

85  
1353

# ВІСНИК

ПРИКАРПАТСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Випуск 28-29 ч. II



## МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Івано-Франківськ  
2014

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

**ВІСНИК  
ПРИКАРПАТСЬКОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ**

**МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО**

ВИПУСК 28–29

Ч. 2



НБ ПНУС



803484

**ІВАНО-ФРАНКІВСЬК  
2014**

ББК 72.4(4 Укр)+85  
В-53

Друкується за ухвалою Вченої ради  
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.  
Протокол № 11 від 9 грудня 2014 р.

**Рецензенти:** доктор мистецтвознавства, професор Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.Карпенка-Карого **М.Ю. Ржевська**;  
кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник, начальник організаційно-методичного відділу Національної академії мистецтв України **О.І. Ваврик**.

**Редакційна рада:** д-р філол. наук, проф. В.В.ГРЕЩУК (*голова ради*); д-р юрид. наук, проф. В.А.ВАСИЛЬЄВА; д-р філол. наук, проф. В.І.КОНОНЕНКО; д-р істор. наук, проф. М.В.КУГУТЯК; д-р пед. наук, проф. Н.В.ЛИСЕНКО; д-р фіз.-мат. наук, проф. Б.К.ОСТАФІЙЧУК; д-р фіз.-мат. наук, проф. А.В.ЗАГОРОДНІЮК; д-р хім. наук, проф. Д.М.ФРЕЙК; д-р політ. наук, проф. І.Є.ЦЕПЕНДА.

**Редакційна колегія:** д-р мистецтв., проф. М.Є.СТАНКЕВИЧ (*голова редколегії*); д-р мистецтв., в.о.проф. Г.В.КАРАСЬ; д-р мистецтв., проф. О.В.КОЗАРЕНКО; д-р мистецтв., проф. П.Ф.КРУЛЬ; д-р мистецтв., проф. Д.В.СТЕПОВИК; д-р мистецтв., ст. наук. співроб. Р.В.ЧУГАЙ; д-р мистецтв., проф. М.В.ЧЕРЕПАНИН; д-р мистецтв., проф. Ю.П.ЯСІНОВСЬКИЙ; д-р мистецтв., проф. В.Г.ДУТЧАК (*відповідальний секретар*).

*Адреса редакційної колегії:*  
76000, Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 34а,  
Інститут мистецтв

**Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. 2014. Вип. 28–29. Ч. 2. 228 с.**

Автори наукових статей із мистецтвознавства – викладачі й аспіранти Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника та інших вищих навчальних закладів України – висвітлюють теоретичні й історичні проблеми розвитку українського образотворчого і музичного мистецтв. Розглядаються питання музичної культури Галичини та інших регіонів України, розвитку музичної освіти, теорії і практики виконавства, народної творчості.

Розраховано на виконавців, учителів, студентів, усіх, хто цікавиться питаннями мистецтва України.

**Newsletter Precarpathian University. Art studies its № 28-29. 2014. P. 2. 228 p.**

The Bulletin issue contains articles on art contributed by the faculty-members and graduate students completing Kandidat-degree of Precarpathian National University named after Vasil Stefanyk and other higher educational institutions of Ukraine. The papers deal with theoretical and historical aspects of the development of music in Ukraine. The issue is designed for scholars, secondary school teachers, undergraduate students and individuals who are interested in Ukrainian art studies. It is also highlighted the questions relative to the musical culture of Halychyna and another Regions of Ukraine, to the development of musical education, to the theory and practice of the performing and to the folk art.

At first time, the unknown pages about the famous artists of our culture are published.

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА  
803784

Інв. №

© Інститут мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2014

© ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2014.

## ВИКОНАВСЬКА І МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ТВОРЧІСТЬ

УДК 78.03

Алла Черноіваненко

### ВІРТУОЗНІ ЗАСАДИ МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ

У статті виявляється смислове поле понять «віртуозність», «віртуоз». Стверджується іманентна властивість явища віртуозності у музичному інструменталізмі як виконавського комплексу теоретичної, практичної та онтологічної «доблесті».

**Ключові слова:** музичний інструменталізм, віртуоз, віртуозність, виконавська майстерність.

Якість віртуозності викликає асоціації, у першу чергу, з мистецтвом і, насамперед, з музичною виконавською творчістю (хоча в період розквіту інструментальної віртуозності – романтичну добу – практично всі відомі віртуози-виконавці були й композиторами, які стали родоначальниками основних напрямків розвитку інструментального мистецтва і розквіту конкретного виду професійно-академічного інструменталізму). Про віртуозність і віртуозні якості виконавської творчості взагалі, конкретних виконавців, а також виконуваної ними музики говорить, так чи інакше, при аналізі будь-якої складової музичної творчості. Причому часто автори вкладають в існуюче поняття різний зміст. Тому актуальним завданням представляється дефініювати понятійний апарат у цій сфері. Крім того, віртуозність – невід’ємна якість як вокального, так і інструментального музичного мистецтва – наочно демонструє їхній взаємозв’язок і взаємовплив у ході музично-історичного процесу. Метою нашої статті стало виявлення віртуозних засад, властивих інструментальній музичній культурі як невід’ємної властивості останньої. Об’єктом виступає інструментальна музична творчість, а предметом – віртуозні засади останньої.

Що стосується теоретичного підходу до проблеми віртуозності, то, як указує Г. Мурадян, музикознавці розглядають явище звичайно із трьох ракурсів: як «словниково-академічні визначення», як «амбівалентні висловлення – віртуозність як наснага і віртуозність як захоплення технічною стороною виконання» та з обліком «своєї власної проблематики досліджень, не акцентуючи увагу на значеннєвому і музично-історичному, філософському коріннях цього явища» як сама Г. Мурадян, так і Б. Бородин у своїй докторській дисертації «Феномен фортепіанної транскрипції: досвід комплексного дослідження» [2], і деякі інші автори.

Етимологія слова віртуоз сходить до італійського *virtuoso* (буквально «добродесний, сильний») від латинського *virtus* («чеснота»), як стверджує автор одного з найавторитетніших етимологічних словників російської мови нашого часу Макс Фасмер [14]. Укладач іншого «Етимологічного словника», Крилов, вказує на запозичення в російську мову з французької, «де *virtuose* сходить до італійського *virtuoso* – «видатний майстер, артист»; латинське *virtuoso* – «сильний, добродесний» від *virtus* – «чеснота, сила, мужність», зроблене у свою чергу від *vir* – «чоловік» [8].

У великій частині словниково-енциклопедичних визначень поняття *віртуозності* співвідноситься або пов’язується з *технікою* виконання: віртуоз (італ. *virtuoso* - від лат. *virtus* - доблесть, талант) – артист (виконавець), який («у досконалому» (або «майстерно» – А.Ч.) володіє технікою свого мистецтва) (Тлумачні словники Єфремової, Ожегова, Кузнецова, Малий академічний словник), «справи» (Тлумачні словники Єфремової, Ожегова, Енциклопедичний словник), «виконавської майстерності» (Етимологічний словник) [5].

Частина із зазначених довідників дають і друге визначення поняття віртуоз: «людина, яка досягла в роботі найвищого ступеня майстерності» (Великий енциклопедичний словник), «високої майстерності» (Тлумачні словники Єфремової, Кузнецова) і т.д. [5].

© Черноіваненко А., 2014.

А от у словниках іноземних слів та іноземних слів, що ввійшли у вживання в російській (українській) мові, відзначається винятково остання якість: «майстер, який відмінно знає свою справу» («Словник іноземних слів, що ввійшли до складу російської мови» А.Чудінова), «майстер у своїй справі, але переважно граючий чудово на музичному інструменті» («Пояснення 25000 іноземних слів, що ввійшли у вживання в російську мову, з означенням їхнього коріння» А.Міхельсона, 1865), «який досягся найвищої досконалості у виконанні музичних та вокальних творів та й взагалі виявляє високий ступінь мистецтва в будь-якій галузі» («Повний словник іноземних слів, що ввійшли у вживання в російській мові» М.Попова, 1907), «особа, що досягла високого ступеня досконалості в будь-якому мистецтві, особливо в музиці» («Словник іноземних слів, що ввійшли до складу російської мови» Ф.Павленкова, 1907). Останні чотири зазначені джерела дають посилання на французьке *virtuose* – від італійського *virtuoso* – сильний, спритний. Великий англо-російський тлумачний словник, а також Англо-російський філософський і Англо-російський короткий словники вже з англійської переводять *virtuoso* як «1) віртуоз; 2) цінитель мистецтва; знавець або колекціонер предметів мистецтва, стародавностей, раритетів і т.п.; 3) учений» [3].

Солідаризується з визначеннями найвищого ступеня майстерності, причому саме в музичному виконавському мистецтві, і російський лінгвіст В. Даль: віртуоз – «досить вправний музикант, гравець, виконавець музики; музикант-дока» (Тлумачний словник Даля) [5].

Опорність художньої виразності на «блискучу» техніку виявляється й у «Словнику по суспільних науках. Глосарій.ру»: віртуоз – «виконавець, який володіє видатними здатностями й блискучою технікою свого мистецтва. Віртуозність як вищий щабель майстерності дозволяє вільно й повно користуватися засобами художньої виразності. *Virtuoso* від латинського *Virtus* – талант» [6].

Аналогічної точки зору дотримуються Брокгауз і Ефрон: віртуоз – «музикант-виконавець, який володіє своїм мистецтвом у досконалості. Глибоке художнє розуміння і повна технічна свобода становлять відмітні якості віртуоза» [5]. Як і останні автори, Г.М. Коган, автор відповідних статей в «Великій Радянській енциклопедії» і «Музичній енциклопедії», підкреслює перевагу віднесеності поняття «до музикантів-виконавців – інструменталістів і вокалістів» та важливість «художності» техніки, її винятковий зв'язок зі змістом музичного твору: віртуоз – «музикант, артист, художник, який блискуче долає значні технічні труднощі... Мистецтво виконавця-віртуоза нерозривно пов'язане з артистичною наснагою, що захоплює аудиторію й сприяє яскравій і вражаючій інтерпретації творів» [5]. Відзначає автор і небезпеку одностороннього захоплення віртуозністю, коли «зміст відступає на другий план і навіть приноситься в жертву демонстрації технічної майстерності гри» [там само]. У Музичній енциклопедії Г. Коган, прослідковуючи етимологію та історію поняття, знову стверджує: «Віртуозність дозволяє з максимальною повнотою донести до слухача зміст музичного твору» [4, с. 802]. Підкреслимо цей професійно-позитивний, творчо-імпульсивний аспект віртуозності, що прямо відбиває етимологічний зміст латинського *virtus* – талант, доблесть. Власне, тут і відбувається те преобразальне диво творчості, яке не піддається поясненню, як прийнято вважати. Проте в даному випадку – справжньої віртуозності (у широкому сенсі) – остання «набуває значного трансформуючого потенціалу, здатним, якщо це необхідно, підняти і облагородити об'єкт свого застосування. Подібно до того, як досконала майстерність художника-віртуоза увічніює зображувані ним повсякденні предмети, так і видатні якості інтерпретації (віртуозної – А. Ч.) немов би заміщають художні недоліки інтерпретуємого (у письмовому або звучному вигляді) твору», - пише Б. Бородин [2, с. 200]. В основі такої преобразуючої здатності лежить «повне володіння матеріалом і засобами свого мистецтва, яке складає «добрість» митця» [там само].

Практично всі музиканти, так чи інакше обговорюючи віртуозні аспекти музичного мистецтва, насамперед, виконавського, відбивають у своїх оцінках амбівалентне відношення до явища, тобто, власне його амбівалентну природу. Амбівалентність підходу від техніки або «від музики» наочно виражена в поняттях віртуозності («дійсної віртуозності»), як стали казати в епоху розквіту інструментальної віртуозності – добу романтизму [4] і віртуозництва (при якому «художня цінність музики та виконання відступає на другий план і навіть приноситься в жертву технічній майстерності гри» [там само]). Г. Мурадян убачає якесь значеннєве коріння такої амбівалентності в латинському походженні й подальшому середньовічному побутуванні слова віртуоз: «сила, доблесть і талант» як «староримські чесноти (*virtus*)» є канонічно необхідними для героя (імператора), якого символічно «представляє» його придворний музикант [10] (вперше таку ідею висловив Є.В. Дуков [7]). Таким чином, визначення «віртуоз» могло бути спроектоване в сферу мистецтва (частіше, музики). Слід урахувати при цьому й силу безпосереднього, позавербального впливу музики на аудиторію. І тут

якість зазначеної «позавербальності» висуває в перший ряд віртуозних мистецтв саме музичний інструменталізм (про іманентну природу інструментальної віртуозності фольклору міркує І. Мацієвський [9]). Особливо цінна у римлян чеснота *Virtus*-мужність зазвичай прямо пов'язана з Гонор (*Honos, Honor*) – почістю, що є нагородою за цю доблесть. Цікаво, що в російській та українській мовах в пародійному значенні «гонор» означає невинуватану зарозумілість, гординю (це і зовсім гріх з православної точки зору, недарма ж у православному храмовому співі заборонялися віртуозні, «земні» прикраси). Однак у літературній російській та українській мовах є слово «гонорар» (корінь якого – «гонор»), що означає «матеріальна винагорода за продукт художньої творчості» [10]. Гонораром (або іншою нагородою) віртуози заохочувалися завжди – тобто, їхній вплив на слухачів змушував останніх добровільно розставатися зі своїми матеріальними благами на користь виконавців. Стало бути, віртуози створювали для слухачів життєво необхідний «продукт», який вони (слухачі) не могли зробити самі – тобто були потрібні професійна майстерність і талант, а для інструменталістів – ще години шліфування інструментальних (віртуозних) прийомів гри.

У наступні епохи віртуозність знову «довелася до двору», досягши свого розквіту в інструментальній музичній культурі в добу романтизму. Зберігши свої позиції й у ХХ столітті в якості «культу блискучого виконання, ідеалу, отриманого в спадщину від абсолютистської епохи, ідеалу, який на всьому протязі буржуазної історії сприяв зіркам і віртуозам», віртуозність продовжує демонструвати амбівалентні властивості, тому що, на думку Т. Адорно, «принцип виставлення себе на показ – остентація – це і є принцип самого музикування. Музикант, який віртуозно володіє диригентською паличкою, голосом або сольним інструментом, у своєму *glamor*'і відбиває *glamor* публіки. Але й, поверх того, – тим, що мовою ринку називається вищим досягненням, світовим рівнем, – він підносить хвалу росту технічно-індустріальних продуктивних сил; критерії матеріальної практики позасвідомо переносяться на мистецтво» [1, с. 109]. Таким чином, у ХХ столітті віртуозність здобуває соціального відтінку.

Відмінність віртуозів від просто виконавців (що справедливо могло відбиватися й у розмірі гонорару, але не завжди) полягала в найвищому, видатному рівні майстерності і досконалості у володінні інструментом (голосом) на тлі інших професіоналів. Але найголовніше, що віртуози вмели викликати вибух слухачського захвату в силу певних цінних для слухача якостей, насамперед таких, що відразу кидаються в очі, тобто, впливають на перші ряди сприйняття (швидкість руху звукового потоку, сила звуку, складні прийоми гри або співу), але й глибше, у комбінації з тією непоясненою словами силою впливу, яку прийнято називати харизмою, магнетизмом, чарівництвом, дивом і т.д. На жаль, арсенал прийомів, що ускладнюється все більше, об'єктивно вимагає від музиканта спеціального, багаторазово повторюваного шліфування (особливо це стосується інструменталістів), фіксації на тілесно-матеріальній складовій (яка має й власну красу тієї самої добрості-віртуозності) сприяє «відшаруванню» складової нематеріальної, ідейної (з наступним благим бажанням виконавця «повернути» останню в музичне ціле, як тільки будуть повноцінно виконані всі «добрісні» технічні вимоги). Власне, «поняття віртуозності виникає в результаті якогось абстрагування виконавського боку творчого діяння від ідеальної єдності задуму та його здійснення» [2, с. 200]. І таке абстрагування може загрожувати абсолютизацією, забуттям первісної цілісності.

На жаль, як у мистецтві кастратів ХVІІІ-ХІХ століть, так і у творчості віртуозних виконавців-інструменталістів ХІХ століття, відновлення споконвічної феургічної цілісності (Феургія, за П. Флоренським – «мистецтво Богоделання» [15, с. 107], до якої ближче всіх має бути художня творчість [там само, с. 105]), не завжди вдавалося. Траплялося, що зовнішній інструментальний або вокальний лиск ставав для виконавця самокоштовним на шкоду зазначеної цілісності. Один з відомих класичних прикладів зіставлення дійсного віртуоза-музиканта і віртуоза-технаря представляють в ХІХ столітті Ф. Ліст і З. Тальберг. Серед їхніх шанувальників і музичних критиків відбувалася ціла війна «тальбергіанців і лістіанців». Втім, сьогодні ми пам'ятаємо й знаємо ім'я тільки віртуоза Ліста. Тоді ж, у ХІХ столітті, навіть з'явився зазначений вище спеціальний термін «дійсний віртуоз», щоб відрізнити віртуозів з тонким розумінням і повідомленням до публіки образного задуму, з первинністю ідейного змісту музики перед засобами його втілення – від віртуозів-«спортсменів».

У зв'язку зі сказаним віртуозність як якісну характеристику інтерпретації і інтерпретатора можна розглядати в музиці з декількох позицій. По-перше, це технічна майстерність (швидкості, тобто дрібної техніки, інтервальної, акордової, поліфонічної та іншої багатоголосних технік, їх поєднання і комбінації у фактурі). По-друге, технологічна майстерність (якість звуковидобування і звуковедення у відповідності зі стилістичними установками музики, артикуляційно-динамічна гнучкість виконання в різних темпах, від гранично швидких до гранично повільних, уміння рельєфно



розподілити голоси фактури, володіння специфічними тонкощами конкретного музичного інструменталізму, якість і мобільність зіставлення й комбінації різних інструментальних прийомів гри, володіння загально-музичними прийомами фразування, почуття форми, жанрово-стильових параметрів виконання і т.д.). По-третє, майстерність вищого порядку – духовно-артистична, ідейно-образна, якій підкоряються зазначені перші дві, але тільки на основі яких вона й можлива. Таким чином, віртуозом є тільки той музикант, який техніко-технологічні параметри свого виконання не мислить у відриві від художньо-образного змісту. При цьому віртуозність дозволяє йому з максимальною повнотою донести до слухача зміст музичного твору, навіть здійснити преображення посереднього композиторського тексту. Тоді «віртуозність стверджує панування духу, який творить, над відсталістю матерії: скульптор одушевляє брилу мармуру, композитор править світом звуків, виконавець підкорює свій інструмент» [2, с. 200]. Ця позиція стає особливо актуальною в ХХ – на початку ХХІ століть, коли антиномія «форма – зміст» втрачає своє протиріччя [13], коли інструментально-ігровий або вокальний прийом самі стають «іконами»-носіями (а не просто засобами) або навіть ініціаторами художніх ідей, змістовного аспекту музики.

Друга половина ХХ – початок ХХІ століть висувають фігуру «музиканта-інтерпретатора нової формації, пристосованого до вимог новітнього репертуару, що володіє необхідними особливостями музичного мислення, а також відповідними особистими якостями» [11, с. 21]. Позиція віртуозності такого виконавця усе менше оговорюється як окрема «чеснота» – по-перше, без цієї якості неможлива виконавська професія як така; по-друге, особливу цінність здобувають «високий рівень ерудиції, гарна поінформованість про новітні композиційні техніки, цілісне уявлення про творчість того або іншого композитора» [там само]. Примітно, що Л. Беріо називає такий комплекс «віртуозністю знання». Однак, крім такої «теоретичної віртуозності» усе більше значення для виконавців здобуває «віртуозність практична»: володіння різноманітними інструментальними прийомами звуковидобування (у тому числі, новітніми й нетрадиційними); уміння при необхідності препарувати або на ходу перестроїти інструмент, користуватися електронними засобами посилення й обробки звуку; придбання навичок гри в ансамблі з електронною фонограмою, використання додаткових інструментів, власного голосу, театральних-драматичних прийомів і сцен та ін. Тому, для того, щоб «реалізувати театральний, візуальний або вербальний параметри, музикантам важливо мати гнучке й рухливе мислення, бути психологічно розкутими та готовими до будь-якого повороту подій» [11, с. 22].

Таким чином, у результаті аналізу значення слова «віртуоз» можна дійти висновку про його співвідносність з особистими (і особистісними, тобто духовними) якостями виконавця. Зазначена співвідносність духовного / матеріального підтверджує необхідний нерозривний зв'язок віртуозної техніки з художньою ідеєю музичного твору, на що вказують усі провідні виконавці. Своїми основами віртуозність корениться у свідомості, у психіці виконавця й обумовлена її художньою активністю, творчою сміливістю, впевненою рішучістю, здатністю до яскравого вираження емоційного напруження.

У результаті аналізу значення поля понять «віртуозність», «віртуоз» можна стверджувати, що явище віртуозності в музиці виявилось фактично із самого початку музично-виконавської творчості як особиста майстерність виконавського інструменталізму і як особлива якість інтерпретації музичного твору. Дихотомія «форма – зміст», що втратила свою гостроту до кінця ХХ сторіччя, знайшла своє амбівалентне вираження в оцінці якості віртуозності музичного виконавства в попередню епоху аж до вираженої опозиції «віртуозності – віртуознічества». Характерно, що традиція белькантового співу фактично з'являється перед нами як історія зародження й занепаду віртуозності вокального виконання, «коли опера переходить від заперечення віртуозного початку до логічного заперечення такого співу, який у собі віртуозного початку не містить» [10]. При цьому амбівалентна сутність віртуозності зазнала змін у відповідності з поглядами відповідної музичної епохи на «форму» і «зміст». Наприкінці ХХ – початку ХХІ століть зложилися підстави для «нової віртуозності», що включає взаємозалежний і взаємодоповнюючий комплекс теоретичної, практичної та онтологічної «доблесті». Таким чином, віртуозність, з одного боку, співвідноситься з якістю виконавської майстерності (творчості) як одиничне / ціле; з іншого боку, віртуозність – це багато в чому філософське визначення «гранично припустимої досконалості виконання музичного твору, пов'язане із втіленням його художньої ідеї на основі вільного володіння» [10] всім комплексом інструментально-технічних, емоційно- і інтелектуально-змістовних, творчих, імпровізаційних, театральних-артистичних засобів. Останнє визначення виводить віртуозність на узагальнено-філософський рівень співвідношення духовного / матеріального. Саме в такому розумінні

віртуозність розширює «межі можливого» і набуває самостійної естетичної цінності у своїй здатності преображати, максимально наближаючи виконавську творчість до феургічної, духовної діяльності.

1. Адорно Т. Избранное : Социология музыки / Теодор Адорно ; пер. А.В. Михайлова. – М.; СПб. : Университетская книга, 1998. – 445 с.
2. Бородин Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования : дисс... докт. искусствоведения : 17.00.02 / Борис Борисович Бородин. – М., 2006. – 409 с.
3. Virtuoz // Большой англо-русский толковый словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://dic.your-english.ru/word/virtuoso>.
4. Virtuoz // Музыкальная энциклопедия : в 6-ти томах / [гл. ред. Ю.В. Келдыш].– М. : Советская энциклопедия, 1973. – Т. 1. – С. 802.
5. Virtuoz // Словари [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://tolkslovar.ru/v3633.html>.
6. Virtuoz // Словарь по общественным наукам : Глоссарий.ру [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://www.glossary.ru/cgi-bin/gl\\_sch2.cgi?RAwyoxy](http://www.glossary.ru/cgi-bin/gl_sch2.cgi?RAwyoxy).
7. Дуков Е. Концерт в истории западноевропейской культуры / Е.В. Дуков. – М. : Классика ХХІ, 2003. – 256 с.
8. Крылов П. Этимологический словарь русского языка / П.А. Крылов. – СПб. : ООО «Полиграфуслуги», 2005. – 432 с.
9. Мацневский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И.В. Мацневский. – Алматы : Дайк-пресс, 2007. – 520 с.
10. Мурадян Г. Кто такие виртуозы? / Г.В. Мурадян // Портал Школы реальной журналистики «ДЖЭМ» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://up-jam.com/134-kto-takie-virtuozy.html>.
11. Мятлева Н. Исполнительская интерпретация музыки второй половины ХХ века: вопросы теории и практики : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Н.А. Мятлева. – Магнитогорск, 2010. – 26 с.
12. Симонова, Э. Р. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к bel canto : автореф. дисс. на соискание уч. степени докт. искусствоведения : спец. 17.00.02 – «Музыкальное искусство» / Элеонора Рауфовна Симонова; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – М., 2007. – 46 с.
13. Холопова В. Музыка как вид искусства / В. Холопова. – 2-е изд. – М. : Консерватория, 1994. – 260 с.
14. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка Макс Фасмер ; пер. с немец. и доп. О.Н. Трубачева; под ред. и с пред. Б.А. Ларина : в четырех томах. – Изд. второе, стереотип. – М. : Прогресс, 1986 – Т. 1. – 573 с.
15. Флоренский П. Из богословского наследия // Флоренский П. Богословские труды. – М., 1980. – XVII. – С. 91–117.

*В статье выявляется смысловое поле понятий «виртуозность», «виртуоз». Утверждается имманентное свойство явления виртуозности в музыкальном инструментализме как исполнительского комплекса теоретической, практической и онтологической «доблести».*

**Ключевые слова:** музыкальный инструментализм, виртуоз, виртуозность, исполнительское мастерство.

*The article reveals the semantic field of the concepts of «virtuosity», «virtuoso». Asserted an immanent property of the phenomenon of virtuosity in the musical instrumentalism as a performing complex of theoretical, practical and ontological «valor».*

**Key words:** music instrumentalism, virtuoso, virtuosity, performing mastery.

УДК 784.1

Лідія Шегда

### ЗАГАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІ СТИЛЬОВИХ ПРОЦЕСІВ У ХОРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ (НА МАТЕРІАЛІ ДИТЯЧИХ КАНТАТ ЛЕСІ ДИЧКО)

У статті висвітлено жанрово-стилістичні особливості пісенно-хорової творчості на матеріалі зразків кантатного жанру. Дана розвідка доповнить огляд проблемного спектру, пов'язаного з вивченням загальних та індивідуальних стилістичних закономірностей у розвитку українського музичного виконавства сьогодення.

Ключові слова: хорове виконавство, хорова творчість для дітей, цикл, стилістика, жанр, кантата, модус мислення.

Хорове виконавство є історично-традиційним в Україні і займає провідне місце у національній культурі. Донині ця мистецька ділянка стимулює творчість композиторів у створенні високохудожніх зразків, серед яких знаходяться і твори, призначені для дитячого виконавства. Осмислення історичного процесу розвитку вокально-хорового мистецтва з урахуванням дитячого виконавства відтворює цілісну картину української хорової культури впродовж ХХ–ХХІ ст. Метою даної розвідки є концепційне осмислення процесів українського розвитку дитячого хорового виконавства в контексті національного мистецтва сьогодення на прикладі кантат Лесі Дичко. Хорове мистецтво – це втілена у звукові краса людської душі, жива скарбниця духовно-моральних та естетичних ідеалів народу. Протягом століть воно було провідником високого складу почуттів та думок і мало величезний виховний потенціал у формуванні морально-естетичної культури молодого покоління українців [8, с. 2]. Спів – найбільш популярна форма музично-творчої дитячої діяльності в нашій країні, яка сприяє загальному і музично-естетичному розвитку дітей, розвитку співочої культури, формуванню духовного світу дитячої особистості. Саме спів надає дітям можливість брати активну участь у виконавському процесі, розвиває музичні здібності та виховує музичну культуру дитячої особистості. У важких сучасних умовах соціально-економічної кризи, зuboжіння основних морально-естетичних чинників життєдіяльності людини як ніколи гостро й актуально постає проблема відродження духовної культури суспільства. Дієвою силою в справі виховання молоді, розвитку її морального й духовного здоров'я та національного самовизначення, як свідчить проведений науковий пошук, виступає хоровий спів. Саме хорове мистецтво та хорове виконавство є джерелом виховання почуттів піднесеного й прекрасного, що з давніх-давен зумовлювали розвиток і саморозвиток людини, виступали плідним підґрунтям формування її емоційно-чуттєвої та ціннісно-мотиваційної сфер. Музика для дітей – один з вагомих напрямів композиторської творчості, що виконує важливу роль у музично-естетичному вихованні і є важливим фактором формування світогляду нових поколінь. Вивчення цієї динамічної сфери, що виявляє виразні тенденції до стильового і видового збагачення, дає можливість достатньо виразно окреслити завдання, вирішення яких сприятиме розвитку українського музичного мистецтва. Актуальність пропонованої розробки зумовлена й тим, що в ній не тільки здійснено стилістичний аналіз зразків різних жанрів вокально-хорових творів для дітей, але й виявлено вектори їх зв'язку з традиціями і сучасними тенденціями в українській музичній культурі. Окрім цього, пісенно-хорова творчість для дітей віддзеркалює взаємодію особистості й «загалу», масової та елітарної культури, що набула особливої ваги у сучасному світі. З одного боку, деякі її зразки виявляють спорідненість з музикою масових жанрів на ґрунті їх достатньої поширеності, простоти сприйняття та доступності для виконання. З другого боку – безліч творів відповідає потребам духовного осмислення й вираження внутрішнього світу композиторів і виконавців, залучає слухачів до активного мистецького співпереживання.

Оскільки і кількісно, і якісно дитяча музична творчість представлена великим масивом матеріалів, для аналізу відібрані показові для різних жанрово-стилістичних напрямків й прикметні для обраної проблематики твори сучасного українського композитора Л. Дичко. Їх яскрава індивідуалізованість, потужний потенціал викликають значний дослідницький інтерес як у

© Шегда Л., 2014.

аспекті конкретизації й поглибленого вивчення авторських стилів, так і проявів загальних закономірностей розвитку різних жанрів музики для дітей – насамперед – пісенно – хорової.

Вивчення пісенно-хорової творчості для дітей, яка використовується у сучасному виконавстві базується, насамперед, на історико-культурних та стилістичних методах дослідження. Вони дозволяють розглядати сучасне дитяче виконавство як у загальному плані (динаміка розвитку жанру), так і частковому (вивчення твору або частини циклу як певного феномену, що відтворює загальні закономірності на різних рівнях формотворення, стилістики тощо).

Теоретичним ґрунтом статті також стали праці, присвячені музичному мисленню і сприйняттю, а також роботи, в яких аналізуються різні проблеми сучасної композиторської та виконавської практики українських авторів. Важливою методологічною опорою розвідки склали роботи зі сфери хорознавства, української хорової та пісенної творчості.

Можна констатувати, що однією з причин відсутності праць, присвячених вокально – хоровому виконавству для дітей як самостійного жанрового напрямку, є спільність функційного призначення хорової музики для різних виконавських складів (недаремно численні твори для жіночого хору композиторами передбачені й для виконання дитячими колективами).

Втім, усвідомлення репертуарних потреб, художньо-естетичних можливостей певних вікових категорій і функцій хорової культури стало основою для пошуку підходів, що дозволили б розширити простір вивчення окремих її сегментів з позицій сучасної методології.

Хочеться змінити ракурс сприйняття музики для дітей виходячи з методів, запропонованих для інших видів творчості. Вихідною ідеєю впровадження цього підходу була теза, висловлена Б. Сютою: «... зміни зазнали лише соціально-політичні чинники й загальний об'єм тільки одного учасника інтеракції. Зміст і текст музичних творів залишався сталим, однак змінилися способи його прочитання і інтерпретації, а також контекст, у якому опинявся оригінальний текст... наприкінці ХХ ст.» [6, с. 72].

У сучасному музикознавстві усталеним є твердження, що жанрові ознаки і пісенно-хорового циклу, і кантати не викликають типологічних проблем: вони давно узвичаєні, а варіабельність стосується насамперед змісту, індивідуальних особливостей композиції та обраних мовно-виразових засобів. Тому, розглядаючи конкретні зразки із репертуару дитячого хорового виконавства основна увага спрямована, насамперед, до цих змінних сторін, зокрема – інтонаційного колориту й драматургічних концепцій як чинників жанротворення, безпосередньо пов'язаних зі способами відображення поетичної образності та її семантики. Аналіз саме цього рівня якнайактивніше сприяє виявленню глибинних аспектів модифікації жанрових чинників та специфічність спрямування асоціативних планів, таких важливих для дитячого сприйняття.

Щоб подати огляд загальних тенденцій у розвитку жанрової системи української музичної творчості для дітей, необхідно простежити взаємозв'язок між творчим та виконавським процесами. В зв'язку із цим аналізуються кращі зразки пісенно-хорової творчості для дітей (кантат і пісенних збірників/циклів) Лесі Дичко, котрі дозволяють у розвідці вирішити певне коло завдань: узагальнити тематику, образність, окреслити жанрові і стилістичні напрямки музичних творів для дітей, написаних упродовж ХХ - ХХІ ст. в контексті загальних тенденцій української музичної творчості; виявити основні тенденції у формуванні нових підходів до музичної творчості для дітей; визначити механізми структурування і особливості драматургії пісенно-хорових циклів і кантат для дітей порівняно з типологічними атрибутами «дорослої» музики (центральні і периферійні зони, специфіка взаємовідношення між частинами тощо); означити фактори жанрово-стилістичної змінності традиційних моделей пісенно-хорових циклів і кантат для дітей для поглибленого усвідомлення індивідуально-стильових особливостей кожного зразка.

Застосована методологічна база сприяла досягненню наукової новизни статті: зразки пісенно-хорового і кантатного жанрів музики для дітей комплексно вивчаються як важливий компонент загального мистецького процесу, а образний, композиційний та жанрово-стилістичний аналіз її кращих зразків дозволив окреслити основні, визначальні стилістичні риси творчості для дітей періоду 1960–1990-х років. У процесі аналізу тенденцій та музичних творів чітко виокремлюються певні стійкі риси, що у сукупності відбивають стилістичні закономірності, загалом властиві українській музичній творчості цього періоду. Численні її сторінки виявляють величезне значення у ній ліричного чинника – однієї з найважливіших мистецьких сфер української музики. Серед інших

важливих образно-тематичних напрямків увиразнюється характеристично-ігровий, у якому переважно відбиті закономірності дитячого ігрового, деяких жанрів обрядового і танцювального фольклору, видовищних жанрів тощо. Найяскравіші зв'язки між жанрами природно виявляються у тих сферах композиторської творчості, що пов'язані зі словом. При цьому у взаємодії музичного й поетичного рядів дедалі яскравіше виявляється суміщення смислового значення тексту та його фонізму на рівнях опосередкованої зображальності. Це стосується, зокрема, розкриття семантичних значень окремих слів та поетичних символів за допомогою артикуляційних прийомів інтонування, тембровості, агогічних змін тощо.

Ці властивості яскраво виявляються у кантатах і пісенно-хорових циклах (а іноді – навіть збірках, об'єднаних авторською концепцією). Вони наділені достатньо складною структурою, у якій важливими чинниками драматургії та формотворення є тенденція до простоти синтаксису. Так, вона виявляється насамперед у композиціях на рівні метричного синтаксису як регулярності акцентування повних синтаксичних одиниць, тобто простого повтору. Характерним прикладом є й концерт «Слава робочим професіям» Л. Дичко. Тут процес нарощення структур виявляється одним із найважливіших факторів вибудовування всього твору.

Найзагальніші риси мелодичного стилю музики для дітей цього пласту, як було виявлено у процесі аналізу, визначає насамперед опертя на традиції українського пісенного фольклору і пісенно-хорової композиторської творчості. Часто народнопісенні джерела вводяться у партитури не як цитати (такий метод є рідкісним поза жанром обробок), а як ритмо-інтонаційна основа того чи іншого твору. Такий підхід є вельми плідним для відтворення образно-поетичної змістовності віршів, збагачення асоціативного ряду тощо. І Л. Дичко не тільки орієнтуються на типову пісенну мелодику та жанрово-стилістичні моделі, а й формують нові «варіанти» усталених в українській професійній творчості для дітей жанрів, своєрідні жанрові «міксти» чи синтетичні жанри.

Водночас і пісенно-хорові цикли і кантати Л. Дичко виявляють стійкі ознаки складного жанру. Тут створено складну дискретну жанрову структуру із характерними перервами у перцептуальному часі; більшість частин відповідає типізованим вимогам основного жанру і володіють певною самостійністю (тобто допускають окреме виконання); за достатньої художньої єдності всієї композиції функційний взаємозв'язок між частинами має переважно типологічний характер. При цьому складно-жанрова структуризація переважно відповідає закономірностям пісенно-хорових циклів, що виразно виявляється навіть у жанрі кантати.

Вокально-хорова музика для дітей містить цікаві сторінки жанрового переосмислення. Так, у «Сові» Л. Дичко застосовує жанрову екстраполяцію, відтворюючи в зумовленостях пародії жанр жартівливої дитячої пісеньки, що нарочито перебільшується в контексті інших стилістичних елементів. У «Ранковому концерті» на ґрунті ефекту контрасту чинників істотно віддалених між собою мініатюри й концерту виникає ефект змішування жанрів, при цьому «вторгнення» відбувається з боку жанру концерту. В якості елемента структури, що відіграє роль зв'язкової ланки, тут виступають сонористичні стилістичні елементи й принцип імпровізаційності. А «відхилення» у жанр фантазії у першій частині («Білий дід») кантати «Весна» Л. Дичко виявляє ознаки принципів жанрової модуляції з типовим для цього явища асинхронним співвідношенням жанрів, що виступають в якості ґрунту окремих фрагментів композиції.

Доробок композиторки Л. Дичко містить захоплююче за тематикою розмаїття хорів, проте все ж однією з домінуючих є теми природи та, особливо, її циклів (і таких, що охоплюють все річне «коло», і окремих пір року). Розкриття цього образно-тематичного пласту простягається у жанровому просторі від мініатюри до хорової поеми чи концерту. Відповідно використовуються найрізноманітніші прийоми викладу (хоча переважають прості, оперті на засади куплетності та нескладної строфічності форми). Серед них – відповідно від зорієнтованості на певну вікову групу чи професійну підготовленість юних виконавців – проста повторність (особливо виразно проявлена у кантатах Л. Дичко), варіаційність і навіть поліфонічно-мотивна розробка, ефектне формотворче використання колористично-сонористичних прийомів тощо. У поєднанні з специфічною ладовістю, підголосковістю, несиметричними розмірами, метричною перемінністю, застосованими хроматизованими ладами, сонорно-акустичними прийомами, вони створюють багатий простір для формування бажаної настроєвості, колоритності й звукозображальних ефектів.

Впроваджуючи у сферу пісенно-хорової творчості для дітей сонорність, композитор Л. Дичко прагне до такого розвитку темброво-гармонічного матеріалу, що максимально сприяє звукописній колористичній звучання загалом. При цьому звукозображальна сонорика спрямована на відтворення явищ природи [як-от вітер-заметіль у «Білому діді»], часом наближуючись до шумової сонорики

(шепіт у «Мімозі»). Рідкісний, але ефектний прийом розосередження єдиної лінії на окремі звуки та мікромотиви для створення ефекту зародження тиші («Осінь» із «Сонячного струму»).

У ході роботи над розвідкою виявлена багатоманітність індивідуальних досягнень в контексті сучасної музичної творчості, що сприяє уточненню цілісної картини історії української музики ХХ ст. Поза багатьма спільними жанрово-стилістичними властивостями, пісенно-хорова творчість для дітей Л. Дичко надає цікавий матеріал для порівняння з іншими індивідуальними композиторським і стилями та виконавськими варіантами. Л. Дичко проявляє себе як композиторка переважно картинно-театрального спрямування, при цьому стилістично-семантична направленість творчості виявляє її прихильність до ресурсів театральності й картинності, «об'єктивної» креативності мистецького «Я» в порівнянні із іншими композиторами, мислення котрих визначає їх як носіїв традиційної етнічної ментальності, як вираз їх особистої філософії. Та поза цим, методологічні механізми дозволили виявити у проаналізованих творах підстави й для висновку про генетичну спорідненість творчості Л. Дичко з іншими композиторами на типологічному, стильовому, культурно-генеалогічному і психологічному рівнях.

До певної міри «візуалізації» її творів сприяє універсальність звуконаслідувань та стилізацій різних звучань, що притаманні її композиціям: тут відтворюються «образи» жанрів фольклорної (кантово-псалмовий пласт, жанри родинної і календарної обрядовості, коломиїкові інтонації тощо як знаки національного музичного мистецтва) і сучасної масової пісенності, «експериментальна» мовна інтонаційність і віковично усталені стилістичні звороти.[5, с. 56] Оригінальність й непересічності стилю Дичко у дитячій музиці сприяє широке застосування прийомів сучасної композиторської техніки, внаслідок чого лінеарність поєднується з гетерофонічним викладом, а алеаторичні інкрустації – з блискучою розробкою сонористичної звучності. Ці у загальному окресленні пласти у своєму сусідстві «працюють» на «театральність» як видовищність багатьох її творів для дітей, поглиблюючи й увиразнюючи образну характеристику ситуацій та, загалом, провідний задум будь-якого її твору.[3, с. 261].

Одним з перших масштабних творів для дітей, що одразу був осмислений як важливий набуток українського хорового мистецтва, стала створена упродовж 1974–1975 років кантата «Сонячне коло» на вірші Л. Чередниченка. У її десятичастинній композиції яскраво виявилися окреслені вище стилістичні засоби, які у поєднанні з яскравим звукописом надали можливість створити яскраве, колоритне неофольклористичне полотно високого стильового рівня, що на той час не мало аналогів у своєму жанрі. Вперше у сфері дитячої музики з'явився твір, що виявив такий масштаб діалогічної розробки засобів академічної та народної культур. Водночас, у контексті української музичної творчості того періоду «Сонячне коло» мало джерела і прототипи насамперед у музиці Л. Дичко у досягненнях її сучасників, що опрацьовували ресурси поезики національного фольклору в різних жанрах – від інструментальної мініатюри та вокальних обробок народних пісень до монументальних оперно-симфонічних композицій. І хоча «Сонячне коло» написано не на фольклорні, а авторські поетичні тексти, концепція кантати спрямована на відтворення закономірностей народно-музичного мислення і світовідчуттєвих форм, їх семантики, а не тільки стилістичних закономірностей фольклорних жанрів новітніми технічними засобами.

Так, вже назва кантати спрямовує до символіки прадавніх вірувань і, водночас, певним чином є передбаченням її драматургічно-композиційної логіки. І справді, «коло» безпосередньо виявляється у образно-тематичній арці (із варіативним повторенням музичного матеріалу) між першою («Білий дід») та останньою («Січень-Новорічень») частинами твору. «Сонячні» рефрени, формуючи, так би мовити, «малі кола», звучать у текстах «Сонячних вершників», «Золотих струмків» і «Осені»; образ символічного діда-господаря з'являється у «Ранковому концерті»; символ пташки-провісниця («Пташка») модифіковано у образності «Зозулі», де в жанрі дитячої пісеньки приховано метафору «відліку часу», що скеровує до потреби осмислення подій і явищ життя, усвідомлення органічного взаємозв'язку людини з довколишнім. Саме тут зустрічається рідкісний серед усіх текстів особистий займенник «я», що умовно персоніфікує персонаж і вносить у кантату важливий прояв тенденції до персоніфікації жанру.

Натомість у «Ранковому концерті» звернення до «символів-персонажів» пташок поет, а слідом за ним і композиторка, обіграє у жартівливо-ігровий спосіб формування сценічної «події» за моделлю широкопопулярного сюжету пісні «Ходить гарбуз по городу». Тут птаха персоніфіковано як перепілку, що виграє на сопілці у загальному звучанні всієї природи, виступаючи як одна з її частин серед рослин (цілком нетривіальний ряд, що створює ознаки пародії – незабудки, чорнобривці, цибуля, помідори тощо). На рівні музичного тексту впровадження фольклорної семантики тут

пов'язане із введенням її елементів у загальну композиційну канву та інтерпретацією жанрових основ кожної з частин. Безпосередньою контекстуальною основою таких жанрово-стилістичних «означень» є усталена у світовій музичній культурі модель циклічних змін. Л. Дичко дотримується її загальних принципів: «сюжет» кантати розгортається від «Весни» до «Зими» (у подальших творах, як буде показано, ця модель підлягатиме змінам). Проте саме семантика фольклорної образності спонукала композиторку до індивідуалізації змісту кожного з розділів-«мініциклів».

Аналіз цієї кантати показує, що вже у першому випадку звернення композиторки до жанру вміщує у собі найхарактерніші ознаки її модусу мислення. Яскраво втілюючи засади національної хорової традиції, твір виявляє варіативне трактування атрибутивних ознак кантати і при цьому – достатньо виразно показує ознаки інваріантного ядра жанру. Як і в хоровому концерті, багатоманітність індивідуальних трактувань дитячої кантати зумовлене синтезом його варіабельних (структура) і стабільних (семантика) ознак. Драматургічна і концепційна цілісність кантати значною мірою зумовлена домінуванням об'єктивної креативності у її творчій психології. Водночас введення у музичну тканину різних образно-сюжетних планів (подієвого, пейзажного, характеристичного, узагальнюючого тощо) створює передумови до розгортання кількох стилістичних основ і, внаслідок цього, значної стилістичної свободи того чи іншого твору. До цього додається гнучка й виразна інтонаційна техніка, широке врахування ефектів різноманітних штрихових і артикуляційних прийомів хорового виконавства.

За аналогією до застосованих у «Червоній калині» драматургічно-формотворчих чинників, композиторка переносить у сферу дитячого виконавства й інші засади сучасного трактування кантати. Так, «поряд з драматургічними засадами, що йдуть від сценічних форм (конкретизація образності, двоплановість, елементи ілюстративності в оркестровій партії)», вона, на відміну від «дорослої музики», де яскраво виявлена епічна картинність симфонічного рівня, привносить у музичне прочитання першоджерела характерні риси фольклорних дитячих пісенно-ігрових жанрів. Гра як атрибут дитячої сфери вносить неповторні відтінки у інтерпретацію «дорослих» обрядових сфер: обряд стає грою, отримуючи внаслідок цього «дитячого погляду» ту оригінальність, яка не присутня у площинах монументальних вокально-хорових композицій, розрахованих на доросле «професійне» сприйняття (безсумнівно вдалою спробою поєднання засад балету й кантатного хору є дитячі хор зі «Швейцарських фресок»). Отже, основні принципи, застосовані композиторкою у жанрі кантати для дітей, цілком відповідають рівню й новим стилістично-драматургічним ідеям, які зародилися й розвивалися в українській музиці останньої третини ХХ ст.

**Висновки.** Систематизація здійснених спостережень й аналітичних узагальнень дала підстави для осмислення основних тенденцій у формуванні нових виконавських підходів до музики для дітей у композиторській творчості останньої третини ХХ ст. До них належать активна адаптація стилістичних чинників, що часом охоплює не тільки питомі для національної культури фольклорні основи в межах закономірностей «нової фольклорної хвилі», неокласичних та інших аналогічних тенденцій, а й виявляє логіку постмодерністського мислення. При цьому факторами жанрово-стилістичної змінності традиційних моделей пісенно-хорових циклів і кантат для дітей виступають, насамперед, типові для того чи іншого митця модуси авторського мислення, що активно відбивають специфіку характерних індивідуально-стильових особливостей мистецької концепції модифікації первинних жанрів.

Розвідка доповнить огляд проблемного спектру, пов'язаного з вивченням загальних та індивідуальних стилістичних закономірностей у розвитку українського музичного виконавства сьогодення.

1. Берегова О. Д. Стильові тенденції в камерній творчості українських композиторів 80-90-х років ХХ сторіччя. Ситуація постмодернізму / О. Д. Берегова // Наукові записки Тернопільського пед. університету ім. Володимира Гнатюка : Серія «Мистецтвознавство». – 1999. – № 2 (3). – С. 21–26.
2. Дичко Л. В. Сучасний стан хорового мистецтва: тенденції розвитку / Л. В. Дичко // Матеріали до українського мистецтвознавства / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Київ : 2003. – Вип. 2. – С. 118–120.
3. Криницька Т. Традиції народних театральних дійств у сучасних українських музично-сценічних жанрах / Т. Криницька // Українське музикознавство. – Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2005. – Вип. 34. – С. 258–266.
4. Письменна О. Б. Трансформація українського фольклору в кантаті Лесі Дичко «Сонячне коло» / О. Б. Письменна // Наукові записки : Серія «Мистецтвознавство». – Тернопіль, 2001. – Вип. 2 (7). – С. 22–31.

5. Серганюк Л. І. Стильові тенденції «нової фольклорної хвилі» в українській музиці / Л. І. Серганюк // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2002. – № 4. – С. 54–74.
6. Сюта Б. О. Народная музыка как фактор стилевого обновления камерно-вокального творчества украинских советских композиторов 1970–1980-х годов / Б. О. Сюта // Мистецтво та народна творчість кінця ХХ століття: зб. мат-лів конф. молодих вчених. – Київ, 1990. – С. 71–74.
7. Таранченко О. Г. Кризь роки: українська хорова творчість другої половини ХХ – початку ХХІ ст. / О. Г. Таранченко // Науковий вісник НМАУ. – Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2007. – Вип. 68: Музыка в просторі сучасності: друга половина ХХ – початок ХХІ ст. – С. 115–120.
8. Фільц Б. М. Народна обрядовість у творчості Лесі Дичко (на матеріалі кантат для дитячих хорів) / Б. М. Фільц // Матеріали до українського мистецтвознавства (на пошану А. І. Мухи): зб. наук. праць ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2003. – Вип. 3. – С. 112–116.
9. Шумська Л. Про деякі риси індивідуального хорового стилю хорових творів Л. Дичко (на прикладі втілення фольклорних першоджерел в фактурі кантати «Чотири пори року») / Л. Шумська // Науковий вісник НМАУ. – Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2002. – Вип. 19. – Кн. 3: Леся Дичко: грані творчості. – С. 64–72.
10. Ярмо М. Жанрово-стилістичні особливості камерних кантат сучасних українських композиторів / М. Ярмо // Українське музикознавство. – К. : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 1986. – Вип. 21. – С. 5–16.

