, а в першій октаві за

рахунок накладань звуків нарощується тонікальний акорд (b| b-c| b-c-es| b-c-es-g| b-c-es-g-b), який разом з посиленням динаміки до *f* обриває танок. Кількатактовий (168-172 тт.) перепочинок на тремолюючій басовій ноті "d" знову виконує функцію заключення-переходу-початку.

В загальній стихії моторних танцювальних інтонацій врешті з'являється наспівна лірична тема, яка лежить в основі **П'ятого Розділу — Pochissimo meno mosso A-dur.** Цікаве ладове забарвлення (гра мажоро-мінору, підвищені II та IV щаблі), інтонування мелодичних фраз невеликими поспівками з форшлагами, тонічна утримана квінта в басу, тягуче коливання секундової інтонації в середній площині супроводу загалом нагадують невибагливі сопілкові-фрілкові пастуші награвання — в даному випадку — неначе пошуки матеріалу для наступного танку, який не забарився, бо подальший епізод повертається в основну тональність Es-dur, а чітко ритмізовний супровід захоплює "пастушу" мелодію в танцювальну сферу, однак повернення в A-dur стає не лише репризою даного розділу. Розлоге арпеджіато та кварт-секунд акорди апелюють до початку твору — Вступу, закличні висхідні інтонації якого неначе ще раз підкреслюють невтомність музик, проте починаючи наступний розділ Vivo F-dur (211- 250 тт.) за ознаками сумування мелодико-інтонаційних первістків, ретроспекції провідних фактурних елементів (кларнетова мережка, чергування квітнових басів з квартсекундовими акордами та зміна тональності на B-dur) тяжіють до репризності (Домінанта до початкової тональності твору). Однак проведення на початку розділу на *f* marcato жвавого маршу-вівату, ущільненого канонічними накладаннями теми радше ґравітує до **Коди,** яка знову ж таки суміщає ознаки експозиційності (віват)-розробковості-репризності. Удари басу на сфорцандо та тремолювання цілої капели на збірній мелодико-інтонаційній поспівці вивершується остаточним кінцевим акордом F-dur, який після довгого перебування в B-dur набирає домінантового значення і підкреслює динамічну відкритість форми, що являє собою в'язанку-низку танців-імпровізацій сюїтного типу, підкреслює загальну оптативну вісь твору (жодного мінору) та відкриту до діалогу, спрямовану в майбутнє енергію народного виконавства, символом якої на Україні стали "троїсті музики", а одним з улюблених та провідних інструментів цих поширених капел був кларнет.

Драматургічна схема “Троїстих музик” Левка Колодуба

ВСТУП	1 РОЗДІЛ	2 РОЗДІЛ	3 РОЗДІЛ	4 РОЗДІЛ	5 РОЗДІЛ	КОДА
Es-dur	Es-dur	B-dur	F-dur	Es-dur	A-dur	F-B-F-dur
	A-B-C			A-B-C-D	A-B-Вступ	A-B-C
1-6 тт.	7-40 тт.	40-65 тт.	66-129 тт.	130-172 тт.	173-210 тт.	211-250 тт.
f-mf	*ff-f-mf-p-f-p-ff*	*f*	*ff-mp-p-ff*	*p-f--ff-pp-f*	*mp-mf-p-mf*	*f-mf-ff*
Moderato assai. Rubato	Un poco meno mosso. Pesante	Piu mosso	Vivo		Pochissimo Espressivo	Vivo. Marcato
Настроювання	аркан	козачок	гопак	коломийка	повільний танок	марш-віват

Зазначимо, що симфонічна п’єса “Троїсті музики” була створена композитором на матеріалі кларнетового твору у 1974 р. і продовжує лінію творчого використання композитором традицій народного музикування. “Використовуючи як фольклорні цитати, так і власні мелодії, Л. Колодуб майстерно поєднав їх в одному творі. Колоритна п’єса «Троїсті музики» за своєю структурою — циклічна композиція на взірець сюїти, але безперервний розвиток стилізованих фольклорних мелодій нівелює чіткий поділ на частини і сприймається як одне ціле, що надає їй рис інструментальної поеми” - зазначає Л. Макаренко [8], підкреслюючи особливий склад оркестру, головна тембральна ініціатива якого належить чотирьом кларнетам[1]. Так, даний твір Л.Колодуба постає в одному ряді таких

[1] Особливу увагу привертає специфічний склад оркестру У п’єсі відсутня струнна група, за винятком контрабаса. За своїм складом — це духовий оркестр, у який, 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.

