

УДК 78.087.1

Громченко Валерій Васильович,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри виконавського мистецтва
Дніпропетровської консерваторії
імені М. Глінки

ХУДОЖНЯ ОБРАЗНІСТЬ ЯК ОСНОВА ЕВОЛЮЦІЇ ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ «УКРАЇНСЬКІ ВИТИНАНКИ» ДЛЯ ГОБОЯ АБО САКСОФОНА Л. КОЛОДУБА)

У статті досліджується вплив художньої образності твору на процеси розвитку засобів музичної виразності. Автор виявляє значення художнього змісту композиції „Українські витинанки” для гобоя або саксофона соло Л. Колодуба на еволюцію пальцевої віртуозної техніки та свідомого використання музикантом прийому багатозвуччя. У публікації також розкриваються особливості розвою форми твору та окреслюються деякі художні засади звернення композитора до жанру музики для інструмента соло.

Ключові слова: твір, художня образність, засоби виразності, жанр, форма, витинанка, композитор.

Громченко Валерій Васильевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры исполнительского искусства Днепропетровской консерватории им. М. Глинки

Художественная образность как основа эволюции средств выразительности (на примере произведения «Украинские вытынанки» для гобоя или саксофона соло Л. Колодуба)

В статье исследуется влияние художественной образности произведения на процессы развития средств музыкальной выразительности. Автор определяет значение художественного содержания композиции „Украинские вытынанки” для гобоя или саксофона соло Л. Колодуба на эволюцию пальцевой виртуозной техники и сознательного использования музыкантом приёма многоголосия. В публикации также раскрываются особенности развития формы произведения и очерчиваются некоторые художественные основы обращения композитора к жанру музыки для инструмента соло.

Ключевые слова: произведение, художественная образность, средства выразительности, жанр, форма, вытынанка, композитор.

Hromchenko Valeriy, Ph.D. in Arts, Associate Professor of Performing Art Chair of Mikhail Glinka Dnepropetrovsk Conservatory

The artistic imagery as the basis of the evolution of means of expression (for example the work «Ukrainian vytynanki» for oboe or saxophone solo L. Kolodub)

The author investigates the influence of the artistic image of the composition on development processes means of expression. Scientist reveals the artistic content «Ukrainian vytynanki» for oboe or saxophone solo L. Kolodub. Researcher is studying the impact artistic imagery on the evolution of finger virtuoso technique and conscious use of musician the reception of musical polyphony. The publication also describes the peculiarities of form for the composition and this article delineates the some of the artistic foundations of the composer into his looking to the genre of music for solo instruments.

Key words: composition, artistic imagery, means of expression, genre, form, vytynanka, composer.

Музично-інструментальне виконавство кінця ХХ – початку ХХІ ст. красномовно демонструє активність розвитку засобів музичної виразності. Поява нових виконавських прийомів, технік, специфічних ефектів суттєво розширює діапазон виражальних можливостей сучасних музикантів. Розширення спектру виражальної палітри відбувається внаслідок відтворення композиторами, виконавцями, а також слухачами нових художніх образів, яскравих ідейно-образних картин новітньої мистецької свідомості. О. Соколов, говорячи про активне застосування сучасними митцями новітніх прийомів нотації, зазначає наступне: „Історичний перехід від одного типу нотації до іншого – це не заміна менш досконалого способу фіксації музики більш першорядним, а результат знаходження нових орієнтирів творчості, віддзеркалення якісного підйому в художньому мисленні” [10, 101].

Сучасні музично-теоретичні праці посвідчують значне превалювання технологічного чинника у процесі оволодіння новими засобами виразності. Свідченням цьому постають ґрунтовні методичні роботи та науково-практичні дослідження В.М. Апатського [1], В.Т. Посвалюка [8], І.С. Гишки [3], Р.А. Вовка [2] та ін. При всій важливості та необхідності таких розвідок мусимо констатувати, що така спрямованість, на жаль, є домінуючою в оволодінні та використанні музикантами сучасних „красок” виражальної палітри інструмента. Праці ж, у яких художня складова тих чи інших досліджуваних творів є першорядною над технологічними процесами, майже не представлені у сучасній науково-дослідницькій думці сфери духового музично-виконавського мистецтва.