*В статті освітлені жанрово-стилістичні особливості пісенно-хорового творчості на матеріалі образців кантатного жанру. Стаття доповнює обзор проблемного спектра, пов'язаного з вивченням загальних та індивідуальних стилістичних закономірностей в розвитку українського сучасного музичного виконавства*

**Ключевые слова:** хорове виконавство, хорове творчество для дітей, цикл, стилістика, жанр, кантата, модус мислення.

*In the article the genre and stylistic peculiarities of songs and choral works on the material of cantata genre samples are featured. This research supplements the survey of the problematic spectrum, connected with the study of general and individual stylistic patterns in the developments of Ukrainian music performance of the nowadays.*

**Key words:** choral performance, choral works for children, genre, cycle, stylistics, cantata, modus of thinking.

УДК 784.1

Тетяна Маскович

## ЕТНОАРХЕТИПНІ МОТИВИ ЯК НОСІЇ САКРАЛЬНОЇ СИМВОЛІКИ В ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ

*Стаття присвячена виявленню мотивації глибинних основ індивідуальної композиторської творчості, що належить до пріоритетних напрямків наукового дослідження доробку кожного митця. У випадках представлення в значній частині творів мотивів, пов'язаних з національною культурою, виникає закономірне усвідомлення етнічної зумовленості концепцій, а отже – і потреби виявлення значення в них етноархетипів.*

**Ключові слова:** архетип, індивідуальна композиторська творчість, внутрішньожанрова семантика, вербальні тексти, символіка.

Їх можна трактувати як наскрізні породжуючі моделі, що за наявності незмінного ціннісно-сміслового ядра володіють здатністю до зовнішніх змін (за А. Большаковою) і при цьому втілюють елементи етнічно зумовленої системи колективного несвідомого. Етноархетипи, що склалися в генезисі етносу, визначають «сутність свідомості й поведінки представників цього етносу протягом усієї його історії» [10].

© Маскович Т., 2014.



Водночас вони надають певні ключі до інтерпретації архетипної символіки в певному контексті, сприяючи осмисленню жанрових концепцій, насамперед, як виразу їх семантичних аспектів у певній новій цілісності, адже саме така цілісність є необхідною після численних потрясінь і різного роду деформацій культурної свідомості у ХХ столітті.

У доробку українських композиторів останньої третини ХХ і перших ХХІ століть таких творів значна кількість. Етноархетипи, сягаючи сакрального рівня, пронизують найрізноманітніші видові й жанрові сфери. Доцільно назвати хоча б кілька знакових творів, як, наприклад, сюїту для камерного оркестру «Фрески Софії Київської» В. Годзяцького (1966/1980), «Сад божественних пісень» на вірші Г.Сковороди для хору, солістів та симфонічного оркестру (1971) І. Карабиця, «Concerto Misterioso» пам'яті Катерини Білокур для дев'яти інструментів Л. Грабовського (1977), симфонію для тенора, сопрано, симфонічного оркестру на вірші Т.Г.Шевченка «De profundis» В. Губаренка (1995), «Ірмологіон для струнних» (1988) і «Пасакалью на галичанську тему» для органа (1989) О. Козаренка.

Ці та інші твори показують, що, якщо на попередніх етапах піднесення рівня сакрального наповнення концепцій відбувався переважно завдяки, так би мовити, «вторинній» сакралізації семантики усталених жанрових сфер, то тепер в універсалії світового рівня привносяться національні етноархетипні елементи. У стилістиці таких композицій, попри всю неординарність технічних засобів й оновлення формотворчих чинників, відчутний значний вплив естетики Бароко і навіть Середньовіччя; переосмислення семантичних ресурсів типових жанрів сягає філософсько-етичного рівнів, а використання окремих засобів музичної стилістики – символів часу і сакрального простору. Тому, з одного боку, навіть в їх назвах синтезуються чинники архетипних символів давніх традицій, з другого боку, типові для цієї царини засоби, входячи в коло коліс профанної музики, виявляють значний потенціал її піднесення до значно вищих сфер.

Першорядне значення у цьому процесі належить вербальним засобам. Притаманні національній традиції текстові символи, посилені засобами музичної стилістики і внутріжанрової семантики, поглиблюють живе відчуття національної культури в її історичній динаміці й своєрідності національного мислення і цінностей насамперед, у їх «логосному» аспекті. Виразно ілюструє особливості цього процесу творчість Ганни Гаврилець, яку «слід розглядати крізь призму подвійного скла. По-перше, домінанта творчості композитора – це прояв національно-ментальних традицій софійності української культури. По-друге, Гаврилець продовжує традиції «нової фольклорної хвилі». Фольклорні образи набувають у творчому доробку пані Ганни символічної багатозначності, а завдяки їх універсальності підвищується рівень варіативності, контекстуальності. Здебільшого композитор використовує космологічні ідеї, пов'язані з традиційними народними уявленнями про світобудову, образ світу»[11].

Доробок композитори містить різні варіанти ідеї сакралізації національного культурного простору етноархетипними засобами. Один з них пов'язаний із традиційними жанровими символами світової музики: «Lamento» на вірші О. Олеся для мішаного хору (1993), «Stabat Mater» для хору і оркестру на канонічні латинські тексти (2002), «Kyrie eleison» для мішаного хору (2006), «Miserere» для хору з оркестром (2008). У цьому напрямку контекстуально важливі зразки «невербальних» жанрів – «Хорал» для струнних (2005), дует для двох скрипок «Beyond body and soul» («За межею тіла і душі»; 2007), і «Каприччіо» на честь святого Миколая для камерного оркестру (2008). Якщо у композиціях за участю вокального чинника прояви сакральності значною мірою забезпечені їх вербальних текстів, то в інструментальних творах ситуація складніша. Так, «хорал» саме через свою семантичну якість – архетипну хоральність – відсторонюється від тривіального значення певного типу фактури й спрямовується до площини національних плачів-покаянь, настільки виразною є його мелодико-інтонаційна основа (а втім, у процесі розгортання її внутрішнього часу у творі не менш виразно відчувається скорботний «поступ» пасакалії). А «Каприччіо» внаслідок закладеної у жанрі можливості до втілення фантазій автора, ніж дотримання мистецьких стереотипів, забезпечило природність модулювання закладеного в європейській творчості кліше «жарту» чи «примхи» і бік тієї радості й сакрального свята, яку викликає образ св. Миколая в українській ментальності.

Другий напрямок – це твори на основі канонічної традиції Східної Церкви: написаний 2000 року міні-цикл псалмів («Блаженний, хто дбає про вбогого...») для жіночого хору, «До тебе підношу, мій Господи, душу свою...» для чоловічого хору і «Боже мій, нащо мене Ти покинув?» для мішаного хору; піснеспіви на тексти з Літургії для мішаного хору – «Херувимська» (2001) і «Тебе поєм»

(2001); псалом «Тільки в Богові спокій душі моєї» для мішаного хору (2004), хоровий концерт «Нехай воскресне Бог!» (2004) і «Богородице, Діво, радуйся!» для жіночого хору (2004).

Не менш значне місце займають хорові твори, засновані на традиціях національних паралітургічних жанрів зимового циклу – колядки «В неділю рано» (2001), «Радуйся» (2001) і щедрівка «Ой, в полі, полі» (2002) для чоловічого хору, а також обробки польських колядок для чоловічого хору, «Ходить-походить місяць по небу...» (2006), «На краю села висока гора» (2006), «Через мости високі» (2007) і «У пана дядзька» (2007). Фольклорні тексти та потенціал автентичних жанрів були плідно використані композиторкою в межах масштабних концепцій таких творів, як «Жалі мої, жалі» для чоловічого хору на народні тексти (2004) і фольк-концерт «Кроковее колесо» і для жіночого хору (2004).

Звертаючись до текстів сучасних українських митців, – Г. Гаврилець прагне розкрити їх потенціал в широкому контексті національно значущих тенденцій. Так, у хорі «Мій Боже любий, заступись» для голосу і мішаного хору пам'яті М. Березовського на вірші Ф. Млинченка (1992), який вперше прозвучав на урочистостях з нагоди відкриття Києво-Могилянської академії, символом високого національного звучання виступає вже його посвята визначному українському композиторові. Асоціативність назви не менш промовиста: молитва про заступництво виразно вказує на найбільш відомий хоровий концерт майстра «золотої доби» української церковної музики – концерту «Не отвержи меня во время старости». Тому виокремлена з тембрального складу твору сольна партія звучить як символ сакрального монологу про свободу і віру через віки, тоді як за загальним змістом твір органічно входить до величезного ряду молитов-сповідей за Україну як ще один вияв архетипних для національної творчості мотивів:

«Мій Боже любий, заступись...  
Я не прошу собі багатства.  
Для мене золото – осінний лист.  
Спаси мене, врятуй від рабства.  
Мій Господи Великий... заступись...  
Мій Боже любий, заступись...  
Нехай без сліду я загину.  
До Тебе, Боже, прийдуть всі колись...  
Мій Господи! Рятуй нам Україну!  
Спаси її, за неї заступись»[12].

Надзвичайною яскравістю втілення етноархетипних символів позначений фольк-концерт «Кроковее колесо» для жіночого хору (2004) на народні тексти. Його не менш значуща в національному культурно-мистецькому просторі, ніж у хорі «Мій Боже любий, заступись» присвята Квітці-Кондрацькій, значною мірою вплинула на вибір і тембрального складу хору, і навіть – жанру. Драматургія двочастинної композиції (перша частина «Гелело, аби зиму одмело», друга – «Кроковее колесо») заснована на зіставленні архетипних образів веснянок («Гелело, гелело, аби зиму одмело», «Ой весна, весна, днем красна», «Кроковее колесо»), гайки («Ти зозуленька сива»), ліричної («Ой летіла зозуленька»), трудової («Кругом женчики, кругом»), новорічної («Ой, запалилася вишня, черешня»). Тексти цього жанрового ряду формують типову для української творчості космогонічну концепцію, в якій традиційно постають символи сонця, відродження природи («весна, днем красна»), птаха-вісника (зозуля), оберегу (вінок), дерева життя (вишня). А саме «кроковее колесо» – це коло довкола кола, довкола колеса – тризуба; воно уособлює зародження земного світу й світла, відродження життя. Огненне «кроковее» колесо запускали й котили, тобто спалювали, здебільшого в перший день різдвяних свят і на Купала, під час зимового й літнього сонцестояння – основних празників Сонця й сонцеруху». Етноархетипні джерела має й паралелізм семантики образності різних жанрів, використаних композиторкою. В результаті образно-жанрова концепція «замикається» в символах відновлення природи і створення нової родини. Цікаво, що один з фольклорних текстів у першій частині містить символ тихоплинної води (тихий Дунай), який одним зі значень має плинність часу (у цьому конкретному випадку – минушості життя: «пішли мої літа з світу, як лист по воді») і у етнічному культурному просторі саме у цьому варіанті джерела був використаний Т. Шевченком у поемі «Слепая». Не менш етнохарактерним є вибір музичних засобів у цьому творі – акапельний восьмиголосий мішаний склад, чинники гуртового багатоголосся, сольної ліричної пісенності й поліфонічних прийомів хорових концертів.

Культурно-суспільні умови всіляко сприяли позитивній реалізації авторських задумів не тільки на фольклорному матеріалі, а й на основі віршів українських поетів/ «Вона дивовижно точно відчуває

природу поетичного слова і розкриває глибоко і повно його в музичному матеріалі. Такий же принцип взаємозв'язку композиторських засобів і тексту ми знаходимо в обробках українських народних пісень. Напевно, вся величезна творча робота, яка проходила у 80-ті роки, і дала той чудовий результат, який ми побачили в музично-сценічному дійстві «Золотий камінь посіємо»». Певний «дуалізм» національного і особистісного забезпечує особливе звучання і її пісенній творчості на вірші українських поетів. Серед багатьох композиторка обрала тексти Л. Костенко («Осінь пісня», «Осінь хуртовина», «Але про це не треба говорити»), Д. Павличка («Мольба»; лауреат I Всеукраїнського конкурсу «Червона рута», 1989), В. Симоненка («Україні», «Ти до мене прийшла»), Б. Олійника («За тобою»), Ф. В. Стольникова («Хай святиться отче ймення»), Й. Фиштика («Світ для двох») та ін.

Від часу «Трьох хорів на вірші О. Олесь» (1981) виразно простежується поглиблення проявів національного сакрального простору в камерній кантаті «Погляд у дитинство» для сопрано і камерного оркестру на вірші М. Вінграновського (1987). Як зауважила Л. Кияновська, «у маленькій кантаті «Погляд у дитинство», присвяченій синові ... панує єдиний настрій, співзвучний прекрасним віршам Миколи Вінграновського, що ведуть у «кришталевий світ» дитячих спогадів. Композитор щоразу знаходить нове освітлення поетичного сюжету: пастельне, безтурботне в першій частині («Вві сні наш заєць знову задрімав»), скерцозно-хімерне – у другій («Котик, котик, золотий животик»), журливе, з відтінком тривожності й непевності – в останній («Прилетіли гуси»). Фольклорне джерело мелодики, безперечно, дуже помітне» [6, с. 9]. У творі, в якому виразно простежується опора на традиції знакового для української музики епох Бароко і Класицизму жанру духовного хорового концерту – «Мій Боже любий, заступись» для голосу і мішаного хору пам'яті М. Березовського на вірші Ф. Млинченка (1991) тенденція до злиття різних сакральних площин. До певної міри ця тенденція проявляється навіть глибоко ліричному, сповненому нюансів особистісного відчуття хорі для мішаного складу «Ти явилась мені» на слова В. Симоненка (1998).

Безумовною вершиною цього шляху став опус, написання якого було відзначене Державною премією України ім. Т. Г. Шевченка, – музично-сценічному дійстві «Золотий камінь посіємо» для народного голосу, хору хлопчиків, симфонічного оркестру, інструментальних груп і балету (1997-1998). «Музика в цьому дійстві, яке сама Ганна Гаврилець називає моно-фольк-оперою, відіграє чільну роль. Композитору вдалося, ґрунтуючись на багатющому фольклорному матеріалі (пісні, зібрані Ніною Матвієнко в різних регіонах України, відбиралися дуже строго) створити своєрідні музичні фрески, в яких через пісню відображена історія України. Музика в цьому дійстві звучить на одному диханні, об'єднуючи шість частин в масштабне музично-сценічне полотно... У цьому дійстві композитор залучає величезний арсенал засобів музичної виразності. Хорове, оркестрове звучання або включення тембру одного або двох інструментів – все це для художнього розкриття глибин фольклорних першоджерел. У Ганни Гаврилець саме в цьому творі можна відзначити майстерне володіння поліфонією тембрів, що і створює особливу акустичну ауру твору. Музика, як і головна героїня вистави – народна пісня, багата і різноліка. Вона звучить то як розгорнута симфонічна картина із блискучою оркестровкою у частинах» [13].

Задум перетворити послідовність окремих фольклорних жанрів за допомогою інструментальних «коментарів» у цілісну концепцію прояву національної ментальності забезпечило досягнення нового якісного рівня: модифікація їх структурно-конструктивних параметрів внаслідок строгого вивірення образно-семантичного ряду забезпечило не тільки перетворення базового матеріалу у цілком певні «знаки», а й розширення їх вияву в контексті національної культури.

У вимірі вербальних текстів єднаючим чинником символіки окремих частин і творів у єдиному сакральному просторі стала поезія Софії Майданської. Співпраця з цією поетесою в такому масштабному проєкті була зумовлена усвідомленням глибокої спорідненості творчих позицій обох мисткинь, більше того, – певною вірцевістю концепційного мислення поетеси для композиторки: «Софія Майданська прилучила мене до глибокого входження в поетичні тексти. Її уява допомагала мені відшукати музичні аналоги до поетичних метафор. Спільна праця з Софією вивищила мене: завдяки їй я повніше осмислила рідну історію, красне письменство, велич народного генія. Тут без пафосу не обійтися» [16].

Серед багатьох обробок народних пісень, використаний фрагментів творів інших українських композиторів на вірші поетеси були написані такі частини дійства, як музичний епізод «Заклинання. Жертвоприношення» (перший номер розділу «Русь прадавня») і заключні його номери – «Горілиць лежить моє село» і «Ввійди і ти у цей собор». Останній текст втілює софійність сакрального простору української нації, в якому поєднані символи «оновленого верховіття» дерева життя, дзвони

«нетлінної будови» – собору, з якого «дивиться на нас Оранта»: «... наступний ряд: «золотий камінь» – сонце – світло – «Премудрість Божа» – «софійність» – «Богородиця» – «Мати-земля» («Мати-Україна»). Символічний ряд замикається ідеєю жіночого, материнського начала та потенційної родючості, отже, для українського етносу софійності була не лише одним із магістральних напрямів розуміння мудрості Божої, але й, більше того, мудрістю Божою вважалася ідея Богородиці, Матері всієї землі, Оранти – захисниці людей як на небесах, так і на землі» [12].

Не менш виразно в цьому тексті виведено етноархетипний і водночас світовий образ Собору – символу етнічної й особистісно-духовної святості, який вивершується у його шатрі:

«Ввійди і ти у цей собор, поглянь,

В найменшій краплі першого дощу

Дзвенить шатер нетлінної будови...».

«Архетип Храму в історіософських розвідках розглядається в єдності його культурних і культових характеристик. Цим зумовлено специфічну змістовність поняття: крім власне художнього значення, цей феномен має додатковий, сакрально-символічний зміст, який проявляється в креативно-рецептивній зумовленості, спрямованій на духовне перетворення тих, хто причетний до його символіки... Християнський храм символізує також Усесвіт. Головний компонент християнського храму, який несе основне семантичне навантаження, – це баня, що трактується як втілення небес. Маківка храму над богомольцями викликає почуття великого дива і таємниці, зміцнює віру та збадьорює дух. Архетип Храму – потужний креативний архетип...»

Відтак, кода-кульмінація масштабної концепції дійства «Золотий камінь посіємо» втілює глибинну архетипність мистецького мислення композиторки: «В осягненні прадавніх основ української культури Ганна Гаврилець відзначається глибокою проникливістю в сутність українського сприйняття й світовідчуття. Композитор інтерпретує першотворі елементи засобами сучасної музичної мови, не порушуючи первинної гармонії» [2].

Отже, використовуючи різномірні етноархетипні мотиви як носії сакральної символіки і орієнтуючись у концепціях своїх творів на мову тих стилів і жанрів, до яких вони належали, Ганна Гаврилець за їх допомогою збагачує їх семантичні значення у самобутніх стильових концепціях власних творів. Вони формують також і важливі «ключі», що дозволяють з'ясувати найбільш важливі стилістичні, формотворчі, композиційні аспекти музичних творів.

1. Архетипи етнічні [Електронний ресурс] / Українська етнографія. Словник // ETNO.US.org.ua. – Режим доступу : <http://etno.ua/web/jrg/glossary/index.html>.

2. Бенч-Шокало Ольга. Український хоровий спів : актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / Ольга Бенч-Шокало; ред. О. Шокало; обкл. В. Мітченко. – К. : Ред. журн. «Укр. Світ», 2002. – 439 с.

3. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос / Г. Д. Гачев. – М., 1995. – 480 с.

4. Грицюта Н. Архетипи української ментальності в сучасній рекламі / Грицюта Н. М. // Інформаційне суспільство : науковий журнал / голова редкол. В. В. Різун, голов. ред. В. Ф. Іванов ; Інститут журналістики КНУ імені Тараса Шевченка. – К., 2011. – С. 49–50. – С. 44–51.

5. Етнічні архетипи в релігійному житті українців [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://revolution.albest.ru/religion/00300624-oh.html>.

6. Кияновська Л. З джерел рідного краю / Любов Олександрівна Кияновська. // Музика. – 1990. – № 3. – С. 9.

7. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. : моногр. / Любов Олександрівна Кияновська. – Тернопіль : СМП «Астон», 2000. – 339 с.

8. Корчова О. Музика написана серцем / О. Корчова // Музика. – 2008. – № 2. – С. 10–12.

9. Кримський С. Б. Архетипи української культури // Феномен української культури. – К., 1996. – 278 с.

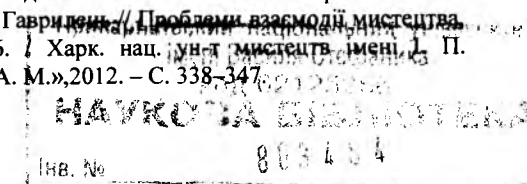
10. Монастырская И. А. Проблема архетипов в русской культуре // Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Сборник в честь 90-летия профессора М. И. Шахновича. Серия «Мыслители». – Вып. № 8. – С. Пб. : Издательство Санкт-Петербургского философского общества, 2001. – С. 300–305.

11. Северинова М. Архетипи софійності як основа музично-драматичного потенціалу (на прикладі творчості Г. Гаврилець) // Київське музикознавство. – К., 2011. – Вип. 38. – С. 230–238.

12. Северинова М. Ю. Культурні архетипи «софійність» та «слово» як основа музично-драматургічного потенціалу (на прикладі творчості Г. Гаврилець) // Культура України. Вип. 37. : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харк. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. – Х. : ХДАК, 2012. – С. 75–84.

13. Степанченко Г. Музыкальные фрески Анны Гаврилець // Зеркало недели. – 1999. – № 4. – 30 января.

14. Сухомлінова Т. Проблеми періодизації хорової творчості Ганни Гаврилець // Проблеми взаємодії мистецтва та педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 36. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені Д. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. – Харків : Вид-во «С. А. М.», 2012. – С. 338–347.



15. Сухомлінова Т. П. Хоровий псалом у творчості Ганни Гаврилець. Наукові асамблеї : Матеріали магістерських читань 19–21 квітня 2006 р. – Х. : ХДУМ, 2006. – С. 61–69.

16. Таран Л. Ганна Гаврилець: «Навіть коли я варю борщ у голові – музика» [інтерв'ю з комп. Ганною Гаврилець / розмовляла Людмила Таран] // Вечірній Київ. – 2003. – 30 лип. – С. 8.

*Стаття посвячена виявленню мотивації глибоких основ індивідуального композиторського творчості і стосується до пріоритетних напрямів наукового дослідження насліддя кожного творця. В випадках представлення в значительній частині произведених мотивів, зв'язаних з національною культурою, виникає закономірний осознаний етнічний обумовленості концепцій, а следовательно - и необходимости выявления значения в них этноархетипов.*

**Ключевые слова:** архетип, індивідуальне композиторське творчості, внутріжанрова семантика, вербальні тексти, символика.

*The article is devoted to finding the motivation underlying fundamentals of composition of individual creativity that belongs to the priorities of scientific research works of each artist. In cases represent a large part of the work of motives related to national culture and ethnic awareness arises conditioning concepts, and therefore - and the needs they identify important etnoarhetypiv.*

**Key words:** archetype, individual composers creativity vnutrizhanrova semantics, verbal texts, symbols.

УДК 783:78.082.4 (477)

Тетяна Сухомлінова

#### ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ЗМІСТУ ПСАЛМА ДАВИДА № 67 У ХОРОВОМУ КОНЦЕРТІ Г. ГАВРИЛЕЦЬ «НЕХАЙ ВОСКРЕСНЕ БОГ»

*Стаття розкриває сутність композиторського трактування сакрального тексту псалму Давида № 67 у хоровому концерті Г. Гаврилець «Нехай воскресне Бог». Виявляється специфіка індивідуального композиторського підходу до інтерпретації псалму, яка надає можливість встановити ознаки національного відродження у сучасному вітчизняному хоровому мистецтві.*

**Ключові слова:** композиторська інтерпретація, псалом, текстова фраза, словосполучення.

Визначення ознак українського Відродження, що відбиваються, зокрема, у Ренесансі композиторської уваги до псалмів як знаку національної духовності – актуальне завдання сучасного вітчизняного музикознавства. Розв'язання даного завдання передбачає вивчення сутності не лише загальної тенденції хорового мистецтва України на сучасному етапі, але й специфіки індивідуальних композиторських підходів до інтерпретації псалма у хоровій творчості. Оскільки хорові псалми займають вагомим місце у доробку Г. Гаврилець, розкриття сутності композиторської інтерпретації цих сакральних текстів у творчості національної сучасності загалом і, зокрема, у хоровому концерті «Нехай воскресне Бог», сприятиме встановленню ознак національного відродження у сучасному вітчизняному хоровому мистецтві.

**Мета дослідження** – визначити ознаки композиторської інтерпретації псалма Давида № 67 у хоровому концерті Г. Гаврилець «Нехай воскресне Бог».

Завдання дослідження – розкрити сутність змісту псалма Давида № 67;

– здійснити типологізацію псалма;

– встановити місце концерту «Нехай воскресне Бог» у хоровій творчості Г. Гаврилець;

– виявити особливості втілення змісту псалму № 67 у хоровому концерті «Нехай воскресне Бог».

Об'єкт дослідження – псалми та хорова творчість Г. Гаврилець. Предмет дослідження – композиторська інтерпретація псалма Давида № 67.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що в ньому вперше у вітчизняному музикознавстві:

– визначені ознаки композиторської інтерпретації псалму Давида № 67;

– встановлено місце концерту «Нехай воскресне Бог» у хоровій творчості Г. Гаврилець.

© Сухомлінова Т., 2014.

Псалми Давида утворюють одвічну цінність для хорової культури. В теперішній час широта використання псалмів Давида свідчить про їх відродження у вітчизняному музичному просторі. Хорові псалми Ганни Гаврилець займають вагомим місце в її композиторській творчості. Вони з'являються в період творчого злету, в якому звертання до жанрів хорової музики є основним.

Як відомо, псалми є обов'язковими в складі кожної православної служби, а також виконуються поза храмом. Але показово, що Г. Гаврилець підтримує світський напрям духовної музики тому не звертається до тих псалмів, які традиційно використовуються у Православному Богослужінні. У доробку Ганни Гаврилець п'ять хорових псалмів, що написані в третій період її творчого шляху, який починається з 2000 року і триває по нині [4]. Так, музика псалмів 21, 24 та 40 написана у 2000 році, 61 та 67 – у 2004.

Не дивлячись на те, що хорові псалми в інтерпретації Г. Гаврилець не є циклом, між ними виникають деякі зв'язки. Аспекти єдності спостерігаються на змістовному рівні, в оригінальному трактуванні текстів псалмів, у формоутворенні. Серед хорових псалмів чотири тяжіють до мініатюри, винятком є тричастинний Великодній концерт «Нехай воскресне Бог» (пс. 67) який є вершиною серед одночастинних псалмів. [5]

У Псалтирі псалми за змістом поділяються на:

1. Хвалебно-подячні;
2. Молитовні;
3. Навчальні;
4. Пророко-месіанські;
5. Історичні.

Щодо вибору псалмів, то Г. Гаврилець обирає ті з них, що за змістом належать до молитовних та пророчих. До останнього типу належить псалом № 67. За визначенням Феодорита та Августіна у Толковій псалтирі [1] псалом № 67 є одним з найважливіх для тлумачення. У тексті псалму розкривається вчення про спасіння людського роду, про воскресіння Христа та про погібель ворогів Бога.

Псалом має так зване надпис «В конец псалом песни Давиду, 67». Ці надписи має не кожен псалом. Амвросій Зертис - Каменський, архієпископ Московський [2] говорить, що точної інформації про ці надписи немає. Прот. Григорій Розумовський пояснює, що надпис псалму № 67 означає, що цей псалом створений Давидом, це підтверджує зміст тексту псалму [3].

Якщо псалом має надпис, то він позначаються як перша строка, а текстова строка самого псалму рахується як друга. Таким чином, першою строкою є надпис – 1. Начальнейшему певцу псалом песни Давидове. Друга строка це початок самого псалму з основним текстом: «Нехай воскресне Бог і розвіються вороги Його; нехай побіжать від лица Його всі ненависники Його».

З псалму Ганна Гаврилець використовує перші три текстові строки, які несуть в собі основну ідею всього псалму. Перша текстова строка висловлює основну ідею пророцтва, друга – пророкує тяжку долю грішників, а третя – дає надію на спасіння та стверджує радість праведників.

2. Нехай воскресне Бог і розвіються вороги Його; нехай побіжать від лица Його всі ненависники Його.

3. Як щезає дим, хай шезнуть, як тана віск від лица вогню, так нехай згинуть грішники від лица Божого.

4 А праведники нехай звеселяться, нехай радіють перед Богом, нехай святкують у радості.

Аналізуючи нотний текст хорового концерту Г. Гаврилець слід зробити висновок щодо єдності обраних композитором текстових фраз із їх музичним втіленням. Композитор повною мірою відобразила їх зміст розкриваючи головну ідею псалму. Для кожного слова, словосполучення, фрази вона знайшла своє чільне місце у побудові цілісної форми. Зберігаючи послідовність тексту композитор використовує повтори словосполучень та фраз, які в музичному матеріалі різноманітно варіюються. Таке варіювання відбувається за рахунок використання різних видів складів письма, відповідного до образу тембрального забарвлення, яскравої гармонії, ритмічного малюнку, динаміки. При всій різноманітності музичного втілення композитор не відходить від основного характеру кожної частини і концерту в цілому.

Перша частина констатує факт пророцтва суть якого полягає у кінці земного світу, який дасть початок новому і Царству Божому. Особливістю тексту псалма № 67 є співставлення двох протилежних сил. Свого роду гра антонімів, яка базується на протистоянні двох образних сфер –

добра (Бог, праведники) та зла (протилежна Богу сила, грішники). Ці дві протилежні образні сфери композитор контрастно відокремлює з одного боку, з іншого поєднує особливостями драматургічного розвитку музичної тканини.

Так у першій частині концерту композитор відокремлює текстову фразу «Нехай воскресне Бог» використовуючи з неї словосполучення «воскресне Бог», яке в експозиції повторюється 8 разів, що символізує нескінченність Божого єства. У репризі першої частини текстова фраза «Нехай воскресне Бог» повторюється 8 разів. Поява текстової репризи наприкінці першої частини свідчить про особливість трактування Г. Гаврилець вербального тексту. Повторення фрази «Нехай воскресне Бог» не випадкове. Таким чином композитор підкреслює значимість основної ідеї псалму та зміст самого Християнства, а саме перемогу добра над злом, безперечну силу, могутність та нескінченність Божого єства.

Також у процесі музичного розвитку композитор відокремлює та використовує повтори окремих слів, які є носієм основних образів – «Бог», «Його», «Божого», «вороги», «ненависники», Коли оспівується Бог (на словах «Бог», «Його») композитор використовує акордову фактуру, довгі тривалості у співзвуччях, у мелодії використовує поступовий висхідний рух або висхідні стрибки. Особливо це стосується початку першої частини концерту де музика має урочистий величний характер і поєднує в собі елементи архаїки (монодичний заспів, октавний унісон) та сучасності (акордові співзвуччя з кластерною основою на слові «Бог»). Висхідний рух монодичного заспіву символізує шлях на Голгофу самого Ісуса Христа і його воскресіння, а також шлях кожної людини яка прагне спасіння. Відповідно, коли мова йде про грішників та ворогів Божих композитор використовує протилежні засоби виразності, а саме – короткі тривалості, імітаційний склад письма, мелодика яка основана на постійному кружлянні то вгору, то вниз, тиха динаміка з наростаючим рухом до слів «Бог» або «Його». Короткі тривалості характеризують образ грішників, суєтність та тимчасовість земного існування. Все це підкреслює значимість та перевагу Божої сили над протилежною. Таким чином композитор розкриває у своїй музиці одвічний діалог земного з небесним, тимчасове з вічним, що є основною ідеєю всієї Псалтирі.

Друга частина концерту поєднана з першою (*attacca*) і основана на другій текстовій строчці псалму – «Як щезає дим, хай щезнуть, як тоне віск від лиця вогню, так нехай згинуть грішники від лиця Божого». Ця частина має характер постійного розвитку. Таку якість надає вербальний текст третьої строки псалму. В ній розкривається суть земного життя людей, де грішники та праведники знаходяться разом, а також одвічна земна та небесна боротьба добра та зла, яка була у минулому, відбувається у теперішній час та буде відбуватися у майбутньому до певного часу.

Композитор особливо в цій частині підкреслює боротьбу двох протилежних сил. В музиці ця боротьба втілюється за рахунок використання композитором форми фуги, що надає характер хаосу та невизначеності на відміну від акордового складу який відображає Божу силу та гармонію Божого єства. В експозиції фуги вступ голосів відбувається у висхідному русі від басу до сопрано. Такий тембровий підхід виконує зображальну функцію, символізує образ грішників, які знаходяться на дні духовного життя. Синкопована мелодія насичена стрибками, змінний метр говорить про неспокійний, невизначений стан людської душі, про постійне замішання та людські спокуси. Таким настроєм пронизана вся друга частина.

Як і в першій частині композитор відокремлює від цілої строки окремі фрази – «як щезає дим, хай щезнуть», «як тоне віск», «від лиця вогню», «нехай згинуть грішники», «від лиця Божого». Такий поділ текстової фрази композитор використовує навмисно. Це дає можливість збільшити розробку фуги, яка складається з трьох фаз. За рахунок такого поділу друга частина є найбільшою у концерті.

Текстова строка псалму має в собі слова-метафори які надають контраст між основними образами. Так слова «віск», «дим» асоціюються з людьми які своїми гріхами підтримують силу зла, під словом «вогонь» мається на увазі сам Творець.

Ключовим оборотом першої фрази є словосполучення «хай щезнуть», де смисловий акцент припадає на слово «щезнуть», котре звучить як заклинання та ствердження факту погибелі грішників, що не розкаялися. Вершиною розвитку є завершення експозиції фуги, яка приводить до першої кульмінаційної крапки другої частини, на слові «дим». Зростання напруги, рух до слова «дим» у гучній динаміці з наступною зупинкою у розвитку, що підкреслена ферматою говорить про межу, яку зло та гріх не зможе перетнути. Після цієї смислової вершини композитор звукоімітує розсіювання «диму». Для цього композитор широко використовує хорову педаль, тиху динаміку, довгі тривалості. Текстова фраза «як щезає дим» не має смислового акценту, як на початку частини, на перший план

виходить музичний матеріал, який своєю монотонністю на одному звуці імітує поступове розсіювання диму.

Ще однією особливістю розвитку вербального тексту другої частини є рух від відокремлених словосполучень до цілої фрази. Так наприкінці третьої фази розробки друга текстова строка псалму використовується у повному обсязі. Таким чином, у драматургічному розгортанні концерту відбувається поступове єднання окремих словосполучень у єдиний послідовний ланцюг, який складає другу текстову строку псалма. Таке єднання тексту призводить до зміни складу хорового письма. Поліфонічна фактура змінюється на акордову, яка втілює єдність та гармонію зі Творцем, тим паче, що вершиною текстової строки є словосполучення «Від лиця Божого».

Як і в першій частині композитор використовує текстову репризу, яка співпадає з репризою фуги. Особливістю використання вербального тексту є співставлення першої фрази «як щезає дим, хай щезнуть» з останнім словом текстової строки «Божого». Таке співставлення двох протилежних образів є характерним для всього псалму.

Третя частина хорового концерту «Нехай воскресне Бог» є своєрідним підсумком попереднього розвитку. Вона має характер загального триумфування та втілює образ «Царства небесного» де панує одвічна радість для праведників. Спільною рисою з попередніми частинами є поділення третьої текстової строки на окремі фрази – «А праведники нехай звеселяться», «Нехай радіють перед Богом», «Нехай святкують у радості». Як і у попередніх частинах, у процесі музичного розвитку з текстових фраз відокремлюються окремі словосполучення та слова.

Г. Гаврилець в цій частині також використовує форму фуги. Експозиція фуги основана на текстовій фразі «А праведники нехай звеселяться». Смисловий акцент припадає на слово «звеселяться», це єдине у третій частині слово, яке відокремлено та повторюється багато разів. У подальшому розвитку такого відокремлення слів з фрази не буде. Надалі композитор використовує текстові фрази у повному обсязі передаючи ідею та єднання праведників з Богом. Поступово встановлюється акордова вертикаль, яка приводить від хаосу до гармонії і надає можливість в повній мірі вслухатися в повну текстову фразу на відміну від відокремлених словосполучень, на основі яких відбувався драматургічний розвиток попередніх частин.

Як говорилося раніше, особливістю використання вербального тексту у хоровому концерті «Нехай воскресне Бог» є використання композитором текстової репризи. Третя частина не є виключенням, проте реприза є не тільки текстовою, але й музичною та поєднує весь концерт оскільки повертається музичний матеріал першої частини. Г. Гаврилець знов повертає основну текстову фразу всього псалму «Нехай воскресне Бог». Разом з нею повертається музичний матеріал першої частини, який замикає круг попереднього розвитку, приводячи до основної ідеї пророцтва.

Як показав аналіз характерним є наявність декількох етапів роботи композитора над текстом. По-перше, це виявлення основної ідеї. По-друге, виділення ключових слів та словосполучень. Ці етапи отримують риси драматичного розвитку шляхом повтору, кульмінаційного ствердження і контрасту. Відбувається формування вербальної та інтонаційної єдності художнього задуму. Фазу експозиційного викладення вербально-інтонаційної ідеї змінює етап розвитку, де словесний зміст збагачується завдяки музичному оновленню; фінальною фазою є репризне повторення ключової ідеї. Таким чином відбувається переструктурування вербального тексту праобразу, що являє собою особливу композиторську інтерпретацію.

1. Псалтирь в всятоотеческом изяснении. – Свято-Успенская Почаевская Лавра, 2009. – С. 136.
2. Арх. Амвросий Зертис-Каменский. Псалтирь у еврей нарицаемая Книга песней вновь переведенная в Москве // ГОСУДАРСТВО, РЕЛИГИЯ, ЦЕРКОВЬ В РОССИИ И ЗА РУБЕЖОМ. – М. : Издательство РАГС. – Спецнальный выпуск № 4/2009. – С. 43.
3. Протоиерей Григорий Разумовский Объяснение Священной книги Псалмов. – Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2002. – С. 258.
4. Сухомлінова Т. Проблеми періодизації хорової творчості Ганни Гаврилець. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Вип.36 / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. – Харків : Вид-во «С.А.М», 2012. – С. 345.
5. Сухомлінова Т. Псалом у хоровій творчості Ганни Гаврилець. Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка: зб. наук. пр. / Луган. держ. ін-т культури і мистецтв; за заг. ред. В. Л. Філіппова. –Вип. 22. – Луганськ : Вид-во ЛДІКМ, 2012. – С. 232.

*Стаття розкриває сутність композиторської трактовки сакрального тексту псалма Давида № 67 в хоровому концерте Г. Гаврилець «Нехай воскресне Бог». Определяется специфика*



індивідуального композиторського підходу к інтерпретації псалма, которая дає можливість установити признаки національного відродження у сучасному хоровому мистецтві.

**Ключевые слова:** композиторська інтерпретація, псалм, текстова фраза, словосполучення.

The article reveals the essence of the composer's interpretation of the sacral text of the David's Psalm № 67 in the choral of Anna Havrylets «Nehay voskresne Bog». It turns out specifics of an individual composer's approach to psalm interpretation, which allows you to set attributes of national revival in the modern choral art.

**Key words:** composer's interpretation, psalm, text phrase, word-combinations.

УДК 7.01 : 78.082

Зоя Лаврова

### РОЛЬ ПОЗАМУЗИЧНОЇ ВЕРБАЛЬНОСТІ В ОНОВЛЕННІ ДРАМАТУРГІЇ ЖАНРУ ХОРОВОЇ КАНТАТИ НА ПРИКЛАДІ «НЕВІЛЬНИЧИХ ПІСЕНЬ» В. РУНЧАКА

У статті вперше здійснений цілісний аналіз хорової кантати «Невільничі пісні» сучасного композитора В. Рунчака. Розкрито взаємодія позамузичної та омузичненої вербальності як чинників організації симультанної драматургії твору.

**Ключові слова:** кантата, симультанна драматургія, позамузична вербальність, омузичнена вербальність.

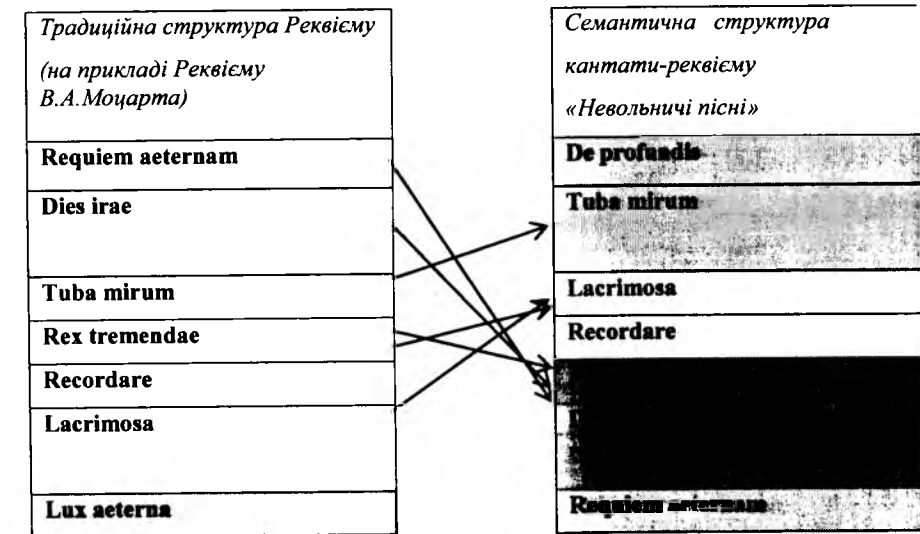
**Мета** статті – визначення ролі позамузичної вербальності як чинника драматургічної організації у сучасній музиці, для якої «позамузичні фактори, в тому числі і вербальний [...] відіграють (курсив мій – З.Л.) визначальну роль у становленні музичного цілого, а отже, і у формуванні музичної стилістики» [1]. Предметом аналізу стала кантата-реквієм «Невільничі пісні» В. Рунчака для хору а сарелла на вірші Лесі Українки (1982–1988). Хоча твір відноситься до раннього періоду творчості, посиленням у драматургії ролі вербальності, використанням симультанних композиційних принципів, інтегруванням у хорову тканину елементів авангардних технік композитор створює оригінальну версію жанру хорової кантати. Партитура відкривається списком розділів твору у формі частин реквієму (латинською та російською мовами), яким відповідає паралельний зміст поезій Л.Українки (із циклів: «Невільничі пісні» і «Відгуки») покладених в основу кантати. Ця зміст-структура на початку партитури є важливим позамузичним чинником художньої цілісності твору, який формує в уяві наперед задану логіко-семантичну схему розгортання симультанної (термін М.Лобанової) [4., с.161] трагедійної драматургії твору:

Схема 1

	Позамузична вербальність	Омузичнена вербальність
№	програмний зміст-структура	текст Л. Українки
I	De profundis	«У темряві таємній ночі...»
II	Tuba mirum	«Стій серце стій...»
III	Lacrimosa	«І все-таки до тебе думка лине, мій занапащений нещасний краю...»
IV	Recordare	«Пролітав буйний вітер...»
V	Rex tramendae	«Чорна хмара наступає...»
VI	Dies irae	«Хай буде тьма...»
VII	Requiem aeternam	«Ні долі, ні волі у мене нема...»

© Лаврова З., 2014.

Схема 2



Як видно зі схеми 2, перетасуванням розділів реквієму в кантаті композитор демонструє з одного боку індивідуальний нерелігійний підхід до трактовки жанру реквієму, а з іншого – вибудовує власну трагедійно-філософську концепцію, в якій замість традиційного просвітленого катарсичного фіналу «Lux aeternam» (Вічне світло) твір завершується початковим розділом траурної меси «Requiem aeternam» (Вічний спокій), що створює трагічний ефект замкненого кола. Барокова динаміка симультанної хорової драматургії набуває додаткових конкретно-образних характеристик через авторські ремарки, які рясно пронизують кожен розділ кантати, розкриваючи афектовану контрасту образність наскрізного розвитку:

Назва частини	Темпові ремарки (позамузична вербальність)	Значення	Такти
I. De profundis	Allegro ma non troppo. Agitato	не дуже швидко, схвильовано	6 тт.
	<i>marcato</i>	підкреслено	
	Poco a poco calando	поступово затихаючи	4 тт.
	Misterioso	таємничо	5 тт.
	<i>affannato</i>	тривожно	
	Con sdegno	Гнівно	16 тт.
	Con moto, espressivo	рухливо, виразно	5 тт.
	Poco a poco minacevole	поступово з загрозою	6 тт.
	Poco a poco stretto e collera	поступово прискорюючи з гнівом	6 тт.
	Crescendo possibile e accelerato	крещендо, можливо і з прискоренням	1 т.
	Robusto (piu mosso)	з силою (жвавіше)	4 тт.
	Mistico (poco meno – a tempo)	містично (поступово менше - у попередньому темпі)	7 тт.
<i>soli quasi mormoro</i>	соло ніби пошепки		

II. Tuba mirum	Allegro molto, ma assai distinto	дуже швидко, але не дуже чутно	6 тт.
	Quasi recitato, nervosa	ніби розповідаючи, нервово	33 тт.
	accentuato	акцентуючи	
	Piu crescendo, e agitato	з більшим кресендо та схвильовано	
	Sempre impetuoso, marcato	увесь час стрімко, підкреслюючи	
	Ruvido, imperioso	жорстко, імперативно	13 тт.
	Agitato, con passione	схвильовано, пристрасно	16 тт.
	Sempre esaltato	увесь час екзальтовано	21 тт.
	Patetico. Meno mosso [doppio]	патетично. менш рухливо	8 тт.
	L'istesso tempo [quasi lontano, ma poco a poco graude espansione]	початковий темп [немов здалеку, але поступово посилюючи бурхливість]	5 тт.
	solo veloce	соло бігло	
	improvvisata ad libitum	імпровізаційно вільно	
	Tempo senza accelerando dirigent	темپ без прискорень диригента	2 тт.
	accelerando e molto crescendo	прискорено і дуже посилюючи гучність	
	Tempo I [Agitato, distinto]	початковий темп [схвильовано, виразно]	13 тт.
Poco a poco calando	поступово затихаючи	20 тт.	
Allontanandosi, ma senza ritenuto	віддаляючись, але без ретенуто	10 тт.	
III. Lacrimosa	Andante cantabile	повільно наспівно	8 тт.
	Sotto voce	півголосом	
	piu accelerando	з прискоренням	1 тт.
	A tempo, pezante	попередній темп, важко	18 тт.
	Molto esaltato, quasi assai	сильно екзальтовано, наче дуже плачучи	5 тт.
	Quasi molto pezante	ніби сильно важко	3 тт.
	Senza metrum, lamentoso, con dolore	поза метром, плачучи зі стражданням	1 тт.
	In tempo, appenato	у попередньому темпі, страждаючи	3 тт.
Lontano, quasi sussurando	віддалено, як шелест	4 тт.	
IV. Recordare	Moderato tranquillo	помірно, спокійно	10 тт.
	Cantabile, senza espressivo	наспівно, без експресії	28 тт.
	mezza voce	виконувати упівголоса	
	Sonorissimo assai	дуже дзвінко	5 тт.

V. Rex tramendae	Presto, ma molto distinto	швидко, але дуже виразно	43 тт.
	frobusto	голосно, сильно	
	lamentoso, distinto	жалібно, виразно	
	L'istesso tempo e ardito	початковий темп і відважно	20 тт.
VI. Dies irae	Moderato ma non troppo	помірно, але не поспішаючи	9 тт.
	Largo mesto	широко, печально	9 тт.
	piu accelerando	із прискоренням	
	Tempo I	початковий темп	7 тт.
	Meno mosso, sublime	менш жваво, піднесено	9 тт.
	molto rit – accelerando molto – subito piano	дуже заповільнюючи – дуже прискорюючи – раптове піано	
	Tempo precendo	попередній темп	4 тт.
	Lugubre	похмуро	5 тт.
	Largo rabbioso	широко, несамовито	11 тт.
	accelerando, ad libitum	прискорено, вільно	3 тт.
	Piu mosso	з рухом	5 тт.
	Attacca subito	раптовий перехід без перерви до фіналу	
VII. Requiem aeternam	Andante mosso, con dolore	повільно рухаючись, печально	16 тт.
	Sensibile assai	дуже зворушливо	10 тт.
	accelerando	прискорюючи	
	Morendo, allontanandosi	завмираючи віддаляється	4 тт.

Інтенсивність темпових і метро-ритмічних змін (від 4 до 17 разів упродовж частини) створюють експресивний наскрізний композиційний ритму контрастної драматургії. У 1-й ч. **De profundis** на 60 тактів музики припадає тринадцять темпових позначень, пов'язаних зі сферою містичних тривожних образів (Misterioso Affannato, Sdegno і т.д.). У 2-й ч. **Tuba mirum** на 150 тактів – сімнадцять темпових та агогічних ремарок в характері екзальтованої образності. Скорботно-ліричні центри 3-я ч. **Lacrimosa** (на 43 тт.) та 4-та **Recordare** (на 42 тт.) містять, відповідно, 9 та 4 змін темпу. Пронизане токатністю фугато 5-ї ч. **Rex tramende** охоплене єдиною динамікою Presto, ma molto distinto, але містить внутрішні темпові відтинки (у трьох ремарках). 6-та ч. **Dies irae** позначена драматизмом гострих контрастів, втілених дванадцятьма темповими змінами (приблизно на 75 тт.). Фінал 7-ма ч. **Requiem aeternam** (29 тт.) – постлюдія кантати символізує ідею поступового віддалення та завмирання життя, що проявляється плавними змінами темпу від Andante mosso до Morendo, allontanandosi.

1-а ч. **De profundis** відображає містичну експресію образів омузиченої вербальності, в основу якої покладений вірш Л. Українки «Ангел помсти». Жаске явлення сновиді уночі містичного Ангела зумовлює програмний задум частини у характері заупокійного псалму («De profundis»). Гіпнолічно-похмурими настроями перша частина кантати перекликається із фрагментами опери С. Прокоф'єва «Вогняний янгол» та сторінками неоекспресіоністичної повісті О. Забужко «Казка про калинову сопілку». Усі три твори об'єднані спільним типом образності – похмурими відтинками містичного

гіпнозизму. В музиці першої частини кантати «Невільничі плачі» емоційне заціпеніння втілюється варіантно-остинатним розвитком теми *passus duriusculus* (яка нагадує мелодію кантус фірмусу і проходить спочатку у альтів, тенорів) і остинатного дисонансного комплексу, в характері розгортання пассакалії. Саме взаємодія розмаїтої позамузичної вербальності із образами поетичного тексту зумовлює яскраві динамічні спалахи та контрасти всередині фактури, яка строкатим чергуванням ансамблевих і тутті проведень нагадує звукову тканину партесних концертів. Поетичний текст повністю підпорядковує музичний розвиток кантати. Фрагменти вербального контрапункту у поліфонічному викладі, створюють в музиці експресивні ефекти. Композитор використовує у *De profundis* бароковий принцип виділення ключових слів з поетичного тексту на основі їх повторення імітаційними перегуками груп та проведенням ключового слова «у темряві» наскрізною лінією басового остинато. Гостроту експресії в середині розвитку провідної теми у тенорів («Всміхається мені страшний посланець» – 34 т.) підсилюють імітаційні викрики тембрових дівізі-груп ключового слова «всміхається» на секундових інтонаціях. Моторошність колориту цього епізоду підсилюється позамузичними вербальними ремарками *Con moto, espressivo* та *subito f.* Перший розділ *De profundis* (*Allegro ma non troppo. Agitato*) експонує дисонансну лейтгармонію – квінто-тритоновий комплекс, яка не лише пронизує усю першу частину (на ключовому слові «у темряві»), але, у різних модифікаціях, стає центральним елементом всієї кантати.