яскравих новофольклорних кларнетових композицій як "Гуцульський триптих" В.Носова, "Співи" І.Мацієвського, "Мольфар" Б.Фроляк, "Голоси прадавніх гір" В.Камінського та ін. Масштабною композицією "Троїсті музики" композитор створює не лише яскраве барвисте, багате за колористикою симфонізоване полотно, але й відроджує давні традиції народної ансамблевої гри, учасником якої був і кларнет. Особливості втілення форм традиційного музикування та цікаві новаторські виконавські прийоми дозволяють по-новому осмислити виразове багатство цього інструменту в співдії з принципами народного інструменталізму.

Висновки. Співставляючи принципи музикування народних "троїстих музик" та вживлення особливостей цього типу ансамблевого виконавства у сфері української академічної композиторської творчості на прикладі композиції "Троїсті музики" Левка Колодуба, було розглянено принципи автентичного ансамблевого музикування та провідні сфери структурно-функційних утворень в традиційній інструментальній культурі. На їх основі здійснено комплексний аналіз твору для кларнету і фортепіано "Троїсті музики" Л. Колодуба, в результаті якого було виявлено наступні ознаки автентичної гри та загалом виразового комплексу інструментальної традиції: 1) кларнет, як один з типових інструментів народного ансамблевого утворення "троїстих музик" виступає у якості соліста ансамблю; 2) сюїтна побудова та відкритість драматургічної концепції виявляється у формі, вирішеній за сюїтним принципом в'язанки - низки танців-імпровізацій; 3) основою тематичного матеріалу слугують наближені до народних авторські та автентичні зразки української танцювальної культури різного регіонального походження — аркану, козачка, гопака, коломийки, маршу-вівату; 4) втілення принципів народного ансамблевого музикування відбувається за рахунок калейдоскопічної зміни невеликих кадрів-колін, кожне з яких є інваріантом попереднього, однак фактурні, гармонічні, ритмічні, агогічні видозміни, утримуючи остінатність певної танцювальної провідної формули "візуалізують" зміни різних танцювальних фігур та рухів, що відбуваються за рахунок імпровізаційності, стереофонічних ефектів диференційованого та злитно-унісонного звучань, перекидань мелодичної лінії між тембральними площинами, дублювання тощо. 5) сонорні елементи імітації звучань народних

інструментів (ударних, сопілково-фрілкових награвань, басолі, цимбал) поєднані з ефектами відлуння, зміни позиціонування, складного акцентного переінтонуванні суто інструментального плану, вмонтованості мелодичної лінії одночасно в два голоси. Ладо-гармонічні та мелодико-ритмічні особливості музичного матеріалу: мажоро-мінор, підвищення II і IV ступенів, квартсекундакорди, породжені лінеарною природою ансамблевої вертикалі, утримані ритмічні остінато - "гра на міру" тощо, свідчать на користь глибокого проникнення композитора у світ інструментальної автентики, яка знаходить нове життя у сфері академічної культури під знаменником новофольклоризму, який став одним з домінантних у творчості Левка Колодуба.

Література

1. Борецький В. Перетворення народно-інструментальних традицій в українській кларнетовій музиці XX-го століття. *Наукові збірки ЛНМА ім.М.Лисенка.* Вип. 22. Львів: Сполом, 2010. С. 221-231.
2. Гуменюк А. Інструментальна музика в художньому житті українського народу. *Інструментальна музика*. Кн. 4 . Київ: Наукова думка, 1972. С. 4-34.
3. Гуменюк А. І. Українські народні музичні інструменти. Київ: Наукова думка, 1967. - 240 с.: іл., ноти.
4. Іванюта Л. Традиції народно-інструментального музикування у творчості Лева Миколайовича Колодуба на основі симфонічної сюїти "Гуцульські картинки". *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. наук. Праць.* 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.
5. Інструментальна музика: Українська народна творчість / Упор. А. І. Гуменюк. Київ: Наукова думка, 1972. - 485 с.: ноти.
6. Кушлик Л. Народні музичні інструменти в календарнх обрядах на Гуцульщині// Традиційна музика Карпат: християнські звичаї та обряди. - Івано-Франківськ, 2000. С.54-55.
7. Левко Колодуб: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. Луцьк: Волинська книга, 2007. 312 с.
8. Макаренко Л. Фольклорні засади оркестрової творчості Лева Колодуба : навчальний посібник. Вінниця : Нова Книга, 2015, 220 с..
9. Мацієвский І. Жанрові угрупування в українській традиційній інструментальній музиці. Львів: ПНДІМЕ ВМІ, 2000. 26 с.
10. Мацієвський І. Про жанровий поділ української народної інструментальної музики.*Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель: тези наукових доповідей*. Львів: ЛРА ЛДК, 1990. С. 16-19.