Тож, перед сучасними музикантами постає проблема художньо свідомого осягнення широких обріїв новітнього музичного мовлення. Саме дослідження художньої образності певної музичної композиції у значній мірі

активізує процеси розвитку засобів музичної виразності, а також еволюціонує форму твору та зумовлює звернення композитора до відповідного жанру.

У період, коли митці сфери професійного духового музично-виконавського мистецтва проявляють дієвий інтерес до творчості вітчизняних та зарубіжних композиторів сьогодення, вчені та викладачі повинні унеможливити будь-які прояви „оголеного” техніцизму, ціллю якого є пафосна демонстрація лише технологічних звершень. Заглиблення ж у художню сутність твору, розкриття змістовності кожної складової музичної мови, окреслення передумов жанрового, композиційного рішень того чи іншого автора відкриває найцінніше, що може бути в музичному творі – його художня образність з її індивідуальною емоційністю, його ідейно-образний зміст. Є. Назайкінський стверджує: „Слухачу ж у принципі немає діла до технічних хитрощів. Його хвилює сама можливість хвилюватись, переживати, а якщо цього немає, то він вправі вважати музику такою що не відбулась” [7, 241].

Метою статті є дослідження еволюційних процесів ряду музичних засобів виразності у духовому музично-виконавському мистецтві на основі розкриття художньої образності твору „Українські витинанки” для гобоя або саксофона соло Л. Колодуба. Також автор публікації має на меті вивчити особливості розвитку форми даного твору та художніх основ звернення композитора до жанру музики для інструмента соло.

У різноманітності творчих векторів відомого українського композитора Левка Колодуба (1930 р.н.) відношення до академічних духових інструментів позначене особливою дієвою увагою. І цьому є пояснення. Практичне знайомство композитора з духовими інструментами відбулось ще у шкільні роки, коли Л. Колодуб навчався у Харківській школі-десятиріччі по класу кларнета. До цього періоду належать й перші проби композиторської майстерності. М. Загайкевич засвідчує: „Одним з перших творів Левка Колодуба був марш для духового оркестру, який одразу ж і прозвучав у виконанні його шкільних друзів” [5, 5]. Згодом, навчаючись у Харківській консерваторії на історико-теоретичному і композиторському факультетах, композитор не полишав професійного навчання гри на кларнеті. У ранню, студентську добу творчості композитора народжуються такі твори, як „Пісня” й „Танець” для кларнета в супроводі симфонічного оркестру. „Задумані та написані в ескізах 1948 року, вони були остаточно завершені й оркестровані під час навчання Л. Колодуба на першому курсі вузу. Обидва твори декілька разів виконувались студентським оркестром і, зрозуміло, автором (в ролі соліста).

У цих творах приваблює насамперед чуття оркестрових тембрів і особливо щедре використання виражальних можливостей духових інструментів, що й надалі залишиться відмінною, виражальною прикметою композиторського почерку Левка Колодуба” [5, 9].

Відомий виконавець на тубі, викладач та керівник ансамблевих колективів В. Слупський стосовно композицій Л. Колодуба для духових інструментів відзначає наступне: „Аналізуючи його твори, виконуючи його музику, хочу зазначити, що йому відомі усі найкращі індивідуальні особливості та можливості кожного духового інструменту” [9, 108]. Добра обізнаність у специфіці музичного мовлення духових заклала великі потенційні можливості автора до подальшого різноманітного використання духового інструментарію вже у зрілий період творчості композитора. Основою, в якій виражальна палітра формується у найбільшій динаміці розвитку, постає художньо-образне мислення Л. Колодуба та його композиторський стиль, який за влучним висловом О. Котляревської являє собою „... міцне вкорінення у фольклорний ґрунт і схильність до барвистого музичного звукопису” [6, 12]. Саме такого роду музичну картинність можна „споглядати” у творі „Українські витинанки” для гобоя або саксофона соло Л. Колодуба. Композиція найбільш відома та виконувана у редакції композитора від 1998 року. Даний твір присвячено стародавньому виду українського народного декоративно-прикладного мистецтва – витинанці. Процес витинання, тобто вирізування, у загальному розумінні техніки створювання ажурних, паперових прикрас, знайшов ствердження в основі назви цього різновиду народної творчості. „Витяти з паперу елементи наклеювали безпосередньо на стіни, піч, сволок, або у вигляді ажурних фіранок декорували вікна та полиці – відголос цієї традиції ми дотепер можемо спостерігати у вигляді паперових сніжинок, що з’являються в громадських приміщеннях і оселях щозими” [12, 328].