Експресивні контрасти на початку першого розділу кантати проявились уже на першій сторінці партитури частотою змін темпових афектів (6+4+5) [тт. 1–15]: *Allegro, ma non troppo. Agitato* (6 т.) / *Poco a poco calando* (4 т.) / *Misterioso* (5 т.). Саме ці фрагменти позамузичної вербальності дозволяють розфарбувати гармонічну квінто-тритонову вертикаль вступного розділу розмаїтими емоційними відтінками – від спалаху хвилювання, через заціпеніння, до тривожної візії нічної примари («У темряві таємної ночі»).

Кожне ключове слово поетичного тексту розкривається у музиці інтонаційною риторикою. Наприклад, тема розповіді сновиди (спочатку проходить у альтів), втілена повзучою по тонах мелодією малих терцій, лінія яких утворює фігуру *passus duriusculus* (7 т.); жаскі слова «мов зірка Марс кривава» експресивно підкреслюються раптовими ритмічними імітаціями ямбічного пунктирного ритму фігури *catabasis* (27 т.) у сопрано і тенорів-дівізі. Експресія поетичного рядку – «У темряві до мене гість непевний приліта» – виразнюється позамузичною вербальністю «*Con stegno*» (гнівно), яка відображається через контрастні перегуки фрагментів: 1) лейтгармонії тутті (*sub f.*), 2) ведучої хроматизованої теми екстенії-ламенту у альтів та 3) раптових імітаційних спалахів у різних тембрових груп ключових слів – «мов зірка Марс кривава», «всміхається».

У третьому розділі *De profundis* (37 т.) ламентованою декламацією на остинатних зменшених гармоніях дівізі басів та тенорів змальовують грізний образ (*Poco a poco minacevole*) містичного ангела. Їм відповідають напружені септакорди жіночих тембрів в характері плачу-голосіння («На білих крилах червоніє кров»), що раптово обривається ключовим словом «багрянець» на ферматі. Таким зривом кульмінаційної фрази (*molto ff*) на нестійкій гармонії без розв'язання створюється гострий афект риторичної фігури *abruption*<sup>1</sup> та розкривається образ темпової ремарки – «*minacevole* – з погрозою», яка характеризує образний афект музичної вербальності – «Я бачу в його сміху ненависть і любов».

Моторошне звертання інфернальної істоти до сновиди розкривається у четвертому розділі *De profundis* через взаємодію позамузичної вербальності (*Poco a poco stretto a collera* – поступово прискорюючи з гнівом) із омузичненою («Він промовляв мені слова страшні») та втілюється стретним проведенням дисонасної теми (квартовим подвоєнням мелодії) між ансамблями чоловічих та жіночих голосів хору. Ремарка *Crescendo possibile accelerando* припадає на такт, який містить важливий момент підйому до кульмінації і розкриває емоційний відгук сновиди на звертання містичного янгола («співами дикими» серця). Експресія цього крещендуючого підйому (ц. 50) до заключної кульмінації (*Robusto* – з силою) втілена пульсуючим ритмом тріольних скандованих ламентаций вербального тексту («наче поклик здійснюються співи») на гармонії кварткових вертикалей хорового *tutti* в межах складного такту 12/8. Заключна кульмінація створена терасоподібним кластерним ущільненням хорової вертикалі висхідним ритмічним каноном з ключовими словами «співи дикі». Цей кульмінаційний вербальний контрапункт скандованих ліній-дівізі на дисонуючій квартвовій гармонії надає хоровому сонору фовістичного звучання, втілюючи афект вербальних образів.

Якщо в 1-й частині *De profundis* остинатним характером пассакалії передавався стан містичного заціпеніння, то у 2-й частині *Tuba mirum* невидимого оповідача подій охоплюють екзальтовані емоції тривоги і сумнівів, які втілюються у музиці токатною фактурою варіантно-акцентного ритму тріолей із наскрізним ключовим словом («тук-тук»), яке імітує тривожний ритм серцебиття. В основу цієї частини покладений вірш Л. Українки «То be or not to be» із циклу «Відгуки», змістом якого є тривожні роздуми поета щодо свого призначення, висловленні у формі звертання до мовчазної Музи. Перекладаючи програмні заголовки частини кантати *Tuba mirum*, композитор визначив назву другої частини як «*трубний голос страшного суду*» (курсив мій – З.Л.). Цей важливий компонент позамузичної вербальності наповнює омузичнену вербальність гостро-драматичними відсиланнями до есхатологічних настроїв. Наскрізна акцентно-ритмічна остинатність фактури позбавлена одноманітності через епізоди раптових модуляцій фактурного викладу, які зумовлені динамікою змін темпових ремарок. У першому розділі *Tuba mirum* ремарка *Quasi recitativo* (ніби розповідаючи, нервово) розкриває екзальтовані афекти поетичних рядків – «Стій, серце, стій! не бийся так шалено». Експресивна поетика вербальної симультанності зумовлює перкусійне трактування хорових партій. Варіантна акцентність їх остинатного ритму і звуконаслідувальні ефекти високих голосів з фонемами «тук, тук, тук» передають тривожний нерівний ритм серцебиття. Ведуча тема із текстом «Стій, серце, стій! не бийся так шалено» проходить у низьких тембрах басів та тенорів. Афект екзальтованої тривоги омузичненої вербальності втілюється дисонуючими інтервальними подвоєннями звуковисотної лінії (у тритон, збільшену терцію), риторикою фігур (*suspuration*, (*tmesis*), *fuga*, *circulatio*) перегукуваннями низьких тембрів із звукообразальною остинатною темою жіночих голосів. Фактура третього розділу («*Sempre esaltato*» / постійна екзальтація) насичується мотивними та вербальними контрапунктами між тембровими групами хору на втілюючи симультанність образної взаємодії темпової ремарки «*Sempre esaltato*» та музичного тексту: «*Чи, може, кинутись туди у нуцу, і в диких нетрях пробивать дорогу?*». Нагнітання контрапунктичного розвитку приводить до патетичної кульмінації 2-ї частини кантати в душі романтичної патетики оркестрового стилю О. Скрибіна або В. Косенка, яка позначеної тиратними пасажними злетами унісонних голосів дівізі до вершини *fff*, (*Patetico. Meno mosso [doppio]*). Водночас, ці кульмінаційні пасажи по-бароковому зображають вітаїстичні образи поетичного тексту Л.Українки («Може злинуть орлом високо геть на кручі у простір безмежний»). Одразу після цієї феєричної кульмінації фактура модулює у просвітлений сонористичний мікрополіфонічний фрагмент зітканий із алеаторичних струменів мелодичних ліній, які втілюють неоімпесіоністичну образність темпових ремарок (*quasi lontano, ma poco a poco graude espansione... solo veloce... improvvisata ad libitum*) і ключових слів поетичного рядку (*запалати в нівноті...*). Після цього, постфактум, повертається розріджена остинатна фактура початкового фрагменту, безупинна остинатна лінія пульсуючого ритму у високих тембрах трансформується в кінці у тендітні мотивні вкраплення, які поступово зовсім зникають, нагадуючи поступову зупинку серцебиття.

3-тя ч. *Lacrimosa* вирішена в характері контрастного (варіантно-строфічного) монологу-оплакування поетом долі свого народу. В основу ліг другий вірш Л. Українки «*І все-таки до тебе думка лине*» зі збірки «Невільничі плачі». Не дивлячись на стислість форми, драматизм рядків цього поетичного монологу наситив музичний зміст контрастними емоціями (роздум, протест, скорбота, екзальтація, протест), що знайшло відбиття у динаміці темпових ремарок: *Andante cantabile / piu accelerando / A tempo pezante / Molto esaltato / quasi lament assai / Senza metrum / lamentoso, con dolore / In tempo precedente, appurato / Lontano, quasi sussurando*. Контрастністю строфічно-варіаційної форми, стислістю меж, алюзіями на інтонації усіх частин розділи 3-ї частини кантати по функціям і образності можна вважати групою тем сонатного алегро – сполучною, побічною та заключною. Як і у попередній частині у *Lamento* після гостро дисонансного кульмінаційного акорду *fff* звучить катарсичний звукообразальний епізод контрольованої алеаторики, який приводить до невеликої репризної коди.

В основу 4-ї ч. *Recordare* (*Moderato tranquillo*) взятий перший вірш поетичного циклу Л. Українки «Відгуки». Ця символічна історія самотнього вітру, який у мандрах знаходить еолову арфу алегорично символізує долю самотнього митця, який завжди самотній у пошуках миттєвостей творчого осяяння. Частина вирішена у формі імітаційно-поліфонічної куплетно-варіаційної пісні з приспівом-рефреном. Загальним схвильованим ліричним характером висловлювання музика *Recordare* виконує в драматургії кантати функцію ліричної частини сонатно-симфонічного циклу. Безсловесний приспів-рефрен хорового морморандо (*Cantabile, senza espressivo*) є алюзією наспівно-експресивної сполучної теми першої частини Симфонії № 2 Л. Ревуцького.

<sup>1</sup> *Abruption* – раптове усичення голосоведення нерозв'язаним дисонансом.

Стрімкістю наскрізного драматизму та широкими масштабами фугової форми **5-та ч. Rex tramendae** перекликається із 2-ю частиною Tuba mirum та на глибинному композиційно-драматургічному плані кантати відіграє роль трагедійного фіналу сонатно-симфонічного циклу. Виразна експресія звучання досягається формою подвійної стреттної фуги, дві теми якої (речитативно-токатна та маршова) втілюють трагедійність омузиченої вербальності («Чорна хмара наступає. Гей!») образністю ключової ремарки *robusto* (сильно), темпом *Presto*, та *molto distinto* та жанровими рисами рекрутської пісні. Інтонації плачу, голосіння, протесту тематизму підсилюються риторикою чеканих ритмів, ламаними хроматичними лініями, дробленням слів на склади фігурою *surgratio*, контрапунктичною фактурою, фовістичними кластерними гармоніями на кульмінації. **6-та ч. Dies irae** (Хай буде тьма, запанував хаос!) *attacca* продовжує у партитурі розвиток попередньої **Rex tramendae**, характером алюзій на фактури та інтонації попередніх частин є своєрідною синтезуючою кодою. Як і у попередніх частинах, після гострих драматичних контрастів та колізій, динамічне нагнітання завершується сонористичними мікрополіфонічним епізодом, мерехтлива фактура якого утверджує життєве прагнення до світла.

Завершує цикл лірико-скорбота постлюдія – **7-ма ч. Requiem aeternam**. У цьому поетичному монолозі «Ні долі, ні волі у мене нема» Л. Українка стилізує рефлексивно-ламентозний стиль поезій Т. Шевченка. Композитор озвучує поетичний текст в характері протяжної чумацької пісні із контрастною поліфонічно-підголосковою фактурою, яка нагадує хоріві опрацювання народних пісень М. Леонтовича. Авторські ремарки *Andante mosso*, *con dolore/Sensibile assai*, *accelerando/Morendo*, *allontanandosi* втілюють елегійність постлюдійного вислову. Як і у попередніх частинах після короткої кульмінації хорового тутті на гармоніях *fff* наступає просвітлена кода, де звучить ремінісценція початкової пісенної теми у імітаційних перегуках альтів, тенорів та басів на фоні мікрополіфонічної сонорики високих тембрів, які нагадують прощальні голоси журавлиного ключа.

Цілісний драматургічний аналіз кантати «Невільничі пісні» В. Рунчака виявив важливість позамузичної вербальності темпових ремарок як чинника організації художньої цілісності кантати. Авторські темпові ремарки є своєрідним сценарієм, який у взаємодії із омузиченою вербальністю увиразнює контрасти драматургії, наповнюючи динаміку наскрізного розвитку яскравими контрастними афектами. Кантата постає зразком змішаної стилі, де переплітаються риси неobaroco (через поліфонічний та остинатно-варіантний типи фактури, риторичну тематизму, фуговані форми), неofolklorizmu (алюзії на народний колорит в мелодиці, жанр чумацької у фіналі), неofovizmu (акцентно-варіантна остинатність вертикалей) та інших авангардних технік (вкраплення епізодів контрольованої алеаторики і мікрополіфонічної сонорики у катарсичних кодах частин). Інтонації та фактура кантати пронизані бароковою риторикою наскрізним поліфонічним та остинатним строфічно-варіаційним рухом тематичного розвитку, що характерно для культових жанрів Відродження та бароко, тому драматургічні функції реквієму реалізуються не лише на структурно-композиційному та жанрово-концепційному рівнях, але й на рівні музичної тканини твору. Така змішана стилістика «Невільничих пісень» створює органічну симультанну драматургію, зумовлену на рівні цілісного тексту кантати взаємодією позамузичної та омузиченої типів вербальності, а на рівні жанру та композиції – злиттям хорової кантати із семантичною схемою реквієму. Симультанність контрастної драматургії кантати проявляється також функціонуванням в структурі частин різних жанрових принципів: *passacaglia* (1. *De profundis*), *tokata* (2. *Tuba mirum*), *fuiga* (5. *Rex tramendae*), *строфічно-варіаційних форм* (3. *Lacrimosa*; 4. *Recordare*; 6. *Dies irae*). Водночас, на глибинному рівні циклічної композиції кантати простежується образна логіка сонатно-симфонічного циклу із такою функційною кореляцією між частинами, в якій: 1. *De profundis* – це вступ, 2. *Tuba mirum* – аналог головної партії сонатного *allegro*, 3. *Lacrimosa* – побічна партія, 4. *Recordare* – доповнення до побічної, (або друга частина симфонії), 5. *Rex tramendae* – розробка-фугато (еквівалентна *скерцо симфонії*), 6. *Dies irae* – синтезуюча розробкова кода-реприза, 7. *Requiem aeternam* – катарсична постлюдія.

Експресивні образні контрасти позамузичної та омузиченої вербальності в кантаті «Невільничі пісні» зумовлюють перкусійну (токатність другої частини), сонорно-інструментальну (мікрополіфонічні коди частин) та оркестрову трактовку акапельної фактури хору, що свідчать про новаторський підхід композитора до жанру хорової кантати.

1. Коханик І. Слово как фактор стилізація в музиці В. Сильвестрова / І. Коханик // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип 27. Слово. Інтонація. Музичний твір : 36.ст. – К., 2003. – С. 189–198.

2. Зосім О. Композитор і диригент / О. Зосім // Музика. – 1997. – № 6. – С. 2–4.

3. Перепелица О. Думки вголос / О. Перепелица // Музика. – 2006. – № 6. – С. 12–13.
4. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 312 с.
5. Мартынов В.И. Зона *opus posth*, или рождение новой реальности / В. Мартынов. – М. : Издательский дом «Классика – XXI», 2005. – 288 с.

*В статье впервые осуществлен целостный анализ хоровой кантаты «Невольничьи песни» современного композитора В. Рунчака. Показано взаимодействие немусыкальной и музыкальной вербальности как факторов организации симультанной драматургии произведения.*

**Ключевые слова:** кантата, симультанная драматургия, немусыкальная вербальность, музыкальная вербальность.

*It have been made for the first time the integral analysis of the choral cantata «Slavery songs» by V. Runchak. It have been showed the extra-musical and musical words interaction as the factors of the work's simultaneous dramaturgy.*

**Key words:** cantata, simultaneous dramaturgy, extra-musical words, musical words.

УДК 786.2:78.082.4:78.071.2

Марія Бондаренко

### СОНАТНЕ ALLEGRO ЧЕТВЕРТОГО ФОРТЕП'ЯННОГО КОНЦЕРТУ Л. БЕТХОВЕНА ЯК «ТЕМА» ВИКОНАВСЬКОЇ КАДЕНЦІЇ

*Розглядається проблема каденції на перетині композиторської та виконавської творчості. Аналізуються якості сонатного Allegro Четвертого фортеп'янного концерту Л. Бетховена, що сприяють різноманітним підходам до створення каденції багатьма відомими композиторами та виконавцями XIX століття. Виявляються формотворчі принципи, за якими каденція вписується у драматургічну логіку твору.*

**Ключові слова:** каденція, фортеп'яний концерт, співучість-змагання, семантика, формоутворення.

Розподіл композиції та гри на інструменті як різних сфер творчої діяльності відбувався протягом XIX століття не в лінійно-поступальній послідовності, а скоріше у вигляді синусоїди, приймаючи різноманітні форми. Як відомо, найпрославленіші піаністи романтичної епохи – Шопен і Ліст, були не менш іменитими композиторами. Показовий приклад Шумана, який мріяв про виконавську кар'єру; вимушений відмовитися від неї, він знайшов це своє творче «я» в образі Клари Шуман. Злиття композиторських і виконавських інтересів у процесі звукотворення обумовлювало двозначність реалізованих художніх ідей, при якій композитор завжди дбав про те, щоб дати можливість піаністу блиснути професійною майстерністю, віртуозним володінням інструментом, інакше кажучи – «пограти». Таким чином, один не «помирає» в іншому, всупереч відомому афоризму про взаємини режисера і актора; навпаки, вони вступають в свого роду зворотний зв'язок, сприяючи розвитку обох мистецтв. Досить нагадати, наприклад, про грандіозну сонату *h-moll* Ліста, філософський зміст якої не заважає віртуозному розмаху, а новаторство в області музичної форми і мови невіддільне від прориву в трансцендентні висоти виконавської майстерності. У такому взаємному проникненні творчих початків неможливо встановити ієрархічну систему цінностей і функціональних сполучень, внаслідок чого питання про їх первинність позбавляється сенсу.

Висловлені міркування дозволяють зрозуміти природу стійкого інтересу композиторів / виконавців до створення каденцій. Причому якщо у власних концертах вони далеко не завжди приділяють спеціальну увагу даному способу сольного висловлювання, то твори класиків представляють прекрасну можливість самореалізації такого роду. Питання вибору каденції до класичного концерту з числа існуючих чи створення власної залишається актуальним і для молодих музикантів, і для професіоналів з багатолітнім досвідом по сьогоднішній день. Таким чином, метою даної статті є вивчення конкретного музичного матеріалу з позиції закладених у ньому якостей, що стимулюють до створення найрізноманітніших каденцій. Об'єкт дослідження – класичний фортеп'яний концерт, предмет – особливості тематизму, семантична сфера, формотворчі принципи у першій частині твору для фортеп'яно з оркестром композитора епохи класицизму.

© Бондаренко М., 2014.



Четвертий концерт Бетховена представляє собою унікальний зразок жанру, якому властиві драматургічна багатозначність та незвичайність трактування концертного принципу співучасті-змагання, що повертає велику кількість його виконавських прочитань, квінтесенцією яких в тій чи іншій мірі постає відповідне різноманіття пропонованих авторських і виконавських каденцій. Перша частина твору надає інтерпретаторам широке поле діяльності в плані особистісного ставлення до образної суті музичного матеріалу і його логічної організації. Не випадково до нього написано безліч каденцій. Дві з них належать самому автору, решта виконавцям і композиторам різних стилів та напрямів. З шістнадцяти зразків, що містяться в спеціальній збірці, виданій в Москві у 1963 році, для подальшого аналізу були обрані дев'ять, що належать перу переважно західноєвропейських композиторів / виконавців, чиї імена вписані в актив музичної культури минулого. Серед них Ігнац Мошелес, Клара Шуман, Карл Рейнеке, Ганс фон Бюлов, Йоганнес Брамс, Камілл Сен-Санс, Ежен д'Альбер, Ферруччо Бузоні. Розглядається також каденція Антона Рубінштейна, багатосторонні зв'язки якого з європейською культурою дозволяють бачити в ньому спадкоємця і продовжувача її традицій.

Всі каденції, із бетховенськими включно, настільки різняться між собою за принципами побудови музичної композиції, функціональною роллю в контексті цілого, нарешті, за емоційним забарвленням, що виникає необхідність звернутися до аналізу першої частини концерту, щоб мотивувати існуюче різноманіття трактувань каденцій, що виникли: «відгуків» на якості музичного матеріалу, що були закладені автором.

Четвертий фортепіанний концерт (*G-dur*, тв. 58, 1806) зазвичай відносять до найбільш ліричних творів Бетховена. Зокрема, М. Друскін, зазначаючи, що перша частина цього твору може служити прикладом «драматизму», «енергії», «стримкості» та «блиску», все ж вказує на її ліричний нахил [4, с. 49]. Аналогічну думку висловлює Н. Ніколаєва, проводячи паралель між Четвертим фортепіанним концертом і групою ліричних сонат, що утворюють «міст» до пізнього бетховенського стилю [8, с. 262]. Які ж якості цього твору дозволяють дослідникам робити висновки такого роду? Для того, щоб відповісти на це питання, зупинимось на деяких особливостях тематизму, принципів формоутворення, характеру образів, співвідношення сольуючої та оркестрової партій першої частини бетховенського твору.

За традицією композитор пише в сонатному *Allegro* подвійну експозицію. Однак звучання музики починається ні з оркестрового масиву, а самотнім голосом соліста, який зосереджено проводить перше речення головної теми. Лише у другому реченні задану фортепіано музичну думку підхоплює і продовжує оркестр, повністю беручи тематичну ініціативу на себе і експонуючи, згідно сформованими правилами, типово сонатну опозицію головної та побічної партій. Настільки незвичайне рішення концертного змагання відразу ж ставить соліста в особливе становище основного носія головної музичної думки першої частини циклу. Надалі музична тканина розріджується «проривами» фортепіанної сольності при короткочасному відключенні оркестру в тих розділах форми, де за канонами жанру їх не повинно бути (наприклад, в цифрах 2, 3, 4 в експозиції – відповідно, такти 1–8, 4–5, 23–27; в цифрі 6 в розробці – відповідно, такти 1–5; в цифрах 8, 9 в репрізі – відповідно, такти 12–14, 9–13)<sup>2</sup>. Нерегламентоване законами класичної композиції жанру соло фортепіано має як тематичний, так і віртуозно-каденційний характер, що дозволяє створити контрасти на відстані епізодів інтонаційно концентрованого і розосереджено-імпровізаційного плану. Тим самим концертне змагання / співучасть перекладається Бетховеном на інший якісний рівень, коли кожен з партнерів – соліст і оркестр – веде власну «сюжетну» лінію, що надає твору риси смислової двоплановості<sup>3</sup>. Неважко помітити, що прийом такого роду передвіщає листівські дослідження у створенні «розосередженої» каденції, як її називає Я. Торган [9], [10]. Однак у Бетховена він все ж таки не отримує настільки послідовного, рельєфного вираження, оскільки віденський класик мислить у межах інших законів формоутворення в порівнянні з представником пізнього романтизму. Разом з тим, як і у Ліста, розширення монологічного простору в концерті Бетховена сприяє ефекту ліризації жанру, що є однією з дієвих передумов для сприйняття даного твору під знаком медитативної семантики. У свою чергу, кількісне збільшення зон сольності і посилення її драматургічної значущості програмує можливість зосередження лірики в каденції, перетворення її в концентроване

вираження монологічного початку, що стягує на себе всі фрагментарно висловлені музичні ідеї. При цьому включення в партію соліста розосереджених побудов каденційного типу дає можливість підсилити віртуозний бік фортепіанної гри. Так, вже в самому концертному діалозі аналізованого твору виявляються закладені різноманітні рішення каденції, реалізовані виконавцями в її численних варіантах.

Інша причина сприйняття Четвертого концерту Бетховена як ліричного полягає в характері тематизму його першої частини. У кількісному відношенні він численний і представлений п'ятьма темами: в головній і заключній партіях обох експозицій, в побічних кожної з них (оркестрової і фортепіанної), а також в сполучній партії другої. При цьому всі вони відносяться до єдиної семантичної сфери, не несуть в собі відкрито енергії активної дії, не грають ролі драматичного імпульсу і не мають тієї репрезентативності, яка нерідко відрізняє вступні розділи концертних творів (досить навести приклад Третього та П'ятого концертів Бетховена, а також твори Шумана, Ліста, Гріга, Перший концерт Рахманінова та ін.). Разом із тим, приналежність області ліричних висловлювань тем першої частини концерту не виключає глибоких відмінностей між ними за типом інтонацій, ритмічною організацією, фактурно-регістровими умовами, жанрово-стилістичним походженням, що призводить до їх значного образного контрасту, диференціювання єдиної сфери вираження. Більш того, вони містять своєрідний одномоментний контраст заявлених, наочних та внутрішніх, прихованих якостей, що додає їм деяку смислову двоплановість. Розглянемо з цих позицій тему головної партії. Звертає на себе увагу знижений проти звичайного темп – *Allegro moderato*, авторські ремарки *piano, dolce*. Тема викладена хоральною акордовою фактурою із чітко виділеними гармонійними функціями, проводиться спочатку солістом, потім (у другому реченні) групою струнних, що налаштовує на тип стриманого ліричного висловлювання. Разом з тим, кожна гармонія заповнюється дрібними тривалостями (восьмими) на *staccato* (у 1-2 тактах), що ніби продовжують її «життя» протягом відносно великих метричних одиниць (цілий такт на тонічній гармонії, потім – по півтакту домінанта і тоніка). Створенню безперервного струму музичного руху сприяє поява в третьому такті акорду другого ступеня, мінорна фарба якого підкреслена ритмічними засобами (синкопа, посиленна знаком *sf*). У наступному такті, навпаки, динамізуючим фактором виступає мелодійний початок, коли задані поступовість та репетиційність тонів порушуються швидким розгоном тридцятьдругих. Таким чином, невелике, витримане в єдиній фактурі та образному ключі побудова виявляє при більш детальному розгляді насиченість подіями, активність внутрішнього руху, що таїть у собі можливість розвитку образу у двох напрямках – посилення активного або споглядального початків.

Хоральну тему оркестрової експозиції супроводжує контрастна за жанром та ладом тема побічної партії (цифра 1, такти 3-13). Ходи по звуках трізвуків, пунктирний ритм оголюють її походження з тієї стилістичної сфери бетховенського творчості, яка зазвичай зв'язується з музикою французької революції (зокрема, в ній є певна схожість з темою побічної партії сонатного *Allegro* «Апасіонати»). Деяку суворість їй додає і мінорний лад; жанрово дана тема представляє собою марш. Проте ні в межах експозиції, ні надалі названа тема не виявляє повною мірою свій дієвий потенціал, лише вказуючи на приховані в ній імпульси до розвитку. Невиявлення образної суті багато в чому обумовлено її тихою звучністю (*sempre piano*), хоча діалогічний виклад різними інструментами і оркестровими групами, здавалося б, повертає до народження образу масовості, колективності, і звідси – динамічної потужності. Лише заключна тема оркестрової експозиції, будучи похідним варіантом побічної, розкріпає на нетривалий час маршову енергію.

Побічній темі фортепіанної експозиції також притаманні риси похідності, що народжує ефект смислової подвійності. В ній поєднуються хоральність та маршевість тем оркестрової експозиції, притому, що в партії фортепіано чутні обороти теми заключної партії. Більш того, при уважному слуховому зануренні в перше речення теми побічної партії, що ведеться в оркестрі, в ній виявляється близькість як заключній, так і головній темам. Її опорні тони (поступовий рух вниз в обсязі чистої кварта) відтворюють аналогічний хід заключної теми, лише завуальований тут допоміжними звуками. У такому контексті інтонаційно-ритмічні фігури фортепіано у другому реченні сприймаються як зменшений варіант мелодії першого. Бетховен дає ключ до цих зв'язків, доручаючи фаготу музичну фразу у вигляді свого роду редуції побічної теми. Спорідненість з інтонаційною «фабулою» головної теми виявляється в побічній в третьому такті, де, як і в початковій побудові концерту, за допомогою синкопи і знака *sf* виділяється основна гармонічна подія першого речення теми: тут це модулюючий акорд, за допомогою якого здійснюється перехід в паралельну *D-dur* побічної партії тональність *h-moll*.

<sup>2</sup> Вказані цифри партитури даються по виданню: Бетховен Л. Концерт №4 для фортепіано з оркестром / Л.Бетховен. – М. : Музика, 1971. – 136 с.

<sup>3</sup> Ця двоплановість проявиться наочно у другій частині циклу, де вона здобуде характер безпосереднього конфліктного протистояння імперативного тематизму в оркестрі та ліричного – у фортепіано.

Справжнім оазисом власне ліричних настроїв постає сполучна (або проміжна) тема фортепіанної експозиції. Її мелодія підноситься в дуже високий регістр (третья октава) солюючого інструменту, в той час як розкладені акорди акомпанементу голосу м'яко звучать в глибоких басах. Майстерна композиторська робота призводить не тільки до естетичного ефекту майстерного огранування музичного матеріалу, але й до інтонаційного вислову тієї єдності численних тем, яка визначається їх належністю медитативній сфері виразності. Так кожен ліричний образ, що виникає, сприймається одночасно і як новий, унікальний у своїй тематичній неповторності, і як частково знайомий, пов'язаний з вже минулими поворотами музичної думки. Однак і тут композитор не відмовляється від встановлення єдності здавалося б дещо окремої теми з рештою музичного матеріалу. У той час, як фортепіано веде своє соло, оркестр, відійшовши на другий план, акомпануючий фон, відтворює у збільшенні ритмічну фігуру теми головної партії, створюючи своєрідний смисловий контрапункт основної мелодійної думки. Таким чином, смислова подвійність, закладена безпосередньо в кожній темі, створює передумови для можливих, в тому числі, корінних, образних трансформацій тематичного матеріалу, «перекладу» при певних художніх завданнях бетховенської похідності у листівський монотематизм, що буде втілено в каденції Г. Бюлова.

Як бачимо, у кожній темі концерту можна знайти ряд особливостей, що примушують виконавця вслухатися в окремі деталі музичного тексту, з яких і складається художній образ. Принцип великого мазку, яскравої подачі цілісної теми тут недоречний, навпаки, потрібне ретельне інтонаційне опрацювання, традиційно більш притаманне камерним жанрам музичного мистецтва. Це також привертає увагу до спеціалізованого виходу соліста у відносно широких масштабах, чому цілком відповідає каденційний розділ.

Можливість ліричного прочитання каденційної побудови обумовлена і таким композиційно-драматургічним фактором, як ладо-тональне виділення численних тем сонатного *Allegro*, що відособлює кожну з них від навколишнього музичного та образного контексту, наділяє їх властивістю деякої автономності, самоцінності. Нанизуючи теми одну на іншу, Бетховен забезпечує одночасно і злитність просування музичних подій, і їх контрастність, завдяки якій кожен ліричний образ розкривається у відносній незалежності від попередніх і наступних. Так, вже перше проведення теми головної партії в оркестровій експозиції засноване на тональному співставленні двох речень, відповідно, у фортепіано та оркестру: *G-dur – H-dur*. Повернувшись у другій частині головної партії в основну тональність, Бетховен зупиняється на домінантовій гармонії і замість розв'язання її в тоніку несподівано переходить в *a-moll* побічної партії, яка до того ж постійно відхиляється в ланцюг тональностей по квінтовому колу (*e-moll – h-moll – fis-moll* і т.д.). Заключна партія з її радісними інтонаціями закріплює світлий, «переможний» колорит *G-dur*, і таким чином тоніка-домінантові співвідношення головної та побічної партій збагачуються новою фарбою *B-dur* сполучної (проміжної) теми, прозорий, бемольний колорит якої виділяється акварельною плямою на тлі теплих тонів дієзних тональностей.

Таким чином, тональним закономірностям в побудові сонатної форми першої частини циклу Четвертого концерту притаманні ті ж властивості, що і тематизму. З одного боку, утворюється безліч тональних центрів, кожен з яких організовує гармонійні процеси окремо взятого, відносно самостійного розділу, що наділяється індивідуальною образною характеристикою, у тому числі, завдяки насиченим звуковисотним зміщенням та співставленням. З іншого боку, виникає активність наскрізного тонально-гармонічного розвитку, що надає цілому якості безперервного становлення. Іншими словами, як і в області тематизму, тут діють різноспрямовані сили інтенсивного просування музичних подій і його гальмування, а виконавець вільний або врівноважити ці тенденції, або підсилити одну з них.

Слід наголосити, що названі риси ліризації і, деякою мірою, камернізації концерту зовсім не означають панування в аналізованому творі сольності над оркестровими засобами, звуження партії «колективного» учасника діалогу до акомпануючої або фрагментарної функції. Навпаки, Четвертому концерту притаманне те тяжіння до симфонізації жанру, яке дослідники відзначають у наступному П'ятому [4], [8], що проявляється в розвиненості інтонаційно-тематичних зв'язків, цілеспрямованому просуванні до кульмінації, різноманітності оркестрової фактури, наявності розроблюваних прийомів. Як вважається, в Четвертому концерті Бетховен досягає того синтезу деталізації композиційного письма та смислової багатогранності тем-образів з симфонічною активністю і динамізмом, який згодом розвине в своїх концертних опусах його безпосередній наступник Брамс. Як

бачимо, синтез різноспрямованих типів концертного мислення виявляється основною причиною різноманітних виконавських тлумачень як всього твору, так і каденції.

Необхідно вказати і на віртуозний бік фортепіанної партії. Бетховен використовує широке коло виконавських прийомів, пов'язаних як з моторно-технічною оснащеністю соліста, так і артикуляційно-звуковою. При цьому бетховенська віртуозність завжди підкоряється образно-драматургічним та формотворчим задачам. Наприклад, розосереджені каденційні побудови нерідко наділяються функцією тематичного розвитку або орнаменталізації мелодійних ліній, що проводяться в партії оркестру. Зокрема, вся розробка побудована на проведенні тематичних утворень інструментами оркестру, в той час як соліст заповнює фактуру гармонійними фігураціями. На противагу композиторам наступних поколінь, насамперед, Лісту і Брамсу, Бетховен не вдається до звукових і технічних ресурсів фортепіано, пов'язаних з октавно-акордовим викладом музичного матеріалу, надаючи перевагу пасалям подвійними нотами (терціями, квартами), коротким і довгим арпеджіо в прямому і ламаному русі, трелям (і навіть подвійним), скачкам, філігранним пасалям по звуках діатонічної та хроматичної гам.

Окреслені властивості сонатного *Allegro* Четвертого концерту та можливості трактування діалогу між композитором і виконавцем, що містяться в ньому, дозволяють мотивувати не тільки множинність варіантів каденційних розділів музичної форми даного твору, але і їх органічність по відношенню до предмету («теми») піаністичної імпровізації, виправданості першоджерелом. Інша справа, наскільки стиль кожної з них відповідає бетховенському. І хоча детальний аналіз існуючих каденцій не входить до завдань даної статті, в якості висновку зазначимо, що описані якості музичного матеріалу Четвертого концерту Бетховена сприяють доволі чіткій диференціації типів каденцій, створених композиторами та піаністами XIX — початку XX століть:

1. каденція-«твір»;
2. каденція як органічна частина (фазис, стадія) драматургічного розвитку;
3. віртуозна каденція-«троп» переважно фігуративно-пасажного характеру;
4. каденція, що поєднує віртуозну імпровізаційність із композиційною впорядкованістю.

Проаналізовані каденції до одного твору переконують у тому, що не дивлячись на здійснену їх класифікацію, насправді, вони демонструють невичерпні потенційні можливості даного типу висловлювання для вивільнення творчої фантазії композитора і виконавця. При цьому незмінними залишаються її генетичні властивості: діалогічність, імпровізаційність, ігровий початок, сольність, кожна з яких отримує множинну, різнорівневу реалізацію, здійснювану в індивідуальній особистісній аурі її творців. Діалогічність каденції проявляється у творі Рейнеке в постійному порівнянні бетховенського оригіналу і його пропонованого варіанту; у Бюлова – у згадці класичних і романтичних традицій; у д'Альбера — у «ретуші» тематичного матеріалу концерту, хоча останній не втрачає знайомих рис; у А. Рубінштейна – у свого роду «виклику» слуховому досвіду знавців творіння Бетховена; у К. Шуман – у привласненні і ліризації музичних відкриттів віденського класика; у Бузоні – в протиставленні цим одкровенням епатажних піаністичних кунштюків; у Мошелеса – у з'єднанні «блискучого» стилю з «інтерпретаційним»; нарешті, у Сен-Санса діалогічність отримує самодостатній, універсальний, абсолютний характер. Настільки ж специфічних модифікацій набувають у названих авторів і інші позначені властивості каденції, внаслідок чого їх каденції до сонатного *Allegro* бетховенського концерту сприймаються хоромом карнавальних масок.

1. Альшванг А. Бетховен. Очерк жизни и творчества / А. Альшванг. – Изд-е 5-е. – М. : Музыка, 1977. – 447 с.
2. Вакула Н. О. Концерт і концертність у сучасному мистецькому просторі Галичини / Н. Вакула // Науковий вісник НМАУ ім. Чайковського : зб. наук. пр. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2008. – Вип. 73 : Музична творчість та наука в історичному просторі. – С. 73–79.
3. Гердова Т. С. Комунікативні функції темпоритму у виконавській інтерпретації як культурологічна проблема (на прикладі фортепіанних концертів Л. Бетховена) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.01 «Теорія і історія культури» / Т. С. Гердова – Харків, 2000. – 19 с.
4. Друскин М. С. Фортепианные концерты Бетховена // Друскин М. С. Избранное / М. С. Друскин. – М. : Советский композитор, 1981. – С. 4–70.
5. Жукова Н. А. Интерпретация как компонент музичної творчості: естетичний аспект : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук : спец. 09.00.08 «Естетика» / Жукова Наталія Анатоліївна. – Київ, 2003. – 191 с.
6. Как исполняют Бетховена : сб. ст. / [сост., вступ. статья А. В. Засимова]. – М. : Классика-XXI, 2003. – 236 с.
7. Кашкадамова Н. Історія фортеп'яного мистецтва XIX сторіччя : [підручник] / Н. Кашкадамова. – Тернопіль : АСТОН, 2006. – 608 с.

8. Музыка Французской революции. Бетховен : учеб. пособие / [Р. И. Грубер (под ред. П. А. Вульфуса), Н. С. Николаева]. – М. : Музыка, 1967. – 442 с.
9. Торган Я. Э. Фортепианные концерты Брамса в свете эволюции данного жанра в первой половине XIX века : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусствовед. / спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство»/ Я. Э. Торган. – К., 1978. – 24 с.
10. Торган Я. Э. Фортепианные концерты Брамса в свете эволюции данного жанра в первой половине XIX века : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Торган Янис Эрнестович. – Л., 1976. – 162 с.

*Рассматривается проблема каденции на пересечении композиторского и исполнительского творчества. Анализируются качества сонатного Allegro Четвертого фортепианного концерта Л. Бетховена, которые способствуют возникновению различных подходов к созданию каденции многими известными композиторами и исполнителями XIX века. Определяются формообразующие принципы, по которым каденция вписывается в драматургическую логику произведения.*

**Ключевые слова:** каденция, фортепианный концерт, соучастие-соревнование, семантика, формообразование.

*The problem of the cadence is viewed at the intersection of composing and performing art. Analyzed the qualities of the L. Beethoven's Fourth Piano Concerto which promote occurrence of different approaches to the creation the cadences by many famous composers and performers of the XIX century. Defined formative principles on which the cadence fits into the dramatic logic of the composition.*

**Key words:** cadence, a piano concerto, complicity-competition, semantics, morphogenesis.

УДК 7. 072. 2 : 7. 071. 1

Лідія Макаренко

## ТВОРЧИСТЬ Л. КОЛОДУБА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ

*У статті досліджується вплив на творчість Л. М. Колодуба українського інструментального професіоналізму та визначається місце композитора у художньому часопросторі вітчизняного музичного мистецтва.*

**Ключові слова:** Колодуб Л. М., фольклоризм, неофольклоризм, симфонічна музика, українська музика, стиль.

Основою творчості видатного українського композитора Лева Миколайовича Колодуба<sup>4</sup> є художньо-образна трансформація національного фольклору. Окрім широкого використання сучасних засобів оркестрового письма (атональність, соноризм, медитативність) митець користується методами засвоєння народного мелосу, які притаманні для українських композиторів, починаючи ще з кінця XIX ст. (пряме цитування, обробка).

Саме синтез сучасного та академічного підходу до обробки та трансформації народної музики і відрізняє індивідуальний композиторський стиль від тенденційних принципів засвоєння фольклору, що у наш час, у більшості випадків, засновується на використанні фольклору без його прямого цитування.

Творчість композитора частково висвітлена у наукових дослідженнях А. Мухи «Українська карпатська рапсодія Л. Колодуба» (1963), М. Загайкевич «Левко Колодуб. Творчі портрети українських композиторів» (1973) та у роботах сучасних науковців, серед яких дисертація К. Білої та І. Палійчук.

Актуальність статті ґрунтується на потребі комплексного дослідження проблеми взаємовідношення – «композитор і фольклор» та виявленні специфічних засад оркестрового стилю Лева Миколайовича Колодуба в контексті української інструментальної традиції.

© Макаренко Л., 2014.

**Мета** статті полягає у дослідженні стильової спорідненості митця із традиціями української оркестрової музики.

Розглядаючи вплив вітчизняної музичної культури на авторський стиль Л. Колодуба, наша зацікавленість виникає до творчості М. Лисенка (1842–1912). Це, у першу чергу, пов'язано із тим, що Лев Миколайович часто користується характерними для М. Лисенка методами обробки фольклору, адже у композиторській практиці основоположника української класичної музики саме «фольклорні форми сприяли створенню принципів як його музичного мислення, так й ознак індивідуальної музичної мови, що базувалася на інтонаційності української пісні» [9, с. 149]. М. Лисенко, переосмислюючи ідейно-образну сферу фольклору, заклав основи національної музичної культури, що, в першу чергу, ґрунтується на естетиці творчого засвоєння народного першоджерела. Зокрема, це яскраво проявляється в його оркестровій фантазії «Козак-шумка» (1872), в якій «фольклорна тема звучить у природному ладо-гармонічному «прочитанні», де на перший план виступає щиро народна образність. Значення фантазії полягає й у тому, що її автор увів у творчу практику нову для української музики форму, засновану на засадах вільної організації і розробки фольклорного матеріалу» [5, с. 244]. Твори М. Лисенка підготували ґрунт для подальшого розвитку української професійної музики, що і відіграло вагомий роль у формуванні творчої індивідуальності Л. Колодуба. Зокрема, лисенківський метод цитування та обробки народного мелосу можна простежити в циклі Л. Колодуба «Українські танці», де автор використовує такі автентичні мелодії як «Баламут» (№ 3), «Тече річка невеличка» (№ 6), «Ти до мене, ти до мене не ходи» (№ 7), «І шумить, і гуде» (№ 20) та ін.

Захоплення творчістю М. Лисенка проявляється також у здійсненні Л. Колодубом транскрипції, оркеструванні та редагуванні творів композитора, зокрема, це «Друга українська рапсодія» (для великого симфонічного оркестру), «Світе ясний, світе тихий» (для голосу та ф-но), також оркестрування та редакція опери «Утоплена» та балету «Чарівний сон».

Увагу привертають оркестрові полотна й інших композиторів, які відіграли вагомий роль у формуванні української музичної культури та відбилися на стилі Л. Колодуба. Яскравим зразком опосередкованого використання фольклору можна вважати творчість В. Барвінського (1888–1963). «Український колорит відчутно у романтичному епіко-драматичному Тріо ля-мінор» [6, с. 264] для фортепіано, скрипки і віолончелі (1910). Композитор, не використовуючи тут фольклорних цитат, застосовує в тематичному матеріалі інтонації, які близькі до фольклорного першоджерела, чим яскраво передає глибинну суть української народної музичної культури. Наближений прийом непрямого використання фольклорного матеріалу також знаходить своє виявлення й у творчості Л. Колодуба, зокрема, це проявляється у деяких частинах циклів «Турівські пісні» (ч.5), «Сім українських народних пісень» (ч.2), у Симфоніях № 2, 3, 5 та інших творах.

У творчості українських композиторів початку ХХ ст. симфонічні жанри (симфонія, симфонічна поема, сюїта) набувають все більшого значення. «У більшості творів цих жанрів проявляється тісний зв'язок з народною творчістю як в формі прямого цитування, так і в вигляді самостійного перетворення ладово-інтонаційних і жанрових елементів українського фольклору» [3, с. 288].

Перші українські радянські симфоністи Л. Ревуцький (1889–1977) та Б. Лятошинський (1895–1968), вагомий вплив на яких справили досягнення в симфонічній музиці Р. Глієра, О. Глазунова, С. Рахманінова, О. Скребіна та інших, залишалися вірними традиціям української музичної культури. Міцне вкорінення у фольклорний ґрунт стало основною рисою стильового спрямування українських композиторів того часу. Серед творів, у яких простежується трансформація фольклору, слід відмітити поему «Кармелюк» (1927) В. Борисова, сюїту «Козак Голота» (1925) П. Козицького та Симфонію № 2 Л. Ревуцького (1927, 2-а ред. 1940), яку Ю. Келдиш, характеризує як «романтичну розповідь про Україну» [3, с. 288].

За словами М. Гордійчука, Друга симфонія Ревуцького належить до композицій, де «вагомий задум правдиво й глибоко втілено в яскраву національну форму» [7, с. 242]. Симфонія Л. Ревуцького, за словами Г. Конькової, «накреслила ті традиції, які стали основою для розвитку ліричного типу симфонізму в різних його відгалуженнях – лірико-епічному, лірико-драматичному, лірико-пісенному» [11, с. 10–11].

Тематизм твору ґрунтується на українських народних піснях: «Ой весна, весна-весниця»; «Ой не жаль мені та ні на кого»; «Ой Микито, Микито, чи є рілля на жито»; «Ой там в полі сосна»; «У Києві на ринку»; «А ми просо сіяли, сіяли»; «При долині мак». У Другій симфонії Л. Ревуцький

<sup>4</sup> Колодуб Л. М. (н. 1930 р.) – український композитор та педагог. Дійсний член (академік) Національної академії мистецтв України (2004), народний артист України (1993), професор НМАУ ім. П.І.Чайковського, лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка (2010).

творчо переосмислює український народний мелос. Використовуючи кращі художні традиції і досягнення композиторської техніки, автор зумів втілити «сучасний зміст у конкретній національній формі» [3, с. 289]. Застосовуючи в творі народну пісенну лірику, «композитор прагне розкрити її образно-емоційні багатства, правдиво висвітлити народні музичні особливості» [7, с. 241]. Л. Ревуцький використовує у Другій симфонії не тільки прямі цитати, але й підкорює народний мелос своєму ідейному-художньому замислу. Поява симфонії Л. Ревуцького була переломним етапом у розвитку українського симфонізму, творча інтерпретація фольклору знаменувала собою відкриття нових принципів музичного мислення, його подальшої психологізації й симфонізації. Існує певна спорідненість щодо засвоєння фольклору у симфонії Л. Ревуцького та деяких творах Л. Колодуба, зокрема, це Симфонія № 8 («Прилуцька», 2003), цикл «Українські танці» та інші. Адже, у цих творах композитори, не вдаючись лише до пасивного цитування народного мелосу, а завдяки симфонічному розвитку та взаємодії народного і професійного музичного мистецтва, розширяють можливості трансформації фольклору.

Серед оркестрових композицій Л. Ревуцького творчий підхід щодо використання фольклору прослідковується і в «Концерті для фортепіано з оркестром» (1936), присвяченому М. Лисенку. Твір вирізняється різноманіттям, барвистістю тематизму та свіжістю музичної думки. Композитор застосовує в творі елементи народних пісень, зокрема – дві теми четвертої частини твору, близькі до народних пісень – «Благослови, мати» та «Гай у Львові на ринку вдарили гармати». На думку О. Козак, Л. Ревуцький створює свою індивідуальну манеру мислення на матеріалі народних тем, синтезує різний за походженням фольклорний матеріал у своїх творах, поєднує елементи різних ладів, продовжує розвиток принципів хроматизації діатоніки, багаточислової поліфонії та ін. [9, с. 153].

Великий внесок у розвиток української симфонічної музики, що мало безпосередній вплив на оркестрову творчість Л. Колодуба, здійснив Б. Лятошинський. Ним було створено п'ять симфоній, серед яких виділяється творчим застосуванням народного мелосу Симфонія № 3 (1950). Майстерністю оркестрового письма та взаємопроникненням народного і професійного музичного мистецтва характеризуються й інші твори композитора, зокрема, це «Увертюра на чотири українські теми» (1926), «Український квінтет» (1942, 2-га ред. 1945), «Польська сюїта» (1961), «Слов'янська сюїта» (1966).

Прийоми трансформації фольклорного першоджерела, що є показовою рисою композиторського стилю Л. Колодуба, яскраво представлено у творчості наступних композиторів, зокрема, у полотнах українського композитора та піаніста – В. Косенка (1896–1938). Лірико-епічна наспівна побічна партія із першої частини «Героїчної увертюри» для симфонічного оркестру (1932) композитора, «близька до української народної теми, однак фольклорні елементи значно видозмінені і переосмислені композитором» [3, с. 291]. В увертюрі відсутні прямі цитати, однак мелодизм її близький до українського народного співу.

Розширення методів використання народної творчості відбувається у подальші роки розвитку та становлення української оркестрової музики, зокрема, у сюїтах К. Данькевича (1905–1984) «Українська народна сюїта» (1929) та «Богдан Хмельницький» (1940). Мелодії та інтонації українських народних пісень відтворені також у симфонічній поемі композитора «Тарас Шевченко» (1939) та у «Першій симфонії» (1937), де автор продовжує традиції української симфонічної музики, започатковані Л. Ревуцьким. Композитор у творі використовує народні пісні: «Ой, посіяв мужик гречку», «Туман ярм пшениченька ланом» та «По опеньки ходила». На думку М. Гордійчука, у симфонії «відсутні проблеми, пов'язані з активним творчим пошуком, з самотнім тлумаченням традицій» [7, с. 248]. Це також стосується і до формалістичного підходу у цитуванні фольклору.

Такий підхід до фольклору простежується і у «Першій симфонії» (1939) Л. Гутова (1910–1993), у якій народний мелос сприймається як інтонаційна будова, придатна для розробки. «Він до кінця не усвідомив ладової специфіки музичного матеріалу, його своєрідної ритміки, що призвело переважно до цитатного його використання» [7, с. 250].