11. Мациевский И. В. Сюита-поэма в инструментальном фольклоре Гуцульщины. *Славянский музыкальный фольклор*. Москва: Музыка, 1972. С. 287-298.
12. Мацієвский І. "Троїста музика" (до питання про традиційні інструментальні ансамблі). *Ігри й співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки.* Тернопіль: Астон, 2002, С. 95-111.
13. Слупський В. Духові інструменти у творчості Левка Миколайовича Колодуба. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Випуск 83.* Київ, 2012, С. 108-113.
14. Стельмащук С. Троїста музика та її виконавці в Західному Поділлі. *Традиційна музична народна культура Західного Поділля.* Тернопіль, 2001 С. 67-72.
15. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). Київ- Дрогобич, 2007. 545 с.
16. Хай М. Традиційна інструментальна музика українців. Жанрова класифікація й сучасні жанрово-стильові трансформації. *Проблеми етномузикології*. Вип. 2. Київ, 2004. С. 92-109.
17. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків, 2002. 288 с.
18. Яремко Б. Етноінструментознавство. Рівне: РДГУ. 2003, 188 с.
19. Ящук А. Засоби втілення програмності у тріо „Голоси прадавніх гір" Віктора Камінського. *Творчість українських композиторів*. Львів, 2015. С. 284-290.

References

1. Boretskyi, V. (2010) Peretvorennia narodno-instrumentalnykh tradytsii v ukrainskii klarnetovii muzytsi XX stolittia. *Naukovi zbirky LNMA im.M.Lysenka.* Vyp. 22. Lviv: Spolom. S. 221-231.
2. Humeniuk, A. (1972) Instrumentalna muzyka v khudozhniomu zhytti ukrainskoho narodu. *Instrumentalna muzyka*. Kn. 4. Kyiv: Naukova dumka. S. 4-34.
3. Humeniuk, A. (1967) Ukrainski narodni muzychni instrumenty. Kyiv: Naukova dumka, 240 s.
4. Ivaniuta, L. (2011) Tradytsii narodno-instrumentalnoho muzykuvannia u tvorchosti Leva Mykolaiovycha Koloduba na osnovi symfonichnoi siuity "Hutsulski kartynky". *Muzykoznavchi studii Instytutu mystetstv Volynskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho: zb. nauk. Prats.* Vyp. 7. Lutsk: Volyn. nats. un-t im. Lesi Ukrainky. S. 307–315.
5. Instrumentalna muzyka: Ukrainska narodna tvorchist. Kyiv: Naukova dumka. 485 s.
6. Kushlyk, L. (2000) Narodni muzychni instrumenty v kalendarnkh obriadakh na Hutsulshchyni. *Tradytsiina muzyka Karpat: khrystyianski zvychai ta obriady*. Ivano-Frankivsk. S.54-55.