У дослідженні М. Станкевича „Українські витинанки” [11] виділяються три магістральні напрями розвитку цього мистецтва у ХХ ст. Науковець, застосовуючи принцип розподілу майстрів за технологічними особливостями створення витинанок, виокремлює народних, самодіяльних та професійних художників-витинанкарів. Слід відзначити, що у процесі такої класифікації висвітлюється безпосередня природа творення витвору мистецтва, головною ознакою якої є індивідуальна творча робота художника. Практичний акт народження витинанки на основі власного, глибоко особистісного світобачення майстра спрямовує Л. Колодуба до музично-художнього втілення декоративної картинності у жанрі музики для інструмента соло. Визначальні критерії даного жанру, а саме абсолютна індивідуальність виконання твору, а також використання арсеналу виражальних можливостей лише одного інструмента, попередньо визначеного композитором створює якомога найкращі художньо-композиційні можливості для передачі даної художньої образності.

Ураховуючи велику популярність „Українських витинанок” серед вітчизняних виконавців на духових інструментах (окрім виконання композицій гобоїстами, саксофоністами існують спроби інтерпретації твору кларнетистами), Л. Колодуба можна вважати, у певній мірі, одним із фундаторів жанру музики для інструмента соло в українському духовому музично-виконавському мистецтві. Перу композитора належать також „Гуцульські старосвітські награвання” та „Скерцо”, які автор пропонує для виконання знов-таки гобоєм або саксофоном соло. „При загальній подібності цих трьох п’єс (опора на фольклорний матеріал, штрихова та регістрова різнобарвність,

грайливо-танцювальний характер), вони є достатньо різноманітними і, певною мірою, визначальними для стилю інструментальної музики композитора” [4, 123].

Серед творчого доробку українських композиторів у жанрі інструментального соло необхідно відзначити й Поему для флейти соло Лесі Дичко. Майстриня виразно відтворює засобами сольного флейтового виконавства безмежність душевних страждань та відчаю людини у часи страшного голодомору 1932–1933 років. На окрему увагу може заслуговувати й Партита, написана композиторкою для сольної флейти. Тож відзначимо, що притаманна Л. Колодубу зображально-картинна художня образність вимагає якомога більшого занурення у специфіку засобів виразності того чи іншого духового інструмента, у такий спосіб активно розвиваючи та утверджуючи жанр музики для інструмента соло. О. Котляревська відзначає характерну композитору властивість щодо розмаїтого використання виразних можливостей духових інструментів. „Композитор, – пише науковець, – переосмислює народнопісенні джерела в душі багатобарвних, сповнених колористичними ефектами музичних „живописних” картин” [6, 12]. „Українські витинанки” – твір із загальним типом програмності. Відсутність сюжетної лінії, а також мінливий, різкий до перемін характер усієї композиції вказує на складну асоціативність у процесі усвідомлення художньої образності твору. Основу програми складає зміст подвійного значення.

З однієї сторони – часта зміна розміру, який складається з двох пар $5/8 - 3/8$ та $3/4 - 2/4$, превалювання комбінованих штрихів (стакато – легато), активне використання мелізматики (довгі та короткі форшлаги від однієї до трьох нот), значне введення агогіки та впровадження контрастного, витриманого й поступового типів динаміки відображають надзвичайно детальний процес творення (вирізання) витинанки майстром. Велика кількість різноманітних пауз (чверті, вісімки, шістнадцяті), які використовуються майже у кожному такті композиції (з урахуванням пауз після виконання нот штрихом стакато) образно змальовують специфічні рухи художника-витинанкаря зі спеціальними ножицями. Кожний музичний мотив, фраза, речення складають самостійну тему, яка й вибудовує певний декоративний візерунок, тобто відповідає відтворенню художнього образу картини-витинанки. Про неперевершену здатність Л. Колодуба до відтворення у музиці картинних зображень красномовно свідчать слова М. Загайкевич: „Його талант явно тяжіє до сприйняття й відображення оточуючої дійсності через призму об’єктивних емоцій, „зорових” і картинних зображень” [5, 25]. Значно ширший програмний зміст твору розкривається у процесі свідомого об’єднання здавалось би розрізаних за характером тем-витинанок в єдину композиційно сформовану картину, у своєрідний малюнок-враження. Яскравим свідченням такого тлумачення змісту композиції є введення Л. Колодубом прийому багатозвуччя у завершенні твору. Саме акордове звучання, визначення звуків якого та кількість співзвуч автор віддає на розсуд виконавцеві (як і можливість грати прийомом багатозвуччя), утворює цілісне емоційно-змістовне бачення мистецтва витинанки як стало-експозиційного, художньо довершеного витвору мистецтва. Стосовно експонування витинанок та техніки їх творення (вирізування) на сучасному етапі О. Тихонюк пише: „Новим етапом розвитку витинанки стала функціональна зміна, а саме витинання суто експозиційного призначення. Це, безумовно, спричинило до художніх видозмін. Зокрема, нові пластичні рішення зумовили потреба в оформленні витинанок (фон, рамка, скло). Така подача вже не вимагала лаконізму й монументальності форми, узгодженої з інтер’єром, адже наклеєне на цупкий фоновий аркуш зображення давало змогу вирізати найтонші лінії чи з’єднувати окремі елементи умовно тонким „першийком”. Також відпала потреба у монолітному вирізуванні з цільного аркуша паперу – тепер композицію можна було скласти з окремих елементів” [12, 328].