Яскравим зразком переосмислення фольклорного першоджерела стала симфонічна поема за мотивами Т. Шевченка «Лілея» (1939) Г. Майбороди (1913–1992), у якій відсутні цитати народних пісень, однак музичній мові твору притаманний народний фольклорний характер. «Композитор пішов по шляху вільного перетворення мелодико-ритмічних і ладових особливостей української народної пісні» [4, с. 300].

У творчості М. Вериківського (1896–1962) яскравим зразком засвоєння українського фольклору можна вважати сюїту «Веснянки» (1924), що складається із п'яти частин та ґрунтується на

архаїчних обрядових піснях та танцях: «Із-за гори чорна хмара»; «Царівно, ми твої гості»; «А Гіла-Гілочка, Ягеллова дочка»; «Ой весна, весна-весниця»; «Зелений шум». «Веснянки» М. Вериківського – одна із перших яскравих спроб перетворення фольклору в симфонічному оркестрі, композитор трактує народні мелодії як хорові партії, що відбивається у «хоровій» фактурі оркестру, специфічному тембровому трактуванні та формі. Схожий метод «схрещення» вокальних і інструментальних жанрів простежується в камерних циклах Л. Колодуба «Турівські пісні» та «Сім українських пісень». Захоплення творчістю М. Вериківського проявляється в здійсненні Л. Колодубом у 1975 році редакції та підготовки до друку двох томів симфонічних творів композитора.

Національним колоритом, опорою на фольклор та підкреслено-громадянською тематикою знаменується творчість С. Людкевича (1879–1979), зокрема, це чітко простежується у «Стрілецькій» або «Галицькій рапсодії» (1928, друга редакція – 1956), що означена автором як пам'ять про трагічну долю січових стрільців. В основі рапсодії закладено українські народні пісні – «Ой та зажурились» і «Ой видно село», які композитор подає в різному емоційному забарвленні, відтворює трагічну долю України. Традиції застосування фольклору простежуються й у фантазії С. Людкевича «Веснянки» (1935).

Близький до народних пісень тематизм «Першого квартету» (1940) А. Філіпенка (1911–1983), цікавим зразком засвоєння фольклорного матеріалу в професійній музиці є «Український квартет» (1938) О. Зноско-Боровського, де, окрім авторських тем, композитор використовує народні автентичні мелодії, серед яких – «Ой давно, давно я в батька була», «Бігло, бігло козенятко», «Е-е, дитино, поїдемо по сіно» та «Ой з-за гори вітер віє». Переосмислення фольклорного першоджерела простежується й у творчості М. Скорульського, П. Глушкова, Ю. Мейтуса та інших композиторів того часу. Значного розвитку українська симфонічна музика досягла й у 1960-х роках, але опора на народний мелос залишилася важливим елементом у творчості багатьох українських композиторів: Д. Клебанова, А. Штогаренка та інших.

Починаючи приблизно з кінця 1960-их років і до періоду «постмодернізму», українську музику, на думку С. Зажитка [2], можна умовно розділити за певними напрямками: композитори старої школи, які спиралися виключно на класичні традиції, у творах яких був дуже відчутний присмак естетики «соцреалізму»: А. Штогаренко, Л. Ревуцький, В. Кирейко, Г. Таранов, М. Дремлюга. Науковець сюди відносить і творчість Л. Колодуба, зазначаючи далі про причетність композитора і до «нової фольклорної хвилі» разом із М. Скориком і І. Карабицем. Наступний напрям (другий) – композитори-авангардисти, які використовували у своїй творчості найсучасніші, на той час, техніки композиції: В. Сильвестров, Л. Грабовський, В. Годзяцький, В. Загорцев. Треті – композитори поміркованого напрямку, у творчості яких позначились впливи різних стилів (експресіонізм, імпресіонізм, неоромантизм). До таких композиторів автор відносить творчість Б. Лятошинського, В. Губи, Ю. Іщенко, Б. Буєвського, Є. Станковича.

Однак у творчості більшості українських композиторів, як минулого, так і сьогодення, прослідковується свідоме чи несвідоме звернення до фольклору. А в мистецьких творах майже всіх сучасних українських композиторів, на думку С. Садовенко, можна простежити певні відлуння музичних національних традицій, відображення музичної ментальності, які є невід'ємними компонентами національної самотності композиторської творчості [12]. Національна ознака, вважає А. Чехуніна, завжди є однією з основних словесно-змістовних конструкцій опису будь-якого музичного явища [14]. Однак під час дослідження фольклорних засад оркестрового мислення Л. Колодуба в контексті епохи наше зацікавлення становить течія, що виникла в 1960-х роках під назвою «нова фольклорна хвиля», адже стиль композитора тісно пов'язаний із естетичними позиціями представників цього художнього напрямку.

Тут слід згадати творчість Мирослава Скорика (1939) «котрий вже на початку шістдесятих років виявив свою схильність до радикальних засобів музичної виразності» [8]. Серед оркестрових «полотен» композитора, у яких яскраво проявляються неофольклористичні тенденції, слід відзначити «Гуцульський триптих» (1965), «Карпатський концерт» (1972), «Три українські весільні пісні» для голосу з оркестром (слова народні, 1974), цикл п'єс для фортепіано «В Карпатах» (1959), музика до кінофільму «Гіні забутих предків» (1964) та інші. Творче розроблення західноукраїнського фольклору також знаходить своє виявлення й у творах Л. Колодуба, зокрема: у симфонічній сюїті «Гуцульські картинки», оркестровій п'єсі «Троїсті музики», також у двох «Українських Карпатських рапсодіях».

Досліджуючи український неофольклоризм, слід згадати творчість Євгена Станковича (1942). Серед яскравих полотен композитора виділяється Симфонія №1 Larga (1973) для струнних



інструментів. На думку О. Скрипника, «сама в Sinfonia Larga у відкрystalізованому вигляді постає багато стильових принципів симфонічної творчості композитора, характерні риси його драматургії, композиційної будови, мовної системи, що несе в собі значний евристичний потенціал при опорі на глибинні принципи національного мислення» [13, с. 13]. Специфічний підхід художнього трактування фольклорного первня простежується й у наступних творах Є. Станковича. Особливо вражає використання композитором архаїчного мелосу у фольк-опері «Цвіт папороті». За словами О. Козаренка, «Станкович, не порушуючи дефінітивної структури фольклорного джерела (запорукою чого стало введення народного голосу), засобами сонористичного письма надзвичайно правдиво відтворює занурення в незмірні глибини колодезя душі народу» [10].

Звернення до архаїчних пластів української музики, що найкраще збереглися у віддалених гірських регіонах України, з притаманними виконавській манері стало важливим елементом творчого пошуку «неофольклористів». О. Городецька, зазначає, що «для композиторів-неофольклористів 1960-х років архетип стає точкою перетину вічних культурних цінностей, сконцентрованих у найдавніших структурних символах, та індивідуального їх розуміння й інтерпретації у мистецтві» [1, с. 9]. Специфічне використання архаїчного фольклору простежується у багатьох творах Л. Колодуба, зокрема: у «Гуцульських картинках», «Гурівських піснях», «Українських танцях» та ін.

Отже, творча трансформація фольклору, що посідає вагоме місце в оркестрових творах Л. Колодуба, відображає основні принципи та традиції використання народного мелосу, що притаманні як для української музичної культури минулого, починаючи ще з ХІХ століття, так і яскраво втілює тенденції сучасного оркестрового мислення. А багатогранний специфічний метод трансформації фольклору в творчості митця являє собою наскрізний естетичний розвиток національної музичної культури, що поєднується із внутрішньою семантикою національного фольклору.

1. Городецька О. В. Українська музика 60-х років ХХ століття у контексті цілісності епохи : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Оксана Валентинівна Городецька ; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2009. – 19 с.
2. Зажитко С. І. Форми функціонування та перспективи розвитку сучасної української симфонічної та камерно-інструментальної музики [Електронний ресурс] / Зажитко С. І. – Режим доступу : [http://www.culturalstudies.in.ua/zv\\_2009-1.php](http://www.culturalstudies.in.ua/zv_2009-1.php).
3. История музыки народов СССР 1917–1932 / [отв. ред. Ю. В. Келдыш]; Ин-т истории искусств. – М. : Советский композитор, 1970. – Том № 1. – 436 с.
4. История музыки народов СССР 1932–1941 / [отв. ред. Ю. В. Келдыш]; Ин-т истории искусств. – М. : Советский композитор, 1970. – Том № 2. – 507 с.
5. Історія української музики в шести томах. Друга половина ХІХ ст. – К. : Наукова думка, 1989. – Том 2. – 448 с.
6. Історія української музики в шести томах. Кінець ХІХ – початок ХХ ст. – К. : Наукова думка, 1990. – Том 3. – 424 с.
7. Історія української музики в шести томах. Кінець ХІХ – початок ХХ ст. – К. : Наукова думка, 1990. – Том 4. – 424 с.
8. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. / Л. Кияновська [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-kyanovsk\\_gal.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kyanovsk_gal.html).
9. Козак Олександра. Реалізація творчого доробку М. Лисенка в національному симфонізмі першої третини ХХ сторіччя [Електронний ресурс] / О. Козак. – Режим доступу : [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Pvmp/2009\\_24/Section%20%5CKozak.htm](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Pvmp/2009_24/Section%20%5CKozak.htm).
10. Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму / О. Козаренко // Musica Ukrainica [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-kozarenko-ethnicmuslang.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicmuslang.html).
11. Конькова Г. Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики / Г. Конькова. – К. : Музична Україна, 1985. – 80 с.
12. Садовенко С. М. Національна самобутність творчості українських композиторів ХХ–ХХІ ст.: сучасний мистецтвознавчий вимір [Електронний ресурс] / С. Садовенко. – Режим доступу : [http://www.nbu.gov.ua/portal/soc\\_gum/Vdakk/2010\\_3/25.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/Vdakk/2010_3/25.pdf).
13. Скрипник А. В. Алеаторика в композиционно-драматургической организации симфоний современных украинских композиторов (на примере Sinfonia Larga и симфония № 4 «Litica» Евгения Станковича) / А. В. Скрипник // Музичне мистецтво: Збірка наукових статей. – Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2008. – Вип. 8. – С. 11–21.
14. Чехуніна А. Феномен психологічної установки у визначенні національно-стильової специфіки музики [Електронний ресурс] / А. Чехуніна // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. Збірник наукових праць. – Вип. 10. – 2009. – Режим доступу : [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Mmik/2009\\_10/teksti/Chahunina.htm](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik/2009_10/teksti/Chahunina.htm).

*В статті досліджується вплив на творчість Л. Н. Колодуба українського інструментального професіоналізму і визначається місце композитора в художественному просторі національного музичного мистецтва.*

**Ключевые слова:** Колодуб Л. М., фольклористика, неофольклоризм, симфоническая музыка, украинская музыка, стиль.

*The article examines the influence of the Ukrainian instrumental professionalism on the creativity of L. Kolodub and the place of the composer in the art of the time space of domestic musical art is determined.*

**Key words:** Kolodub L. M., folklorism, neofolklorism, symphonical music, Ukrainian music, style.

УДК 78.07 : 787.6

Світлана Вишнеvsька

### ЕВОЛЮЦІЯ ДУХОВНИХ ЖАНРІВ КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКОГО РЕПЕРТУАРУ

*Стаття присвячена дослідженню та аналізу еволюції жанру духовних піснеспівів в кобзарсько-лірницькому мистецтві. Розглянуто та обґрунтовано причини появи релігійних творів та їх роль в репертуарі кобзарів. Запропоновано історичну періодизацію кристалізації основних жанрових форм вокального кобзарсько-лірницького виконавства.*

**Ключові слова:** духовний жанр, кант, псалма, релігія, репертуар.

Важливими чинниками становлення та розвитку української державності на сучасному етапі залишаються національно-культурне та духовне відродження. Зокрема потребує постійного і глибокого вивчення кобзарсько-лірницька творчість, як джерело сучасного бандурного виконавства, що відобразила в вокально-епічних (мистецьких) образах фундаментальні риси менталітету українців, протягом всього часу свого існування виступаючи важливим аспектом національної ідентичності та самоутвердження народу.

Кобзарське мистецтво є унікальним і глибоко національним феноменом нашої культури. Тому науковий підхід аналізу репертуарних засад, інструментарію, способів гри, основ навчання кобзарів та лірників розпочавшись з кінця ХІХ століття продовжується до наших днів. Серед наукових досліджень цього напрямку особливу зацікавленість викликають музикознавчі праці з проблем: розвитку музичної культури, музичної етнології та національної музичної мови (С.Людкевича, М.Лисенка, Ф.Колесси, С.Грици, І.Ляшенка, О.Козаренка); розвитку традиційного кобзарства (П.Куліша, Д.Ревуцького, Лесі Українки, К.Грушевської, К.Черемського, М.Долгова, О.Дубас (Ваврик), В.Мішалова та ін.); питань стилістики, інтерпретації ладо-інтонаційних та імпровізаційних особливостей жанрів кобзарського репертуару (С.Грици, О.Правдюка, Ю.Медведика, О.Богданової); вокальної проблематики жанрів репертуару бандуристів ХХ ст. (А.Омельченка, В.Дутчак, Н.Морозевич, Л.Мандзюк, В.Мішалова, І.Панасюка; методики співу (Н.Гребенюк, І.Вілінської, В.Антонюк, М.Жишкович та ін.). Проте й на сьогодні не втрачає актуальності проблема наукового дослідження та аналізу еволюційного шляху вокально-бандурного мистецтва, як невід'ємної складової вітчизняної культури, в його феномені поєднання традиційних засад виконання при використанні сучасних мистецьких можливостей. Метою статті є визначення основних чинників, які вплинули на процес зародження та формування духовних жанрів в системі вокально-інструментального репертуару в історичному періоді становлення і розвитку бандурного мистецтва (ХVІ – ХХІ ст.).

Однією з характерних рис української ментальності є феноменальне поєднання звичаєво-обрядової релігії (язичництва) і вияву щирої релігійної побожності до християнської віри. Початки релігійних вірувань лежать в глибині віків. Ще Київська Русь успадкувала від первіснообщинного періоду історії східних слов'ян календарні обряди і звичаї, що супроводжувались співом та хороводами. Ці обряди поєднувалися в нерозривному органічному зв'язку з працею та анімістичними віруваннями людей докласового суспільства, відображаючи їх залежність від незрозумілих, а тому іноді лякаючих, явищ природи. В основі – землеробський культ і річна господарська діяльність.

© Вишнеvsька С., 2014.

Сили природи вважалися основними божествами і поклоніння та магічне заклинання їх словом, піснею та танцями й іграми несло в собі прагнення домогтися від навколишньої природи милості, забезпечивши таким чином собі достаток, благополуччя і добро – тобто, практично-трудова основа. «Для того, щоб розкрити вплив релігійних уявлень на художню творчість стародавніх [народів], (за М. Горьким) треба спочатку показати цю творчість, засновану на праці, творчість, що облагороджує і «освячує» працю, фантазує про повну владу над матерією і силами природи, що вважає можливим змінювати цю матерію, загнуждувати ці сили в інтересах людей» [2, с. 495].

Отже, язичницьке начало пов'язане з відчуттям повної гармонії з природою, самотні зв'язків з потойбічним світом предків, з життєдайною філософією до всього живого стало тим благодатним ґрунтом, на який впали зерна християнства з його високими ідеалами добра й любові, морально-етичними нормами поведінки. Християнська ідеологія на основі української ментальності стала причиною особливої прихильності до благочинності і аскетизму, моральності, побожності і як результат – лицарського кодексу честі, який пропагувався співцями історії України – кобзарями та лірниками. Архидіакон П.Алепський в 1654 році відмітив: «Ми закріпили в козацькому благословенному народі побожність, богобоязнь і благочестя, що приводить розум до здивування» [7, с. 403]. Наслідком нових рис духовності стала поява людей з чітко сформованими новими естетичними нормами людського буття та психологічно-моральних ідеалів. Підтвердження цього є в працях М.Грушевського: «...якщо основна маса, як говорено, приймала християнство більш чи менш зовнішнім чином, то люди, наділені особливим духом і моральним почуттям, ставилися до нього з усім жаром неопітів, повністю віддаючись засвоєнню нової релігії та справді досягали високої духовної і моральної досконалості» [12, с. 412].

Цей період в Україні можна назвати епохою розвитку паломництва та чернецтва. Тільки в Києві в часи княжої доби функціонувало 18 монастирів. У Києво-Печерському монастирі преподобний Феодосій запровадив Студійський устав [3], який зобов'язував монастирську братію до аскетизму. Основними положеннями Студійського уставу були принципи суворого спільного проживання, що мали на увазі абсолютну рівноправність братів між собою, відмову від власності, порядок, працю, постійні молитви, «книжне почитание и описывание» [3, с.416].

Паломники, тобто мандрівники які з релігійною метою ходили по святих місцях від храму до храму, несли в народ свою віру та моральні устої і мали підтримку оточуючих всіх верств населення, від селян до князів. Їх одяг був схожий з одягом палітримів інших народів: широкий темний плащ, капелюх зі шнурками, мідна кружка для води та довгий посох у руках. Під час відправи Служби Божої на свята вони збиралися на церковній паперті і співали релігійні пісні (а в Польщі – канти).

Велику частину паломників склали так звані «каліки-перехожі». В процесі історичної трансформації виникло два варіанти правопису цієї назви, кожен з яких несе своє трактування цього явища. У паломників давніх часів побувала назва «каліки перехожі» від назви «каліка» – дерев'яне взуття, яким користувалися тодішні паломники-богомільці, що добровільно відрікалися від світського життя та земних благ заради віри Христової. Яскравими прикладами богомольців-паломників були Олексій чоловік Божий, Іоанн Дамаскін та ін.

Проте в працях В.Данилова, П.Тиханова, О.Маслова, А.Веселовського зустрічається варіант «калекі перехожого», що описує людей з різними видами фізичних вад та каліцтв, найчастіше незрячих. Вони внаслідок неволі змушені були прохати милостиню і ставали жебраками, просячи Христа ради, та утворюючи складову частину Христової жебрацької братії. Мандрі калік перехожих, що проповідували в народі християнські чесноти та любов до ближнього, мали досить сприятливі умови існування, адже ними опікувалася церква.

В билинах каліки перехожі часто наділялися богатырською силою, можливістю зцілювати невиліковно хворих («Ліля Муромець і каліки перехожі»). А в билині «Сорок калік із калікою і княгиня Апраксія» є свідчення про високий морально-етичний статус калік, приклади обумовлених покарань [1, с. 454].

На жаль, колишній образ калік перехожих поступово втрачався і їх нащадки в XIX ст. повністю відповідали назві «калекі перехожого», тобто жебрака. За свідченням П.Тиханова вони: «...поставлені в особливі умови до оточуючого світу, виродилися в сучасного жебрака, що розспіває псалми. Але за давніх часів каліка-перехожий був взірцем добродісної людини» [9, с. 68].

Особливою увагою та пошаною у народу користувалися каліки перехожі, які супроводжували свій спів грою на музичному інструменті: кобзою, бандурою, лірою, рідше скрипкою чи волинкою.

Співаючі сліпці найбільше відповідали давньому типу калік перехожих і відігравали важливу роль у поширенні духовних творів серед населення.

Основою кобзарсько-лірницького духовного репертуару стають духовний вірш, псалма та кант. Ці назви часто вживають як синоніми щодо подібних наспівів, проте кожен з них має свої характерні особливості.

Духовні вірші як «результат естетичного засвоєння народом ідей християнського вчення» [8, с. 4] стали основним джерелом жанрів поза церковної духовної пісні: кантів та псалмів.

Духовний вірш створювався шляхом синтезу церковних піснеспівів з «язичницькими» пісенними жанрами. О.Маслов вважав духовні вірші «демественим співом наших предків» [5, с.36], тобто релігійним позацерковним жанром, який розвинувся в XII ст. і тоді ж «підпав під міцний вплив популярної книжної літератури» [5, с. 38].

Особливої популярності в XI–XV ст. набули апокрифічні оповіді на основі «відречених» книг (так, як повне видання Біблії з'явилося лише наприкінці XVI ст., то в епоху раннього християнства велику популярність завоювали еретичні вчення і видання, занесені на Русь разом з християнством, проте не канонізовані, тобто «відречені» церквою). Вони потрапляючи усним шляхом на наші землі від болгар, греків та власних паломників і були визнані основним змістовним підґрунтям духовних віршів. Протягом століть велика кількість віруючих перебувала під впливом богомільських проповідей (популярний болгарський релігійний рух на чолі з священником Ієремією, названим Богомилем), які співіснували з опоетизованими легендами, міфами і так переходили у сферу усної традиції поза церковних жанрів з відповідною подальшою еволюцією. Отже, апокрифічна література виявилася «примирюючим началом між язичництвом і новою релігією. Запозичивши сюжети з книг, вони доповнювалися язичницькими віруваннями старовини і, відповідно, містили в собі дуже багато суто народного» [6, с. 11]. Прикладом давніх духовних віршів з апокрифічним сюжетом є «Глибинна книга» (апокрифічний переклад питань Іоанна Богослова Господу на горі Фаворській), «Сон про Правду і Кривду» (сказання про Соломона), «Сказання про Хрестне Древо». До пласта більш пізніх відносяться: «Лазар» (Про багатого і бідного Лазаря), «Про Олексія Божого чоловіка», «Про 12 великих п'ятниць», «Про Сторія Хороброго», «Сон Богородиці», «Цмок», «Страшний суд», «Плач Адама», «Розпинання Христа» (Іже Христос Бог наш) та ін.

Духовні вірші – це твори епічної форми з віршуванням тонічного типу, що споріднює їх з билинами, характерною особливістю яких є яскравий сюжет із серйозною високодуховною тематикою. Найбільшої пошани добивалися виконавці акафістів (таку назву у східній церковній літургії мали похвальні пісні на честь Ісуса Христа, Богородиці і святих, котрі виконувалися прихожанами стоячи). Знання акафістів (надзвичайно довгих і складних для запам'ятовування піснеспівів) дозволяло проводити молитовне священнодійство нарівні з молебнем («за здоров'ям хворого» чи панахидою (за упокій душі), тобто залучало виконавців до числа осіб, що «стоять ближче до церкви, а значить більш значущих, ніж прості жебраки».

У подальшому процесі еволюції поза церковної духовної пісні спостерігається поява таких жанрів як кант та псалма.

Кант (лат. cantus – «пісня, оспівую») – вид старовинної пісні, що виконується хором без супроводу. На Україні поширився в кінці XVI – поч. XVII ст. Авторами і виконавцями кантів були вчителі співів, бурсаки, бродячі дяки, лірники. Спочатку канти були тільки релігійного чи моралізаторського змісту, та в XVIII ст. з'явилися канти любовно-ліричні, жартівливі, привітальні та ін. [10, с. 456]. Для кантів та псалмів характерна стилістична і тематична подібність, яка призводить до ототожнення цих понять. Проте, існує ряд відмінностей, які доводять, що кожен з цих жанрів заслуговує окремої класифікації:

1) Канти є авторськими творами – «книжна пісня», а псалми – фольклоризовані твори, що не мають авторів;

2) Канти можуть бути як релігійної так і світської тематики, в той час як псалм із світською тематикою не існує;

3) Канти виконуються переважно письмевими людьми, які навчалися в містах і втілювали у ці твори ідеї міської професійної культури (випускники різноманітних освітніх закладів, пііти і спудеї, монахи-базиліанці, філософи, поети, музиканти), а псалми поширювалися в середовищі кобзарів та лірників (божих старців), що продовжували традицію мандрівних музикантів несучи людям «слово Боже» пристосоване до народного сприйняття із зрозумілою мораллю та філософією;

4) Для псалмів характерні в кінці «засдравні» побажання та «славословія» (особливо для «козацьких псалмів» – дум), а канти їх не мають;

5) Канти переважно тяжіють до жанрів професійної світської музики, а псалми пов'язані з фольклорними жанрами (псалми-колядки, псалми поминальні).

Отже, псалма – жанр, що тяжіє до фольклоризації та всебічного розвитку в усній традиції переважно сільської місцевості. Займаючи значне місце в кобзарсько-лірницькому репертуарі вона поширювалась народними професійними співцями і була проміжною ланкою між духовним і світським, церквою і народом. Фольклорна псалма – побутова пісня з релігійним текстом та сюжетом наближеним до духовних віршів.

Серед основних тематичних ліній кобзарсько-лірницьких псалм слід відмітити:

1) Покаянні і дидактичні: «Житіє моє да всегда горькоє», «Боже, зрі моє смиреніє» (філософські роздуми над про проблему добра і зла); «Страшний суд», «Прийде година для всіх єдина», «Кажуть люди, що я умру, а я хочу жити», «Архистратигу Міхаїлу» (есхатологічні мотиви з образами Божої кари, смерті, пекельних мук); «Пам'ятайте, християне», «Восплач, душе горько і розридай тяжко», «Востревожимся, устрашимся» (типово кобзарсько-лірницькі дидактичні настанови з повчально-моралізаторськими ідеями та заклик до покаяння і спокутування гріхів).

2) Апокрифічні: «Плач землі», «Цмок», «Про Бориса і Гліба», «Як душа з тілом розлучалася» (за міфологічно-легендарними сюжетами); «Про Правду й Кривду», «12 п'ятниць», «Книга Глибинна» («Голубина»), «Вознесіння, або звідки пішла Милостина» (за космологічними сюжетами); «Олексій чоловік Божий», «Адам і Єва», «Плач Адама», «Лазар», «Потоп», «Самарянка» (за біблейськими сюжетами).

3) Агіографічні: «Про Святу Дороту», «Про Святу Варвару», «Федір Турянин», «Єгорій Хоробрий» (про життя і діяльність святих, великомучеників, апостолів, релігійних осіб).

4) Про Господа та Богородицю (за євангельськими сюжетами, приуроченими до Церковного року): «Бог предвічний народився», «Весела світу новина», «Скинія злата», «Нова радість стала» (різдвяні); «Хрестним дровом розп'ятого», «Страсті Христові», «Христу на хресті», «Царю Христе незлобивий» (страсні); «Предивное торжество», «Ісусе мій прелюбезний» (хвалебні); «Пречистій Діві», «Заступниці» (величальні); «Мати руського краю», «Пречистая Діво», «Почаївська» (акафісти).

Одна з найдавніших псалм – «Про Страшний суд» – збереглася, у багатьох варіантах, до наших днів. Характерною особливістю цього жанру є певний емоційний характер виконання, зумовлений радісним чи жалісним змістом твору і високою метою – утешення, просвітлення душі.

Українська фольклористика радянських часів, в умовах тоталітарного режиму, що тривав майже півстоліття, була позбавлена можливості вивчення псалм, кантів та духовних віршів і пісень-молитов пов'язаних з християнством. В наукових колах їх існування або замовчувалось, або ж піддавалося нещадній критиці як пережитку пов'язаного з релігією. Тому часто, особливо не заглиблюючись у проблему, жанр «псалма» ототожнювався з «псалмом» (від Давидових псалмів, про що свідчать майже всі радянські енциклопедії: Псалми (грец. – «оспівую») – твори іудейської та християнської релігійної лірики. Найбільш повним циклом псалмів є «Псалтир», який входить до складу Старого завіту Біблії і приписується давньо-єврейському царю Давиду. В дійсності ж псалми більш давнього походження і належать не одному, а багатьом авторам. Жанрові різновиди псалмів: похвала богу, молитва, прокляття, каяття, історичний огляд, філософські роздуми, шлюбна пісня [1, с. 69]. Але при порівнянні тексти Псалтиря – канонізованого церковного видання – і кобзарсько-лірницьких псалм не співпадають: «...вони не мають нічого спільного з біблейним псалмом» [4, с. 206].

Стосовно традиційних релігійних кобзарських псалмів («Про Лазаря», «Блудний син», «Плач, душе моя», «Сотворив Бог Адама» та ін.), то на сьогодні вони ще залишаються поза активною увагою виконавців. Пояснюється це тим, що зразки цього жанру, в основному, зберегла усна традиція, тож введення їх в репертуар потребує великої дослідницької роботи, розшифрування та аранжування для сучасних модифікацій бандури. Але в останні роки все частішими стають виступи співаків-бандуристів біля церков із релігійним репертуаром псалм та духовними віршами-молитвами на латинській мові – «Ave Maria».

Отже, специфіка кобзарсько-лірницького репертуару періоду XIX ст. пояснювалася декількома причинами. Кожен цех оберігав свої традиції передачі знань від вчителя учневі, що позначалося на прихильності до тих чи інших творів у різних регіонах. Члени кобзарсько-лірницького цеху виконували тільки «свій» репертуар, спів світських пісень їм заборонявся. Основу репертуару складали думи, історичні пісні, псалми. Політичні переслідування професійних кобзарів за «волелюбні ідеї» призвели до того, що псалми становили значно більшу частину їх репертуару. Наприклад: знаменитий кобзар цього часу, якого називали «Гомером в українській свиті», «прямим

спадкоємцем Бояна» – Остап Вересай виконував 9 дум та 11 духовних віршів (псалм): «Про страшний суд», «Михайлова псалма», «Про муки Христа», «Про Миколая», «Розстання душі з тілом», «П'ятниці», «Про Правду», «Ой горе, горе на цім світі жити», «Пустельник-скитальник», «Про блудного сина» та «До часного живого чоловіка». Не менш відомий Михайло Кравченко виконував 6 дум та 14 духовних віршів, серед яких «Розплачеться мати сира земля», «Лазар», «В славнім гряді Єрусалимі», «Сидить господь на небеси», «Сотворив Бог небо» та ін. В репертуарі сучасного кобзаря Г. Ткаченка, який мав величезну популярність серед українських інтелектуалів 60–90-х років XX ст., було 8 дум та 5 народних псалм: «Нема в світі правди», «Про страшний суд», «Ісусе прелюбезний», «Про Георгія Побідоносця», «Через поле широкее».

Періодизацію формування основних жанрових груп репертуару кобзарів-бандуристів та їх питому вагу, у т. ч. духовного характеру, представлено у зведеній таблиці.

Таблиця 1.

жанри	СОЛЬНІ						АНСАМБЛЕВІ ТА ХОРОВІ
	епічні (дума)	духовні (псалма, кант)	пісенні різновиди	пісня-романс	арія	авторські твори	
періоди							
XV – XVI ст.	+	++					
XVII – пер. пол. XVIII ст.	+	+++	****				
Друга пол. XVIII ст.	+	+	**** *		+	+	
Початок XIX ст..	+	+		+			
Кінець XIX – поч. XX ст.	+	+	+	+			
Середина XX ст.			+	+		+	+
Кінець XX – поч. XXI ст.	+	+	+	+	+	+	+

\* – апокрифічні оповіді на основі «відречених» книг (не канонізовані церквою єретичні вчення епохи раннього християнства).

\*\* – акафісти (похвальні пісні на честь Ісуса Христа, Богородиці і святих).

\*\*\* – історичні, козацькі, соціально-побутові.

\*\*\*\* – історичні, соціально-побутові, жартівливі, любовні.

1. Былины. Русский музыкальный эпос / Собрание русских народных песен [сост. Б.Добровольский, В.Коргузалов]. – М. : Сов. Композитор, 1981. – 614 с.

2. Горький М. О религиозно-мифологическом моменте в эпосе древних (письмо А. А. Суркову) / Максим Горький // [собр. соч. в 30-ти т.] – М. : ГИХЛ, 1953. – Т. 27. – С. 433–495.

3. Грушевський М. Нарис історії Київської землі від смерті Ярослава до кінця XIV сторіччя / Михайло Сергійович Грушевський. – К. : Наукова думка, 1972. – 487 с.

4. Корній Л. До питання про українсько-польські музичні зв'язки XVI-XVII ст. / Лідія Корній // Українське музикознавство. – К., 1971. – Вип. 6. – С. 101–110.
5. Маслов А. Калики перехожие на Руси и их напевы. Историческая справка и мелодико-технический анализ / С. И. Маслов. – РМГ. – 1904. – №№ 2–36.
6. Маслов С. Лирники Полтавской и Черниговской губернии / С. И. Маслов. – Харьков, 1902. – 12 с.
7. Огієнко І. Початок християнства на Україні / митрополит Іларіон. – К., 1993. – 128 с.
8. Стихи духовне / [сост., вступ. ст., подг. текстов и коммент. Ф.М.Селиванова]. – М., 1991. – 336 с.
9. Тиханов П. Черниговські старці / П. Н. Тиханов // Труды Черниговской Губернской Архивной Комиссии. – Чернигов, 1889. – Кн. II. – С. 65–158.
10. Украинская советская энциклопедия / [ред. Н. Бажана]. – К., 1980. – Т. 4. – 557 с.
11. Украинская советская энциклопедия / [ред. Н. Бажана]. – К., 1983. – Т. 9. – 566 с.
12. Українська художня культура : Навч. посібник / [За ред. І.Ф.Ляшенка]. – К. : Либідь, 1996. – 416 с.

*Стаття посвящена научному дослідженню і аналізу еволюції жанра духовних песнопень в кобзарсько-лирницькому мистецтві. Розглянуто причини появи релігійних творів і їх роль в репертуарі кобзарів. Предложено історичну періодизацію кристалізації основних жанрових форм вокального кобзарсько-лирницького виконання.*

**Ключевые слова:** духовний жанр, кант, псалма, релігія, репертуар.

*The article is devoted to the scientific research and analysis of the evolution of the genre of kobzar-lyrnik art. The causes of the appearing of spiritual works and their role in the repertoire of kobzars are considered and reasoned. A major historical periods of crystallization of the main vocal genre forms kobzar-lyre playing is proposed.*

**Key words:** spiritual genre, cants, psalm, religion, repertoire.

УДК 7.079

Юлія Москвічова

### ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ФОЛЬКЛОРНИХ ФЕСТИВАЛІВ ВІННИЧЧИНИ

*В статті досліджуються основні тенденції процесу розвитку фольклорних фестивалів Вінниччини на сучасному етапі. Визначені засади збереження традиційної подільської народної культури. Доведено, що розвиток народної творчості національних меншин, проживаючих на території Вінниччини позитивно впливає на загальну соціокультурну ситуацію в регіоні.*

**Ключові слова:** фольклорні фестивалі, традиційне народне мистецтво, аматорські творчі колективи, національні меншини.

В сучасному соціокультурному просторі України спостерігається динамічний розвиток фестивального руху. Широкомасштабні мистецькі проекти, фестивалі, конкурси, різноманітні свята стали невід'ємною частиною сучасного культурно-мистецького життя. Починаючи з 1990-х років фестивальний рух набуває потужного розвитку, охоплюючи все більше міст і навіть села. Активізація фестивального руху в цей період, на думку науковців, пов'язана із припиненням гастрольної системи, налагодженої за радянських часів, а також з процесами регіоналізації та децентралізації, що почалися на початку 90-х років ХХ ст. Пошуки нових шляхів існування та розвитку мистецтва призвели до розуміння саме фестивалю, як альтернативи концертному сезону.

На відміну від окремих концертів чи виставок саме фестиваль надає можливість, поєднавши в єдиному просторі широку аудиторію, долучитися до мистецтва, сприйняти й оцінити його, а іноді, навіть, взяти участь в творчому процесі. Таким чином мистецтво стає ближчим і доступнішим для широкого загалу.

В кінці ХХ – на початку ХХІ століття Вінниччина, як самостійний культурний регіон України, заявила про себе низкою фестивалів та мистецьких проектів, ставши сьогодні одним з фестивальних осередків країни. Поширення фестивального руху спричинило необхідність його дослідження мистецтвознавцями та культурологами. Окремі аспекти конкурсно-фестивального руху Вінниччини на сучасному етапі досліджуються в наукових працях і окремих публікаціях Т.Бурдейної-Публіки, С.Негоди, С.Іскри; фестивалі етнокультурного спрямування висвітлюються в статтях культурно-просвітницького альманаху «Світлиця», який було засновано в 2003 році Обласним центром народної творчості.

© Москвічова Ю., 2014.

Культурно-мистецькі проекти Вінниччини розвиваються в двох основних напрямках: академічне мистецтво та традиційне народне мистецтво. Серед розмаїття фестивалів Вінниччини важливе місце належить так званим фольклорним фестивалям та культурно-мистецьким проектам.

**Метою** статті є виявлення тенденцій розвитку фольклорних фестивалів Вінниччини періоду незалежності України, з'ясування їх ролі та значення в процесі відродження, збереження та популяризації української традиційної культури на сучасному етапі.

Фестивалі народного мистецтва та фольклору в культурно-мистецькому просторі Вінниччини виконують особливу роль в системі сучасних засобів збереження та популяризації традиційної народної культури. Фольклорні фестивалі, популярні в Україні, і на Вінниччині зокрема, за визначенням вітчизняної дослідниці О. Дячкової утворили так зване «фестивальне коло» - своєрідний календар новітніх українських свят [2]. Маючи за мету збереження, відродження та популяризацію традиційної народної культури як складової культурно-мистецької спадщини українського народу, фольклорні фестивалі носять поліфункціональний характер. Вітчизняними та зарубіжними науковцями відмічається соціокультурна функція фольклорних фестивалів як провідна. Серед інших функцій, притаманних даним форумам, науковці виділяють інформаційно-комунікативну, когнітивну, освітню, етновиховну, художньо-естетичну, репрезентативну і рекреаційну функції [1]. Всі зазначені функції реалізуються в різноманітних поєднаннях. Зазначимо, що на фольклорних фестивалях, зазвичай, мають місце різні освітні та культурно-мистецькі програми, а саме – наукові конференції, симпозиуми, виставки, виступи творчих колективів, зустрічі з народними митцями та майстер-класи. Саме проведення майстер-класів надає можливість відвідувачам і учасникам фольклорних фестивалів долучитися до творчого процесу, до створення певного мистецького зразка, відчуття зацікавленість конкретним видом народного мистецтва, в результаті чого з'являється справжній інтерес до вивчення українських традицій.

Характерною особливістю фольклорних фестивалів є доступність культурного продукту, розрахованого на широку аудиторію, тому вони є прекрасним прикладом культурного дозвілля населення. Проведення заходів, спрямованих на збереження і розвиток традиційної культури, підтримку культурного різноманіття регіонів Вінниччини є актуальним завданням сьогодення.

З ініціативи обласного центру народної творчості на Вінниччині щорічно проводиться понад три десятки міжнародних, всеукраїнських та регіональних заходів, що привертають увагу вінничан і гостей Вінницької області та формують позитивний імідж галузі культури на теренах держави.

Вже стали традиційними Всеукраїнське свято сатири і гумору ім. Степана Руданського (м. Калинівка, з 1981 р.), Всеукраїнське свято народного мистецтва «Великодня писанка» (з 2000 р., всеукраїнське – з 2007 р.), Міжнародне мистецьке свято «Українська витинанка» (з 1993 р., міжнародне – з 2011 р.). Започатковане в м. Могилів-Подільському на батьківщині народної майстрині й фольклористки Марії Руденко, свято народної творчості «Українська витинанка» кожні три роки збирає митців майже зі всіх регіонів України. Так, в 2008 році на святі були представлені роботи 40 витинкарів з 17 областей України. В програмі мистецького заходу традиційно відбуваються творчі майстерні, майстер-класи, науково-практичні конференції, екскурсії, концертні виступи за участю творчих колективів області, виставки робіт. В 2011 році до українських майстрів з 15-ти областей держави приєдналися митці з Прибалтики, Білорусії, Молдови, Москви, С.-Петербургу й Новосибірську, загалом понад 50 майстрів-витинкарів. Понад 20 науковців прийняли участь в проведенні науково-практичної конференції «Витинанка в мистецькому просторі». Таким чином, Вінниччина сьогодні є визнаним осередком відродження та стрімкого розвитку народного мистецтва витинанки [5].

Набув визнання всеукраїнський огляд-конкурс автентичних колективів на приз Гната Танцюри. Започаткований в 2001 році до 100-річчя від дня народження видатного фольклориста, етнографа та краєзнавця конкурс проходить раз у п'ять років в с. Зятківцях Гайсинського району та в м. Вінниці. В рамках заходу традиційно відбуваються виставки виробів декоративно-прикладного мистецтва. Під час проведення III фестивалю-конкурсу (2011 р.) більше 70-ти творчих колективів і окремих виконавців продемонстрували як майстерне володіння манерою автентичного співу, так і сценічне відтворення старовинних обрядів весняно-літнього циклу. Народне мистецтво своїх регіонів демонстрували колективи з Волинської, Житомирської, Донецької, Рівненської, Черкаської, Хмельницької та Херсонської областей

Серед обласних заходів здобули визнання й стали традиційними Стельмахівські дні (с. Дяківці Літинського району), фестиваль-конкурс «Народні музики Поділля», фестиваль хорового мистецтва



«Співає Поділля», мистецьке свято «Пісенні крила сивої зозулі», фестивалі народної творчості «Скарби Поділля», «Одвічна Русава», «Різдвяне диво» та багато інших.

Крім того, щорічно реалізується самобутня культурно-мистецька акція «Мистецтво одного села» (з 2002 р.), в рамках якої в 2012 році в Національному музеї літератури (м. Київ) успішно представлено зразки унікальної подільської вишивки, гончарства та народної творчості майстрів і автентичних колективів села Крищенці Тульчинського району.

Щорічно до відзначення річниці Незалежності України в області проводиться фестиваль народної творчості «Скарби Поділля» (з 2008 р.). Зокрема в 2012 році в рамках фестивалю, на березі річки Південний Буг 27 районів області та м. Ладижин розмістили свої виставкові експозиції - «Величальна хлібу», де майстрині-коровайниці з випічки обрядових хлібів проводили майстер-клас з випікання запашних короваїв та інших хлібних виробів; «Обжинкове поле», яке зачаровувало глядачів обжинковими унікальними виробами (дідухи, обжинкові дерева, снопи тощо); «Подільський узвіз народних ремесел» радував роботами умільців і майстрів народного мистецтва, а бажаючі змогли долучитися до майстер-класів з різних видів народного мистецтва; «Вишивана доля Вінниччини», де райони області презентували свої вишиті рушники; «Прийшов до нас медовий Спас», де райони області дивували дарами природи свого краю, а також пахучим подільським медом і цілющими травами. На «Козацькій леваді» демонструвались козацькі забави та бойові козацькі мистецтва. На «Весільній леваді» фольклорні колективи області демонстрували унікальний колорит традиційного подільського весілля зі справжніми обрядами (розплітання коси, випікання короваю, покривання молодої та ін.), співали весільних пісень, демонстрували народні танці під супровід весільних музик. Не залишались без уваги і «Краєзнавчі виставки». Також на основній фестивалній сцені відбувся святковий концерт за участю кращих аматорських і професійних творчих колективів області та зірок української естради [6].

Особливе місце в розмаїтті традиційних свят та конкурсів народної творчості, що відбуваються в області і в Україні займає щорічний Всеукраїнський фестиваль-конкурс кобзарського мистецтва ім. В. Перепелюка «Струни вічності» (з 2001 р.). Фестиваль покликаний сприяти подальшому розвитку і пропаганді кобзарського мистецтва, збереженню пам'яті та мистецької спадщини визначного українського кобзаря, композитора, письменника, народного майстра В. Перепелюка, підтримці зв'язків між професійними та аматорськими творчими колективами. За роки проведення фестивалю на Вінниччині побували відомі бандуристи-виконавці, лауреати міжнародних та всеукраїнських конкурсів Сергій Захарець (м. Київ), Дмитро Губ'як (м. Львів), Тимофій Старенков і Ярослав Джусь (м. Київ), народний артист України, професор Костянтин Новицький, Лариса Дремлюх (Київська національна музична академія), Оксана Герасименко (професор, композитор, м. Львів) та ін. В конкурсі також приймають участь учні дитячих музичних шкіл, студенти музичних навчальних закладів та бандуристи-аматори.

При щільній співпраці обласного центру народної творчості та закладів культури області створено інноваційні культурологічні проекти в сільських закладах культури, що доповнюють сучасну палітру мистецького життя області та спрямовані на збереження нематеріальної культурної спадщини краю, зокрема: фестивалі народної творчості «Ти не зникнеш із карти, українське село!» (Оратівський район), «Історія села у розмаїтті людських талантів» (Крижопільський р.), огляд творчих колективів сільських закладів культури «Мое село, для мене ти єдине» (Тульчинський р.), «Земля моя рідна, перлина Поділля» (Погребищенський р.), культурно-мистецькі акції «Земле подільська моя барвінкова» (Бершадський р.), «Із чистих джерел» (Ямпільський р.), «Липовечино, рідна моя» (Липовецький р.). Таким чином, значно активізувалось культурно-мистецьке життя в районах і селах області, що позитивно позначилось на процесах відродження та популяризації української народної традиційної культури, сприяло урізноманітненню сільського життя, покращило якість культурного обслуговування населення.

З метою відродження, збереження і розвитку національної культури та народного мистецтва на Вінниччині проводиться велика кількість виставок та культурно мистецьких заходів за участю майстрів народної творчості. Значно активізувалось відродження осередків традиційної народної творчості, художніх промислів та ремесел. Якщо у 2011 році було проведено 1000 виставок, то у 2012 році – більше 1200 виставок різних рівнів (міжнародних, всеукраїнських, обласних та районних), на яких представлено більше 10000 творів майстрів області з різних видів народного мистецтва [3]. Це культурно-мистецькі заходи та виставки: Всеукраїнський пленер скульпторів-каменотесів «Подільський оберіг» (с.Буша Ямпільського р-ну), Всеукраїнський пленер гончарів; серед обласних – виставка гончарного мистецтва «Освячені горном», виставка традиційної подільської вишивки

«Вишивана доля Вінниччини», виставка образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, виставки народного мистецтва «Великодня писанка», «Різдвяне диво», «Осінні барви», «Подільське традиційне ткацтво», цикл виставок «Мистецтво однієї родини», мистецька акція «Майстри Вінниччини», в рамках якої відбувається велика кількість персональних виставок народних майстрів. Зокрема, виставка образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва має поважну історію і викликає живий інтерес широкого кола шанувальників. Ювілейна 60-та виставка (2008 р.) презентувала відвідувачам понад 3 тисячі різножанрових творів, а саме: живопис, народне малярство, гончарство, ткацтво, лозо- та соломоплетіння, витинанки, писанки, традиційна вишивка, різьблення, ковальство. Найширше була представлена колекція подільських вишитих та домотканих рушників, зібрана з усіх районів області та з фондів вінницького ОЦНТ, яка налічувала більше 100 виробів. Вінниччина здавна славиться самобутньою вишивкою. Визнаним осередком народної вишивки в області є с. Клембівка Ямпільського району. Ще в XIX столітті рушники та сорочки клембівських вишивальниць з успіхом продавались на ярмарках в Москві, Петербурзі, Варшаві. За радянських часів тут працювала фабрика на 600 робочих місць, де вишивали машинним способом, проте цех ручної вишивки залишався головним. Роботи клембівських майстринь Галини Козак, Олени Царюк, Марії Кожук, Параски Тітаренко, Ксенії Волошиної мали успіх на міжнародних виставках-ярмарках у Брюсселі, Марселі, Монреалі, Лейпцизі. З метою збереження та розвитку традиційної подільської вишивки на Вінниччині діє низка мистецьких проектів – обласний фестиваль «Мамину сорочку пригорну до серця в с.Клембівка (Ямпільський р., з 2009 р.), мистецький проект заслуженої журналістки України, члена колегії управління культури і туризму облдержадміністрації Ганни Секрет - «Рушники ви мої, рушники...» в с. Правилівка (Оратівський р.), «Рушник – продовження роду нашого» (Томашпільський р.).

Результатом спільної роботи обласного центру народної творчості та клубних установ області в 2012 році є більше 180 проведених культурно-мистецьких заходів; з них міжнародних - 5, всеукраїнських - 5, більше 70 обласних (в тому числі понад 30 виставок образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва), більше 40 заходів, що проводилися на базі районних центрів та взято участь у 20 заходах з відзначення загальнодержавних свят та пам'ятних подій. Також проведено більше 40 семінарів-практикумів та майстер-класів [3].

Велика увага в районах області приділяється дитячим конкурсам-фестивалю. Вже традиційно проводяться фестивалі-конкурси дитячої та юнацької творчості: «Музичний зорепад» ім. П.Оплаканського (Липовецький РБК), «Теплоцвіт», «Повір у себе» (Теплицький РБК), «Зорепад», «Веселі дзвіночки» (Калинівський РБК), «Запали свою зірку» (Томашпільський РБК), «Козятин має таланти» (Козятинський МБК), «Молодість і юність – наше майбуття» (Тиврівський РБК), «Пісенне перевесло» (Барський РЦД), «Сузір'я талантів» Чечельницький РБК, «Юні таланти Іллінещини» (Іллінецький РБК), «Ритми танцю» (Барський РЦД), фестиваль народного танцю «Жмеринський калейдоскоп» (Жмеринський РБК), стильної музики «Теплик – РОХУ», вокалістів «Творча комора» (Вінницький район), фестиваль дитячої та юнацької творчості «Берег дитинства» (Тиврівський РБК), конкурс читців «Землі моєї слово невмируще» (Барський РЦД), «Вивчаємо народні традиції» (Гайсинський РБК), розважальна програма для молоді «Зірка кохання у серці» (Хмельницький РБК), музичний конкурс «Срібні переливи» (Барський РЦД), «Козацькі забави» (Жмеринський РБК) [4].

Переважає більшість цих конкурсів відбувається за сприяння органів місцевого самоврядування і виконавчої влади з залученням меценатів.

Активну участь при проведенні культурно-мистецьких заходів на Вінниччині беруть різноманітні етнічні групи, які проживають на території області, виконуючи надзвичайно важливу роль щодо зближення та порозуміння між народами. Свідченням цього є низка культурно-мистецьких заходів, спрямованих на розвиток народної творчості національних товариств Вінниччини, а саме: Міжнародний фестиваль національних культур «Всі ми діти твої, Україно» (сmt. Шаргород), Всеукраїнський фольклорний фестиваль чехів на Україні в м. Вінниці, обласний конкурс національних меншин та етнічних груп Вінниччини «Подільські барви», щорічно проводиться фестиваль польської культури «Єднаймося, радіймо, співаймо!», регіональний фестиваль ромської культури, свято рідної мови «Суцвіття душ і розмаїття слів» до міжнародного Дня рідної мови за участю усіх національно-культурних товариств, свято національної кухні «Чим хата багата, тим і рада». Виконуючи свою основну соціокультурну функцію, відповідні форуми впливають на взаєморозуміння між народами.