7. Levko Kolodub: storinky tvorchosti. Statti, doslidzhennia, spohady (2007) Lutsk: Volynska knyha. 312 s.
8. Makarenko, L. (2015) Folklorni zasady orkestrovoi tvorchosti Leva Koloduba : navchalnyi posibnyk. Vinnytsia: Nova Knyha. 220 s.
9. Matsiievskyi, I. (2000) Zhanrovi uhrupuvannia v ukrainskii tradytsiinii instrumentalnii muzytsi. Lviv: PNDLME VMI. 26 s.
10. Matsiievskyi, I. (1990) Pro zhanrovyi podil ukrainskoi narodnoi instrumentalnoi muzyky.*Persha konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky zakhidnoukrainskykh zemel:* tezy naukovykh dopovidei. Lviv. S. 16-19.
11. Matsyevskyi, Y. (1972) Siuyta-poema v instrumentalnom folklore Hutsulshchyny. *Slavianskyi muzykalnyi folklor*. Moskva: Muzyka. S. 287-298.
12. Matsiievskyi, I. (2002) "Troista muzyka" (do pytannia pro tradytsiini instrumentalni ansambli). *Ihry y spivholossia. Kontonatsiia. Muzykolohichni rozvidky*. Ternopil: Aston, S. 95-111.
13. Slupskyi, V. (2012) Dukhovi instrumenty u tvorchosti Levka Mykolaiovycha Koloduba. *Naukovyi visnyk NMAU im. P.I. Chaikovskoho*. Vyp. 83. Kyiv. S. 108-113.
14. Stelmashchuk, S. (2001) Troista muzyka ta yii vykonavtsi v Zakhidnomu Podilli. *Tradytsiina muzychna narodna kultura Zakhidnoho Podillia*. Ternopil. S. 67-72.
15. Khai, M. (2007) Muzychno-instrumentalna kultura ukraintsiv (folklorna tradytsiia) Kyiv-Drohobych. 545 s.
16. Khai, M. (2004) Tradytsiina instrumentalna muzyka ukraintsiv. Zhanrova klasyfikatsiia y suchasni zhanrovo-stylovi transformatsii. *Problemy etnomuzykolohii*. Vyp. 2. Kyiv. S.92-109.
17. Khotkevych, H. (2002) Muzychni instrumenty ukrainskoho narodu. Kharkiv. 288 s.
18. Yaremko, B. (2003) Etnoinstrumentoznavstvo. Rivne: RDHU. 188 s.
19. Yashchuk, A. (2015) Zasoby vtilennia prohramnosti u trio „Holosy pradavnikh hir" Viktora Kaminskoho. *Tvorchist ukrainskykh kompozytoriv*. Lviv. S. 284-290.

Yaroslav Zhovnirovych – Postgraduate Student, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: zhownirowych@gmail.com
ORCID 0000-0003-1398-8874

Clarinet as a part of "troyista muzyka": implantation of traditional ensemble formation in the works of Levko Kolodub

In the article for the first time an attempt is made to compare the principles of making folk "troyista muzyka" and implanting the features of this type of ensemble performance in the field of Ukrainian academic music.

The principles of authentic ensemble music making and leading spheres of structural-functional formations in traditional instrumental culture as a

basis for composer's interpretation are considered. Based on a comprehensive analysis of "Troyista muzyka" by L. Kolodub, the following features of the folk instrumental tradition were revealed: clarinet acts as a soloist in the ensemble formation of "troyista muzyka"; suite construction of the series of episodes, based on which are close to folk author's and authentic regional samples of Ukrainian dance culture (arkan, kozachok, hopak, kolomyyka, march-vivat); the kaleidoscopic sequence of frames-knees is enriched with improvisational invariants with the content of ostinato rhythm formulas and "moderation"; "Visualization" of changes in dance figures and movements due to stereo effects of differentiation of parts and merging-unison sounds, melody shifts between timbre planes, duplication; imitation of folk instruments (percussion, bagpipes, bassoons, cymbals) is combined with the effects of echoes, changes in positioning, accent re-intonation of the instrumental plan, the built-in melodic line between the voices. The use of major-minor, elevated II and IV degrees, quartersecond chords generated by the linear nature of the ensemble vertical, testify in favor of the composer's deep penetration into the world of instrumental authenticity, which finds new life in the field of academic culture under the denominator of neofolklorism in the works of Levko Kolodub.

Key words: *"troyisti" musician*s*, clarinet, new-folklore, folk and academic music, Levko Kolodub.*

Стаття поступила до редакції 23.01.2020, прийнята до друку 23.02.2020.

УДК 78.24
DOI: https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.242.269

Роман Антонюк

ФОРМУВАННЯ ЖАНРУ ВОКАЛЬНОГО ЧОЛОВІЧОГО КВАРТЕТУ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ: ІСТОРИЧНИЙ ДИСКУРС

Антонюк Роман Володимирович – пошукувач, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: rapsodia@mail.lviv.ua
ORCID 0000-0002-5727-3945

Формування жанру вокального чоловічого квартету в європейській культурі: історичний дискурс

В статті піднімається проблема етимології жанру чоловічого вокального квартету, який займає серединне положення між сольними