Таким чином, глибока художньо-образна палітра твору постає важливим чинником використання композитором прийому багатозвуччя, тим самим уникаючи у його застосуванні епатажної демонстративності та „пустого” техніцизму. Особливо цікавим у контексті даної художньої образності твору постає окреслення композитором форми „Українських витинанок”. Автор визначає основні два розділи *Andante* та *Allegro*, кожний з яких написано у тричастинній формі (*Andante* – проста, *Allegro* – складна тричастинна форма). Але ж усвідомлення змісту композиції як процесу народження витинанок та їх експонування у загальному, картинно-зображальному представленні нівелює умовні кордони між частинами, перевтілюючи тематичну взаємодію до форми колажу. Такого роду перетворення досягається невпинною динамікою розвитку тем, їх імпровізаційним характером, надзвичайно мінливою та перманентною мелодичною лінією. За визначенням Я. Денисенко, теми „...наче „розкручуються” по спіралі” [4, 123]. Ритмічні градації у бік зменшення довжини нот формують відчуття постійного пришвидшення руху аж до фінального багатозвуччя, утворюючи цілісний картинно-зображальний ефект. Наприкінці композиції Л. Колодуб вводить одноголосну орнаментально-декоративну, витіювато-грайливу мелодію, у такий спосіб підкреслюючи основну художньо своєрідну рису витинанок – їх ажурний, мінливо перемінний характер.

Особливу увагу звертає використання композитором імітаційно-поліфонічного прийому, яким автор контрастно виділяє полярні за змістом лінії витинанки. Використовуючи супротивні штрихові, регістрові, ритмічні, динамічні засоби виразності Л. Колодуб в одноголосі відтворює художню контрастність декоративно-ажурних фігур. Імпровізаційна винахідливість побудови мелодії на основі співставлення контрастних епізодів у значній мірі розширює граничні потенційні можливості виразальної палітри духового інструментарію. Надзвичайно детальний та кропіткий процес витинання (вирізання) майстрами орнаментально розквітливих ліній, які у безмежній кількості варіацій перетинають одна одну, постає в основі активного звернення композитора до віртуозної пальцевої техніки в її мількому різновиді. У поєднанні звуків превалює сполучення в інтервалах у межах від секунди до квінти. Активне використання мелізматики, зокрема довгих та коротких форшлагів, значно підвищує вимоги щодо потенціалу віртуозно технічних можливостей виконавців на духових інструментах.

Активізація технічних здібностей музиканта є наслідком усвідомлення та відтворення яскравої художньої образності означеної композиції, свідоме відтворення якої та донесення до серця кожного слухача є найважливішим завданням виконавця. Отже, заглиблення у художню образність твору „Українські витинанки” для гобоя або саксофона соло Л. Колодуба дозволяє відзначити фундаментальну залежність засобів виразності від художньо-змістовного наповнення музичної композиції. Образи витинанок, їх безпосередній особистісно-індивідуальний процес творення та цілісне, експозиційно-картинне представлення у визначальній мірі обумовило звернення композитора до жанру музики для інструмента соло, спричинило дієве усвідомлення композиційної структури тем-вигинанок у формі колажу, художньо обумовило доцільність використання прийому багатозвуччя, а також суттєво розширило потенційні межі пальцевої віртуозної техніки музиканта. Перспективою подальших досліджень виражальної палітри духового музично-виконавського мистецтва може стати вивчення складних процесів синтезу мистецтв. Означена у даній статті художня взаємодія народного декоративно-прикладного та музично-професійного мистецьких напрямів дає лише незначний дієвий приклад надзвичайно плідного взаємозбагачення.