Зазначимо, що сьогодні на Вінниччині проживає майже 90 тис. представників 106 національностей, діє 69 національно-культурних об'єднань 15-ти національностей. Свою культуру в

регіоні пропагують понад 150 творчих аматорських колективів, з яких 11 носять звання «Народний», в тому числі 3 – дитячих колективи. Традиція проведення свят національних культур на Вінниччині бере початок з 1992 року після прийняття закону України «Про національні меншини», коли в смт. Шаргород вперше відбувся фестиваль «Всі ми діти твої, Україно». Головною метою фестивалю є відродження та збагачення культурної спадщини, активізація руху за збереження народної творчості національних меншин, розвиток культури етнічних груп, розвиток інтелектуальних та творчих здібностей української молоді та представників національних меншин. Після 20 років існування як обласний, фестиваль в 2012 році набув статусу Міжнародного.

Обласний огляд-конкурс творчих колективів національних меншин «Подільські барви» був започаткований 1998 року. Фестиваль щорічно презентує творчість близько 20-ти колективів та окремих виконавців з представників національних меншин Вінниччини. Так, в XI фестивалі (2013 р.) взяли участь 18 творчих колективів та 6 окремих виконавців з Барського, Козятинського, Тиврівського, Шаргородського районів, міст Жмеринки та Вінниці. Серед учасників: 2 єврейські ансамблі - «Сімхе» (товариство «Хесед- Емуна») та «Інейнем» (Вінницького товариства єврейської мови і культури); 5 польських – «Оксамитки» (Барського РЦД), «Скрипить сніг» («Конфедерація поляків Поділля XXI ст.»), «Краплинки» (Жмеринського відділення спілки поляків України), «Срібні голоси» (Культурно-просвітницька спілка поляків), «Кресов'ячки» (громадська організація «Кресов'ячки»); чеський фольклорно-етнографічний ансамбль «Студанка» (товариство «Голендерські чехи»); 2 російських – «Рябінушка» та «Слов'яночка» (ансамблі російської пісні Вінницьких вищих навчальних закладів); білоруський вокальний ансамбль «Купалінка» (земляцтво білорусів Вінницької області); 2 індійських; 3 циганських – «Андо Шатро» (регіональний центр «Девлеса, ромале!»), «Братство» (громадська організація «Чачуно – алав»), «Ягорі» (Іванівський СБК) [7].

З фестивалю «Подільські барви» поступово було започатковано низку самостійних свят національної культури чехів, поляків, білорусів, росіян, євреїв та ромів.

Таким чином, активна культурно-мистецька діяльність національних меншин урізноманітнює культурне життя краю, сприяє зближенню та консолідації народів, сприяє процесам міжкультурного діалогу, що позитивно позначається на загальній соціокультурній ситуації в регіоні.

			3. Свято національної кухні «Чим хата багата, тим і рада». 4. «Мови різні – душа одна». 5. Літературно-мистецьке свято «Ми – зорі одного неба». 6. Фестиваль польської культури «Єднаймося, радіймо, співаймо!».
--	--	--	---

Проведене дослідження зумовило наступні висновки. В культурно-мистецькому просторі Вінниччини важлива роль належить традиційній народній культурі та фольклору. Із здобуттям незалежності України суттєво активізувався фестивальний рух в області. Вінниччина, як самостійний культурний регіон, стала краєм з активно поширеним фольклорним фестивалем рухом, про що свідчить велика кількість різноманітних культурно-мистецьких проектів, свят, акцій, які традиційно проходять в м. Вінниці, районах та селах області. В результаті проведення в рамках фольклорних фестивалів різноманітних виставок і майстер-класів значно активізувалось відродження осередків традиційної народної творчості – мистецтва вишивки, витинанки, писанкарство, гончарство, ткацтво, малярство та ін. Фольклорні фестивалі сьогодні становлять поліфункціональне мистецьке явище, учасники та глядачі якого можуть не лише споглядати, а й ставати учасником дійства, «пробуджувати етнографічну пам'ять, розширювати національну свідомість, виявляти власний творчий потенціал» [1].

1. Афанасьєв Ю., Чернецька С. Характерні особливості та функції фольклорних фестивалів [Електронний ресурс] / Ю. Афанасьєв, С. Чернецька. – Режим доступу : [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/Vdakk/2011\\_4/31.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Vdakk/2011_4/31.pdf)
2. Дьячкова О. Фестивальні палімпсести [Електронний ресурс] / О. Дьячкова // Критик. – 2001. – №10(48) – Режим доступу : [www.kritiki.net/.../festivalni-palimpsesti-chastina](http://www.kritiki.net/.../festivalni-palimpsesti-chastina).
3. Звіт про діяльність Вінницького обласного Центру народної творчості за 2012 рік // Поточний архів Вінницького обласного Центру народної творчості за 2013 рік. – 24 с.
4. Звіт про діяльність Вінницького обласного Центру народної творчості за 2008 рік // Поточний архів Вінницького обласного Центру народної творчості за 2009 рік. – 41 с.
5. Цвігун Т. Українська витинанка / Т. Цвігун // Світлиця. - №3. – 2011. – С. 3 – 5.
6. Цвігун Т. Скарби Поділля у мистецькому колі / Т. Цвігун // Світлиця. – №3. – 2012. – С. 3 – 7.
7. Юкальчук Н. Вінок дружби та любові / Н. Юкальчук // Світлиця. – №2. – 2013. – С. 14 – 16.

*В статье исследуются основные тенденции процесса развития фольклорных фестивалей Винниччины. Определены принципы сохранения традиционной народной культуры Подолья. Подтверждается позитивное влияние развития народного творчества национальных меньшин на социокультурную ситуацию в регионе.*

**Ключевые слова:** фольклорные фестивали, традиционное народное искусство, аматорские творческие коллективы, национальные меньшинны.

*In the article the main tendencies of the folklore festivals of Vinnytsia region are being analyzed. The principles of Podolia traditional folk culture preservation have been defined. It is also proved that the development of amateur and folk arts of national minorities of the region has a positive impact on the general socio-cultural situation in the region.*

**Key words:** folklore festivals, traditional folk art, amateur creative groups, national minorities.

Фестивалі та свята	міжнародні	всукраїнські	обласні
музичного фольклору та народної творчості	1. Свято народного мистецтва «Українська витинанка». 2. Фестиваль етнічної музики «Шешори Подільські» (2007-2008 рр.), «АртПоле» (2009 р.).	1. Свято народного мистецтва «Великодня писанка». 2. Фестиваль сучасного українського мистецтва «Подільська пектораль». 3. Фестиваль кобзарського мистецтва «Струни вічності» ім. В. Перепелюка. 4. Огляд-конкурс автентичних колективів на приз Гната Танцюри.	1. Фестиваль хорового мистецтва «Співає Поділля» 2. Мистецьке свято «Пісенні крила сивої зозулі ім. Ніщинського». 3. Фестиваль-конкурс «Народні музики Поділля». 4. Фестиваль народної творчості «Скарби Поділля». 5. Фестиваль народної культури «Одвічна Русава». 6. Фестиваль «Різдвяне диво». 7. Конкурс козацької пісні «Ми славу козацьку несемо в віки».
фестивалі національних культур	1. «Всі ми діти твої, Україно!»	1. Фольклорний фестиваль чехів Вінниччини.	1. «Подільські барви». 2. Фестиваль ромської культури.

УДК 7.079

Наталія Савчук

**УКРАЇНСЬКИЙ ФЕСТИВАЛЬ МОНРЕАЛЮ (КАНАДА):  
ДИНАМІКА ФОРМ, ЖАНРІВ І СТИЛІВ**

*Автор статті вводить до наукового обігу узагальнення динаміки функціонування щорічного Українського музичного фестивалю Монреалю (Канада). Проаналізовано зміст репертуару учасників, виконавські форми, жанри і представлені стилі. Відзначено роль фестивалю в утвердженні політики мультикультуралізму Канади.*

**Ключові слова:** музичний фестиваль, діаспора, музична культура українців Канади, Український фестиваль Монреалю, динаміка фестивалю форм і жанрів.

Сучасний культурний простір українців діаспори неможливо уявити без великої кількості широкомасштабних проєктів, фестивалів і конкурсів.

Український фестиваль у діаспорі реалізовує потребу української громади виставити напоказ усі форми її специфічної спадщини порівняно з домінуючою культурою, тобто фестиваль, як ніяка інша форма культурної комунікації, дає можливість культурного самовираження, забезпечує порозуміння між різними етнічними співтовариствами. Це вихід для демонстрації української етнічної приналежності і її неперервності в рамках чужої цивілізації. Це дозволяє іммігранту українського походження ідентифікувати себе відкрито зі своєю групою, використати наданий ліміт часу, щоб святкувати, спілкуватися і виявляти свою специфічну етнічну індивідуальність, і ненадовго вирізнитися із натовпу нагромадження інших культур [5, с. 265].

Український фестивалюний рух за кордоном, який триває більше 70 років і відображає спектр найрізноманітніших функцій, форм та виразів, найбільш потужно представлений у Канаді.

Поширення фестивалюного руху викликало необхідність його дослідження в культурологічних і мистецтвознавчих працях як європейських науковців (П. Паві, Р. Шааль, Ж. Боже-Гарньє, Ж. Шабо), так і вітчизняних вчених (К. Жигульський, С. Зуєв, О. Зінкевич, К. Давидовський, Д. Зубенко, К. Резнікова, А. Пискач, М. Швед та ін.).

Окремо фестивалюний рух діаспори, зокрема, українців Канади, проаналізовано у монографії Г. Карась [5], хоча автор не виокремлює серед плеяди наймасштабніших Український фестиваль у Монреалі (Канада). Про окремих виконавців, незмінних його учасників, є статті Ю. Волощука [1], В. Дутчак [2],[3] тощо. Але досі не зроблено ніяких узагальнень, що і визначає мету і завдання пропонованої статті.

Отже **метою статті** є виявлення тенденцій і динаміки розвитку українського фестивалю в Монреалі, зокрема, форм, жанрів і стилів, з'ясування його ролі та значення в процесі відродження, збереження та популяризації української традиційної культури діаспори на сучасному етапі.

Матеріалами статті слугували дописи, рецензії, анотації, афіші з нагоди фестивалюних заходів періодичних видань діаспори, доступні в мережі Інтернет та інформація довідкового характеру з Інтернет-сайтів.

Фестиваль (з лат. *festivus* – святковий, веселий) – мистецький захід чи цикл заходів, що відбуваються одноразово чи періодично, в певному місті чи регіоні, в особливо урочистих обставинах і святковій атмосфері та об'єднані спільною тематикою. Вони організуються державною або місцевою владою, філармоніями, музичними товариствами чи спілками, приватними особами.

М. Швед визначає найважливіші функції фестивалів сучасної музики, які притаманні будь-якій конкретній акції і визначають престижність фестивалю [13]. А саме:

- активна популяризація нової та сучасної музики;
- пропагування нових імен;
- комунікація креативних еліт;
- репрезентація композиторами власних новинок.

Характерними ознаками будь-якого фестивалю є тематичне спрямування, обов'язковий елемент святковості, урочистості і організована структура – організатор або група організаторів з визначеними функціями.

© Савчук Н., 2014.

Обов'язковою складовою фестивалю також є певна матеріальна база – приміщення або територія, де відбуваються фестивалюні події і необхідні технічні засоби.

На відміну від окремих концертів чи виставок саме фестиваль надає можливість, поєднавши в єдиному просторі широку аудиторію, долучитися до мистецтва, сприйняти й оцінити його, а іноді, навіть, взяти участь в творчому процесі. Таким чином мистецтво стає ближчим і доступнішим для широкого загалу [4].

Український фестиваль у Монреалі – наймасовіше і найяскравіше українське свято діаспори у Монреалі, яке збирає тисячі відвідувачів і привертає увагу всієї громадськості Канади і проходить щорічно протягом 3 днів на початку вересня. Фестиваль заснований у 2000 році, коли Микола Кулішов, один із засновників Українського товариства допомоги іммігрантам «Зустріч» запропонував на засіданні монреальського відділу Конгресу українців Канади (КУК) відзначити День незалежності України під відкритим небом, у парку України біля православної катедри святої Софії. Свято відбулося в неділю 27 серпня 2000 року і отримало чималий успіх. Наступного року багато українців з Монреалю святкували День незалежності в Україні, з цієї причини КУК вирішив відзначити подію 8 вересня і назвати її Українським фестивалем з нагоди десятих роковин незалежності України. Фестиваль вдався, але витрати КУКу значно перевищили дохід від проведення свята. Тому, коли наступного року організувалося Культурне товариство ім. св. Володимира і запропонувало КУК зайнятися підготовкою наступного Фестивалю, заперечень не було. Тому зараз організатором є культурно-освітнє товариство ім. Св. Володимира. У виконавчий комітет входять Х. Козак-Мастрофранческо (президент), П. Равський (виконавчий віце-президент), Ж. Кульчицька (фінансовий віце-президент), Р. Немцев (віце-президент, маркетинг і медіа), Я. Крейцар (віце-президент, розваги), Д. Іванський (спонсорство), Д. Федас (віце-президент, логістика), М. Суржия (віце-президент, торговельні концесії), Г. Коврига (проспект фестивалю), Е. Уніат (секретар). Друзями та спонсорами фестивалю є численні організації та окремі особи [11].

Фестиваль має за мету підкреслювати як вклад української спільноти в розбудову Монреалю, Квебеку і Канади, так і показ національних традиційних та сучасних культурно-мистецьких надбань, тим самим утверджуючи політику мультикультуралізму.

Найбільш загальне уявлення про мультикультуралізм як про ідеологію дає В.С.Котельніков: «Мультикультуралізм – це концепція, яка пропонує визнати, що всі культури рівні і мають однакове право на життя. Мультикультуралізм пропонує інтеграцію (об'єднання) культур без їх асиміляції (злиття)» [6].

Політика мультикультуралізму є відповіддю національної держави на соціокультурний виклик, пов'язаний зі зміною етнодемографічної структури суспільства, що зумовлено, насамперед, характером сучасних міграційних процесів. Мультикультуралізм, по суті, означає напрацювання правил і норм співіснування різних культур та їх носіїв в одному соціумі, в єдиному правовому, соціальному та економічному просторі.

З точки зору реакції суспільства на культурне різноманіття, мультикультуралізм розглядається в роботах американського політолога Ч. Кукатаса [12]. Він виділяє ізоляціонізм як найбільш очевидну реакцію суспільства. Намагаючись захистити або зберегти свої традиційні переваги і привілеї або зі страху перед зміною культурної складової суспільства, правлячі кола вибирають політику ізоляціонізму, тобто підтримку культурної однаковості. Однак, здійснити цю мету досить складно, оскільки однієї політики обмеження імміграції недостатньо, і «приїжджі» меншості, так чи інакше, впливають на культуру титульної нації. Наступний підхід – асиміляторство. Це одна з альтернатив ізоляціонізму, яка полягає в тому, щоб допускати в країну приїжджих, але при цьому проводити політику їх асиміляції, обмежуючи тим самим масштаби впливу сторонніх на культуру приймаючого суспільства. М'яка мультикультурна реакція на існування культурного розмаїття – це відмова і від спроб не допустити її виникнення шляхом самоізоляції, і від прагнення не дати йому вкоренитися за рахунок асиміляції меншин. І останній – жорсткий мультикультурний підхід полягає в тому, що суспільство має вживати активних заходів для забезпечення таким людям не тільки повноцінної участі в житті суспільства, а й максимальних можливостей для збереження особливої ідентичності та традицій. Відповідно до цієї точки зору до різноманітності слід не просто ставитися толерантно – її потрібно зміцнювати, заохочувати і підтримувати, як фінансовими засобами (при необхідності), так і шляхом надання культурним меншинам особливих прав.

В країнах, створених на іммігрантській основі, процес взаємодії, інтеграції проходить набагато м'якше і безболісніше. І власне країною, в якій найбільш успішно вдалося здійснити політику мультикультуралізму, вважається Канада. Ідея збереження іммігрантами культурної ідентичності є

головною відмінною рисою канадського підходу. Але будь-яка культурна (етнічна, релігійна) своєрідність допускається лише за умови дотримання канадського законодавства і в його рамках. Тут розроблена широка нормативно-правова база і створена система державних органів федерального і провінційного рівнів, що відповідають за реалізацію політики мультикультуралізму.

Культурне товариство ім. Св. Володимира щорічно проводить благодійні вечори збору коштів для підтримки Українського фестивалю у Монреалі, які проходять зі значним успіхом і отримують велику кількість позитивних відгуків. Такі цікаві і змістовні вечори дозволяють зібрати значну кількість коштів для проведення фестивалю, що постійно продовжує зростати і привертає все більше відвідувачів.

Поєднання елементів культурної ідентифікації з символікою святкування третього Українського фестивалю у Монреалі і відзначення 11-ої річниці незалежності України знайшло своє відображення в логотипові фестивалю, завдяки унікальній, але концептуально простій графічній реалізації. Логотип Українського фестивалю у Монреалі, з хвили свого створення і впровадження в 2002 році, виконує позитивну роль в загальному масштабі української громади як впізнана офіційна емблема фестивалю і залишається такою до сьогоднішнього дня. З першого ж погляду помітно, що логотип Українського фестивалю у Монреалі має за основу вінок — традиційну головну прикрасу із сплетених квітів, яку носять українські жінки під час багатьох традиційних культурних подій. При ближчому погляді можна також помітити, що логотип Українського фестивалю у Монреалі зображує цифру 3 і що він містить три стрічки. Це означає третій рік святкування щорічного Українського фестивалю у Монреалі. З іншої перспективи дехто може зауважити, що логотип Українського фестивалю у Монреалі зображує відкриті кайдани, що символізує довгоочікуване і сподіване звільнення України від колишнього Советського Союзу. Лого фестивалю складається з 11-ох окремих елементів. Кожен з них репрезентує один рік незалежності України. 7 червоних маків вплетені у вінок. Маки вільно цвітуть в українських степах і карпатських областях України. Ця квітка часто зображується на традиційних вишивках та багатьох українських мистецьких творах. Основа вінка – зелена пов'язка, яка своїм охоплювальним вектором символізує єдність України від західних до східних її кордонів. Синя і жовта стрічки є кольорами державного прапора України: синій колір символізує чисте небо, а жовтий — неозорі пшеничні лани. Помаранчева стрічка символізує єдність і солідарність України. Помаранчевий колір став символом свободи та незалежності під час «Помаранчевої революції» в Україні. Логотип є графічно збалансованою ілюстрацією, простою в художньому виконанні, проте багатою в передачі національного духу України, її цінностей, її різноманіття та спільного прагнення до незалежності [11].

Учасниками фестивалю є українські артисти, співаки, танцювальні колективи, як і з провінцій Канади і штатів США, так і з України.

Також у рамках свята представляються різноманітні виставки-стенди Спілки Української Молоді та Українського Національного Об'єднання у Монреалі присвячені історії розвитку української еміграції до Канади, історії України тощо. У 2005 році серед численних експозицій велике зацікавлення викликала виставка, присвячена засновнику мережі шкіл українського танцю в Канаді Василю Авраменку, спонсорована на Шевченківською фундацією. У 2007 році зацікавили стенди проекту встановлення пам'ятника Т. Шевченку в Оттаві та стенд-меморіал в пам'ять українців, інтернованих Канадою під час Першої світової війни. У 2008 році привертала до себе увагу виставка присвячена Голодомору. В 2011 році публіка насолоджувалася художньою та історичною виставками присвяченими 120-ій річниці поселення українців в Канаді, що була організована Спілкою українських художників Канади. Інша виставка прибула до Монреалю з Альберти і розповідала про перші кроки українців на канадській землі, її матеріали були перекладені французькою мовою за сприяння Української Канадської Фундації ім. Т. Шевченка.

Гості завжди можуть почастикувати стравами смачної української кухні та придбати вироби народних умільців - національні сувеніри. Прикрашена мальовничим живописом та соняшниками «Корчма» привертає до себе увагу поміж різноманіття кіосків зі стравами української кухні, концепт і реалізація якої належить товариству «Зустріч», що об'єднує новоприбулих українських іммігрантів.

Фестиваль традиційно проходить в парку України (Parc de l'Ukraine), що прилягає до вулиці України (rue de l'Ukraine). Тут завжди людно, панує доброзичлива атмосфера та гостинність. Кожного року на фестиваль приходять все більше людей, особливо молоді та представників інших національностей. І ось уже 5 років поспіль свято вітає близько 15–20 тисяч глядачів. Продовжується традиція співпраці з іншими національними громадами, зокрема, запрошуються до участі у концертах музиканти.

Аналіз концертів кожного фестивалю дозволяє зробити висновок, що незмінними учасниками є місцеві колективи та солісти, але кількість виконавців кожного року збільшується.

Мистецька програма фестивалю завжди надзвичайно різноманітна за стилями і виконавцями. Захоплюючі виступи артистів не залишають байдужою багатотисячну аудиторію цього мистецького заходу – народна, класична, популярна музика в їхньому виконанні лунає в парку безупинно.

Спробуємо прослідкувати динаміку кількості виконавців і відповідно розвиток форм, жанрів і стилів.

Проаналізуємо інформацію, починаючи з 2004 року, оскільки з цього часу доступна інформація в мережі Інтернет.

2004 рік – Василь Попадюк, Люба Гой, Анничка, танцювальні ансамблі «Троянда» і «Марунчак» (Монреаль), танцювальний дует, дитячий ансамбль бандуристів, хор «Відлуння» (Монреаль), духовий оркестр «Батурин» (Торонто) і «Трембіта» (Монреаль), гурт «Львівські музики» та інші.

2005 рік – Василь Попадюк, танцювальні ансамблі «Троянда» і «Марунчак» (Монреаль), духовий оркестр «Трембіта», вокалісти Галина Ваверчак та Оля Зельман, хор «Відлуння» (Монреаль), гурти «Львівські музики», «Карпатія», «Привіт» та інші.

2006 рік – Люба Гой, Оля Зельман, музичний ансамбль «Через» (Нью-Йорк), лемківський вокальний ансамбль «Під облачком» (Торонто), вокально-інструментальний ансамбль «Річка» (Монреаль), духовий оркестр «Батурин» (Торонто), гурт «Карпатія» (Монреаль), танцювальні ансамблі «Троянда» і «Марунчак» (Монреаль), український танцювальний ансамбль «Чайка» (Гамільтон) та інші.

2007 рік – дует Володимир Гуменюк та Наталя Мельник, чоловічий хор (Оттава), вокально-інструментальні ансамблі «Українські барви» (Київ) та «Карпатія» (Монреаль), українська танцювальна група «Ми» (Торонто), танцювальний ансамбль «Україна» (Торонто), танцювальні ансамблі «Троянда» і «Марунчак» (Монреаль) та інші.

2008 рік – Василь Попадюк, Марта Шпак (Україна), Галина Ваверчак, бандурист Володимир Мота (Монреаль), вокальний дует «Обереги» (Україна), чоловічий хор «Акорд» (Оттава), хор «Відлуння» (Монреаль), танцювальний ансамбль «Україна» (Торонто), танцювальні ансамблі «Троянда» і «Марунчак» (Монреаль), бальний дует Катерина Кушнірюк і Даніель Захарія, українська танцювальна група «Ми» (Торонто) та інші.

2009 рік – Тереза Сокирка (Вінніпег), Володимир Мота (Монреаль), Галина Ваверчак, Марина Крейцар-Черняхівська (Монреаль), духовий оркестр «Авангард» (Торонто), хор «Відлуння», танцювальний ансамбль «Україна» (Торонто), танцювальні ансамблі «Троянда» і «Марунчак» (Монреаль), рок-група «UKRAINA» (Оттава), гурт «Зірка» (Судбури) та інші.

2011 рік – Ігор Богдан (Калгарі, Альберта), дует «Мозаїка», хор «Відлуння», гурт «Тут і Там» (Саскатун, Саскачеван), гурт «Lemon Bucket Orchestra» (Торонто), танцювальний ансамбль «Веснянка», фольк-група «Зубрівка» (Онтаріо), танцювальна група «Сизокрили» (Нью-Йорк) та інші.

2012 рік – Василь Попадюк, Володимир Мота, Софія Федина, Оресія, хор «Відлуння», гурти «Lemon Bucket Orchestra», «Заповідь», новостворений театр «Стожари», п'ять танцювальних ансамблів з Монреалю, Торонто та Нью-Йорку, десятки артистів та колективів з Монреалю, Торонто, Оттави, Гамільтону, України та Америки та інші.

2013 рік – 120 артистів і 25 колективів.

Василь Попадюк – знаменитий український скрипаль-віртуоз канадської діаспори (Торонто), «живий нерв», «маєстро скрипка», «золота скрипка», «сучасний Паганіні». Його сьогоднішній репертуар і стиль виконання називають World Music. Вважають, що він створив власний жанр, звівши до купи класичну слов'янську, фольклорну, циганську, популярну музику і джаз. Його композиції неповторні. Цінуючи класику, понад усе любить національну музику, зокрема, гуцульську. Зі слов'янських – румунську, угорську, до душі – романтичний композитор Еніо Моріконе. Власні уподобання формують його репертуар. Володіє 15 інструментами, пише власну музику, створив свою концертну групу «Papa Duke» (більше 150 концертів на рік), яка випустила 4 CD, заслужений артист України (з 2009) [1].

Володимир Мота – український співак-бандурист (бас-профундо). З 1952 року проживає в Монреалі (Канада), де пізніше відкрив школу бандуристів (1969–1973). Він виступав на багатьох концертах, в церквах, на телебаченні, на Міжнародній виставці Експо-67 та інших пам'ятних подіях. Співак-бандурист мав концертні виступи у багатьох містах провінції Квебеку та інших провінцій Канади, в США, Англії та Україні (Львів, Тернопіль). В Канаді видав 2 свої комп-диски:



«Бандурист» (2008) та «Твори Тараса Шевченка в піснях» (2011). За час своєї артистичної діяльності В. Мота отримав багато нагород, включаючи звання заслуженого діяча мистецтв України (2008). Він і нині продовжує виступати, незважаючи на вік (1927 р. н.) [3].

Духовий оркестр «Трембіта» і хор «Відлуння» при Спілці української молоді широко відомі далеко за межами Монреалю. «Трембіту» (керівник Моїн Госейн) засновано у 1968 році з метою розповсюджувати українську музичну творчість і допомагати у вихованні молоді. З нагоди святкування тисячоліття хрещення України, в 1988 році колектив подорожував і виступав у містах Франції, Німеччини та Італії (Літургія з Папою Іваном Павлом II). В 2001 з нагоди 10-ої річниці Незалежності України «Трембіта» подорожувала по Україні та брала участь в офіційних святкуваннях в Києві [7].

Хор «Відлуння» (керівник Тетяна Навольська) існує багато років. До 1995 він називався хором «Боян» (керівником був Ростислав Куліш). У лютому 2002 року хор «Відлуння» успішно виступив на фестивалі «Festival de Lumiere», що проводиться квебекською спілкою «Alliance Chorale du Quebec» у соборі Notre Dame [8].

Український танцювальний ансамбль «Троянда» був заснований у 1989 році двома палкими ентузіастами українського танцю Т. Герасимович і Б. Климчуком. Їх метою було створення місцевого танцювального гурту, який міг би досягнути високого мистецького рівня, поєднуючи традиційну і сучасну хореографію. Сьогодні ансамбль нараховує близько 30 танцюристів. У репертуарі танці, притаманні переважно центральному та західним регіонам України. «Троянда» широко znana серед загальної громади Квебеку [10].

Український танцювальний ансамбль «Марунчак» був створений понад 45 років тому П. Марунчаком. «Марунчак» бере участь у різноманітних святах Монреалю і Канади, в тому числі Фестивалі народної творчості у м. Дрюмондвіль (Drummondville Folk Festival) і багатьох ключових подіях у Канадському музеї цивілізацій. На фестивалі музики, танцю і пісні, що відбувся у Central Technical Auditorium у Торонто, монреальських танюристів було визнано кращими серед чотирьох українських колективів [9].

Отже, фестиваль презентує українське мистецтво в різноманітних формах – соло (вокальне, інструментальне, вокально-інструментальне, гумористичне), дует (вокальний, вокально-інструментальний, танцювальний), вокальне тріо, вокально-інструментальний гурт (група), ансамбль (вокальний, танцювальний, інструментальний), хор (чоловічий, мішаний), духовий оркестр. Від початку існування фестивалю мистецтво було представлене в основному місцевими виконавцями-аматорами, рідше професіоналами, які самовиражалися в різних формах, виконуючи зазвичай популярну вокальну музику, українські традиційні танці, рідше класичну музику (хор), оскільки професійних виконавців було мало. Взагалі фестиваль можна охарактеризувати як свято відпочинку, релаксації, нових знайомств, приємних зустрічей, і, відповідно, не вимагається серйозний для сприйняття матеріал. Також варто відзначити, що дуже рідко виконується автентичний фольклор, частіше фольк-рок, фольк-поп, тобто легка, розважальна музика.

За 13 проведених фестивалів збільшилася як географія виконавців (віддалені райони Канади, США, Україна, Європа), так і жанрів та стилів. Якщо спочатку здебільшого виконувалася популярна музика, то останнім часом зростає зацікавлення до стилю world music, тобто синтезу різних стилів і жанрів, органічним вплетанням народних мотивів, класики і року в єдине ціле, що втілено як у виступі солістів, так і більших форм. Особливо популярний цей синтез у виконанні вокально-інструментальних груп або гуртів. Також показовим є те, що за час проведення українського фестивалю зростає тенденція до «живого» виконання і, особливо, інструментального супроводу. Власне, зростає кількість вокально-інструментальних гуртів, які проявляють більшу креативність у виборі репертуару.

Отже, простеживши динаміку розвитку фестивалю, можна зробити наступні висновки:

перевага вокальних жанрів над інструментальними;

збільшується кількість виконавців, як малих, так і великих форм, але домінуючими залишаються сольні виконавці;

урізноманітнюються форми виконання, формуються інструментальні малі колективи;

створюються вокально-інструментальні гурти, які виконують у нових синтетичних стилях;

незмінними учасниками є хори, які завжди вносять зерно класичного професійного виконання;

зростає рівень майстерності артистів – від аматорів до професіоналів;

Фестиваль є у серці культурного життя української громади м. Монреаль. Це не лише місце зустрічі поколінь канадців українського походження та нових іммігрантів. Це, перш за все,

захоплює трьохденне святкування та можливість пізнати українську культуру для всіх жителів та гостей міста. Завдяки відданій праці добровольців, Фестиваль став широкомасштабною подією, висвітлюванню у пресі, по радіо і телебаченні Квебеку і Канади.

1. Волощук Ю. Стиль «World Music» у виконавчій творчості скрипаля Василя Попадюка (Канада) : [родом з с. Мишин Колом. р-ну] / Юрій Волощук // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Вип. 17/18. – Івано-Франківськ, 2009–2010. – С. 31–35.
2. Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття: монографія / Віолетта Дутчак. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. – 488 с. ; іл.
3. Дутчак В. Г. Володимир Мота – бандурист українського зарубіжжя / В. Г. Дутчак // Народознавчі студії пам'яті В. Скурятівського: зб. наук. праць [ред.-упор. С. Садовенко], 23– 24 жовтня 2012 р. – К. : НАКККІМ, 2012. – С. 187–191.
4. Зуев С. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова). Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.01 – Теорія та історія культури. / С. Зуев. – Харків, 2007. – 18 с.
5. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія / Ганна Василівна Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164с.
6. Котельников В. Мультикультурализм для Европы: вызов иммиграции [Электронный ресурс] / В. Котельников // Государство и антропопоток [.. – Режим доступа : <http://www.antropotok.archipelag.ru/text/a263.htm>.
7. Оркестр «Трембіта» [Електронний ресурс] // Доступно за адресою : [www.cym.org/ca/trembita](http://www.cym.org/ca/trembita).
8. Український інформаційний портал провінції Квебек [Електронний ресурс] // Доступно за адресою : [www.quebec-ukraine.com](http://www.quebec-ukraine.com).
9. Український танцювальний ансамбль «Марунчак» [Електронний ресурс] // Доступно за адресою : [www.marunczak.com](http://www.marunczak.com).
10. Український танцювальний колектив «Троянда» [Електронний ресурс] // Доступно за адресою : [www.troyanda.net](http://www.troyanda.net).
11. Український фестиваль у Монреалі [Електронний ресурс] // Доступно за адресою : <http://ukefestmontreal.org>.
12. Чандрас Кукатас. Теоретические основы мультикультурализма [Електронний ресурс] / Кукатас Чандрас. – Доступно за адресою : <http://www.inliberty.ru/library/study/327/>.
13. Швед М. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні на новому етапі (1990 – 2005 рр.). Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.01 - Теорія та історія культури / М. Швед. – Львів, 2005. – 209 с.

*Автор статті вводить в науковий оборот обобщені динаміки функціонування щорічного Українського музичного фестивалю Монреалю (Канада). Проаналізовано содержание репертуара участников, исполнительские формы, жанры и представлены стили. Отмечена роль фестиваля в утверждении политики мультикультурализма Канады.*

**Ключевые слова:** музичальний фестиваль, діаспора, музичальна культура українців Канади, Український фестиваль Монреалю, динаміка фестивальних форм і жанрів.

*The author introduce generalization of functioning of annual Montreal Ukrainian Musical Festival(Canada) to scientific circulation. The content of participants' repertoire, performing forms, genres and styles are analyzed. The role of Festival is pointed to strengthening of Canada's politics of multiculturalism.*

**Key words:** musical festival, Diaspora, musical culture of Canada's Ukrainians, Montreal Ukrainian Festival, dynamics of forms and genres.

УДК 7.079 (438)

Леся Пронь

### ФЕСТИВАЛЬ MATERIA PRIMA ДЛЯ ДОРОСЛИХ – КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН МІСТА КРАКОВА

*У статті подано аналіз фестивалів «Materia Prima», що проводяться в м.Краківі і стали важливою складовою образу сучасної регіональної культури Польщі.*

**Ключові слова:** Краків, фестиваль «Materia Prima», театр ляльок.

© Пронь Л., 2014.

У кінці XX – на початку XXI століття Краків як самостійний культурний регіон Польщі впевнено заявив про себе, про свою театральну діяльність міжнародним фестивалем театру форми *Materia Prima*, який відбувся 13-20 листопада 2010 року. Фестиваль урізноманітний та доповнив регіональний культурний образ міста Кракова, що нерозривно пов'язаний із театральним мистецтвом, а саме: з театром Ляльки, Маски та Актора «Гротеска». Це один із найстаріших лялькових театрів у Польщі, який заснували видатні артисти, режисери, інсценізатори театру Зофія та Владислав Ярема. Від початку, тобто від 1945 року в театрі репертуар був спрямований до дітей, сцена нових форм театру маски і актора – до дорослих. Коли директором був Фреді Леневиц, то в театрі переважав дитячий репертуар. Ян Полевка – відомий інсценізатор, художник спрямовував театр на комедію *delf arte*, іспанське малярство.

З 1998 року директором театру був і є Адольф Вельтшек – режисер, філолог за освітою. Його творче мислення про театр виходить далеко за межі сцени. Він спрямовує репертуар «Гротески» глядачам різного віку. У своїх виставах використовує різні форми театрального виразу: ляльки з різною технікою анімації, маски, костюми. Також діє сцена для дорослих, на якій йдуть твори Софокла, Вольтера, Булгакова. Театр «Гротеска» знаходиться в постійному пошуку нових засобів артистичної виразності й прагне подолати мовний бар'єр, користуючись формою, фарбами, матерією, рухом.

Творча діяльність театру спрямована на дітей і дорослих. Колектив театру з радістю приєднується до театральних акцій і міжнародних проектів. Як лідер цих проектів, театр співпрацює з іншими театрами, музеями та іншими інституціями культури по всій Європі. Завдяки своїй різносторонній діяльності театр «Гротеска» заслуговує називатися сучасним театральним центром Кракова. [2].

Фестиваль театру форми в Кракові складає регіональний культурний образ Польщі й знаходиться біля витоків його сучасного вигляду. Це спонукає автора статті до аналізу фестивалю, як феномену культури. Зважаючи на те, що події фестивалю знайшли своє висвітлення тільки на сторінках періодичних видань: *Polska Gazeta Krakowska* (Magda Huzarska), *Dziennik Polski*, *Gazeta Wyborcza*, *Teatralia Kraków*, *Tygodnik Podhalański*, *Teatr* та на інтернет-сторінці театру «Гротеска», ми хочемо розкрити цей фестиваль і для українського читача.

Явище фестивалю «*Materia Prima*» полягає в тому, що воно під час кількох днів представляє на суд глядачів вистави різних країн різних творців. Основна думка закладалася і фокусувалася режисерами, творцями вистав на формі, на матеріалі, на спецефектах, на досягненні конкретних своїх цілей – достукатися до глядача і донести їхню особливу думку. Як зазначає Зузанна Гловацька, організатор фестивалю, «*Materia Prima* або першоматерія, первинний складник. В основному, нам йшлося про підкреслення первинних складників театру, його примарних елементів, розчеплення театральності».

«Театр Гротеска завжди був театром форми – в розумінні театральної матерії – підкреслює директор Адольф Вельтшек. – Сценічний простір, театральна пластика, сценічний рух і акторська майстерність – це вони вирішують про диференціацію мистецтва театру! Тому що у кожного мистецтва прекрасного є властиві йому засоби. Звідси назва фестивалю: *Materia Prima* – основна матерія, з якого формується театр» [3].

*Materia Prima* – чиста матерія, яка, будучи виявленою, приносить мистецтву довершеність, перетворює усі недосконалі тіла, до яких вона торкається [4].

Якщо розглянути фестиваль «*Materia Prima*», який проходив двічі, можна простежити тенденцію до різноманітних явищ і змін, які відбулися в розвитку світового лялькового мистецтва.

Перший міжнародний фестиваль театру форми пройшов з великим успіхом. Офіційно відкривали фестиваль Ельжбета Лечнарович – заступник президента міста Кракова у справах освіти і соціальних питань, Богуслав Новак – президент Асоціації Театральні сезони і Адольф Вельтшек – директор фестивалю і директор Театру Ляльки, Маски і Актора Гротеска.

Розпочався фестиваль виставою «*Hommage a Chagall*», режисер – Адольф Вельтшек. У виставі гармонійно поєднано пластичні засоби виразності із музикою, ляльками, мультимедією. Вистава вибудована без слів за допомогою лише кольору, руху, музики. [5].

Під час першого міжнародного фестивалю театру форми в Кракові гостювали театри з Бельгії, Франції, Німеччини, Швейцарії, Італії та Польщі. Протягом 8 днів було представлено 10 вистав, які переглянуло близько 5000 глядачів. Більшість вистав були післяпрем'єрними показами на польських

сценах, їх виконували світової слави творці пластичного театру, нагороджені на престижних фестивалях.

Фестивальні вистави можна було переглянути на таких сценах: Театру Ляльки, Маски і Актора Гротеска, народного театру, Новохуцького центру культури, студії осередку телебачення Кракова та в клубі заводу колишньої фабрики Мірацулюм. Програма заходу була дуже різноманітною за темою, якістю та формою, адже тут були присутні і театр маски, і опера, і театр танцю і руху, і театр ляльок, і цирк, візуальні інсталяції і т.д.

«Театр широкої метафори, театр вільної інтерпретації знайшов в Кракові багато прихильників. У театрі форми глядач поруч з артистом є творцем вистави». Організатори фестивалю акцентували увагу на театрі необмеженої думки для вільних людей, які стороняться всезагальності. Саме тому у виставах слово не відіграло основної ролі. «Артисти вибрали образ, звук, рух тіла, анімацію форм, композицію, колір, світло, ритм...», або «*materia prima* театру». [6].

У виставі «Спартак» театр із Франції *Theatre la Licorne* використав арену, наповнену піском, гладіаторів в латах з механізаторськими ляльками. Глядачі побували у справжньому амфітеатрі й відчули атмосферу, пережили сильні емоції. Дивовижний баланс між усім, що існує, показав у своїй роботі «Баланс» *Rigolo Nouveau Cirque* зі Швейцарії, працюючи з дерев'яними і металевими конструкціями. На очах у глядачів танцюрист, циркач, винахідник, різьбяр перетворився в алхіміка, показуючи чудеса рівноваги. Компанія Філіпа Жанті з Франції «Нерухомі пасажири» представила унікальне поєднання в русі танець, цирк, ляльковий театр, вокал та інші жанри в сюрреалістичному колажі. На сцені виступало 8 осіб, які діяли поза будь-якими фізичними обмеженнями. Філіп Жанті дав можливість глядачеві самому вибрати історію, яку він хоче побачити. Він майстер композиції, світла, анімації, руху, звуку. Сюрреалістична реальність як зі сну, мрії – справжня Одисея. Марена Штрак у своїй виставі «*Muddclubsolo*» майстерно використовувала візуальні інсталяції. Світло, музика, танець перетворювали інсталяції в мистецтво танцю. *Muddclubsolo* – феміністичний артефакт. Акторка, як матір – земля-тріумфаторка керує виставою за допомогою ниток, щоб затанцювати фламенко. Вона працювала разом із *Post Theater* у виставі «*6 feet deer*» (шість фунтів глибше). Артистка, згадуючи свої відносини із Диким Заходом, об'єднала танець з батоном і біографічні матеріали та легенду про єдину жінку-ковбоя, яка отримала всесвітню славу, і показала польській публіці виставу з мультимедійними ефектами. Бельгійська компанія *Mossoux-Bonte* представила виставу «Ніч на світі», в якій основною мовою є рух і танець, також використовували візуальні форми. В уявленні цієї компанії людина є в дивному підвішеному бутті, що вона звільняється з окам'янілої мінеральної субстанції, щоб розповісти про свою самотність і тугу. Це все для того, щоб зрозуміти «таємницю кінця», перетину межі між життям і смертю. *Pathosformel* у своїх виставах «Найкоротша відстань» та «Несміливість кісток» за головне взяли знак. Поєднуючи елементи з різних видів мистецтв вони формулюють значення присутності людини і театрального знаку на сцені. В їхніх роботах надзвичайне поєднання театру тіні, різьби, малярства, музики виливається в експериментальні роботи, які дивують світ і заставляють задуматися над життям людини, над її цінністю. Вистава «*Hommage a Chagall*», яка була представлена на початку господарями фестивалю – це гармонійне поєднання маски, ляльки, актора, музики, руху, кольору, світла і мультимедії. Це історія кохання артиста до коханої дружини Белли. Ці відносини змальовані в тривимірному просторі. Німецька компанія *Figuren theater Wilde und Vogel*, група *coincidentia* представила виставу «*Krabat*», насичену світлом, кольором, лялькою, грою акторів, яка своєю атмосферою заповнила увесь зал. Історія про бездомного сироту, який в тяжкі часи знайшов притулок в майстра чорної магії. Він намагається боротися проти магії. Глядачі спостерігали силу першого кохання. Допомогала акторам музика в живому виконанні німецької музикантки Шарлотти Вільде. Це справжня містика в театрі фігур [7].

Під час фестивалю була проведена акція «Плати скільки захочеш». В рамках якої кожен вирішував скільки заплатити за виставу «*Hommage a Chagall*» під час фестивалю. Було зібрано 2500 злотих, які використали на справу «Театральні Сповідання театру Гротеска», в краківських лікарнях показали виставу для дітей «Казка про Шевця» [8].

Фестиваль отримав позитивні відгуки і в Польщі, і за її межами. Виходячи з цього, можна говорити, що фестиваль театру форми знайшов своїх прихильників [6].

Богдан Здроевський, міністр культури і народної спадщини, зазначає, що свято театру форми, яке відбулося в Кракові, не випадково відбулося саме тут. Адже саме в цьому місці працювали Тадеуш Кантор, Зофія і Владислав Ярема, тут свою сценічною діяльність розпочинав Юзеф Шайна.

«Ці артисти запровадили до театру нове бачення на людське тіло і неживу матерію. Показали наскільки багатою може бути мова предмету.

Запрошені на фестиваль колективи з цілого світу представляють найновіші досягнення сценічного мистецтва, для якого рамки традиційного репертуарного театру дуже тісні. Багатство і різноманітність форм є тут величезною. Театр ляльки, маски, анімації і танцю, перформенсу, хепенінгу і інсталяції складають артистичний космос, принципом якого є контакт людини з мовою первісної матерії, на яку посилається назва фестивалю...» [9].

Кожна вистава була святом для глядачів, адже всі вони були на високому професійному рівні представлені, і використовували свою *material prima*.

У 2012 році пройшов вдруге міжнародний фестиваль театру форми *Materia Prima. Forma*, який розширив свою географію, залучивши до участі виконавців із Австрії, Бельгії, Голандії, Данії, Ірану, Італії, Канади, Латвії, Марокко, Росії, Швейцарії та Франції. Особливою прихильністю краківського глядача, що зібрався в театрі Гротеска, користувались вистави *Magali* з Канади, групи циркових акробатів із Марокко під керівництвом німецьких режисерів, Поліна Борисова з виставою «Go!».

Фестиваль театру форми і цього разу відкрив найновіші вистави з усього світу. Після проведення першого фестивалю у 2010 році надходили численні подяки в адресу організаторів. Після проведення другого фестивалю критика і публіка зробили деякі порівняння. Так, було відмічено, що якість вистав і на першому, і на другому фестивалю найвищого гатунку. На краківському культурному порталі у статті «Фестиваль, в якому Форма є найважливішою» було відзначено, що «*Materia Prima Forma* є новим королем краківських фестивалів...» [10].

У 2012 році фестиваль *Materia Prima. Forma* проходив у шести містах – Тарнові, Новому Соучу, Вадовіцах, Освецімі, Буковині Татшанській, Кракові. У перший фестивальний день виступили Klaus Obermaier (Австрія), іранський театр ляльок (Іран), Поліна Борисова (Росія/Франція), *Magali Chouinard* (Канада). 17-18 листопада була проведена наукова конференція. Темою обговорення була «*Materia Prima. Різні обличчя театру форми*», в якій взяли участь відомі теоретики та практики театру. В суботу, 17 листопада виступали Tadeusz Kornas, Eliane Attinger, Rute Riberio і Luis Vieira, Anke Meyer, Ulla Dengsoe, Hartmut Torf; 18 – Behrooz Gharibpour, Adolf Weltschek, Klaus Obermaier, Fabrizio Montecchi, Polina Borysowa, *Magali Chouinard*.

Концептуальну характеристику стилістики фестивалю *Materia Prima* влучно сформулював його директор Адольф Вельтшек: «Створюючи програму фестивалю шукали творців, які шукають театральну есенцію або власну *Materia Prima* театру. Такий підхід до мистецтва призводить до висунення на перший план: образу, руху і музичності.» І як наслідок, «запросили вистави, в яких домінуючу роль відіграють композиція, простір, світло і фактура образу». «*Materia Prima* – пластика – магія – метафізика» – основна думка вступного слова директора фестивалю Адольфа Вельтшека. Можна погодитись цілком з думкою Яцека Майхровського про те, що «завдяки організованому Гротеско фестивалю Краків став місцем зустрічі найцікавіших творців світової пластичної сцени. Через посередництво цього фестивалю наше місто включили в актуальний потік міжнародного життя театру форми, а краківська публіка познайомилась із незалежним, звільненим від будь-яких умовностей мистецтвом, яке досягає глибоких переживань, хвилює серце і уяву» [1].

В театральному журналі *Teatralia* зазначили, що Друге видання фестивалю виявилось більш привабливим з точки зору репертуару, організації і ідейності. Рецензенти «*Teatraliów*» переконалися у високому рівні вистав цього річного програми фестивалю [3, с. 11].

Фестиваль представив публіці яскравий зріз нинішнього європейського театального лялькового мистецтва. Окрім того, театри, представлені на фестивалі 2012 року, здивували публіку ще цікавішими виставами і інтерпретаціями відомих творів.

Місцеві періодичні видання також відмітили підвищення рівня проведення фестивалю, який з кожним роком стає все кращим і більш винахідливим.

Загалом, усі фестивальні вистави об'єднані в театр форми, використовують метафору. Починався фестиваль зі справжнього свята, яке створив на ринку Кракова на Сукенніцах «Танцюючий дім» Klaus Obermaier. Кожен колектив використав різні цікаві засоби, щоб найяскравіше показати глядачеві своє тлумачення. Так, режисер Kirsten Dehlholm із колективом *Hotel Pro Forma* зумів показати за допомогою японських текстів, кольору, звуку, мультимедійних проєкцій жахи війни в тривимірному просторі. Іранський театр ляльок розповів у маріонетковій опері Ашура історію про смерть імама Хусейна ібн Алі, внука Магомета, поєднавши оперу, містерію, театр ляльок з мультимедійними проєкціями. Gilbert Peuge – найбільший механізатор на цьому фестивалі, який об'єднав електрику, театр, живу скульптуру, цирк, спів, смерть і любов. Він представив авторську

скульптуру-оперу, яка є сюрреалістичною байкою, яка захопила глядачів своїм мікрокосмосом, який заставляв відійти від схематичного мислення під час перегляду вистави. Patrick Michaelis разом із Frank Soehnle під джаз поєднали ляльку, живу акторську гру та сюрреалістичні тексти Альберта Гіакометта. Італійські танцюристи представили за творами Уільяма Шекспіра під музику Мендельсона унікальне поєднання театру танцю, використавши елементи балету та сучасного танцю, і театру тіней, взявши прекрасні маски та ляльки, які за допомогою віртуозної гри світла та тіні оживляли Оберона і Титанію. Режисером і творцем сценарію «Сон літньої ночі» є Fabrizio Montecchi. Поєднання живого плану із тіннями було надзвичайно приємним для глядача, який легко та із захопленням дивився цю виставу. Артисти з голандського товариства у своїй виставі використали предмети щоденного вжитку. Ця вистава сподобалась і дорослому, і дитячому глядачеві. Очікуваною була вистава від найвідомішого в Європі театру танцю з Бельгії, які вже вдруге відвідали фестиваль, і представили виставу «Магнетичні тіла». Виступ Bernard Eylenbosch, Odile Gheysens, Sebastien Jacobs, Yvain Juillard, Leslie Mannes, Frauke Marien, Maxence Rey, Armand van den Hamer це певний рід гри, так званої плюс мінус. Поліна Борисова – російська актриса, режисер створила простір гри, де поєднала напівмаску, світло, музику і точність виконання у виставу. Поліна підняла тему старості, самотності і брак розуміння, коли залишаєшся сам. Створені предмети за допомогою клеючої стрічки дають надію глядачеві на те, що смерть, як і відкриті двері, теж щось відчиняє. Вистава «*A distance*» перевернула уявлення глядачів про життя людини і оточуючих її речей. Саме Jean-Pierre Larroche і Jeremie Garry поєднали театр з показом ілюзій, творячи перформанс. Для оживлення образів у «*Hommage a L'amour*» було використано величезну кількість ляльок, мультимедійних проєкцій, масок. Вистава насичена сексуальною метафорою. Мароканські акробати та режисери Chouf Ouchouf Dimitri de Perrot і Martin Zimmerman відтворили атмосферу мароканського міста [11].

Фестиваль з кожним роком робиться все більш популярним. Безумовно цьому сприяє підбір високоякісних і цікавих вистав, колективів зі світовим ім'ям. Безумовно, виступ зірки фестивалю – *Hotel Pro Forma* із виставою «*War Sum Up: Music. Manga. Machines*» – підкупив майстерним виконанням.

Програма складена настільки цікаво, що немає сумнівів у найвищій оцінці фестивалю, в якому приймали участь театри з 14 країн: Австрії, Бельгії, Данії, Франції, Голандії, Ірану, Канади, Латвії, Мароко, Німеччини, Росії, Швейцарії, Італії та Польщі.

Варто відзначити принаймні кілька виняткових вистав. *Figuren theater Tubingen und Compagnie Bagages de Sable und Theater Stadelhofen*, або група з Німеччини, Франції і Швейцарії, представили виставу «*Hotel de Rive-Giacomettiego okres horyzontalny*». Це був мистецький показ Franka Soehnleго, видатного артиста лялькаря з Німеччини, який разом із Patrickiem Michalitem і композитором показали неймовірний синкретизм мистецтв, наближуючи сюрреалістичну думку Giacomettiego і власну творчість.

Вихід фестивалю за межі Кракова, щоб познайомити глядачів з працями артистів світової слави – це величезний плюс. Адже театр форми в Польщі не є настільки популярним. Ця акція є дуже цінною. Другим плюсом фестивалю була його величезна різноманітність, а також синкретизм форм, всесвітньо відомі вистави і артисти, і, безсумнівно, сама ідея фестивалю. Ми побачили вистави, які межували з різними видами: новий цирк, театру маски, опери, пластичного мистецтва, театру ляльок, предметів, тіні, театру руху і танцю.

Під час фестивалю була чітко продумана перспектива розвитку кожного дня. *Materia Prima. Forma* мав за мету показати польському глядачеві найкращі вистави, які є за межами країни, що їм і вдалося.

Перший і другий фестиваль *Materia Prima* порадував краківського глядача прекрасними виставами із різних країн світу, які на високому професійному рівні виявляли свою першоматерію.

Таким чином, зародившись в Кракові, фестиваль *Materia Prima* став невід'ємною часткою культурного життя Польщі. Безсумнівним досягненням фестивалю стало залучення публіки до театального мистецтва, до театру форми. Що дозволяє прогнозувати подальший розвиток цього фестивалю. Вивчення глядацьких запитів запевнило організаторів у необхідності подальшого пошуку цікавих вистав театру форми. «Це єдина такого типу подія в Польщі і одна з небагатьох в Європі. В рамках фестивалю можна було побачити вистави найкращих закордонних артистів.» [12]. І саме зараз тривають приготування до третього міжнародного фестивалю театру форми, який відбудеться в листопаді 2014 року.

1. Materia Prima [Програма фестивалю]. – 31 s.
2. Historia – Teatr Groteska [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.groteska.pl/historia>. – назва з екрану.
3. Jagiello Monika. Przeciw «brazylijskim tasiemcom»/ Monika Jagiello // Polska Gazeta Krakowska. – 2012. – 19.10 (№ 245) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://materiaprima.pl/uploadNew/files/GK%2019\\_10\\_12%20Przeciw%20brazylijskim%20tasiemcom.pdf](http://materiaprima.pl/uploadNew/files/GK%2019_10_12%20Przeciw%20brazylijskim%20tasiemcom.pdf). – назва з екрану.
4. Prima materia [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://en.wikipedia.org/wiki/Prima\\_materia](http://en.wikipedia.org/wiki/Prima_materia). – назва з екрану.
5. Z wielkim sukcesem rozpoczął się Festiwal Dedykacje. Materia Prima. Międzynarodowy Festiwal Teatru Formy! [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.wkrakowie.pl/czytaj/article1561>. – назва з екрану.
6. O teatrze [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.groteska.pl/materia-prima-i-miedzynarodowy-festiwal-teatru-formy---13-20112010>. – назва з екрану.
7. Katalog [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://archiwum2010.materiaprima.pl/uploadNew/files/Katalog.pdf>. – назва з екрану.
8. Aktualności [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://archiwum2010.materiaprima.pl/news/udana\\_akcja\\_plac\\_ile\\_chcesz\\_za\\_spektakl.html](http://archiwum2010.materiaprima.pl/news/udana_akcja_plac_ile_chcesz_za_spektakl.html). – назва з екрану.
9. Aktualności [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://archiwum2010.materiaprima.pl/>. – назва з екрану.
10. Kultura w Krakowie. Krakowski portal kulturalny [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://kulturawkrakowie.pl/2012/11/festiwal-w-ktorym-forma-jest-najwazniejsza/>. – назва з екрану.
11. Teatralia. Internetowy magazyn teatralny. Dodatek festiwalowy // 2012. – № 36. – S. 22. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу до статті : [http://www.teatralia.com.pl/wp-content/uploads/2012/11/materia\\_prima.pdf](http://www.teatralia.com.pl/wp-content/uploads/2012/11/materia_prima.pdf). – назва з екрану.
12. Para Monika. Podróż w ryemijaniu / Monika Para // Tygodnik Półhalanski. – 2012. – 29.11 (№ 48). – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://materiaprima.pl/uploadNew/files/Tygodnik%20Podhala%C5%84ski%2029-11-12%20Polina%20Borisowa.pdf>. – назва з екрану.

*В статті представлено аналіз фестивалей «Materia Prima» в Кракові, які стали важливою складовою образу сучасної регіональної культури Польщі.*

**Ключевые слова:** Краков, фестиваль «Materia Prima», театр кукол.

*The analysis of festivals «Materia Prima» which are conducted in Krakiv and became the important constituent of appearance of modern culture of puppet theatre is given in the article.*

**Key words:** Krakiv, festival «Materia Prima», puppet theatre.

УДК 7.079

Наталія Марусик

### ХОРЕОГРАФІЧНИЙ КОМПОНЕНТ В КОНТЕКСТІ ГУЦУЛЬСЬКИХ ФЕСТИВАЛІВ

*У розвідці здійснена реконструкція хореографічного компонента протягом всієї історії функціонування Гуцульських фестивалів, аналіз наявності, різновидів, функцій, географічного представництва та соціокультурного впливу хореографічних форм у концертних заходах та змагальному процесі і подібних заходів у регіоні. Підсумоване значення фестивалів, орієнтованих на вивчення, збереження, фестивалю популяризацію, поширення, захист, розвиток культурних надбань певного етносу як перспективний і важливий напрямок культурного життя регіону, вагому складову національного мистецького процесу, а також істотний чинник еволюціонування вітчизняної етнохореографії.*

**Ключові слова:** регіональна традиція, етнохореографія, конкурсно-фестивальний рух.

Конкурсно-фестивальний рух в сучасній Україні набуває стрімкого розвитку. Він творить розгалужену мережу мистецьких подій різного рівня, періодичності, спрямованості, структури, завдяки чому виконує важливі соціокультурні функції. Унікальну за значимістю нішу в цьому процесі займають фольклорні, етнографічні, етнічні фестивалі, свята, фестини фестивалі регіональної культури. Створюючи обширну і різнопланову мобільну систему мистецько-культурних подій, вони перетворились у потужних фактор суспільного життя від найвужчого регіонального до міжнародного масштабу.

© Марусик Н., 2014.

Величезним багатством подібних акцій вирізняються Прикарпатські регіони як території з численно представленими етнічними субкультурами (насамперед Бойківщини, Лемківщини, Опілля, Покуття), що зберегли свою самобутність, яскраво характерні відмінності культури та побуту всупереч політичним реаліям тривалих періодів іноземного панування та в умовах наступу глобалізаційних процесів техногенної доби.

У цьому переліку особливе місце належить фестивалям, пов'язаним з гуцульським етносом, який відрізняє неповторна матеріальна і духовна культура, діалектна специфіка мови, оригінальність будівельно-архітектурних ознак, одягу, ужиткового мистецтва, поетичного, музичного та хореографічного фольклору. Етнічна група гуцулів в наш час розташовується у низці гірських районів трьох областей України (Верховинський, південна частина Косівського й Надвірнянського районів Івано-Франківської області, Путильський та південна частина Вишницького району Чернівецької області й у більшій частині Рахівського району Закарпатської області), а також південно-східній частині Сигота і Вишіва в Румунії (т. зв. мармароські гуцули). Все це зумовлює їх територіальне і жанрове багатоманіття, широту географічного представництва учасників й багатство складових, залучених у мистецькі свята: пісня, коломийка, інструментальне виконавство, література, гумор і сатира, кулінарія, народні ремесла (насамперед різьба по дереву, ткацтво, художня вишивка, кераміка, ковальство та писанкарство), релігійні та язичницькі обряди з якими синтезуються спорт, історична реконструкція, туризм, музейна справа тощо.

Звертає на себе увагу, що практично в усіх заходах подібного типу присутня хореографічна складова, як показова частина етнічної культури та невід'ємний компонент свята. Метою розвідки є реконструкція хореографічного компонента протягом всієї історії функціонування фестивалю, аналіз наявності, різновидів, функцій, географічного представництва та соціокультурного впливу хореографічних форм у концертних заходах та змагальному процесі Гуцульських фестивалів і подібних заходів у регіоні.

Успішними періодичними проектами, у програмі яких є виступи танцювальних колективів, стали Ярмарки-фестивалі бринзи та Міжнародний Фестиваль Rock&World музики «Європа-Центр» (м. Рахів), Міжнародний фестиваль дитячого естрадного мистецтва «Зорепад» (м. Коломия), Міжнародний фольклорно-етнографічний фестиваль «Коломийка» (с. Колоївка Коломийського району), Міжнародний етнографічно-фольклорний фестиваль «Родослав» (м. Івано-Франківськ), Фольклорний музейно-туристичний фестиваль «Галицька брама» (с. Крилос Галицького району), «Лудине-фест» (м. Косів), фольклорно-етнографічний купальський фестиваль «Цвіт папороті» (с. Топорівці Городенківського району), Всеукраїнський фольклорний фестиваль «Писанка»<sup>5</sup> (Коломия), обласний відкритий фестиваль аматорського мистецтва «Покутські джерела» (Тлумач, Коломия, Тисмениця), Фестиваль фольклору та ремесел «Етноплей» (м. Надвірна), фестиваль горянської та туристичної культури «Черемош-фест» (м. Криворівня), обласний відкритий фестиваль «Полонинське літо» (присілок Запідок, с. Верхній Ясенів, Верховинський р-н)<sup>6</sup>, успішно започатковано Регіональний фестиваль-конкурс Гуцульського танцю ім. Я. Чуперчука – В. Шинкарука (с. Криворівня Верховинського району)<sup>7</sup>. Низка з перелічених заходів мають конкурсну складову, переважно серед аматорських та фольклорних колективів.

<sup>5</sup> Його програма включає фольклорно-етнографічні твори Великоднього християнського і календарно-обрядового змісту, зокрема: великодні ігри, гаївки, веснянки, театралізовані сценки та хореографічні композиції, тематичну пісенну творчість.

<sup>6</sup> Даний фестиваль включає виставковий ярмарок виробів народно-прикладного мистецтва; відтворення гуцульської автентики, культури та традицій.

<sup>7</sup> В ньому змагались 12 колективів з Коломийщини, Косівщини, Яремчанщини і Верховинщини. «Гран-Прі» фестивалю-конкурсу присвоєно Народному аматорському родинному ансамблю Іллюків та Ванджураків с. Віпче Верховинського району (худ. кер. заслужений працівник культури України-М.Ванджурак). В номінації «До 16 років» посіли: I місце – Зразковий танцювальний колектив «Гуцулята» БК с. Ільці Верховинського району, худ. кер. М. Харук; II місце – Народний аматорський танцювальний колектив «Барви Карпат» с. Нижній Вербіж Коломийського району, худ. кер. В. Дмитерко; III місце – танцювальний колектив «Чарівний каблучок» БК с. Красноїлля Верховинського р-ну, худ. кер. М. Морощук. В номінації «Від 16 до 65 років» посіли: I місце – танцювальний колектив с. Замагора Верховинського району, худ. кер. В. Маротчак; II місце – танцювальний колектив родини Іллюків, с. Віпче Верховинського району, худ. кер. І. Іллюк; III місце – танцювальний колектив с. Верхній Вербіж Коломийського району. Дипломантами фестивалю стали: зразковий танцювальний колектив «Арніка» с. Верховина, кер. Г. Паньків; народний танцювальний колектив «Черемош»



Наявність статусу міжнародного у численних фестивалів є закономірною з зовнішніх та внутрішніх причин. Економічні реалії попередніх століть зумовили наявність потужної діаспори з числа нащадків колишніх заробітчан та емігрантів, яка активно долучається до урочистостей та мистецько-культурних, наукових, бізнеспроектів на батьківщині, часті зміни політично-державницьких форм вплинули на етнічне багатство населення та наявність порубіжних синтезів культурних надбань. Звідси – актуальність даної тематики у популярній періодиці [3; 7; 8; 10], інтерес до регіону та етносу науковців-дослідників у галузі фольклору, етнографії, музикознавства, (Г. Хоткевича, В. Шухевича, Ф. і М. Колесс та ін.) антропології, істориків і теоретиків хореографічного мистецтва (О. Голдріча [5], Д. Демків [6], Р. Гарасимчука [4], Ю. Стаська [9]) та ін. Дослідниця гуцульської хореографії О. Бігус зазначає: «Особливий вплив на формування стилістики народно-сценічного танцю регіону, як і в інших місцевостях, мають культури національних меншин, що проживають на даній території. Таким чином у танцювальній лексиці Прикарпаття спостерігаємо вплив польської, чеської, словацької, угорської (багато словаків і угорців проживають на території Закарпаття, що межує з Івано-Франківщиною), румунської (румуні Буковини) та інших культур» [1, с. 289].

Вужче – регіональне значення мають такі акції як Районний фестиваль дитячого хореографічного мистецтва «Покутські візерунки» (м. Городенка) чи Святування Міжнародного дня танцю (м. Коломия), Обласний фестиваль народного танцю «Арканове коло» (м. Івано-Франківськ). Однак значимість їх у активізації та розвитку хореографічної справи не варто недооцінювати. Так, наприклад у останньому з названих заходів, який був проведений 9 червня 2013 р. в Івано-Франківську на площі Ринок взяли участь близько 30 колективів, серед яких: народний аматорський ансамбль танцю «Мереживо» Калуського коледжу культури і мистецтв, зразковий аматорський ансамбль танцю «Горяночка» Надвірнянського РБК, народний аматорський родинний ансамбль Ілюків та Ванджураків с. Віпче Верховинського району, зразковий аматорський ансамбль танцю «Перлина» Палацу культури «Прометей» Бурштинської ТЕС та ін.

Найстаршим і наймасштабнішим серед періодичних заходів є Міжнародний Гуцульський фестиваль започаткований у 1991 році товариством «Гуцульщина» задля збереження традицій, автентичності пісні, музики, танцю, обрядів, театральних дійств, декоративно-прикладного мистецтва Буковинської, Галицької і Закарпатської Гуцульщини, вирішення проблемних питань розвитку Буковинського гуцульського регіону на державному рівні, привернення уваги до проблем і перспектив гуцульського регіону ділових кіл України, громадськості, гуцульської діаспори.

I Гуцульський фестиваль проводився 27 вересня 1991 року на полонині Запідок біля с. Верхній Ясенів Верховинського району Івано-Франківської області під назвою «Струни Черемоша», у 2013 році його проведено в двадцять перший раз). Захід щороку змінює місце проведення, тим самим охоплюючи мистецькою активністю різні осередки регіону (так, наприклад один з провідних центрів Гуцульщини м. Рахів приймав III (серпень 1993 року), VII (вересень 1997 року) та XV (вересень 2005 року) Гуцульські фестивалі. З напрацюванням досвіду та урахуванням територіальної й представницької специфіки він збагачувався новими компонентами дійства, у рамках фестивалів проводяться науково-практичні конференції, симпозиуми, виступи церковних хорів з програмами духовної музики (від III фестивалю), спортивні (від IV фестивалю) та різні молодіжні змагання (забава «Гуцульські моцаки» на VIII-му фестивалі), збільшується склад конкурсних номінацій (зокрема відокремлюються аматорські та фольклорні колективи),

Вже у першому фестивалі було представлено учасників не лише з числа українських виконавців, але й гуцулів з Румунії, а також делегації і гості з Польщі, Німеччини, Великобританії, США та інших країн. Колективами, які представляли хореографічне мистецтво були: ансамбль пісні і танцю «Смеречина» з Вишниччини, фольклорний колектив міжколгоспної фабрики з переробки вовни із Путильщини, народно-етнографічний колектив села Фитьків і фольклорні колективи сіл Микуличина, Поляниці з Яремчанщини, селища Кутів і села Кобаки Косівського району, ансамбль пісні і танцю «Гомін Карпат» із Коломийщини, народний ансамбль пісні і танцю «Галичина» зі Львова, родинний танцювальний ансамбль Ілюків-Ванджураків із Віпча, фольклорні гурти сіл Буковець, Кривополе, Яблуниця Верховинського району та багато інших.

II Міжнародний Гуцульський фестиваль (27–29 серпня 1992 року) проходив у головному місті Буковинської Гуцульщини – Вишничі, а III фестиваль (відбувся в м. Рахові 28–29 серпня 1993 р.), ставши продовженням свята народної творчості Закарпатської Гуцульщини під назвою «Гуцульщина,

с. Верховина, кер. Н. Максимюк; танцювальний ансамбль «Горицвіт» с.Брусторів Косівського району, кер. М. Петрів.

світку ти наш». Тож природно, що основний акцент було зроблено на колективах з Рахівщини, які здобули позарегіональне визнання: самодіяльні народні ансамблі пісні і танцю «Лісоруб», «Ялінка», «Гуцульщина», «Тиса», «Карпати». Окрім українських, тут були присутні делегації з Дніпропетровська і Кривого Рога.

З аналізу перебігу IV міжнародного Гуцульського фестивалю (проходив 7–9 жовтня 1994 року у Верховині) зауважуємо конкурсну систему оцінювання концертних виступів вокальних, танцювальних та інструментальних колективів. Особливу відзнаку здобули танцювальні ансамблі з села Віпче, Вашківцецька «Черемшина» та Великобичківська «Ялінка».

З Буковиною було пов'язане проведення V Міжнародного Гуцульського фестивалю (26–28 травня 1995 року с. Путила), у якому з'явилась нова – театральна номінація. Серед танцювальних колективів найвищу нагороду (Гран-прі) здобув Народний ансамбль пісні і танцю «Черемош» товариства «Гуцульщина» (м. Львів). Згодом (у 2006 і 2007 рр.) цей колектив став учасником Гуцульського фестивалю бринзи у м. Рахові Закарпатської області.

Наступний фестиваль (13–15 вересня 1996, м. Яремче) був знаменним проведенням Другого Гуцульського Конгресу та пов'язаною з ним участю в його роботі зарубіжних гуцульських делегацій: товариства «Гуцули» з Сигітської округи Румунії, Конференції Гуцульських товариств Америки і Канади та Російської Федерації. Його конкурсний комплекс доповнила номінація фото-кіно-відео. Хореографічне мистецтво поряд з виступами самодільних колективів, було представлено вітальною театралізованою програмою Гуцульського ансамблю пісні і танцю (м. Івано-Франківськ).

Гран-прі конкурсної програми VIII фестивалю (29–30 серпня 1998 року м. Косів) також здобув танцювальний колектив – аматорський народний ансамбль «Смеречина» Вишничького Будинку народної творчості та дозволя Чернівецької області.

У програмі XI гуцульського фестивалю (7–9 вересня 2001 року, Верховина) взяло участь 80 колективів художньої самодіяльності (близько 1200 учасників). Окрім виступів солістів-виконавців на народних струнних інструментах, троїстих музик, вокальних, фольклорних і танцювальних колективів, переможцями у конкурсній програмі (диплом I ступеня) у номінації «Танцювальний жанр» стали народний аматорський родинний танцювальний ансамбль с. Віпче Верховинського району та дитячий зразковий ансамбль танцю «Горяночка»<sup>8</sup>

Іще більшого розмаху набула масовість учасників XII Міжнародного гуцульського фестивалю (6–8 вересня 2002 року, Косів): 109 колективів художньої самодіяльності, понад 80 солістів різних жанрів та майже 200 майстрів народного декоративно-прикладного мистецтва. На ньому відбувся ґрунтовний перегляд критеріїв конкурсних змагань. Хореографічне мистецтво фігурувало у конкурсній програмі фестивалю та гала-концерті лауреатів. Журі оцінювало виступи учасників фестивалю в кожній номінації тасним голосуванням за 15-бальною системою, враховуючи такі критерії:

- артистичність;
- рівень виконавської майстерності;
- відповідність репертуару традиціям і звичаям того регіону, який представляли учасники;
- автентичність виступу: використання діалектів місцевих говірок, музичний супровід, збереження місцевих особливостей у манері виконання;
- костюми, етнографічну атрибутику та реквізит.

XIII Міжнародний гуцульський фестиваль зібрав понад 2 тисячі учасників, об'єднаних майже у 100 аматорських колективів, а конкурсні змагання включали номінації декламації, вокалу, хореографії, фольклорного, прикладного, музичного та театального мистецтва. XIV Міжнародний гуцульський фестиваль (6–8 серпня 2004 року, с. Путила) об'єднав у дійстві делегації з Рахівського, Верховинського, Надвірнянського, Косівського районів Івано-Франківщини, Львівщини, Польщі та Румунії (всього майже дві тисячі учасників) в т.ч. й конкурсантів у восьми жанрах: пісенному, фольклорному, музичному, театальному, хореографічному, естрадному, виставок творів образотворчого, фото- та декоративно-прикладного мистецтва. Їх виступи диференціюються на три зони: фольклорні колективи виступали на головній фестивальній сцені, танцювальні – на центральній площі селища, естрадні – у районному будинку культури. Окрім цього, як це характерно й для

<sup>8</sup> Лауреат I ступеня IX, XI, XII та XIV Міжнародних гуцульських фестивалів, а також лауреат I ступеня III Міжнародного фестивалю дитячого естрадного мистецтва «Зорепад 2004» (м. Коломия); Лауреат II ступеня Першого фестивалю народного танцю ЛНАУ «Яблуневий цвіт»; учасник міжнародних програм «Діти без кордонів» 2004-2009 рр. м.Пруднік (Польща) та Міжнародного фестивалю національних меншин в м. Будапешт, Секешфегервар та м. Варполота (Угорщина) в 2010 році.

європейських фестивально-конкурсних акцій, у 14 селах Путильщини за їх участю відбулися вечірні святкові концерти.

Ще масштабнішими за переліком позицій стали конкурсні змагання XV Гуцульського фестивалю (2005 р., м. Рахів) які оцінювало журі у складі мистецтвознавців, провідних майстрів та діячів культури України: фольклорні, танцювальні колективи, ансамблі пісні і танцю, оркестри народних інструментів, трієсті музики, естрадні виконавці, драматичні колективи, художнє читання, виставка творів декоративно-прикладного мистецтва, конкурс кіновідеофільмів і фоторобіт. Лауреатом 1-ї премії серед танцювальних колективів став Народний ансамбль танцю «Підгір'я» Львівського національного університету ветеринарної медицини та біотехнологій імені С. З. Гжицького<sup>9</sup>.

Поворот до цінностей суто автентичних традицій збагатив захід номінацією фольклорних колективів, серед яких на XVI фестивалі були представлені ансамблі з Румунії, Вишницького, Путильського, Рахівського, Косівського, Надвірнянського, Верховинського і Коломийського районів і з міста Яремча. Проведення цього фестивалю співпало з Міжнародним фестивалем «Коломийка» у Печеніжині Надвірнянського району, де гуцульські музичні та хореографічні колективи й окремі виконавці з України за зарубіжжя представили інсценізацію автентичних народних обрядів, доповнену танцями, співанками, давніми коломийками тощо.

XVII Міжнародний гуцульський фестиваль передбачав перегляд конкурсної програми вже на п'яти сценах з попередньо обумовленими репертуарними вимогами за такими номінаціями: пісенний жанр – вокальні ансамблі, малі вокальні форми, фольклорні колективи, виконавці гуцульської співанки, коломийкари; музичний жанр – оркестри народних інструментів, трієсті музики, солісти-інструменталісти; театральне мистецтво – театр, художнє поетичне слово, гумор, сатира, автентичні розповіді; хореографічний жанр – народний гуцульський танець. До складу журі увійшли професіонали відповідних галузей з Івано-Франківська і районів Гуцульщини. Делегації аматорських колективів з районів Гуцульщини, а також гості з Харківської області і Польщі виступили в усіх селах, підпорядкованих Яремчанській міській раді.

XVIII фестиваль (2009 р., Вишниця) залучив до співпраці 1600 учасників з різних регіонів України (Верховинського району, Надвірної, Банилова, Вишниці, Путили, Чернівців та ін.), гуцульські делегації із Мурманська та Румунії, які представляли фольклорно-етнографічні, хорові колективи, вокальні ансамблі та окремі виконавці, оркестри народних інструментів та, зокрема, гуцульських народних музичних інструментів, самодіяльні театри, танцювальні колективи, майстри образотворчого мистецтва, в репертуарі яких є твори на гуцульську тематику. Концертна частина програми була розширена за рахунок залучення молодіжного фольк-шоу, гуцульських набутоків і гала-концерту зірок української та зарубіжної фольклорно-естрадної музики, пісні й танцю.

Серед відзначених журі колективів був дитячий танцювальний ансамбль «Черемшина» з Вашківців, який мав досвід успішних виступів не лише у ході вітчизняних (у Києві), але й зарубіжних гастролей (Польщі, Румунії, Франції). Цінність програм колективу складають автентичні вашківські танці, що свідчить про тяглість і збереження традиції унікального за хореографічною самобутністю регіону. «Багато танців, які танцювали наші мами, тати. Тепер вже ми. Дуже подобається нам», – стверджує учасниця ансамблю [7].

Винятковим за масштабом представництва став XIX Міжнародний Гуцульський фестиваль (27-28 серпня 2010 року м. Яремче), який приймав гостей з Київщини, Луганщини, Львівщини, Закарпаття, Буковини, Тернопілля, більшості населених пунктів Івано-Франківщини та представників діаспори з делегатів з 10 країн світу, зокрема Польщі, Словаччини, Румунії, Молдови, Росії, Білорусі, Естонії, Хорватії, Словаччини, Канади та США – усього близько 100 колективів. Структуру мистецьких конкурсних змагань (в програмі були наявні також спортивні) цього фестивалю склали номінації: фольклорно-етнографічний жанр, хореографічне мистецтво, музичний жанр, театральне мистецтво, пісенний жанр, естрадний жанр, відеомистецтво, фотомистецтво, гуцульське декоративно-ужиткове та образотворче мистецтво.

Головні нагороди конкурсу здобули танцювальні колективи: Гран-прі – народний аматорський танцювальний колектив «Горянка» Надвірнянського Будинку культури, I місце у номінації «Хореографічне мистецтво» – народний аматорський танцювальний родинний колектив Ілюків і Ванджураків с. Віпче Верховинського району.

XX Міжнародний гуцульський фестиваль (21–23 вересня 2012 року, с. Верховина та Криворівня) згуртував навколо своєї концепції колективи Верховинського, Косівського, Вишницького, Рахівського, Коломийського, Надвірнянського, Путильського районів, міст Коломия, Яремче, Суми, смт. Ворохта, Київської та Львівської областей та ін., а також делегації з Молодови, Сербії, Польщі, Естонії, Румунії, Канади, Литви, Франції та ін.<sup>10</sup>. В ньому окрім конкурсної<sup>11</sup> та концертної програм за участю родинного ансамблю танцю Ілюків та Ванджураків (с. Віпче), фольклорно-етнографічного колективу з с. Буковець, гуцульської капели «Довбушова тайстра» фігурують інтерактивні форми популяризації гуцульського танцювального фольклору: майстер-класи з гуцульських танців коломийка, гуцулка, голубка [8].

У положенні про проведення заходу останнього XXI фестивалю (6–8 вересня 2013 року в селищі Путила Чернівецької області) конкретизовано нові вимоги до участі в номінації «Хореографічне мистецтво»: 1. Народні гуцульські танці – 2 танці; 2. Танцювальні пари та окремі виконавці обрядових гуцульських танців, автентичних рухів та прадавніх дійств – 2 танці. Тут почесні відзнаки здобули колективи Верховинщини: народний танцювальний колектив Ванджураків-Ілюків з села Віпче, народний аматорський колектив «Черемош» та ансамбль трієстих музик «Гуцули» з міста Верховина, а також танцювальний колектив «Гуцулята» з села Ільці.

З вищевикладеного очевидно, що існування фестивалів, орієнтованих на вивчення, збереження, популяризацію, поширення, захист, розвиток культурних надбань певного етносу є перспективним і важливим напрямком культурного життя регіону, вагомою складовою національного мистецького процесу, а також істотним чинником еволюціонування вітчизняної етнохореографії. Танцювальні традиції регіону присутні в конкурсних, концертних, представницьких, просвітницьких, популяризаторських акціях від найвужчого регіонального до міжнародного рівня. Цю важливу сторону етно-фестивального руху влучно окреслив український поет і громадський діяч Дмитро Павличко у інтерв'ю кореспондентові Українського радіо під враженням від участі в XII Міжнародному Гуцульському фестивалі (27–29 вересня 2002 року у Косові): «Добре, що гуцули показують себе на світ, таким способом єднається Захід і Схід України, тугіше зав'язуються сусідські вузли з Польщею, Румунією, Молдовою, – зміцнюється велика Українська держава» [3]. Вони об'єднують навколо справи збереження етнічної хореографічної традиції потужні сили (виконавців, педагогів, фольклористів, видавців, науковців-дослідників різних напрямків, менеджерів, діячів туристичного бізнесу тощо), які формують потужне підґрунтя для її подальшого плекання.

Фестивалі активно інтенсифікуються, зростаючи за масштабом, територіальним охопленням, міжнародною значимістю, масовістю та якісним рівнем представництва. Досвід їх проведення служить підставою для вдосконалення внутрішньої організації дійства (переліку та наповнення номінацій, складу й критеріїв вимог журі, налагодження зв'язків та обмін досвідом з фахівцями в галузі гуцульської хореографії з різних ділянок Прикарпаття, інших територій України, діаспоральних колективів та спеціалістів. Перебіг фестивалю демонструє тяжіння від аматорського й самодіяльного напрямків функціонування хореографічного мистецтва до науково достовірного відтворення автентичної традиції й обрядовості, від аматорсько-концертних до професійних та інтерактивних форм, від стилізованих композицій до відтворення цілісних фольклорних дійств.

1. Бігус О. О. Стильові особливості народної хореографічної культури Прикарпаття / О. О. Бігус // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. / НАКККіМ. – К. : Міленіум, 2011. – Вип. 19. – С. 288–298.
2. Бігус О. О. Сучасна фестивальна народна творчість у Прикарпатті. / О. О. Бігус. // Актуальні питання культурології. Альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології Рівненського державного гуманітарного університету. – Випуск 10. Том 2. – 2010. – С. 173–178.
3. Гавука П. Свято гуцулів усього світу [Електронний ресурс] / Петро Гавука. // Гуцули і Гуцульщина. – 2012 – 22.04. – Електронний документ. – Режим доступу : <http://gig.if.ua/464/>.

<sup>10</sup> Спортивні номінації представляли також учасники з Китаю і Японії.

<sup>11</sup> Фольклорно-танцювальні колективи виступали на стадіоні «Черемош»: дитячий танцювальний колектив «Цвіт роду нашого» (с. Прокурава Косівського району), фольклорно-етнографічний колектив «Згарда» (БК с. Ростоки Путильського району), народний фольклорний танцювальний колектив с. Велика Кам'янка (Коломийський район), танцювальний колектив «Горянка» й дитячий зразковий ансамбль танцю «Горяночка» (м. Надвірна, під орудою Олени Здольник), народний фольклорно-етнографічний колектив «Біла Криниця» (с. Чорні Ослави), фольклорний колектив (с. Лоева, Надвірнянський район), народний фольклорно-етнографічний колектив «Арніка» (с. Яблуниця), фольклорні гурти із с. Нижній Березів Косівського району, с. Ростоки Рахівського району, С. Вишниця, БК (с. Космач), с. Великий Ключів.

<sup>9</sup> У 2009 році цей колектив став дипломантом Міжнародних фестивалів «Великдень у Космачі».

4. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат / Р. Гарасимчук. – Л. : НАН України, Ін-т народознав., 2008. – Кн. 1 : Гуцульські танці. – 607 с. ; Кн. 2 : Бойківські і лемківські танці. – 320 с.
5. Голдрич О. Хореографія : Посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю / Голдрич О. – Львів : Край, 2003. – 160 с.
6. Демків Д. Ярослав Чуперчук : феномен гуцульської хореографії / Дана Демків. – Коломия : Вік, 2001. – 167 с.
7. Добош Г. Гуцульський фестиваль два дні гуляв у Вишніці [Електронний ресурс] / Галина Добош // Радіо «Свобода». – 2009. – 31.08. – Режим доступу : <http://www.radiosvoboda.org/content/article/1811190.html>.
8. Поп'юк Я., Зузяк Л., Зеленчук І. ХХ фестивальна осінь закружляла у магічному вирі гуцульського етномистецтва [Електронний ресурс] / Ярослава Поп'юк, Людмила Зузяк, Іван Зеленчук // Гуцули і Гуцульщина. – 2013. – 15.06. – Режим доступу : <http://gig.if.ua/874/>.
9. Стасько Б. Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини / Богдан Стасько. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2004. – 312 с. + 8 с.
10. [б.а.] Фестивалі об'єднали гуцулів // Гуцули і Гуцульщина. – 2012. – 09.10. – Електронний документ. – [Режим доступу] : <http://gig.if.ua/684/>.

*В дослідженні здійснено реконструкцію хореографічного компонента в теченні всієї історії функціонування Гуцульських фестивалей, аналіз наявності, різноманітності, функцій, географічного і соціокультурного впливу хореографічних форм в концертних заходах і споріднених процесах і подібних заходах в регіоні. Підсумовано значення фестивалей, орієнтованих на вивчення, збереження, популяризацію, поширення, захист, розвиток культурних цінностей певного етносу як перспективне і важке напрямлення культурної життя регіону, значимий складовий національного художественного процесу, а також суттєвий фактор еволюціонування вітчизняної етнохореографії.*

**Ключеві слова:** регіональна традиція, етнохореографія, конкурсно-фестивальне рухання.

*The study was reconstructed choreographic component throughout the history of the operation festivals of gucul, availability analysis varieties, features, geographical and socio-cultural impact of choreographic forms in concert events and adversarial proceedings and similar events in the region. Summed up value of festivals focused on the study, preservation, promotion, distribution, protection, development of the cultural values of a particular ethnic group as a promising and important area of cultural life in the region, a significant component of the national artistic process, as well as a significant factor of the evolution of domestic ethnic choreography.*

**Key words:** regional tradition, ethnic choreography, competition and festival movement.

УДК 7.071.1

Юрій Гулянич

### ОСОБЛИВОСТІ СТИЛІСТИКИ «DOMENICO-SONATE» БОГДАНА КОТЮКА.

*У статті розглядаються твори композитора Богдана Котюка для струнно-ударних інструментів, а також надається характеристика старовинних сонатних форм та докладний розгляд проблематики в плані виконавсько-технологічного розбору сонат.*

**Ключові слова:** композитор, соната, цимбали, творчість.

Починаючи з XVIII ст. викристалізуються особливості сонатної форми. Перші зразки значною мірою експлуатували поліфонічні прийоми викладу. Хоча сам термін соната як визначення для самостійної інструментальної п'єси зараз сприймається стосовно до багаточастинного твору (найчастіше три частини: швидко, повільно, швидко), констатуємо, що ці нормативи уклалися лише в епоху віденських класиків.

**Метою** статті є визначення стилевих засад творчого почерку композитора Богдана Котюка на базі творів для струнно-ударних інструментів (цимбалів, фортепіано).

Твори для струнно-ударних інструментів – цимбалів та фортепіано у творчості Богдана Котюка займають досить вагоме місце. Компонуючи музику для цих інструментів, композитор прокладає ніби місток між цимбалами, які є історично визнаним попередником найпоширенішого музичного інструмента – фортепіано.

© Гулянич Ю., 2014.

Головним імпульсом до створення музики для цих інструментів Богдану Котюкові слугував однаковий спосіб звукоутворення: удар пальця по струнах бунта [1]. Саме подібні за своїм фонічними характеристиками барви звучань постійно привертають увагу композитора до цих обох інструментів. Якщо фонізм і спосіб добування звука об'єднує у творчій уяві композитора фортепіано і цимбали, то фактурний виклад свідчить про повну окремішність та прискіпливу індивідуалізацію у творах Богдана Котюка. Композитор приділяє особливу увагу відповідності фактурного викладу до можливостей, потреб і багатств прийомів гри як на фортепіано, так і на цимбалах. Полістилістичні зацікавлення Богдана Котюка призвели до поглибленого вивчення цілого пласту музики докласичної епохи.

Натомість у докласичну епоху термін соната нерідко існував на рівних правах із симфонією чи концертом для визначення самостійного інструментального твору. Ця особливість історичного розвитку сонатної форми стала поштовхом Богдану Котюкові для індивідуального трактування сонатної форми з опорою на історичні традиції.

В італійських композиторів XVIII ст. розрізнялись сонати для сольних інструментів двох виконавців – один з яких був соліст, а другий акомпаніатор, або так звана sonata a tre. Останній вид старовинної сонати називали ще тріо-сонатою. У ній всі три учасники були рівноправні. Досить часто в sonata a tre, окрім двох скрипок та віолончелі, партію цифрованого баса виконував четвертий музикант на чембало. Ці давні традиції ансамблевої гри у своїй творчості неодноразово по-своєму інтерпретував Б.Котюк. Інспірованим італійською музикою XVIII ст. певною мірою був ряд творів Котюка з використанням цимбалів. Серед них найпоказовіший – «Тріо-соната» для цимбалів, альта і контрабаса. Давні ансамблеві традиції дали поштовх для створення двох «Domenico-sonata», у формі sonata da camera для двох цимбалів.

Серед ранніх італійських сонат сформувалось два типи: церковна (sonata da chiesa) і придворна (sonata da camera). Особливості церковної сонати – двочастинна композиція, в якій модуляційний розвиток від основної тональності до домінанти відбувався з використанням поліфонічного викладу. Значення побічної партії у церковній сонаті ще не є таким вагомим. Більше того, дуже часто форма церковної сонати нагадує багатоголосу фугу. У придворній сонаті відхід від поліфонізованого викладу у бік гомофонно-гармонічного стилю є дуже відчутним. Роль побічної партії стає яскравою завдяки використанню у рамках експозиції нового самостійного тематизму. Він значною мірою контрастує з головною партією. Таким чином sonata da camera, на відміну від sonata da chiesa, за структурними ознаками більш нагадує двочастинну форму, а не фугу. Окрім інтенсивного поліфонічного розвитку, друга частина придворної сонати попри розвитковість та репризність тематизму за своїми об'ємами мало відрізняється від першої частини. Визначальною відмінністю старовинної сонатної форми від давньої двочастинної стало утвердження тональності домінанти при появі нового тематизму.

Особливості формотворення та тематичного розвитку слугували своєрідним орієнтиром для створення Богданом Котюком двох сонат у псевдостаровинній формі sonata da camera. «Domenico-sonata in D» та «Domenico-sonata in C» були створені композитором у двох варіантах: для дуету цимбалістів та фортепіано. Така варіантність викладу музичного матеріалу була умисно передбачена самим композитором і є логічно обґрунтованою. Ударна природа обох музичних інструментів для композитора є головним чинником, який сприяє формуванню характерних музичних образів. Ця особливість була ще у XVIII ст. помічена корифеєм українського бароко Максимом Березовським. Не так давно (1983) віднайдена «Соната» М.Березовського – в авторському варіанті 1772 року має на титульній сторінці напис «Sonata per Violino e Cimbalo» [3]. Принагідно згадаємо, що композитор Котюк також звертався до «Сонати» М.Березовського. Твір «Хвала поезії» для двох сопрано і камерного оркестру (до складу якого входять і цимбали ad libitum) написаний ним у 1993 році, як «Фантазія» на першу частину сонати. У цьому самостійному творі було використано філософсько-поетичний текст давньоукраїнського поета XV ст. Павла Русина.

Серед значної кількості анонімних творів Львівської табулатури відзначимо авторство Джоанне Пакальоне – італійського композитора, якому зі збірки належить два твори, та один твір найвидатнішому угорському лютністу-віртуозові, Балінту Бакфарку (1507-1576) [4]. Тому можливо, що окремі твори Львівської табулатури виконувалися тоді на цимбалах. Про велике значення цимбалів уже в той час для угорців свідчить неодноразова згадка про них у першому перекладі Біблії угорською мовою Бенедєка Ком'яті [5] у 1533 році. Тодішні угорські літописці відзначили широке поширення цимбалів серед усього люду.

У «Школі гри на цимбалах» Іди Тар'яні Тот та Йозефа Фальки подано твір для цимбалів Балінта Бакфарка з дуже поетичною назвою «Пристрасне кохання»[6]. Характерна близькість музичного висловлювання західно-європейської музики до українського середовища, яке в інших номерах Львівської табулатури було представлено такими авторами як Я.Аркадельт, Я.Берхем, К.Жаннекен та знаменитим Андреа Габріеллі, вказує на можливість виконання усіх номерів не лише на лютні, але й на цимбалах. Твори з Львівської табулатури XVI ст. у своїй основі були обробками тогочасної танцювальної музики та пісень. Вони викладені у вільній сюїтній формі із залученням окремих варіаційних принципів розробки. Вже у наступному XVII ст. розвиткові і формотворення із залученням інтенсивного розвитку стає дуже важливим компонентом музичного висловлювання. Старовинна сонатна форма трапляється і у Й.С.Баха, хоч сама форма *sonata da camera* для його творчості не була показовою. Натомість панівною вона була в італійських композиторів: Б.Мартіні, С.Россі, М.Нері, а особливо – в яскравого представника італійської інструментальної музики XVIII ст. – Джузеппе Доменіко Скарлатті (1685–1757).

Історичне значення його творчості пов'язане з клавірними сонатами. Дослідники італійської інструментальної музики XVIII ст. часто порівнюють творчість Доменіко Скарлатті з його сучасником, також уродженцем Неаполя, Франческо Дуранте. Інструментальні мініатюри Дуранте були побудовані на циклічному співвідношенні поліфонічної п'єси та на противагу їй більш легкої танцювальної. Цей цикл мініатюр отримав назву «Studio Divertimento». Подібну особливість поєднання у мініатюрному двочастинному циклі простежує американський музикознавець Ральф Кіркпатрік і у Доменіко Скарлатті [7]. Він стверджує, що майже 390 його сонат групуються попарно.

Безсумнівно, приступаючи до написання своїх двох «Domenico – sonate», Б.Котюк був ознайомлений з вище наведеними фактами з історії музики, бо аналізував і стилістичні особливості викладу думки, форми старовинної сонати італійських майстрів і, зокрема, неперевершеного Доменіко Скарлатті.

Петро Зімін у книзі «Історії фортепіано та його попередники» в розділі «Клавирна музика добахівської епохи» звертає увагу на те, що більшість сонат Д.Скарлатті була написана гравічембало [8]. В оркестрах найчастіше використовували клавіцимбали. Саме на цей інструмент розраховані «Концерти гротескні» Г.Ф.Генделя. Інструмент панталіон (1690) Панталіона Гебенштрайта зробив блискучу кар'єру при дворі короля Людовіка XIV і завоював на початку XVIII ст. практично всі тогочасні концертні зали Європи. Цей примітивний молоточковий механізм, який використовувався у на той час у вдосконалених цимбалах ще зовсім не давав підстав називати інструмент фортепіано, п'яно форте чи гамер клавир [9].

Сучасні клавесини, що збудовані за старими зразками, виготовлені з дотриманням основного принципу двох мануалів. На одному можна було грати лише п'яно, на іншому – форте. Використовуючи дуєт цимбалістів, Б.Котюк надзвичайно спрощує важкий для подолання бар'єр динамічної обмеженості. Водночас у певних моментах він ніби перегукується з тими проблемами, які доводилося долати італійським композиторам кінця XVII – початку XVIII століть.

Приєм повторів однієї фрази у кількох динамічних варіантах Франческо Дуранте, Бенедетто Марчелло, Джованні Мартіні вирішували швидким перекиданням фрази з одного мануала на інший. У «Domenico – sonate» Б.Котюка залишається лише сам фонізм як гра світлотіней. А технічна сторона досягнення цього ефекту відсутня. Перенесення фрази від одного до іншого цимбаліста створює не лише менший динамічний контраст, але й певний стереофонічний ефект. Поряд з тим аналогічна гра світлотіней зовсім просто досягається і одним цимбалістом через зміну кута удару – *c. a. di batt.* (іт. – *cambiamento angolo di battimento*) [10]. У «Domenico – sonate» Б.Котюка ніби налаштований місток між клавічембальною технікою стародавніх італійських композиторів та віртуозним володінням музикантом сучасними концертними цимбалами системи «Шунда».

Дві «Domenico – sonate» Б.Котюка можна виконувати і як двочастинний цикл, і як кожну зокрема. Світ давніх музичних ідей композитор розкриває цілком оригінальним і неочікуваним чином, надзвичайно сучасним за своїм темпоритмом та завдяки кадровій драматургії. За своєю образністю сонати створюють враження, ніби за допомогою сучасного кіномонтажу ми підглядаємо з різних точок та ракурсів за подіями при дворі французького чи іспанського королівств. Галантна інтрига «Domenico – sonata in D» різко контрастує зі святково-драматичним настроєм «Domenico – sonata in C». На відміну від «Простої симфонії» Бергаміна Бріттена чи «Класичної симфонії» Сергія Прокоф'єва, у своєму циклі двох сонат Богдан Котюк не ставив завдання стилізації «під епоху». Це не висловлювання у стилі давніх майстрів, як у Альфреда Шнітке чи Гія Канчелі, а погляд сучасної

людини-митця, який оперує модерною музичною мовою, щоб розповісти про давні відносини між людьми і їх переживання з погляду нашого сучасника.

Формально кожна із сонат вкладається в особливості старовинної форми *sonata da camera*. Про навмисну єдність з епохою творення перших сонат свідчить і дуже тонке вкраплення поліфонічних прийомів викладу тематизму, які були властиві *sonata da chiesa*. Зайвим свідченням підкресленої установки композитора на відтворення особливостей формотворення старовинної сонатної форми є чітке тоніко-домінантове співвідношення між першою та другою частинами сонат і сферами головної та побічної партій у рамках кожної з них. Водночас, беручи до уваги тональний взаємозв'язок між першою «Доменіко-сонатою in D» та другою «Доменіко-сонатою in C», констатуємо функційно-гармонічне співставлення тоніки та подвійної субдомінанти. У цілому цей плагальний драматургічний рух тонального зв'язку певним чином компенсує підкреслену автентичність функційного динамізму в рамках кожної із сонат. Торкаючись тональних співвідношень, відзначимо яскраву відмінність між сонатою in «C» у порівнянні з сонатою in «D». Двочастинна структура «Доменіко-сонати in C» будується на тривіальному співставленні умовної сфери «До» зі сферою «Соль». Хоча в межах кожної з цих сфер композитор здійснює надзвичайно далекі модуляції, деякі з них створюють враження атональних співставлень. Натомість, у першій «Domenico – sonata in D» внутрішньо-гармонічний розвиток і в рамках частин, і в побудові партії є набагато простішим. Таким чином, функційно-гармонічний план циклу цілком своєрідний і не очікуваний.

Виходячи із закономірності побудови багатьох старовинних сонат, Богдан Котюк у «Domenico – sonata in D» нарочито повторює першу частину, ставлячи репризу та першу вольту. Цей прийом і у класичній сонатній формі Віденських класиків, і, звичайно, у старовинній сонаті був надзвичайно розповсюдженим. Більше того, повторення експозиції у переважній більшості *son. allegro* було навіть обов'язковим. Котюк використовує цей прийом лише один раз. Але тональне співвідношення, що виникає між першою та другою частинами внаслідок цього повтору, є ще однією, особливою гранню драматургічного розвитку. Лише один 57 такт (перша вольта) «Domenico – sonata in D» зводить нанівець весь гармонічний розвиток, що готував появу надзвичайно віддаленої, стосовно початкової тональності «D» – тональної сфери «Des». Тим цікавіше сприймається після повтору експозиції поява цієї дуже далекої тональності, яка у нетрадиційний спосіб представляє домінуючу групу через енгармонічну заміну «Des» треба було б трактувати як «Cis», тобто ввідний тон.

Соната in «D» за своєю структурою є концентратом прийомів драматургічного розвитку, які у сонатах Доменіко Скарлатті спостерігаємо в розпорощеному вигляді. Можливо, саме з цього приводу і виник задум у Богдана Котюка додати до назви «Соната» дуже точну характеристику Доменіко. Як і для більшості сонат Скарлатті, для обидвох сонат Котюка характерним є тридольний розмір.

Імпровізаційні моменти та відхилення в сфері темпоритму не були властиві для італійських сонат *da chiesa* чи *da camera*. Їх варто розглядати як виняток. Наприклад, у «Сонаті C-dur» італійського композитора Мель'йора К'єзи (1730-1781), що була спеціально написана для цимбалів (іт. – *salterio*), чітка розміреність ритмічного викладу порушується декількома затримками з акцентами. Вони виникають тільки у момент підходу до кульмінації. Цей досить простий твір італійського композитора згадуємо швидше через його формальну невідповідність до збереження сонатних принципів попри чітко декларовану назву «Соната» [11].

Лише у небагатьох зразках старовинної сонати можемо знайти ті темпоритмічні відхилення, які є передвісниками каденцій у класичних концертах. Один з найяскравіших зразків цього типу – початок II частини Сонати g-moll Д.Скарлатті [7].

Драматургічна функція своєрідної імпровізаційності викладу у «Сонаті in D» Б.Котюка бере початок не з імпровізаційності класичних концертних каденцій, а від стилістики трансильванського фольклорного музикування [1]. Це однаковою мірою стосується і поліритмії, що є органічною складовою фактури цієї сонати. Самостійність ритмічного пласта кожної із цимбальних партій «Domenico – sonata in D» є очевидною.