Література

1. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : учебное пособие / В.Н. Апатский. – К. : НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. – 432 с.
2. Вовк Р. А. Історія, акустична природа і виразові можливості аплікатури кларнета : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 „Музичне мистецтво” / Роман Андрійович Вовк. – К., 2004. – 19 с.
3. Гишка І. С. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубоча (історія, теорія, методика, практика) : монографія / І. С. Гишка. – Львів : АСВ, 2010. – 183 с.
4. Денисенко Я. О. Про деякі напрямки розвитку сучасного українського гобойного репертуару / Я.О. Денисенко // Проблеми методики та виконавства на духових інструментах; Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2009. – Вип. 83.– С. 116–127.
5. Загайкевич М. Левко Колодуб / М. П. Загайкевич. – К. : Музична Україна, 1973. – 60 с.
6. Котляревська О. І. Левко Миколайович Колодуб – митець сучасності / О.І. Котляревська // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади); Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2005. – Вип. 50. – С. 7 – 13.
7. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
8. Посвалюк В. Т. Щоденні самостійні вправи трубоча : навчально-методичний посібник / В. Т. Посвалюк. – К. : Держ. метод. центр навч. закл. культ. і мист., 2003. – 56 с.
9. Слупський В. В. Духові інструменти у творчості Левка Миколайовича Колодуба / В. В. Слупський // Проблеми методики та виконавства на духових інструментах; Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2004. –Вип. 83. – С. 108 – 113.
10. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века : учеб. пособ. / А.С. Соколов. – М. : ВЛАДОС, 2004. – 231 с.
11. Станкевич М. Є. Українські витинанки / М. Є. Станкевич. – К. : Наукова думка, 1986. – 123 с.
12. Тихонюк О. Художні особливості витинанки українських професійних митців / О. Тихонюк // Народнознавчі зошити. – № 2 (110). – Львів, 2013. – С. 327–332.

References

1. Apatskij, V. N. (2006). Basic theory and techniques of brass musical performing arts. Kiev: NMAU im. P.I. Chajkovskogo [in Russian].
2. Vovk, R. A. (2004). History, nature sound and expression possibilities clarinet fingerings. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: KyivSC [in Ukrainian].
3. Hryshka, I.S. (2010). Sound formation as an important component of technical excellence trumpeter (history, theory, methodology, practice). L'viv: ASV [in Ukrainian].
4. Denysenko, Ya.O. (2009). Some areas of modern Ukrainian oboe repertoire. Problemy metodyky ta vykonavstva na dukhovykh instrumentakh, 83, 116-127 [in Ukrainian].
5. Zahaykevych, M. (1973). Levko Kolodub. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
6. Kotlyarevs'ka, O. I. (2005). Levko Mykolayovych Kolodub – artist of our time. Levko Kolodub: storinky tvorchosti (statti, doslidzhennya, spohady), 50, 7-13 [in Ukrainian].
7. Nazajkinskij, E. V. (1982). The logic of musical composition. Moskva: Muzyka [in Russian].
8. Posvalyuk, V. T. (2003). Daily exercise independent trumpeter. Kyiv: Derzh. metod. tsentr naveh. zakl. kul't. i myst. [in Ukrainian].
9. Slup's'kyy, V. (2004). Wind instruments in the works of Levko Mykolayovych Kolodub. Problemy metodyky ta vykonavstva na dukhovykh instrumentakh, 83, 108-113 [in Ukrainian].
10. Sokolov, A. S. (2004). Introduction to the musical composition of the twentieth century. Moskva: VLADOS [in Russian].
11. Stankevych, M. (1986). Ukrainian vytynanka. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
12. Tykhonyuk, O. (2013). Artistic features vytynanka Ukrainian professional artists. Narodoznavchi zoshyty, 2 (110), 327-332 [in Ukrainian].