Перемінне акцентування, як виявилось у результаті творчих паралелей прокладених Котюком у його «Доменіко-сонатах», є особливістю фактурного викладу музики, що нав'язує до стилістики старовинної сонати і водночас – надзвичайно показовим прийомом концертного музикування на цимбалах. Вже з перших тактів «Доменіко-сонати in D» звертаємо увагу на мінливість ритмоформул, що закладені не тільки у змінному метрі 9/16; 3/8; 4/8; 6/16, але й у ритмічних структурах: тріолі перетворюються у квартолі, а дуолі у своєму лінійному розвитку – у тріолі. У дуєті цимбалів розглянемо це співвідношення по вертикалі дуолі постійно співіснують з тріолями. Для цього варто



застосувати в дуолях подвійні удари пальцякою, а у переходах – перемінні. До речі, виконавцям варто використовувати різні види пальцяток для підкреслення специфічного фонізму у дуєті. Це допоможе досягнути ефекту мінливості, що була в основі авторського задуму.

Властива музиці старовинних сонат настроєва мінливість Б.Котюком передається у «Доменіко-сонатах» ще й особливою увагою до різних прикрас: форшлагів, трелей, мордентів, фіоритур. З цього приводу звернемо увагу на прямопротилежне трактування сильної долі у сонатах. При циклічному виконанні творів варто озвучувати першою «Сонату in D», усі морденти у якій є виписані нотами. Виконання усіх виписаних мордентів розпочинається виконанням з верхньої ноти над основною з подальшим рухом вниз. Тому головний акцент припадає не на основну ноту, а на першу з мордента. Лише в 11 такті мордент розпочинається з основної ноти з подальшим рухом вгору. Вдруге цей прийом композитор застосовує у передостанньому такті з форшлагом.

Хорей, властивий «Сонаті in D», як принцип акцентуації, змінюється у «Сонаті in C» на ямб. За цією глобальною переминою акцентування вчувається не лише драматургічний задум – протиставлення композитором другої частини першій, але й паралель з бінарною циклічністю Ф.Дуранте та Д.Скарлатті. Святково піднесений настрій «Сонати in C» формується водночас і фактурною перемінністю. У порівнянні з «Сонатою in D», в якій перемінність метру і ритму відіграли основну роль у створенні невловимо-мерехтливої атмосфери панування звуків, у «Сонаті in C» на першій план виходить протиставлення двох форм рухів. Саме у протиставленні ямбічних акцентів, які настирливо повторюються до розмірено-плавного руху шістнадцяток, закладена та настроєва мінливість, що творить квінтесенцію цілої циклічної форми.

Таким чином, у сучасній українській музиці дві «Domenico – sonate» Богдана Котюка займають особливе місце. Це чи не єдиний зразок в ансамблевій літературі, що створений спеціально для дуєту цимбалістів. Композитор свідомо проводить паралель між ефектним використанням одразу двох концертних цимбалів, а також музикою, що стала передвісником усього бурхливого розвитку сучасного симфонізму.

1. Баран Т. Світ цимбалів. / Т.Баран – Львів : Світ, 1999. – 88 с.
2. Гулянич Ю. Композитор Богдан Котюк. Грані творчої особистості / Ю.М.Гулянич // За наук. ред. Т. М. Барана. – Львів : Афіша, 2008. – 159 с.
3. М. Березовський. Соната для скрипки і чембало / М.Березовський – К. : Муз. Україна, 1983. – 52 с.
4. Три фантазії для лютні з Львівської табулатури XVI ст. Розшифровка і транскрипція для струнного оркестру М.Скорика. – К. : Музична Україна., 1981. – 60 с.
5. Schunda V.- J. A czimbalom története / V.- J. Schunda – Budapest, 1907. – 91 ol.
6. Tarjani Toth I. Cimbalom iskola II. / J. Falka, I. Tarjani Toth – Budapest, Editio Musica, 1967. – 144 ol.
7. Доменико Скарлатті. Сонаты для фортепиано / Д. Скарлатті, общ.ред. А.Николаева. – М. : Музыка, т.1. 1973. – 172 с.
8. Зимин П. История фортепиано и его предшественников / П. Зимин – М. : Музыка, 1968. – 216 с.
9. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах / Н. Кашкадамова – Тернопіль : СМП Астон, 1998. – 300 с.
10. Цимбаліст Тарас Баран / Т.Баран – Львів : Кобзар, 2001. – 114 с.
11. Chiesa M. Sonata C-dur. / M. Chiesa. – Edition Tumpanon, 1999. – 7 p.

*В статтє рассматриваются произведения композитора Богдана Котюка для струнно-ударных инструментов, а также дается характеристика старинных сонатных форм и подробное рассмотрение проблематики в плане исполнительско-технологического разбора сонат.*

**Ключевые слова:** композитор, соната, цимбалы, творчество.

*The article discusses the composer Bohdan Kotyuk for stringed and percussion instruments, as well as characteristics of the old Sonata forms and detailed consideration of the issues in terms of performance and technological analysis of the sonatas.*

**Key words:** composer, Sonata, cymbals, creativity.

УДК 78.071

Андрій Душний

### ПРІОРИТЕТИ ТВОРЧО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВОЛОДИМИРА ШЛЮБИКА В КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРИ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ

*У статті розкриваються основні напрямки творчо-виконавської діяльності Володимира Шлюбика. Педагогічна, виконавська (в якості керівника народного ансамблю пісні і музики «Роси»), композиторська, методична діяльність стали утвердженням його постаті в соціокультурному просторі регіону та Західної України ХХІ століття.*

**Ключові слова:** баян-акордеон, педагогічна діяльність, творчість, виконавство.

Із настанням нового тисячоліття активізувалася науково-дослідницька діяльність у руслі народно-інструментального мистецтва України а відтак – Західної України зокрема. Центром різноплановості науково-пошукової ланки традиційно являється Львівщина, як центральна інституція (мається на увазі Львівську Національну музичну академію імені Миколи Лисенка) академічного фахового формування музикантів-виконавців регіону – носіїв високої культури та духовності.

Водночас, освітнім центром музичного життя краю постає музично-педагогічний факультет Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Саме тут шліфують свою творчо-виконавську вправність педагоги-музиканти, які в подальшій своїй освітньо-мистецькій діяльності стають посередниками між музичним мистецтвом та дитячим світосприйняттям у загальноосвітніх школах та початкових мистецьких навчальних закладах України й зарубіжжя.

Тому, наша увага зосереджена на постаті Володимира Йосиповича Шлюбика, людини багатогранної та відданої своїй професії, він – акордеоніст, педагог, композитор, керівник низки колективів та громадський діяч Перемишлянського району Львівської області.

У руслі сучасних досліджень народно-інструментального мистецтва Західної України постають: *дисертаційні роботи* Л. Пасічняк, П. Дрозди, О. Трофимчука; *науково-методичні видання* І. Мариніна, А. Душного, Б. Пица, В. Шафети, П. Шиманського; окремі *наукові сегменти* розглядаються у публікаціях М. Булди, О. Бобечко, В. Дутчак, А. Душного, В. Зайця, В. Сподаренка, А. Сташевського, В. Шафети, Ю. Чумака, А. Шамігова та ін.

Наукові розвідки у царині банного мистецтва Львівщини сягають пріоритетного осмислення: Львівської баянної школи (Р. Кундис, А. Душний, Б. Пиц); еволюційних процесів колективного баянно-акордеонного музикування Львівщини в контексті національних традицій (В. Шафета); аналітики творчості В. Власова (Ю. Чумак, А. Боженський); постатей видатних представників Львівської баянної школи – М. Оберюхтіна (Д. Кужелев, Р. Кундис), А. Онуфрієнка (А. Душний), Е. Мантулева (С. Димченко, І. Фрайт, В. Шафета, А. Славич), Я. Ковальчука (П. Рачинський, Б. Пиц), В. Балика (Д. Кужелев, Б. Пиц), В. Чумака (Ю. Чумак, А. Душний, В. Шафета, Н. Гатайло), М. Дмитришина (А. Душний, Ю. Кіцила), Я. Олексіва (І. Куртий, А. Душний) та ін.; сутності феномену конкурсно-фестивального руху народників Львівщини (А. Боженський, М. Давидов, А. Душний, Є. Іванов, Ю. Ісевич, М. Імханицький, В. Рунчак, О. Сергієнко, В. Суворов, А. Сташевський, Б. Пиц) та ін.

У контексті нашого дослідження постають композиторські пріоритети В. Шлюбика [13; 17; 19], архівні матеріали [15; 18], замітки митця у ЗМІ [14; 16; 20], лінії аналізу творчості [3; 5; 10], довідникова література [4], окремі дописи [1; 2; 7; 8], інтернет-ресурси [6; 11; 21].

**Мета статті** аргументована у висвітленні різнопланової творчо-виконавської діяльності самодіяльного композитора Львівщини Володимира Шлюбика, його сегментів в руслі мистецького сьогодення.

З часу заснування науково-мистецького проекту «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва» (2005) потужно активізувалася наукова різнопланова діяльність. Зокрема, у висвітленні постатей представників означеного феномену, виконавських традицій, композиторських тенденцій, навчально-репертуарного та науково-методичного забезпечення тощо. Цьому послужили ціле гроно науково-практичних конференцій, презентацій, разових творчих проектів, а відтак – уніфікації першого в історії даної школи довідника «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва» (2010) [4], в якому вперше проведено лінію яскравих особистостей, творчих колективів, конкурсно-фестивальних проектів, різнопланового компонування, навчально-методичного доробку, тощо.

© Душний А., 2014.

Водночас, на основі сформованих композиторських тенденцій представників школи (А. Батршина, А. Онуфрієнка, В. Власова, Е. Мантулева, М. Корчинського, В. Балака, Я. Олексіва) баянно-акордеонний та оркестровий репертуар активно поповнився оригінальними компонуваннями.

Вагомим внеском у скарбницю народно-інструментального мистецтва краю є творчість Перемишлянського баяніста та педагога Володимира Йосиповича Шлюбика (28.01.1960 р.н.). Ще із навчання у Перемишлянській ДМШ (клас баяна С. Боднар), Володя почав проявляти зацікавленість колективним музикуванням і брав участь у ансамблі баяністів і акордеоністів школи, з яким став переможцем обласного конкурсу (1976) [4, с. 46–47]. Наступним кроком у виборі майбутньої професії музиканта послужила перемога в конкурсі солістів баяністів і акордеоністів області (Львів, 1976, II місце). Саме ці ключові компоненти стали визначальними у фаховому осмисленні майбутньої спеціальності, а відтак, творча особистість митця була скерованою в русло активності, прагненню перемагати, вчитися та вдосконалюватися.

В. Шлюбик випускник Львівського музичного училища ім. С. Людкевича (1980, клас В. Григорович), та музично-педагогічного факультету Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка (2008, клас С. Процика). Водночас, у 1991 р. закінчує факультет Рівненського ІПК РК з настроювання фортепіано та інших музичних інструментів.

В. Шлюбик – баяніст-практик, який поєднує викладацьку роботу (з 1980 р. викладач баяна, 2010 – вчитель-методист Перемишлянської ДШМ) із концертною діяльністю як соліст та керівник ансамблю баяністів-акордеоністів й народного ансамблю пісні і музики «Роси». Як педагог, Шлюбик виховав низку учнів-переможців-лауреатів виконавських конкурсів обласного та національного рівня. Серед них:

- А. Травлінський – лауреат обласного конкурсу баяністів і акордеоністів серед музичних і мистецьких шкіл (Львів, 1988, диплом III ступеня);
- В. Лоїк – лауреат III-го Всеукраїнського конкурсу баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття» (Дрогобич, 2010, диплом III ступеня), III-го міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Регретіум mobile» (Дрогобич, 2010, диплом з відзнакою), переможець обласного конкурсу баяністів та акордеоністів серед музичних і мистецьких шкіл (Львів, 2011);
- В. Семків – переможець обласного конкурсу баяністів-акордеоністів учнів дитячих мистецьких шкіл (Львів, 2013, диплом III ступеня);

Його клас закінчили низка випускників які продовжили навчання у середніх та вищих музичних навчальних закладах й після закінчення яких трудяться на мистецько-викладацькій ниві: М. Сипа (викладач музично-педагогічного факультету Дрогобицький ДПУ ім. І. Франка), А. Травлінський (вчитель музики Перемишлянської СШ № 2), Л. Овчар (вчитель музики Боршівської НСШ), А. Гураль (вчитель музики Унівської НСШ), М. Пацура, Г. Кобрин, Л. Овчар, Р. Олексів, та ін. [4, с. 42]. У своїй педагогічній роботі В. Шлюбик вчить учнів слухати музику, виявляти властивості музичного інструмента, оволодінню нотною грамотою, гармонією, елементарних навикам музикування того чи іншого твору. Митець зізнається: «сьогодні кожний «весільний музикант», який знає хоча б декілька акордів, бере із собою простий дитячий баян, бо розуміє, що навіть «найкрутіша самограйка» може підвести, а «баян – він і в Африці баян» [20].

Із початком творчої роботи у Перемишлянській ДМШ В. Шлюбик проявляє організаційні здібності у створенні вокально-інструментального ансамблю «Мелодія», який у 1986 р. стає лауреатом II-го ступеня обласного огляду-конкурсу естрадно-музичних колективів й отримує звання «Народний». Тоді, проявляється здатність митця до компонування, а основу репертуару «Мелодії» складають пісні В. Шлюбика «Ти і я», «Мова рідна», інструментальні композиції «Час промайнув у твоїх мріях», «Хороший настрій» [19, с. 4].

Ще одна сторінка творчості митця пов'язана із Народним ансамблем пісні і музики «Роси» (початкова назва – фольклорний гурт «Роси») створеним у 2004 р. з ініціативи саме В. Шлюбика, який відповідно став керівником колективу. До складу ансамблю входять інструменти: акордеон, гітара, контрабас, саксофон, тромбон, кларнет, труба та вокальна група. Репертуар різноманітний, який включає зокрема композиції керівника «Спів Карпат», «Шлях у Галичину», «Пісня братів», «Пісня синьоокої емігрантки» та ін. Вагомим чинником творчої діяльності ансамблю «Роси» є його участь у різноманітних мистецьких акціях, подіях краю, презентаціях колективу на міжнародній творчій арені, тощо. Нами запропонована часткова хронологія творчо-виконавської діяльності колективу із пріоритетом репертуарної політики:

- 22 січня 2006<sup>12</sup>, 2007<sup>13</sup> р. – учасник концерту з нагоди «Дня соборності України» (НД м. Перемишляни). Програми уособлюють твори Д. Шостаковича «Приладія», І. Топольницького на сл. Т. Шевченка «Ой три шляхи широкі».

- 21 березня 2006 р. – «Роси» та керівник колективу В. Шлюбик нагороджені грамотою Львівського державного обласного центру народної творчості і культурно-освітньої роботи (за підписом Р. Берези) за вагомий внесок у розвиток самодіяльного мистецтва, організаційну та пропагандистську роботу серед населення української пісні та музики.

- 2006<sup>14</sup>, 2007<sup>15</sup>, 2009<sup>16</sup> р. – учасник районного фестивалю Різдвяних колядок, щедрівок і віншуваль «Прославлятиму піснями». «Роси» за активну участь у фестивалі нагороджені Грамотою відділу культури Перемишлянського району за підписом О. Гавінської (2006, 2007, 2009);

- 12 березня 2006 р. – участь у літературно-мистецькій композиції «Вічний як народ»<sup>17</sup>;

- 2006 р. – участь у концертній програмі з нагоди Всеукраїнського дня працівників культури та аматорів народного мистецтва<sup>18</sup>. У виконанні колективу звучить українська народна пісня в обробці В. Шлюбика «Ой у полі три криниченьки», румунський народний танець в аранжуванні В. Шлюбика «Жайворонок», «Спів Карпат» на сл. П. Шлюбика та музику В. Шлюбика;

- 12 червня 2006 р. – «Українські вечорниці у Романа і Уляни»<sup>19</sup>. Ансамбль «Роси» бере участь з нагоди 10-річчя колективів: народного вокального ансамблю «Мрія» (керівники Л. Василецька, В. Теодорович) та зразкового ансамблю танцю «Веселка» (керівники С. Огородник, М. Токар). У виконанні колективу звучать твори митця «В'язанка українських народних пісень» та «Спів Карпат» на сл. П. Шлюбика (НД м. Перемишляни);

Серед активної конкурсно-фестивальної діяльності ансамблю «Роси» слід відзначити перемоги на Всеукраїнському фестивалі-конкурсі стрілецької та повстанської пісні «Дзвони Лисоні» (Бережани, 2007, I місце) та обласному фестивалі-конкурсі музичних колективів «Музична скарбничка» (Львів, 2010, I місце), яким опікується Львівський державний центр народної творчості і культурно-освітньої роботи під керівництвом Р. Берези. В цьому контексті постать В. Шлюбика є відзначена почесними грамотами та дипломами Міністерства культури і туризму України за твори «Спогад», «Ноктюрн», «Полька» та «Елегія». У 2008 році він отримує відзнаку Львівського обласного державного центру народної творчості за авторський твір «Шлях у Галичину», подяку за композицію «О, Діво Маріє» і «Недоторкану розкіш». Водночас, митець на фестивалі-конкурсі «Дзвони Лисоні» завойовує перше місце за твір «На столі, на сні» а на фестивалі-конкурсі «Музична скарбничка» 2009 – 2010 років стає переможцем проекту за виконання пісень «Жайвір співає», «Недоторкана розкіш», «Циганський танець». Із твором «Намалой мене» виступає у Золочівському замку (доречно відмітити, цей виступ транслювався на Першому каналі УТ у 2010 р.) [19, с. 5].

Доречним є цитата у газеті «Галицький шлях»: «... «Роси» з особливим трепетом бережуть оту давню традицію виконання українських пісень. І цим вони примітні і близькі нам...» [8]. У рецензії на концерт ансамблю «Роси» у с. Коросно зазначено: «...Слід відмітити цікаві аранжування інструментальних творів («В'язанки стрілецьких пісень», румунського танцю «Жайворонок») і більшості пісень (авторських «Шлях у Галичину», «Спів Карпат», українських народних «Позич мені чоловіка», «Дощик», «Зелений дубочку» та ін.), які розписав для ансамблю Володимир Шлюбик...» [9].

Міжнародні гастрольні поїздки колективу «Роси» відзначені на культурно-мистецькій акції «Дні українсько-польської культури у м. Лосіце» (Польща, липень 2007). У розгорнутій публікації

<sup>12</sup> День соборності України : програма (Перемишляни, РНД, 22 січня 2006).

<sup>13</sup> День соборності України : програма (Перемишляни, РНД, 22 січня 2007).

<sup>14</sup> II-й районний фестиваль Різдвяних колядок, щедрівок і віншуваль «Прославлятиму піснями Господа» : програма (Перемишляни, РНД, лютий 2006).

<sup>15</sup> III-й районний фестиваль Різдвяних колядок, щедрівок і віншуваль «Прославлятиму піснями Господа» : програма (Перемишляни, РНД, 11 лютого 2007).

<sup>16</sup> V-й районний фестиваль Різдвяних колядок, щедрівок і віншуваль «Прославлятиму піснями Господа» : програма (Перемишляни, РНД, 8 лютого 2009).

<sup>17</sup> Літературно-музична композиція «Вічний як народ» : програма (Перемишляни, РНД, 12 березня 2006).

<sup>18</sup> Всеукраїнський День працівників культури та аматорів народного мистецтва : програма (Перемишляни, РНД, 2006).

<sup>19</sup> Українські вечорниці у Романа і Уляни : програма-запрошення (Перемишляни., РНД, 12 червня 2006).

М. Конвіцької ми дізнаємось про креативні гасла по відношенню до творчих граней В. Шлюбика та ансамблю «Роси»: «Буває живеш поруч з людиною в одному місті ... а от про її унікальний внутрішній світ і неповторні здібності і не здогадуєшся. Так у Польщі ... відкрився талант В. Шлюбика. Ансамбль «Роси» ... з'явився саме завдяки ... В. Шлюбику ... Так писати і складати музику може лише людина надзвичайно тонкої душевної організації. Здатна побачити, підмітити чужий біль і радість, здатна співпереживати і передавати енергетику іншим. Його пісня зворушує і водночас вабить, привертає до України, рідної культури. А у вмілому виконанні учасників ансамблю «Роси» вона немовби оживає, дихає...» [7, с. 4].

Варта уваги, участь ансамблю у Першому Всеукраїнському фестивалі мистецтв «Україна – свята родина» присвяченого 20-й річниці Незалежності України, який відбувся у Палаці мистецтв «Україна» 16 жовтня 2011 року. Як згадує В. Шлюбик: «Це велика честь і визнання для нашого творчого колективу виступати на головній сцені України ... значить наші старання не є марними і ми на правильному шляху свого творчого розвитку» [1].

Вельми знаковою є перемога на VII-у Всеукраїнському Відкритому конкурсі баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття» (м. Дрогобич, 5–7 грудня 2013), який щорічно проводиться на базі Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. У номінації «ансамблі та оркестри НІ викладачів» колектив посів III-є місце. Варта уваги конкурсна програма, у якій звучали композиції митця «Мелодії душі», «Фантазія на українські мелодії» та «Візерунки любові» на сл. Н. Романяк. Відповідно, у рамках даного конкурсу відбулась презентація навчального посібника «Педагогічний репертуар для оркестру (ансамблю) народних інструментів. Випуск 2», до якого увійшов твір «Мить душі» [10, с. 104–124], наочність виконання лише підкреслило значимість даного твору в мистецькому руслі сьогодення.

Публіцистична частина творчості Шлюбика проводиться у спогадах про видатних представників Перемишлянського краю Михайла Євстаховича Шиха [14] та Михайла Івановича Бурбана [16]. Варті уваги методичні розробки автора «Перші кроки навчання гри на акордеоні (баяні) в дитячій музичній школі» [18] та «Основні навички гри на баяні в музичних та мистецьких навчальних закладах» [15]. У працях він звертається: до ролі баяна в музичному середовищі та його різновидів; елементів початкової роботи із дітьми, де пропонує використовувати наочно-демонстраційні теоретичні та практичні методи роботи; постановки рук; елементарних виконавських навичок (володіння міхом, вправи для правої та лівої руки, штрихів); вибору репертуару; та подає ряд порад провідних баяністів-виконавців щодо перспективи навчання та виховання дітей-баяністів.

Окремою увагою заслуговує творчість композитора, яка є вельми значною та різноманітною: *твори для баяна-акордеона* («О, діво Маріє», «Ноктюрн», обр. укр. нар. пісні «Цвіте терен», «Зозуля», «Мама», «Етюд а-moll», «Мелодія», «Елегія», «Спогад», «Ніч», «Пісня без слів», «Чарівний вітер»); *твори для ансамблю баяністів-акордеоністів* («В'язанка українських стрілецьких пісень», «Циганський танець», «Козацька жартівлива», «Марш», «Полька»); *пісні для дитячих хорових колективів* («Зозуля», «Чорнобиль», «Наш край», «Майдан», «Пісня про маму», «Рідна школа»); *вокальні твори* («Спів Карпат», «Шлях у Галичину», «Пісня братів», «Пісня синьоокої емігрантки»).

Видавництво Посвіт у 2007 р. надрукувало першу авторську збірку композитора «Дитячий альбом для баяна (акордеона)», музичними редакторами якої виступили доценти ДДПУ ім. І.Франка С. Процик та І. Фрайт, автором передмови доцент Л. Філоненко. Презентація альбому відбулася в рамках Всеукраїнського науково-практичного семінару «Історія, теорія та практика музично-естетичного виховання» (квітень, 2007) [2].

Твори збірки включають:

- *елементи підголоскової поліфонії* («О, Діво Маріє», «Мама»);
- *кантиленну мініатюру* («Ноктюрн» – викладений у фактурному двоголоссі з поєднанням крупної та дрібної технічної сентенції, «Елегія» – темпоритм твору *andante cantabile* сприяє проведенню динамічної лінії із контрастною розв'язкою, «Спогад» – ностальгічна мелодика, яка побудована на перемінному проведенні основного тематизму правої та лівої руки, «Ніч» – повільна, наспівна мініатюрка з використанням елементів двоголосся, «Пісня без слів» – прототип вільної наспівної мініатюри (для прикладу у фортепіанній музиці, такий вид компонування привернув увагу композиторів романтичного напрямку Ф. Мендельсона, Ш. Алькана, І. Мошелеса, А. Рубінштейна, Е. Гріга, Г. Форте та ін.) [11];
- *обробки народних пісень* («Цвіте терен» – уособлює поєднання тріолей, акордів, подвійних трелей);

- *оригінальні композиції* («Козацька жартівлива» – маршоподібного характеру, з використанням дрібної техніки, гри терціями та октавами; «Зозуля» – п'єса жартівливого характеру з використанням арпеджіованих прийомів гри; «Чарівний вечір» – повільна п'єса яка включає вступ-каденцію, проведення теми, першу варіаційну двохголосну розробку та другу варіацію на дрібну техніку);

- *інструктивний матеріал* (Етюд а-moll, для розвитку різної техніки правої руки (гамоподібні та арпеджіовані пасажі, гра терціями та октавами, октавні мелізми / форшлагги, тощо));

- *компонування для акордеона та фортепіано* («Мелодія», де партія ф-но постає домінуючою що сприяє її викладу не в якості акомпанементу а повноцінного учасника ансамблю, відтак камерному ансамблю акордеон – фортепіано. Це безумовно сприяє розширенню репертуарних тенденцій означеного спрямування на початковому етапі навчання).

У першому «Дитячому альбомі» В. Шлюбика ми спостерігаємо різнопланові репертуарні пошуки композитора, які безумовно сприяють збагаченню як оригінальним репертуаром учнів початкових мистецьких навчальних закладів так і оперують музичним смаком, сприяють розвитку художнього образу, виконавської стійкості тощо. За визначенням Л. Філоненка: «Сьогодні на письмовому столі композитора нові твори; митець у постійному творчому пошуку, адже ХХІ століття диктує нові ідеї, теми, настрої, тощо» [13, с. 3–4].

Наступний доробок композитора – навчальний посібник «Педагогічний репертуар баяніста» (Дрогобич, 2010), який умовно розподіляється на п'ять розділів: «Дитячий альбом № 2»; п'єси; твори для баяна з фортепіано; етюди; твори для ансамблю баяністів-акордеоністів. Варто відзначити затребуваність даного доробку який був презентований громадськості в рамках III-го міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів «Regretium mobile» (Дрогобич, ДДПУ ім. І. Франка, 6–9 травня 2010) та упорядкований й виданий в рамках науково-мистецького проекту «Львівська школа баяно-акордеонного мистецтва», 60-річчя заснування якої саме святкувалося в рамках зазначеного мистецького дійства.

Таким чином, «Дитячий альбом № 2» – це цикл інструктивних п'єс («Пісенька», «На галявині», «Співаночка», «Дитяча пісенька», «Бабусині руки», «Весняночка», «Коляда», «Коломийка», «Козачок», «Таночок», «Бігунець», «Горобчик», «Жартівник», «Романс», «Проводи»), об'єднані дитячою тематикою, різні за характером, побудовані за принципом поступового зростання технічних труднощів, які при бажанні можна об'єднувати в сюїту (3-5 чч.). Матеріал є цікавим та доступним для учнів-початківців, і складається з творів як пісенного, так і танцювального характеру, що дає можливість розвивати образне мислення учня (наприклад у п'єсці «Дитяча пісенька» навіювання коліскової, «Колядка» відчуття Різдвяних свят, «Коломийка» та «Козачок» дух народних танців, тощо.). Поряд з цим, у п'єсі «Жартівник» зустрічаються елементи сучасних прийомів виконання, зокрема – тремоло міхом (1-а ч.), яке вимагає від учня неабиякого володіння даним прийомом.

П'єси (розділ 2) по своїй структурі відображають настрої композитора, який зумовлений роздумом над сутністю буття («Роздуми»), у творі «Для мами», композитор використовує елементи підголоскової поліфонії. Вальсові композиції «Журавлі» та «Червоні вітрила» носять контрастний характер, перша – більш схвильована, друга – веселий та життєрадісний (у поєднанні акордової та дрібної техніки). П'єси по своїй будові та складності виконання можуть поповнити репертуар учнів старших класів ДМШ, та студентів молодших курсів вищих мистецьких навчальних закладів.

Ліричними та наспівним є композиції «На столі, на сні» та романс «Ти мене захисти від любові» для баяна з фортепіано. Мета творів – залучити учнів до елементарних форма музикування із концертмейстером, яке у подальшому сприятиме розвитку відчуття колективної гри, і як приклад, послужить стимулом для ускладнення концертної програми.

Етюди побудовані на розвиток техніки правої руки. Це зумовлено вдосконаленням гри ломаного (Етюд а-moll), та короткого (Етюд С-dur) арпеджіо.

Цікавою є композиція для квартету баяністів «Зустріч у місті». У I-й частина проявляються елементи блюзу, які проводяться у партії 2-го баяна, II-га частина написана у темпі Allegro, і побудована на синкопічній ритмічній фігурації.

Доречно відобразити панораму виконання творів митця на Всеукраїнському та міжнародному рівні:

- В. Шлюбик, сл. П. Шлюбика «Спів Карпат», «В'язанка українських народних пісень» – народний ансамбль пісні і музики «Роси» в рамках «Українських вечорниць у Романа та Уляни» (Пермишляни, 12 червня 2006);
- В. Шлюбик, сл. Марка Боеслава (Михайла Дяченка) «На столі на сіні», В. Шлюбик «В'язанка українських стрілецьких пісень» – Народний ансамбль пісні і музики «Роси» на Всеукраїнському фестивалі-конкурсі стрілецької та повстанської пісні «Дзвони Лисони» (Бережани, 2007).
- В. Шлюбик «Пісня про маму» – хор «Глорія» зразкової студії «Осанна» Перемишлянського Народного дому на Всеукраїнському конкурсі хорових колективів (Дрогобич, 2008).
- В. Шлюбик, сл. Н. Романяк «Недоторкана розкіш» – Вікторія Юзва на Всеукраїнському конкурсі сучасної релігійної пісні «Пісні серця» (Стрий, 2008).
- Я. Барнич, аранжув. В. Шлюбика «Гуцулка Ксеня» – Святослав Шкварок та Богдан Андрусишин на звітному концерті зразкової хорової студії «Осанна» (Пермишляни, РНД, 15 червня 2008)<sup>20</sup>.
- Укр. нар. пісня в обр. В. Шлюбика «Цвіте терен» – Віталій Лоїк на III-му міжнародному конкурсі баяністів-акордеоністів «Вічний рух» (Дрогобич 6 – 9 травня 2010); Олексій Сергієнко на міжнародному конкурсі «Сніжний Оскар 2013» (Словаччина, 2013).
- В. Шлюбик «О, діво Маріє» – Гала-концерт з нагоди святкування 10-ліття з дня заснування Стрийської єпархії УГКЦ (м. Стрий 29 серпня 2010).
- В. Шлюбик, сл. В. Прийми «Молиться серце» – Леся Козак на обласному фестивалі-конкурсі «Музична скарбниця» (Львів, 2010).
- В. Шлюбик «Пісня без слів» – Кирило Хренов на Всеукраїнському огляді-конкурсі імені династії Воеводіних (Луганськ, 2010) [21].
- В. Шлюбик «Козацька жартівлива» – Кирило Хренов на Всеукраїнському конкурсі «Класичний меридіан» (Київ, 2011) [6].
- В. Шлюбик «Фантазія на українські мелодії», на сл. Н. Романяк «Моя любов» – Всеукраїнський фестиваль «Україна – свята родина» (Київ, НП «Україна», 16 жовтня 2011).
- В. Шлюбик «Шлях у Галичину», на сл. Н. Романяк «Жайвір співає» – Міжнародний етно-фестиваль «Верхобужжя» (Золочівщина, 6 – 8 серпня 2012).
- В. Шлюбик «Ноктюрн» – Володимир Семків на обласному конкурсі баяністів та акордеоністів серед музичних і мистецьких шкіл (Львів, 2013),
- В. Шлюбик «Зустріч у місті» – дует піаністів Ших Катерина та Михайлишин Оля на Всеукраїнському конкурсі мистецтв «Юні таланти України» (Львів, 14–15 червня 2014).

**Висновки.** Отже, творча постать Володимира Шлюбика яка уособлює педагога – організатора – керівника – композитора постає домінуючим чинником формування світогляду сучасної мистецької спільноти, виховним компонентом та наочним прикладом для підростаючого покоління. Феномен митця – знаковість у пропаганді баянно-акордеонного та народно-інструментального мистецтва Львівщини в контексті соціокультури Західної України.

1. Бойчук А. Україна – свята родина / А. Бойчук // Перемишлянський край. – 2011. – 20 жовтня. – С. 3.
2. Дзік О. Вечір ноктюрнів та експромтів / О. Дзік // Народний часопис «Галицький шлях». – 2007. – П'ятниця, 6 липня. – № 26 (1778). – С. 8.
3. Душний А. «Дитячий альбом» як основа дидактичного репертуару у доробку представників Львівської баянної школи // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : Збірник наукових праць: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. – Рівне : РДГУ, 2011. – Т. 1. – Вип. 17. – С. 257–262.
4. Душний А. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва : довідник / А. Душний, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2010. – 216 с.
5. Душний А. Приоритети функціонування баяна (акордеона) в Західній Україні на рубежі ХХ – ХХІ століть / А. Душний // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство : сб. статей по мат. X-й междунауч.-практ. конф. (Тамбов, ТГМПИ им. С. Рахманинова, 7 февраля 2014 г.). – Тамбов, 2014. – С. 175–188.
6. Класичний меридіан : номінація «Виконавці на народних інструментах» (учасники 2011 р.) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://classicmeridian.com/?p=28>.

<sup>20</sup> Звітний концерт зразкової хорової студії «Осанна» : програма (Перемишляни, РНД, 15 червня 2008).

7. Конвіцька М. З Перемишлян, враження від поїздки до польського міста Лосіце / М. Конвіцька // Народний часопис «Галицький шлях». – 2007. – 6 липня. – С. 4–5.
8. Назарчук М. Ансамбль «Роси»: «Богу дякувати, уже ніхто не каже, що у нас нічого не вийде...» / М. Назарчук // Народний часопис «Галицький шлях». – 2007. – П'ятниця, 7 вересня. – № 35 (1786). – С. 8.
9. Наш. кор. «Роси» в Коросні / Народний часопис «Галицький шлях». – 2007. – 23 лютого. – С. 6.
10. Педагогічний репертуар для оркестру (ансамблю) народних інструментів : навчальний посібник [Ноти] / [ред.-упор. А. Душний, В. Шафета]. – Дрогобич : Посвіт, 2014. – Вип. 2. – 124 с.
11. Пісня без слів [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://uk.wikipedia.org/wiki/Пісня\\_без\\_слів](http://uk.wikipedia.org/wiki/Пісня_без_слів).
12. Шлюбик В. «Сьогодні небо чисте, ясне» [Ноти] / В. Шлюбик. – Перемишляни, 2008. – 4 с.
13. Шлюбик В. Дитячий альбом для баяна (акордеона) [Ноти] / В. Шлюбик / [ред.-упор. Л. Філоненко, І. Фрайт]. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – 40 с.
14. Шлюбик В. Обірвана мелодія душі / В. Шлюбик // Перемишлянський край. – 2012. – Четвер, 12 квітня. – № 29-30 (376-377). – С. 7.
15. Шлюбик В. Основні навички гри на баяні в музичних та мистецьких навчальних закладах : методичні рекомендації. Рукопис / В. Шлюбик // Архів В.Й. Шлюбика. – 20 с.
16. Шлюбик В. Пам'яті земляка / В. Шлюбик // Перемишлянський край. – 2012. – Четвер, 13 вересня. – № 73-74 (420-421). – С. 8.
17. Шлюбик В. Педагогічний репертуар баяніста : навчальний посібник [Ноти] / В. Шлюбик / [ред.-упор. А. Душний]. – Дрогобич : Посвіт, 2010. – 60 с.
18. Шлюбик В. Перші кроки навчання гри на акордеоні (баяні) в дитячій музичній школі : методична розробка. Рукопис / В. Шлюбик // Архів В.Й. Шлюбика. – 20 с.
19. Шлюбик В. Пісні та романси [Ноти] / В. Шлюбик // [ред.-упор. вступна стат. Л. Філоненко]. – Дрогобич, Посвіт, 2011. – 106 с.
20. Шлюбик В. «Дядьку, а баян – це жива музика?» / В. Шлюбик // Народний часопис «Галицький шлях». – 2005. – Вівторок, 30 серпня. – № 64 (1614). – С. 4.
21. VI-й Всеукраїнський огляд-конкурс учнів та студентів відділів народних інструментів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів, вищих музичних навчальних закладів I – II рівнів акредитації імені династії Воеводіних (Луганськ, 22 – 26 березня 2010 р.) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://lgaki.com.ua/ckfinder/userfiles/files/pol-voevod-2010.pdf>.

*В статті розкриваються основні напрями творческо-виконавчої діяльності Володимира Шлюбика. Педагогічна, виконавська (в якості керівника народного ансамблю пісні і музики «Роси»), композиторська, методична діяльність стали утвердженням його особистості в соціокультурному просторі регіону і Західної України ХХІ століття.*

**Ключові слова:** баян-акордеон, педагогічна діяльність, творчість, виконавство.

*The article covers the main areas of creative and performing activities Vladimir Shlyubik. Pedagogical of executor (as the head of the national song and music «Rosy»), composer, methodical activity was establishment figures in its socio-cultural space of the region and Western Ukraine XXI century.*

**Key words:** bayan-accordion, teaching activities, creativity, performance

УДК 781.68 : 786.2

Уляна Молчко

### ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ БОГДАНА ВЕСОЛОВСЬКОГО

*У статті здійснено музикознавчий аналіз фортепіанних творів композитора Богдана Весоловського. Авторка висвітлює жанрову першооснову п'єс, стилеві особливості, проникає в музичну мову митця, характеризує інструментальну фактуру творів.*

**Ключові слова:** Богдан Весоловський, фортепіанні п'єси, танго, фокстрот, румба, вальс, полька, романтична стилістика.

Впродовж тривалого часу в українській діаспорі нагромаджено значний духовно-культурний потенціал, створено чимало художніх цінностей. Вагомий внесок у розвиток національного мистецтва за кордоном здійснили композитори, з творчістю яких стало можливо познайомитися на початку 90-их років.

© Молчко У., 2014.



Здобута Незалежність України дала поштовх до повернення на батьківщину мистецьких надбань визначних наших музичних корифеїв та досягнути значну їх творчу спадщину української еміграції, яка поступово починає інтегруватися в сучасну загальноукраїнську науку та культуру. До знаних діячів культурницько-мистецької еміграції Канади належить Богдан Весоловський. Творчий доробок митця становить понад 130 вокальних композицій, які за своєю значущістю є справжнім надбанням національної культури.

Фортепіанна творчість українського композитора з Канади, в силу складних суспільно-політичних обставин панування радянського режиму на Україні, тривалий час була маловідомою сучасникам. Вагомим внеском до популяризації творчості композитора став випуск на рідній землі трьох авторських пісенних збірників: «Прийде ще час» [3], «Я знов тобі» [4], «Усе моє життя» [5], редактором-упорядником яких став Олександр Зелінський.

**Мета статті** – охарактеризувати жанрові особливості фортепіанних п'єс Б. Весоловського. Вперше здійснити музично-естетичний аналіз композицій, задля впровадження в навчально-концертний процес, визначити їх стилеві орієнтири.

До композиторського доробку Богдана Весоловського належать фортепіанні п'єси, які збагатили національний естрадно-розважальний доробок українських митців. Поява їх була цілком історично природною. Оскільки в цей час, як зазначає мистецтвознавець Наталія Майчик «Вибаглива інфраструктура розважальної музики *Nachtlokal*'ів, кабаре і ревію-театрів Австрії, Польщі, Чехії та іншого зарубіжжя першої половини ХХ століття послужила своєрідним взірцем для українського міського середовища. Поступово починають вироблятися ментальні орієнтири, спрямовані на доступність, демократизм, відкриті емоційність, розважальність та водночас високий суспільний попит та комерційну вартість. Такими були студентські бали, танцювальні вечори при курсах навчання народного і салонного танцю, фестини, розважальні програми перед кіносеансами, вистави-ревію і музичні комедії професійних, кабаре-театрів, експериментальних театрів-студій, мандрівних труп 1930 років» [9]. Музичний талант Богдана Весоловського, діяльність його в оркестрі Яблонського, спонукали його до створення не тільки вокальних але й розважальних інструментальних творів [10, с. 12]. Ці композиції можна умовно поділити на п'єси, в яких яскраво простежуються жанрові ознаки танцювальної музики, а також твори, котрим властиві стилістичні особливості романтизму.

Найчисленнішою є перша група – «На здоров'я», «По півночі», «Український куяв'як», «Орхідеї», «Танго-серенада», «Перший сніг», «Бігін», «Наше танго», «Золота рибка», до другої групи належать «Ноктюрн» і «Мавка».

На початку ХХ сторіччя в Україні зароджується і проходить процес становлення галицька розважальна музика, яка за означенням В. Конончука «поставала у взаємодії пісенних культур різних народів, а саме: українського, австрійського, польського, німецького, російського, єврейського, вірменського тощо» [8]. Початкові етапи розвитку цього легкого жанру пов'язані з інструментальною творчістю Б. Весоловського, який додав танцювальним жанрам різних народів суто національно-регіональних ознак. Так, в його фортепіанній творчості перевтілюється польський куяв'як, чеська полька, іспанське танго, американський фокстрот.

У п'єсі «Український куяв'як» Б. Весоловський торкається польського фольклору. Назва танцю походить від (польської *Kujawiak*) назви області Куявії. Автор створює композицію в характерному музичному розмірі 3/4. Гамоподібні висхідні та низхідні ходи, що насичують музичний тематизм твору, надають першій частині дещо ліричного відтінку. Застосовуючи пунктирний малюнок, Б. Весоловський споріднює п'єсу з особливостями танцю мазурки, чим додає піднесеного настрою. Забарвлення гармонічним *c-moll* наближає мелодичні фрази до українського ліричного мелосу.

У другій частині переважає акордова інструментальна фактура, яка підкреслює тридольний метр і підсилює урочистий характер композиції. Вияскравлення ритмічними особливостями (поява на других долях такту половинних вартостей, крапкованого малюнку) синкопованого музичного тематизму мініатюри, який притаманний як українському, так і польському хореографічному мистецтву.

Юнацький життєствердний пафос, який притаманний композиторській творчості Б. Весоловського яскраво проявився в п'єсах, у яких використано характерні особливості чеського танцю полька. Цей швидкий і жвавий танець ліг в основу двох творів митця «На здоров'я» та «По півночі».

Жвавий і задержуватий настрій європейського танцю надихнув Б. Весоловського на створення п'єси з веселою назвою «На здоров'я». Розмір 2/2 надає композиції енергійного метричного танцювального відчуття. Твір починається коротким унісонним вступом в тональності F-dur. Лаконічні стрімкі затактові поспівки передають динамічну моторність. Октавний акомпанемент акцентує сильні та відносно сильні долі тактів підкреслюючи, жанрові ритмори.

Подальший музичний розвиток автор здійснює шляхом застосування більш насиченої інструментальної фактури. Мелодична лінія ускладнюється веденням терцовими подвійними звуками, що є властиво українській народній музиці. Пульсуючий октавно-акордовий акомпанемент підсилює чеський фольклорний різновид.

Заключну частину «На здоров'я» Б. Весоловський переносить в тональність B-dur. Фактурна та ритмічна стабільність уособлює піднесений оптимізм, нестримне кипіння молодечих сил.

Ще однією адаптацією жанру польки в українську інструментальну культуру стала п'єса «По півночі». Танцювальний імпульс руху відчутний вже у лаконічному вступі. Затактова структура мотивів, що перериваються четвертними паузами підкреслює поривчасто-бентежний характер музичних інтонацій. Хроматизовані ходи в мелодії передають напружений емоційний тону, а чіткі октавні бази наповнюють твір твердою рішучістю. Всі ці особливості застосовані митцем для створення загадкового настрою, який співзвучний назві твору.

У процесі музичного розвитку мелодичний тематизм урізноманітнюється шляхом застосування варіаційно-варіантних проведень. Фортепіанний супровід насичений ритмоактивною пульсацією, що приводить до монолітного звукового потоку та сприяє підкресленню танцювального виру.

Заключний розділ польки «По півночі» спочатку насичений початковим мелодичним тематизмом, але згодом відтінюється автором уведенням тональності B-dur. Власне її прихід підносить польку до кульмінаційного танцювального виру.

Жанр танго є провідним у творчості Богдана Весоловського. Ним створено чимало вокальних зразків, які отримали світове визнання. Найпопулярнішими є «Прийде ще час», «Ти і твої очі», «Подай рученьку», «Я знов тобі», «В зоряну ніч», «Як заїде сонце», «Лети тужлива пісне». Але поряд з пісенними взірцями в композиторській творчості митця є інструментальні зразки.

Визначне місце за популярністю займає танець «Танго», який розповсюджений не тільки в мистецьких колах, а й серед представників далеких від музично-елітарної частини соціуму. Не випадково композитори багатьох країн світу приділили танго увагу в своїй творчості. Саме Б. Весоловський ствердив цей вельми емоційний танок у концертно-розважальних сферах музичного життя України.

Перші згадування про «танго» належать до початку 1880-х років. Танго – аргентинський народний танець, вільної композиції, якому є властивий енергійний і чіткий ритм [11, с. 129]. Його витoki мають давнє коріння. Початком шляху став старовинний танець контрданс, котрий виявився передвісником хабанери. Цілоком ймовірно, що вкрай популярний у XVIII-XIX сторіччя танок хабанера у поєднанні з характерним музичним фольклором Андалузії спричинив появу гібридної форми музичного мислення. Це – відправна крапка у розвитку «танго» [11, с. 131]. Згодом, 1888 р. «танго» опинилося на сценах театрів, з'явилися і професійні змістовно-художні обробки. Коли на початку ХХ сторіччя «танго» опиняється у репертуарі бродячих шарманщиків, з-за Атлантичного океану з'являються перші «аргентинські танго».

Початок доби «танго» в Аргентині відноситься також до 1880-х років, але там цей танок був набагато більш розповсюджений у соціумі. Проте в Аргентині склався свій тип танцю, заснований на народній пісні – мілонга, втім інструментальний супровід і танго, і мілонги був загальним. Злиття мілонги з танго призвело до небачених наслідків [11, с. 132]. «Танго», котре спочатку існувало як суто традиційний пісенний жанр, неодмінно стали виконувати як побутовий парний танок, який швидко увійшов до танцювальних салонів «вищого суспільства».

Виходячи з потреб еліти суспільства, композитори більш за все намагалися бути модними, все далі відокремлюючись від первісних фольклорних форм. З кінця 1910-х років танго остаточно почало позиціонуватися як салонний парний танець. 1930–1950 рр. не тільки за кордоном, але й на просторі колишнього СРСР стали «золотим століттям» танго. До перших національних творців танго належать, крім Весоловського, Барнич, Балтарович-Штон, а згодом Кос-Анатольський.

«Танго-серенада» Богдана Весоловського має розважальну функцію. За своїми музичними властивостями наближається до бального. Йому властиві гострий пружний ритм, відсутність імпровізації, акцентована мелодика. Контрастний тематизм, який характерний для згаданого різновиду танго, у даному випадку відсутній. Цю танцювальну композицію автор створив у простій

тричастинній формі. П'єса розпочинається лаконічним вступом, якому властива мотивна повторювальність. Штриховий компонент пов'язаний з рисами танго (стакато, короточасні звукові наростання і зменшення). Підкреслення слабкої долі крапкованим малюнком надає п'єсі ознак хабанери. Остинатний пунктирний ритм сприяє відтворенню глибоких емоційних барв і тримає композицію в танцювальному тонусі.

Б. Весоловський поєднує в творі ще один жанр вокальної музики – серенади. Він виявляється у фортепіанних фразах, які проводить партія правої руки. Їм властива менш гостра ритмічна структура, більше підкреслюються перші долі в тактах. Тут автор використовує як розспівні мелодійні висхідні ходи дрібними вартостями, так і довготривалі акордові співзвуччя, чим надає п'єсі пісенно-ліричних ознак. Тема твору розгортається у межах із квадратним фразуванням, що виникає із танцювальних рухів бального танго по умовному квадрату і легко сприймається емоційно. Пружна динамічна мелодична лінія, що розвивається секвенційно стимулює творчу інтерпретаційну ініціативу виконавця.

У «Танго-серенаді» митцю властиве оркестрове мислення, тому не дивним є використання акордової гармонічної вертикалі. Фортепіанна мініатюра насичена фактура звуковими співзвуччями створює об'ємний звуковий колорит.

«Наше танго» Б. Весоловського вражає своєю інструментальною віртуозною фактурою, багата ритміка якого надає йому ознак іспанського танго. Тричастинною формою та мінливим тональним планом (e-moll, E-dur) автор справляє враження розгорнутого музичного полотна.

Вже з перших тактів відчувається стрімкий танцювальний запал. Дрібне мотивне групування створює асоціацію з іспанським фольклорним взірцем фламенко. Поєднання тридцятьдругих вартостей з шістьнадцятими передає відбивання ритму каблуками. Ускладнений ритмічний малюнок пронизує також партію лівої, чим надає композиції концертного розмаху. Поява блукаючих дрібних пауз, уведення залікованих звуків загострюють танцювальну експресивну синкопованість. Віртуозний пасаж, що завершує початкову частину «Нашого танго» вносить в інструментальний виклад імпровізацій ознаки.

У другій частині (E-dur) автор ускладнює фортепіанну фактуру терцовими ходами, гамоподібними, альтерованими пасажами. Акцентування пунктирним ритмом слабих долей тактів загострює відчуття жанру танго. Танцювально-мелодичний музичний матеріал середньої частини Б.Весоловський завершує низхідним унісонним пасажем, який насичений характерними ритмічними послідовностями іспанського народного фольклору.

Б. Весоловський належить до перших українських композиторів, які звернулися до втілення фокстроту в національну інструментальну музику. Варто зазначити, що фокстрот (з англійської – «лисячий крок») виник на основі регтайму та уанстену в США. Є два різновиди фокстроту – «quickstep» (швидкий фокстрот) і «slowfox» (повільний фокстрот).

Ознаки словфоку прослідковуються в двох творах Б. Весоловського – «Орхідея» та «Перший сніг». Мелодика фокстроту «Орхідея» насичена гострими пунктирними ритмами, за допомогою яких автор передає веселий характер. Мотивна повторювальність, гамоподібні мелодичні ходи, простий акордовий акомпанемент створюють піднесений настрій. Проста двочастинна форма з лаконічним вступом надають композиції так званих легкосприйнятливих «шлягерних» особливостей.

У п'єсі «Перший сніг» автор втілює ознаки фокстроту простими музичними засобами. Крапкований ритмічний малюнок пронизує всю музичну тканину. Короткі мотиви будуються на лаконічних гамоподібних ходах, які перериваються восьмими паузами. Звучання їх на тлі рівномірного акордового супроводу надає творові зрівноваженого руху. Б. Весоловський досягає тут музичного розвитку шляхом переносу мелодичної лінії з верхнього регістру в нижній, уведенням віртуозних імпровізаційних пасажів, ускладнення мотивних проведень подвійними нотами. Цією насиченою фортепіанною фактурою митець передає радісний характер композиції.

Квікстеп яскраво простежується в творі «Золота рибка». Тональність As-dur, сталий ритмічний малюнок, мотивна повторювальність, секвенційний рух, варіантно-варіаційний розвиток створюють в п'єсі атмосферу свята.

Бегін – один з найзагадковіших латиноамериканських танців, який набув широкої популярності на островах Мартініка і Куба. За стилем і манерою виконання бегін наближений до румби і танго. Світову популярність придбав в 1935 році, коли на бродвейській сцені з успіхом був представлений мюзикл Коул Портера «Jubilee» [2].

Напочатку ХХ сторіччя цей танець миттєво став популярним також в Європі. Для нього властивим є помірний темп. Він багато в чому нагадує румбу, хоча і по-своєму самобутній. Музичний розмір – 4/4.

Львівський композитор, прагнучи охопити якнайбільше тогочасних сучасних музичних жанрів, створює п'єсу «Beguine». Танцювальну спорідненість з латиноамериканським зразком надає композиції ритмомелодична організація музичної тканини. Цементує твір ритмічна структура фортепіанного супроводу, для якої характерним є крапкований малюнок в розмірі 4/4. Ходи панівними четвертними вартостями надають п'єсі елегантно-розміреного руху.

Мелодики твору Б. Весоловського насичена витонченими музичними зворотами. На початку композиції автор вводить схвильовані, швидкобіжучі, низхідні арпеджовані пасажі, які вводять слухача в сферу пристрасних почуттів. Тональність f-moll підсилює романтичні емоції.

Зміна мінорного ладу на однойменний мажор додає композиції нових схвильовано-чаруючих відчуттів та споріднює з народною українською музикою. Витончено-розмірений танцювальний рух загострюється автором синкопованим ритмічним супроводом, надаючи п'єсі джазового характеру. На тлі цього пульсуючого звукового плину проходить мелодичні мотиви, яким властиві характерні для української ліричної пісні музичні особливості. Короткі висхідні та низхідні гамоподібні ходи, що перериваються емотивними паузами передають пристрасність танцю. Емоційні спалахи Б. Весоловський переносить на каденційні місця підкреслюючи характерну для бегіну танцювальну стихію.

Дві п'єси Богдана Весоловського «Ноктюрн» та «Мавка» продовжують стилістичну лінію композиторів-романтиків. Для них властиві романтична свобода висловлювання, імпровізаційність викладу, який супроводжується строгим логічним мисленням, що організовує музичний матеріал в чіткі форми.

Ноктюрн, як жанр ліричної мініатюри, захопив Б. Весоловського своїм багатим чуттєвим спектром, пафосною трагічністю, ніжною елегійністю та меланхолією. Збагачуючи внутрішній зміст музичних образів, драматизуючи музичну форму, композитор не переступає межі малих форм камерної музики. «Ноктюрн» E-dur канадського митця проймає інтенсивністю мелодичного розвитку, який доводить елегійні мелодії до високого ступеня напруженості і драматизму. Лірично-загострений настрій композиції передає хвилеподібний тип мелодичного розвитку. Б. Весоловський здійснює це шляхом застосування нанизуванням висхідних коротких мотивів, що перериваються емотивними паузами та насичують довгу романтичну фразу митця. Для неї властиве секвенціювання, яке є пануючим для художнього мислення композитора. Мелодичне розгортання має свої прийоми розвитку, що підсилюють змістовність втіленого почуття. Чуттєво-м'якого відтінку темі «Ноктюрну» надають секундові інтонації «зітхання», що насичують спадний рух закінчення музичної думки. У другому проведінні мелодичні фігури фортепіанних фраз подані митцем у октавному викладі та драматизуються введенням пунктирного ритму та звукового малюнку дрібними вартостями. Акордовий інструментальний супровід доповнює інтонаційну виразовість мелодики. Власне в ній вияскравлюється риси художнього мислення композитора. Суть її полягає у поєднанні варіативного за емоціями злету з його наступною елегійною деконцентрацією. Домінуюча роль низхідного руху в мелодії, насичення його інтонаціями «зітхання» зумовлює переважаюче значення сфери почуттів елегійного суму, журби.

Середній розділ тричастинної форми «Ноктюрну», що забарвлюється тональністю a-moll набуває патетичного відтінку. Тут Б. Весоловський тяжіє до побудов з висхідним кроком секвенцій. Введення тріольного мелодичного руху четвертними вартостями в розмірі 4/4 винятково драматизує музичне висловлювання композитора. Інтервальний склад насичується хароматизованими ходами, де переважають тритонові звукосполучення. Октавний супровід, що викладений у низькому регістрі поглиблює патетичну пристрасність.

Імпровізаційно-віртуозний пасаж, який охоплює чотири фортепіанні октави підводить до заключної частини «Ноктюрну», яка побудована на початковому матеріалі. Динамічна палітра *mf*, *p*, *pp* підсилюють тужливо мрійливий настрій твору.

У «Ноктюрні» представлено багатство відтінків ліричного вислову Б. Весоловського – від виняткової схвильованості до патетичної пристрасності. Власне ця характерність музики композитора дає змогу зарахувати його твір до сфери романтичної музики і визначає творчу манеру митця.

Б. Весоловський своєю п'єсою поповнив жанр ноктюрну в національній музиці, творцями якого в українській музичній літературі були М. Лисенко, М. Калачевський, В. Пахульський, а згодом В. Косенко, І. Вимер, М. Сільванський та інші [7, с. 40].

Художнє втілення фантастичного ліричного портрету знайшов мистецьке відображення у фортепіанній п'єсі «Мавка». Для передачі міфологічного образу русалки Б. Весоловський застосовує принцип вільного музичного вислову, представлення характеру персонажу через індивідуальність композитора. Втілюючи загадковість Мавки автор застосовує наскрізну тричастинну форму, музичний матеріал якої не повторюється.

Казковий образ героїні традиційно в українській літературі вважається втіленням одухотвореної природності, незнищенності людського духу, символом чистого справжнього кохання, щирих природних почуттів став одним із вершинних у творчості Лесі Українки, поетеси, чия творчість позначена наявністю складних символістичних художніх структур, пошуками нового естетичного тла для розгортання традиційних міфологічних та легендарних сюжетів. Власне тематичному матеріалу першої частини аналізованої п'єси Б. Весоловського властива примхлива мінливість, яку створює панівна альтерація музичної тканини. Висхідне секвенційне розгортання тональними зсувами драматизує сюжетну лінію твору.

У другій частині автор «Мавки» (fis-moll) поглиблює нерозчленовану міфологічну свідомість, позбавлену таких понять, як смерть, трагічність, зрада і кохання, шляхом введення різнопланової фортепіанної фактури. Крім вже вказаних хроматизованих мелодичних ліній, насичених альтерованих акордових співзвуч Б. Весоловський застосовує швидкобіжучі, віртуозні пасажи, що охоплюють крайні регістри. Підсилені гармонічною педалізацією, вони доповнюють фантастично-невловимий персонаж.

Усі почуття Мавки позбавлені людської глибини. Композитор, відтворюючи трансформацію ліричного образу в драматично-загострений, застосовує в заключній частині п'єси унісонне ведення октав в партіях обох рук. Музичний тематизм, що насичений півтоновими ходами, створює казкову атмосферу, особливу об'ємність звукового полотна та розширює зміст ліричного вислову до характеру епічного відображення. Все ніби розчиняється і зникає в звучанні висхідного, арпеджованого, тонічного F-dur на *ppp*.

Фортепіанні твори Б. Весоловського стали потужним ґрунтом для формування в Галичині на початку ХХ сторіччя міської культури і привнесення в національну музичну культуру явищ популярної музики Заходу, чим розширили традиційне коло засобів музичного вислову, та збагатили українську розважальну інструментальну музику.

Переїняті мовно-стильові елементи розважальної музики заходу зазнали в творчості Б. Весоловського оригінальної етнокультурної адаптації, популярні жанри отримали свій український еквівалент на рівні музичної адаптації, коли енгармонічні звороти діставали оригінальне забарвлення в незвичних блюзових інтонаціях, латиноамериканських ритмах

П'єси Б. Весоловського гармонічно-функціональною та фактурно-технічною виразністю відтворюють різноспрямовані сфери ліризму в музичній матеріалізації почуттів, чим є особливим явищем національного неоромантичного мистецтва середини ХХ сторіччя.

1. Абліцов В. Галактика «Україна» // Українська діаспора: видатні постаті. – Київ, 2007. – 311 с.
2. Бегін [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://iallanis.info/begin/>.
3. Весоловський Б. Прийде ще час / Б. Весоловський // [Упорядник і редактор О. Зелінський]. – Львів : «Галицька видавнича спілка», 2001. – Ч. I. – 159 с.
4. Весоловський Б. Усе моє життя / Б. Весоловський // [Упорядник і редактор О. Зелінський]. – Львів : «Галицька видавнича спілка», 2006. – Ч. III – 111 с.
5. Весоловський Б. Я знов тобі / Б. Весоловський // [Упорядник і редактор О. Зелінський]. – Львів : «Галицька видавнича спілка», 2002. – Ч. II. – 159 с.
6. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: Монографія. / Г. Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2002. – 1164 с.
7. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика / В. Клиш. – Київ : Наукова думка, 1980. – 314 с.
8. Конончук В. Пісенна творчість А. Кос-Анатольського в контексті становлення розважальної музики Галичини – Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03. – Музичне мистецтво. – Львів, 2006 [Електронний ресурс] / В. Конончук. – Режим доступу : <http://disser.org.ua/file44499.html>.
9. Майчик Н. Вокальна творчість Б. Весоловського та В. Балтаровича в процесі становлення «легких» жанрів вокальної музики [Електронний ресурс] / Н. Майчик. – Режим доступу : [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/MuzS/2009\\_03/statti/15-maychik.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/MuzS/2009_03/statti/15-maychik.pdf) 1.

10. Молчко У. Сторінки життя та творчості композитора і диригента Богдана Весоловського / У. Молчко // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – №2 (11). – Тернопіль–Київ, 2003. – С. 9–14.

11. Пичулин П. Танго и его история / П. Пичулин // Советская музыка. – 1962. – №2. – С.129–133.

*В статті проведено музикологічний аналіз фортепіанних произведених композитора Богдана Весоловського. Автор освітає жанрову первооснову пьес, стилевіє особености. проникає в музикальній язык художника, характеризує инструментальную фактуру произведених.*

**Ключевые слова:** Богдан Весоловский, фортепианные пьесы, танго, фокстрот, румба, вальс, полька, романтическая стилистика.

*The article musicological analysis of piano works by composer Bogdan Vesolovsky. The author highlights the fundamental principle of genre pieces, stylistic features. enters the musical language of the artist, describes the instrumental texture works.*

**Key words:** Bogdan Wesolowski piano pieces, tango, foxtrot, rumba, waltz, polka, romantic style.

УДК 78. 422

Наталія Юзюк

## ТВОРЧИСТЬ ТА КОГНІТИВНИЙ ДОСВІД – ПРІОРИТЕТИ ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

*У статті досліджено роль вчителя музики сучасної української школи в розвитку ідеї національного виховання. Розглянуто педагогічний досвід та творчу діяльність трьох вчителів музики, представниць вітчизняної освіти різних поколінь, в аспекті пропагування та примноження здобутків української музичної культури. Охарактеризовано напрямки діяльності вчителя музики у справі модернізації національного навчально-виховного процесу.*

**Ключові слова:** когнітивний досвід, творча діяльність, колективи художньої самодіяльності, творчі поїздки, вивчення педагогічного досвіду.

У нашу добу, коли окреслюється самовизначення України як європейської держави та здійснюється реформування українського суспільства, епохальним є відродження національної культури та повернення до загальнолюдських духовних джерел, адже, за пророчим висловом патріарха української духовності Станіслава Людкевича: «Без духовної культури народ не здійсниться, держава не відбудеться». Саме через регенерацію нашої історичної пам'яті сьогодні відбувається ренесанс духовних традицій українського народу і на порядку денному стоїть, зокрема, питання правдивого висвітлення і розуміння здобутків музичної спадщини нашого народу. Вагомим чинником розв'язання проблеми національного виховання молоді генерации є шкільний курс музичного мистецтва. Потреба дослідження істинного масштабу творчої постаті вчителя музики української загальноосвітньої школи, його ролі у справі духовного формування підростаючого покоління на сучасному історичному етапі, а також вироблення єдиних методологічних підходів до вивчення цієї проблеми зумовлює актуальність теми статті.

Свого часу до питання виховного впливу на формування молоді генерации засобами музичного мистецтва зверталися провідні вітчизняні педагоги Микола Леонтович, Кирило Стеценко, Василь Верховинець, Болеслав Яворський, Борис Теплов [7], Григорій Вашченко [1], Борис Асаф'єв, Василь Сухомлинський [6], Дмитро Кабалевський, Станіслав Людкевич, Роман Савицький, Дарія Герасимович, Галина Падалка [3; 4;], Олександр Ростовський [5] та інші. Так, український педагог В. Сухомлинський вважав, що музичне мистецтво, як важливий засіб виховання, повинно промовляти до людського серця. Вчитель плекав індивідуальність дитини, розвивав творчу фантазію та емоційність через взаємозв'язок рідного слова і музичної інтонації. Він зазначав: «Духовне життя дитини повноцінне лише тоді, коли вона живе в світі гри, казки, музики, фантазії, творчості. Без цього вона – засушена квітка» [6, с. 68] та підкреслював: «Якщо в ранньому дитинстві донести до серця красу музичного твору, якщо в звуках дитина відчує багатогранні відтінки людських почуттів, вона підніметься на такий щабель культури, якого не можна досягти ніякими іншими засобами» [6, с. 63].

© Юзюк Н., 2014.

Існує чимала кількість сучасних цілісних авторських систем загальнодоступного музичного виховання дітей і формування молодого особистості, створених відомими педагогами різних країн Емілем Жак-Далькрозом (Jagues-Dalcroze), Карлом Орфом (Orff), Золтаном Кодаї (Kodaly), Марією Монтессорі (Montessori), Робертом Баром (Bart), Карлом Роджерсом (Rogers) та ін.), методологічні концепції котрих базуються на фундаментальних філософських принципах освітньо-педагогічного процесу.

Метою статті є висвітлення шляхів мотиваційно-виховного впливу на молоде покоління гуманістичної парадигми мистецького навчання, а також окреслення пріоритетних напрямів модернізації навчально-виховного процесу на уроках музики у сучасній українській загальноосвітній школі.

Предметом статті є дослідження спільної моделі педагогічного досвіду та творчої діяльності трьох вчителів музики, представниць вітчизняної освіти різних поколінь, робота котрих розпочалася на теренах України у різних часових періодах та суспільних обставинах і триває по сьогоднішній день: відмінника народної освіти України, вчителя-методиста вищої категорії, старшого викладача Юзюк Галини Петрівни – у Ковалівській школі Коломийського району, з початку 70-х років; вчителя-методиста вищої категорії, старшого викладача Мазуркевич Оксани Миколаївни – у Львівській школі-інтернаті № 2, з середини 80-х років; а також вчителя вищої категорії, переможниці міського туру конкурсу «Вчитель року – 2013» (Львів), Тесли Оксани Іванівни – у Львівській школі № 38, від середини 90-х років.

Враховуючи багатомірність зазначеної проблематики, головним завданням статті є визначення феномену високої результативності кожного педагогічного досвіду окремо та узагальнення характерних рис і компонентів в контексті їх компаративного аналізу.

Представниця старшого покоління українських освітян – Юзюк Галина Петрівна – народилася на Покутті у родині сільських трударів, викладацьку діяльність розпочала у загальноосвітній середній школі села Ковалівка по закінченні Коломийського педучилища, водночас поглиблюючи освіту в Чернівецькому державному університеті імені Ю. Федьковича. Для молодого фахівця це був період напруженої праці та набуття професійного досвіду, і тепер, через понад сорок років педагогічної діяльності, вона стала авторитетним педагогом, знаним не тільки у Коломиї, – до неї за досвідом їдуть молоді фахівці з усієї Івано-Франківської області. Впродовж довгого часу вона проводить на базі Ковалівської школи районні та обласні семінари вчителів музики, а також читає лекції на курсах підвищення кваліфікації вчителів при обласному Інституті перепідготовки фахівців. Вчитель завжди у постійному пошуку нових шляхів і методів викладання музичної дисципліни, творчо інтерпретує і впроваджує у навчальний процес сучасні інноваційні педагогічні технології, завдяки чому розширює свій особистий викладацький арсенал, який складається з цілого розмаїття видів і типів уроків, що мають одну спільну рису, котра об'єднує їх в цілісну навчальну систему, а саме, – свою виразну неординарність. Не подібні між собою, цікаві уроки-концерти, уроки-вистави, уроки-спогади, що викликають подив та захоплення і в яких дійовими особами є самі діти. На думку Галини Петрівни, оскільки музика має сприйматися як живе й захоплює мистецтво, – таким живим і захоплюючим повинно бути і навчання музики, і якщо вчитель відчуває радість спілкування з музикою, – він неодмінно налаштує на таке сприйняття і дітей.

Вирішальним особистого педагогічного успіху вчительки є її яскрава самобутність, палка закоханість в улюблену справу, снага до творчого зростання. На своїх уроках Галина Петрівна вправно організовує музичну діяльність учнів у різноманітних формах, створює комфортну, а разом з тим, напружену ділову атмосферу, впродовж якої учні стають партнерами творчого процесу. Вчителька вмє так подати матеріал, що учні, сприймаючи музику, «пропускають її крізь себе», пізнаючи мистецтво не тільки головою, але й серцем, не тільки думками, але й почуттями, – і тому не дивно, що предмет, який викладає Галина Петрівна, учні визнають одним з найцікавіших. Домінуючим на уроках Галини Петрівни є хоровий спів, разом з тим, школярі повсякчас імпровізують, складають ритмічні супроводи, грають на сопілках, набуваючи особистих виконавських навичок та музичного досвіду. Усе це допомагає розвитку музично-слухових уявлень, доброго смаку, зосередженості, допитливості, активізує загальний інтерес до навчання та виховує креативне ставлення до будь-якої справи через «збагачення уявлень школярів про світ власних почуттів, про ліричне, драматичне, героїчне, епічне у дійсності та мистецтві, зокрема музиці» [5, с. 247], – тобто, формує їхній інтелектуальний і творчий потенціал.

Відомо, що від особистості тієї людини, яка була поруч у ранньому дитинстві, залежить духовне формування молодого особи, а відтак, «інтенсивне збагачення змісту життя кожної людини в нас час потребує великої уваги від педагогів, психологів, методистів до питань виховання, глибоких, вдумливих пошуків у справі залучення дітей з самого раннього віку до художньої творчості» [3, с. 3]. Доречним буде дати високу оцінку особистому внеску, який Галина Петрівна зробила у формуванні декількох поколінь свого села, адже зі своїми майбутніми учнями вона вперше зустрічалася у дитячому садку, де працювала музичним керівником, – тож виховання нею молодого покоління розпочиналося змалечку і послідовно продовжувалося у школі. Музичні заняття, які вона вела, закладали у дитячих душах підвалини гуманістичного світобачення, плекали любов до рідної природи і навколишнього світу, естетичні смаки розвивалися протягом усіх попередніх років навчання, відтак у старших класах вчителів і вихованців ставали однодумцями, оскільки вже були сформованими «взаєморозуміння і співпереживання – фундамент для спільного слухання музики, для досягнення емоційної єдності в класі. Створити такий емоційний фон занять, спрямувати естетичні переживання дітей може вчитель, який сам любить музику. Без власної захопленості успіх у його роботі неможливий» [3, с. 21].

Вінцем творчого доробку Галини Петрівни, її головним досягненням та гордістю Ковалівської школи є фольклорний колектив «Берегиня», організований 1989 року за її ініціативою, котрий нещодавно відсвяткував своє перше славне 25-річчя. Тепер «Берегиню», учасницю багатьох міжнародних фольклорних фестивалів, знають далеко за межами області, гурт став візитною карткою не тільки рідного навчального закладу, а й усього регіону. «Щиро згадуємо з учасниками гурту найщасливіші хвилини у творчому житті «Берегині» – розповідає Галина Петрівна, – виступи на сцені національного Палацу «Україна» (Київ, 1990 рік), перед Будинком Верховної Ради (Київ, 1991 рік), також у Луцьку (1995 рік) з програмою «Ковалівське весілля». Пам'ятаємо про високу оцінку, дану нам Героєм України, академіком Анатолієм Авдієвським на молодіжному фестивалі українського автентичного фольклору «Батьківські пороги» (Чернівці, 1994 рік), тішимося успіхами на міжнародному дитячому фольклорному фестивалі «У галицькому колі» (Львів, 1995 рік). Співали ми й на сцені Львівського театру опери та балету (1998 рік), де почули слова подяки від народної артистки України, лауреата Державної премії імені Т. Шевченка Марії Байко. А минулого року нам пощастило колядувати у Києві для української діаспори з Канади, а зовсім недавно, в січні 2014 року, – представляти Коломийський район на обласному фестивалі Великої коляди в Івано-Франківську. Колись Петро Чайковський відзначив: «Бувають щасливо обдаровані природи і бувають так само щасливо обдаровані народи. Я бачив такий народ, народ-музикант – це українці». Як учитель музики і керівник фольклорного колективу, прагну повернути дітей до духовних витоків українського народу, до переповнення дитячих душ і сердець прекрасним та добрим настільки, щоб їм хотілося заспівати, – і знову залунає пісня у вишневих садах України!»

Творча робота під орудою Галини Петрівни вирує й в інших гуртках шкільної самодіяльності, – от і новий гурт патріотичної пісні «Повстанець» вже здобуває свої перші перемоги. Репертуар для виступів аматорських колективів накопичувався десятиліттями, записувався від старожилів села як самою вчителькою, так і її вихованцями, і тепер увесь матеріал, – а це величезна кількість пісень, легенд, обрядів народних свят, – увійшов у понад сто дбайливо оформлених альбомів, а фольклористична пошукова діяльність учнів стала вагомою невід'ємною сторінкою в житті школи. Сьогодні молоді самодіяльні артисти залюбки показують глядачам вокально-хореографічні вистави: «Андріївські вечорниці», «Ковалівське весілля», справжні дієства Різдвяних та Великодніх обрядів, Зустрічі Весни тощо. Педагогічний та учнівський колектив школи запрошують до себе на Різдвяні свята гостей з різних регіонів України, гостинність господарів та спільне веселе колядування надовго запам'ятаються друзям зі Сходу України – учням та вчителям шкіл Северодонецька, Луганської області та Куликівки, Чернігівської області тощо.

У творчому доробку школи є численні виступи на обласному та національному радіо і телебаченні. Відомий кореспондент українського національного радіо Сусанна Каракоз у дев'яностих роках особисто відвідала Ковалівку, щоби одну зі своїх передач з циклу «Педагогічні роздуми» присвятити «школі, що співає».

Ознайомившись із виступами гурту «Берегиня», знайий фольклорист Любомир Кушлик дав високу оцінку фаховій діяльності Галини Петрівни: «Робота, яку проводить Галина Петрівна є вкрай необхідною. Тут на поверхню виходять декілька факторів: перше – передача молодому поколінню місцевих традицій, друге – значна виховна роль фольклорного багатства для виховання молоді в душі національних традицій. Особливістю підходу Галини Петрівни до інтерпретації музичної народної



творчості є те, що вона дуже бережно відноситься до фольклорних джерел. Виконання ансамблем «Берегиня» народнописених зразків наближено до традицій виконання у автентичному народному середовищі, відтак спадкоємність традицій, збереження первозданої краси та особливостей регіональної манери виконання в ансамблі лише піднімають його мистецький рівень. Важливим є й те, що Галина Петрівна не обмежується функцією керівника фольклорного колективу, а є повнокровним учасником усіх виступів ансамблю, співає разом з дітьми, акомпанує на акордеоні та, головне, – дає дітям насагу до відтворення фольклору, вчить їх бачити його красу і любити його».

Вперше педагогічний досвід роботи вчителя музики Юзюк Г. П. був узагальнений 1990 року в Івано-Франківському Інституті удосконалення вчителів (буклет «Прекрасне пробуджує добро», автор – Парипа В. М.), вдруге – 2000 року Львівським Інститутом удосконалення вчителів (буклет «Дзвенить рідна пісня у вишневих садах України!», автор – Юзюк Н. Ф.).

Мазуркевич Оксана Миколаївна – яскравий представник середнього покоління українських освітян, старший викладач, методист, вчитель музики Львівської середньої школи-інтернату № 2, має понад тридцять років педагогічного стажу. Після закінчення Львівського музично-педагогічного училища та Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка безперервно працює у школі-інтернаті, де викладає предмети: музичне мистецтво, художню культуру, основи християнської етики, а також є засновником і незмінним керівником вокального ансамблю «Журавлики» та ансамблю сопілкарів.

На своїх уроках Оксана Миколаївна майстерно використовує елементи інноваційних методик інтегрованого та інтерактивного навчання, як-от, розв'язання проблемних ситуацій чи різноманітні ділові і рольові ігри, що пришвидшує сприймання музичного матеріалу. Вона збагачує загальний світогляд учнів через розвиток фантазії та інтелекту, формує художню уяву через рясну палітру образних асоціацій та опанування музичними засадами. Винятково дієвим фактором формування зацікавленості до пізнання новизни вчитель вважає використання ситуації емоційно-психологічних переживань. Через те, що для Оксани Миколаївни не буває «абстрактного учня» (за Сухомлинським), – результати її виховної діяльності істотно високі, адже, прищеплюючи естетичні смаки, вона закладає у дитячих душах підґрунтя для формування гуманістичного світобачення. Спираючись на досвід кращих фахівців, наприклад, застосовуючи методичні засади педагогіки Г. Ващенко, Оксана Миколаївна розробила власну методику викладання предметів естетичного циклу та позаурочного спілкування із молоддю, вміло поєднуючи навчання із вихованням християнської моралі та етики. На її думку, головним завданням, сенсом роботи вчителя-музиканта є не стільки навчання дітей музики та засвоєння учнями музичних знань, скільки прищеплення любові до музичного мистецтва та вплив на емоційні сфери через активізацію почуттів. Таким чином, суть її майстерності зводиться до уміння не лише інтуїтивно відчувати, а й вміло скерувати психологічний стан дитини у відповідному емоційному напрямку, завжди пам'ятаючи, що «об'єкт впливу – душа людини, душа дитини» [2, с. 57]. Ось чому, після закінчення уроків учні інтернату залюбки перебувають у кабінеті Оксани Миколаївни, і не тільки тому, що у цей час вона провадить заняття гуртків художньої самодіяльності. В умовах щоденного спілкування з вчителькою відбувається духовне збагачення дітей, адже поруч із ними дбайлива й уважна «друга мама», яка не тільки вчить їх та виховує, а й нерідко допомагає вирішувати їхні життєві проблеми.

Важливими складовими педагогічної роботи Оксани Миколаївни є також майстерне використання досягнень дитячої вокально-хорової педагогіки, а також вміння логічного планування та гнучкого відтворення змісту уроку з урахуванням усіх композиційних елементів (слухання музики, хорового співу, імпровізування, вивчення музичної грамоти), тобто вмілого поєднання різноманітної діяльності дітей в єдину систему, підпорядковану стрижневому тематичному завданню та структурній цілісності, що вимагає від учителя не лише методичних знань, а й «педагогічного артистизму, фантазії, розвинутої уяви, тобто, в цілому, – справжнього творчого натхнення» [3, с. 35].

А ще Оксана Миколаївна є талановитим сценаристом та режисером інсценівок пісень і казок під музичний супровід (наприклад, ілюстрацій фрагментів казки «Петрик і вовк», з музикою С. Прокоф'єва) або, – для розкриття зв'язку музики і літератури, – байок, зміст яких пов'язаний з музикою (наприклад, «Квартет» І. Крилова), – і у цьому різновиді творчої роботи її вихованці проявляють себе з великим задоволенням та дотепністю. Її особистий багаторічний досвід підтверджує думку, що «потреба створення казкового метафористичного світу за допомогою звуків розширює межі дитячої фантазії» [2, с.65], а також, що «здатки творчих здібностей притаманні кожній нормальній дитині. Треба лише зуміти їх розвинути» [3, с. 39].

Саме тому, в творчому доробку учнівських мистецьких колективів, які вона очолює, – численні перемоги на загальноміських оглядах художньої самодіяльності та фестивалях патріотичної пісні «Сурми звитяг», на Загальноукраїнських фестивалях шкіл-інтернатів «Різдвяні сніжинки» (ІІ місце, м. Київ, 2005 р.), «Щедрику-ведрику збирає таланти» (І місце в номінації фольклорних колективів, м. Хмельницький, 2010 р.) тощо. Виступи шкільних колективів під керівництвом (та за активною участю) Оксани Миколаївни відбуваються не тільки в Україні, але і в Італії, у місті П'янецца (біля Турину), куди італійська асоціація «Матрьошка» кожного літа, починаючи з 2000 року, запрошує школярів на відпочинок, також й італійські вчителі гостюють у Львові. Під час виступів з цікавими тематичними програмами («Тільки у Львові!» – презентація нашої держави і нашого міста, «Аве, Марія!» – на теми християнської етики і моралі, «Різдвяні намистинки» – українське фольклорне свято, «Природо-мати, хочемо про тебе більше знати» – тематика естетико-екологічного виховання, «О, Соломіє, соло солов'я» – святкування ювілею С.Крушельницької тощо), учасники шкільної самодіяльності гідно представляють Україну зарубіжним друзям.

Творча багаторічна співпраця існує між вихованцями Оксани Миколаївни та студентами кафедри музичного мистецтва ЛНУ ім. І. Франка, вони мають низку спільних виступів з концертними програмами перед глядачами інших освітніх закладів, членами товариств «Просвіта», «Рідна школа»: «Учітеся, брати мої!» (до 200-річчя великого Кобзаря), «Якби мені дістали струн живих...» (до ювілею Лесі Українки), «Пісня – життя моє» (до ювілею А. Кос-Анатольського), «Чарівна країна Музика» (музичні мандрівки) тощо.

За свою невтомну педагогічну працю та концертну просвітницьку діяльність вчитель має цілу низку подяк і грамот. Найкращі сценарії, створені Оксаною Миколаївною, увійшли до колективного посібника «Моя професія – вчитель музики!»<sup>21</sup>, в якому вперше був узагальнений її педагогічний досвід: у Передмові – методистом Навчально-методичного центру освіти міста Львова Олександром Гурином та у вступному розділі «Творча професія» редактором-упорядником видання. Фаховий досвід викладача також був використаний автором статті під час підготовки Навчальних Програм<sup>22</sup>.

Відзначається своєю виразною харизматичною індивідуальністю й вчитель музичного мистецтва та художньої культури школи № 38 міста Львова Тесля Оксана Іванівна, представниця молодшого покоління українських освітян. Фахову освіту спочатку здобувала у Львівському музично-педагогічному училищі, а вищу – у Дрогобицькому державному педагогічному університеті ім. І. Франка. Ще під час навчання майбутній викладач стала дипломантом І-го Всеукраїнського конкурсу піаністів педучилищ (Львів, 1992) та була удостоєна спеціальної Грамоти від журі конкурсу за виконання вокального твору під власний супровід. Сьогодні Оксана Іванівна – досвідчений фахівець, вчитель вищої категорії, має загальний стаж роботи понад двадцять років, нещодавно виборола перемогу у Львівському Міському турі Всеукраїнського конкурсу «Вчитель року – 2013», здобувши ІІІ місце серед вчителів, які викладають предмети естетичного циклу.

Оксана Іванівна переконана, що музичне виховання, як частина загального естетичного виховання, повинно здійснюватися на засадах систематичного консеквентного плекання музичних здібностей школярів через послідовне культивування емоційної чутливості, здатності глибоко розуміти і виразно переживати художні образи мистецтва. Тому свої уроки музики вона вважає уроками Мистецтва, ретельно готується до їх небуденного проведення, створює в класі піднесену атмосферу, яка допомагає учням поєднувати осмисленість та емоційність у сприйманні навчальної інформації. В своїй щоденній роботі вчитель впроваджує різні форми і методи розвитку музичної культури дітей, які спрямовані на осягнення естетичного змісту музичного твору, використовує елементи сучасних інноваційних освітніх методик, різновиди інтегрованих уроків, інтерактивні технології тощо, поєднуючи вербалізацію змісту художніх творів з обговоренням та ілюструванням словесних пояснень, вважаючи, що «профільне мистецьке навчання має «вписуватись», органічно співвідноситись із поліхудожнім» [4, с. 13]. Тому кожний з елементів її уроку має свою конкретну направленість: творчі завдання вимагають активізації уяви та стимулювання фантазії учнів, спонукування до художнього асоціювання – активізації порівняльних дій та проведення учнями художніх аналогій, відпрацювання необхідних умінь – практичного освоєння засобів художньо-

<sup>21</sup> Моя професія – вчитель музики! : Сценарії тематичних свят : [навчальний посібник] / [Ред.-упор. Юзюк Н.Ф.] Авт.: Юзюк Н.Ф., Мазуркевич О.М., Гринаш О.З., Сенюк І.С., Тесля О.І., Юзюк З.І. – Львів : ІМЦО м. Львова, 2012. – 220 с., з іл. (Гриф МО України, Лист № 1/ІІ 16 541 від 24. 10. 2012 р.)

<sup>22</sup> Програми навчальної дисципліни «Основний музичний інструмент. Фортепіано. Акомпанемент» для спеціальності «Музичне виховання»(6020200), кваліфікаційний рівень: бакалавр. – 55 с. (Гриф МО України, Лист № 14/18 2 946 від 02. 06. 2003 р.)

образної виразності та узагальнення досягнутого на уроці, – й усе це відбувається з орієнтацією на творчі здібності та індивідуальні можливості кожного з учнів. Освітня мета досягається методом порівняння музичного мистецтва з іншими видами мистецтва, через співставлення художніх і візуальних образів з життєвими подіями, через концентрацію уваги учнів та розвиток асоціативного мислення, через бесіди про закономірності музики та специфіку музично-образного відображення світу, – шляхом діалогу вчителя з учнівською аудиторією. Її особистий практичний досвід переконливо доводить, що творчо-спонукальна функція мистецького навчання передбачає активізацію свідомих підходів особистості до відповідного світосприйняття, відтак «реалізація впливу мистецтва на розвиток учнів в творчому напрямку відбувається і в процесі сприймання мистецтва, і в процесі інтерпретації художніх образів, і, найголовніше, безпосередньо у художньо-творчому процесі» [4, с. 21]. Серед ключових пріоритетів навчально-виховної діяльності Оксани Іванівни спостерігаємо використання інтеграційних зв'язків між різновидами мистецтва, що ґрунтується на засадах гуманістичного підходу та естетичної спрямованості, а також активна творча і організаторська робота, спрямована на підготовку та проведення мистецьких заходів з метою стимулювання у вихованців креативної позиції та бажання особистого спілкування з мистецтвом, здобування виконавського та просвітницького досвіду. Вчителька переконана, що «здібна людина – частіше за все людина не тільки міцного інтелекту, але й міцної емоційної сфери. Виявити цю здібність – задача педагога» [2, с. 62].

У педагогічному колективі школи № 38 склалася чудова традиція підготовки колективних тематичних мистецьких заходів, яка націлена на розкриття актуальних сторінок з історії культури, літератури, мистецтва та сприяє розширенню обсягу інформації з різних галузей і поглибленому засвоєнню естетичних знань. Оксана Іванівна завжди надає допомогу своїм колегам – вчителям школи в організації та проведенні спільних виховних заходів, семінарів, конкурсів з інших предметів або цікавих вікторин, як наприклад, «Стиль у музиці та моді ХХ – початку ХІ століття», «Мова мистецтва» та ін.

Високий професійний досвід Оксани Іванівни та її фахові вміння забезпечують колективам художньої самодіяльності, які вона очолює, перемоги на оглядах і фестивалях. Так, учнівський вокальний ансамбль посів І місце у конкурсі «Таланти твої, Україно» (1998 р.), І місце у районному етапі дитячо-юнацького фестивалю «Сурми звитяг» (2006, 2008 рр.), став лауреатом районного фестивалю «Я – патріот» (2008 р.), а окремі учні вибороли перемогу міського конкурсу «Всі струни серця мого звучать тобі, матусю» у номінації «Авторська пісня» (2008 р.). Вчитель також є ініціатором створення, керівник і учасниця вокального ансамблю вчителів школи, переможця обласного фестивалю-конкурсу «Співоча освітянська родина», відзначеного Грамотою за формування почуття національної гідності засобами мистецтва. Починаючи з 2006 року, Оксана Іванівна бере активну участь у колективному польсько-українському проекті, разом із учнями та викладачами своєї школи готує відповідальні концертні виступи перед польськими друзями з ліцею ім. А.Міцкевича та українською громадою м. М'ястки (Поморського воєводства). Під час візитів до Польщі львівська молодь знайомиться з культурними традиціями польського народу, опрацьовує різноманітні навчальні проекти, відвідує музеї, замки, фортеці, а також радо презентує історію, народні звичаї і традиції України у своїх концертних програмах: «Запрошуємо до Львова!», «Моя держава – Україна, а місто моє рідне – Львів!», «Найкраще місто на землі для мене ти, мій Львове», «Йшли дівчата на гаївки» тощо. За багаторічну співпрацю у реалізації польсько-українського проекту Оксана Іванівна нагороджена Подякою голови міської ради м. М'ястка. Найцікавіші сценарії, створені Оксаною Іванівною увійшли до колективного посібника «Моя професія – вчитель музики!»<sup>23</sup>, як взірць оригінального розкриття багатьох методичних питань засобами мистецтва. Розмаїття тематики охоплює різні сфери виховної роботи і є гарною ілюстрацією гнучкого використання знань з таких предметів, як естетичне виховання, географія, красзнавство, екологія, історія, література, релігієзнавство та християнська етика, що розкриваються у формах, найбільш доступних сприйняттю дитячою аудиторією.

На запрошення кафедри музичного мистецтва ЛНУ ім. І. Франка вокальний учнівський ансамбль школи неодноразово брав участь у таких спільних із студентами кафедри тематичних концертах, як: «Ой зацвіла черемшина зрісна» (вшанування великого Каменяра), «Наш дивний світ

такий, як казка» (до ювілею В. Сухомлинського), «Музикуємо разом», «Знайомство з музичними інструментами», «Учітеся, брати мої!» (до 200-річчя Кобзаря).

Вперше досвід Оксани Іванівни був презентований у збірнику «Музичний пілігрим»<sup>24</sup>, виданому Навчально-методичним центром освіти міста Львова (2004 р.). Більш ґрунтовно педагогічний досвід вчителя був узагальнений у Передмові до посібника «Моя професія – вчитель музики!»<sup>25</sup> (2012 р.), Олександром Гурином – методистом Навчально-методичного центру освіти міста Львова, а також у вступному розділі «Творча професія» редактором-упорядником цього видання. Оригінальна авторська анотація Оксани Іванівни «Пісня кохання» до фортепіанної п'єси Р. Шумана – Ф. Ліста «Присвята» увійшла до другого посібника – «Анотації до музичних творів» (2013 р.)<sup>26</sup>.

Здійснена наукова розвідка персонального професійного досвіду кожної з вчительок аргументовано доводить, що їх особисті педагогічні методи роботи спираються на розвинене фахове мислення, знання, аналіз, систематичні спостереження, інтуїцію та узагальнення, що дає підстави визначити їх освітньо-виховну діяльність як дослідницьку, адже «учитель-дослідник – це людина високої загальної культури, кваліфікований спеціаліст, здатний за незначними ознаками передбачати розвиток явища, поєднувати точний розрахунок з фантазією» [3, с. 133]. Не дивлячись на те, що кожна індивідуальна діяльність припадає на різні часові виміри, умови та суспільні обставини, – виокремлюються споріднені аспекти та пріоритетні напрями роботи, котрі зумовлюють їхню високу результативність. Насамперед, це – переконання, що все, що торкається серця людини, – повинно йти від серця іншого (кордоцентричний аспект педагогіки), а також те, що вирішальною рисою усіх ділянок їх успішної педагогічної практики є Творчість, тобто, така «діяльність, яка породжує якісно нове і відзначається неповторністю, оригінальністю» [3, с. 38]. Їх вихованці стають особистостями саме тому, що вихователі теж є особистостями, котрі продукують у класі атмосферу творчості, відтак, саме «талановита атмосфера виявляє талановитість учня» [2, с. 66]. Споріднює їхній досвід й постійне прагнення удосконалювати власну майстерність, збагачувати знання і продовжувати творчий пошук.

Результати вивчення педагогічної діяльності вчителів музики Юзюк Г. П., Мазуркевич О. М., Теслі О. І. свідчать, що кожна з них створила оригінальну методичну концепцію розвитку у школярів навичок емоційно-інтелектуального мислення та формування художньо-образного світобачення через сприйняття музичного мистецтва (див. Таблицю 1).

#### Компаративний аналіз педагогічної діяльності Юзюк Г. П., Мазуркевич О. М., Теслі О. І.

Таблиця 1.

Прізвище та ім'я викладача	Юзюк Галина Петрівна	Мазуркевич Оксана Миколаївна	Тесля Оксана Іванівна
Навчальний заклад	Загальноосвітня середня школа с. Ковалівка, Коломийського р-ну, Івано-Франківської обл.	Загальноосвітня середня школа-інтернат № 2 м. Львова	Загальноосвітня середня школа № 38 м. Львова
Стаж роботи	Понад 40 років	Понад 30 років	Понад 20 років
Пріоритети педагогічної діяльності (стисла порівняльна характеристика)			
Спільні	Висока загальна культура та ерудиція, глибокі фахові знання з педагогіки та вікової психології, володіння методикою освітньо-виховної роботи, яскравий артистизм та організаторські якості, потреба щоденного самовдосконалення, професійного і творчого зростання. Впровадження елементів методики інтегрованого уроку, інтерактивних технологій; формування в учнів		

<sup>24</sup> Юзюк Н.Ф. Музичний пілігрим: [навчально-методичний посібник] /передмова – Л.Ніколаєва. – Львів: НМЦО м. Львова, 2004. – 100 с.

<sup>25</sup> Див. вище.

<sup>26</sup> Юзюк Н.Ф., Юзюк З.І. Анотації до музичних творів: [навчально-методичний посібник] / передмова – О.Гурин. – Львів: НМЦО м. Львова, 2013. – 132 с. (Львів, 2013; Гриф МО України від 28.10.2013 р. № 14/16 264).

<sup>23</sup> Моя професія – вчитель музики! : Сценарії тематичних свят : [навчальний посібник] / [Ред.-упор. Юзюк Н.Ф.] Авт.: Юзюк Н.Ф., Мазуркевич О.М., Гринаш О.З., Сенюк І.С., Тесля О.І., Юзюк З.І. – Львів: ІМЦО м. Львова, 2012. – 220 с., з іл. (Гриф МО України, Лист № 1/ П 16 541 від 24. 10. 2012 р.)

	інтелектуального потенціалу та яскравої емоційності; створення на уроках проблемних навчальних ситуацій з метою формування в учнів музичного сприйняття. Використання тематичних зв'язків з предметами: художня культура, краєзнавство, християнська етика, народознавство, екологічне виховання, фольклористика у поєднанні з музейним вихованням. Розроблені індивідуальні практичні алгоритми між уроками і позаурочною роботою, що дозволяють школярам здобувати особистий творчий та естетичний досвід відтворення музики. Формується творчий потенціал та ресурс, пізнання світу і довкілля відбувається у позитивній творчій атмосфері. Виховується повага до загальнолюдських та українських національних традицій, презентація національних звичаїв, знайомство з традиціями іншого народу.		
Особисті	Активна особиста діяльність у житті школи, заохочення дітей до виступів у фольклорному гурті, вокальному ансамблі, а також до фольклорно-пошукової роботи. Ключові моменти: творчі поїздки, подорожі по Україні, зустріч гостей.	Відбувається заохочення дітей до творчої роботи у гуртках естетичного циклу, вокальному, інструментальному, виховна робота. Ключові моменти: творчі поїздки, подорожі по Україні та Італії, зустріч гостей.	Відбувається виховання рис артистизму під час концертних виступів, творча робота в різноманітних гуртках естетичного циклу. Ключові моменти: творчі подорожі по Україні та Польщі, зустріч гостей.
Самодіяльні колективи	Автентичний фольклорний гурт «Берегиня», Вокальний ансамбль «Повстанець»	Вокальний ансамбль «Журавлики», Ансамбль сопіларів	Вокальний ансамбль школярів, Вокальний ансамбль вчителів
Творчі звіти та перемоги колективів на оглядах і фестивалях	Національний Палац «Україна» (Київ, 1990); Парад на Хрещатику (Київ, 1991); Чернівці (1994); «Батьківські пороги», відзнака); Луцьк (1995, «Ковалівське весілля», відзнака); «У галицькому колі» (Львів, 1995, 1998, відзнаки); Зустріч з укр. діаспорою (2013, Київ); «Обласна Розколяда» (2014, I місце, Івано-Франківськ).	«Сурми звитяг» (1999, 2001, – II місце, 2003 – III місце, Львів); «Різдвяні сніжинки» (2005, Київ); «Щедрику-ведрику збирає таланти» (2010, I місце, Хмельницький); Презентація України в Італії (м. П'янецца) – щорічно з 2000 р.	Всеукраїнський конкурс піаністів педучилищ (1992, Диплом IV місця та спец. Грамота, Львів); «Таланти твої, Україно» (1998, I місце, Львів); «Сурми звитяг» (2006, 2008, – I місце, Львів); «Я – патріот» (2008, 2010, – I місце, Львів); Презентація України в Польщі (м. Мяска) – щорічно з 2006 р.
Вивчення педагогічного досвіду викладача	Буклет «Прекрасне пробуджує добро» (Івано-Франківськ, 1990); буклет «Дзвенить рідна пісня у вишневих садах України» (Львів, 2000); Схвальні відгуки А.Авдієвського, М.Байко, С.Каракоз, О.Білозір, Л.Кушлика.	Навчальні програми «Основний музичний інструмент. Фортепіано. Акомпанемент» (для спеціальності № 6.020200. «Музичне мистецтво». (Львів, 2004; Гриф МО України від 02.06.2003 р. № 14/ I8 2 946)); колективний посібник «Моя професія – вчитель музики!»; Сценарії тематичних свят (Львів, 2012; Гриф МО України	Колективний збірник анотацій «Музичний пілігрим» (Львів, 2004; НМЦО); колективний посібник «Моя професія – вчитель музики!» : Сценарії тематичних свят (Львів, 2012; Гриф МО України від 24.10.2012 р. № 1/ II 16 541 р.); колективний посібник «Анотації до музичних

		від 24.10.2012 р. № 1/ II 16 541)	творів» (Львів, 2013; Гриф МО України від 28.10.2013р. № 14/ I6 264)
Пріоритетні напрями модернізації освітньо-виховного процесу			
Спільні	Втілювати вимоги гуманістичної парадигми в навчальному процесі. Розробляти методи експериментальних уроків, збільшувати інформаційний діапазон пошуку нестандартних моделей розвиваючого художнього навчання і виховання на національній основі. Пробуджувати в дітях джерела творчості, виховувати любов до високого мистецтва і бажання спілкуватися з ідеальним і досконалим. Забезпечувати ширші інтеграційні зв'язки між різновидами мистецтва, сприяти глибшому осягненню мистецьких завдань у відповідності до визначеної тематики. Здійснювати вплив на поєднання почуттєвих та пізнавальних моментів спілкування учнів з мистецтвом через спектр інтелектуальних емоцій. Ширше запроваджувати розвивальні можливості мистецької діяльності та художнього навчання з урахуванням соціально-культурних традицій виховання. Забезпечувати креативний підхід в навчанні, реалізацію комунікативної функції діяльності через поліфункціональний вплив мистецтва, розуміння місця музичного мистецтва як складової загального духовного прогресу людства через емоційно-ціннісне тлумачення мистецтва. Вдосконалювати практичні алгоритми між уроками і позаурочною роботою.		
Особисті	Подальша пошуково-дослідницька робота. Активізація творчої позиції учнів та забезпечення їхньої різносторонньої активності у процесі навчання, стимулювання художньої уяви, асоціативного мислення, спрямування засвоєних вражень на втілення власних думок і почуттів. Виховання художнього смаку через естетичні орієнтири.	Знаходити комфортні умови глибшого духовного збагачення та виховання кожної дитини, розвитку її потенційного ресурсу через діагностування можливостей, спостереження та аналізування. Розвивати естетичний смак, плекати досягнення учнями більш високого рівня самостійності та ініціативи, здатність творчо мислити та інтерес до власної продуктивної діяльності.	Пошук нестандартних моделей розвиваючого навчання, активізація критично-оцінної позиції, взаємодії раціонального та емоціонального, стимулювання прагнення учнів до творчого прояву в художній діяльності. Розвиток естетичного бачення світу через етичні норми життя, розуміння ролі мистецтва як світового культурно-го доробку.

Відомо, що послідовне впровадження різноманітних інновацій у навчальний процес усуває буденність викладання предметів (проте, не тільки тих, які пов'язані з формуванням мистецької уяви, перефразовуючи вислів поетеси Ліни Костенко – «блаженний сон душі мистецтву не сприяє»), відтак життя кожної школи не можна уявити у наш час без проведення яскравих заходів, що «вимагає великих зусиль не тільки від учителя музики, а й від усього колективу школи» [3, с. 101]. Проведення Тижня предметів естетичного циклу, зокрема музики, включає різноманітні форми контактування дітей з мистецтвом: тематичні свята, музичні вікторини, конкурси, що демонструють підсумки художньої діяльності усєї школи, а тому, якщо вчитель музики організує цікаві музичні зустрічі, підготує концертні виступи школярів, на високому естетичному рівні проведе заняття з художніми колективами – усе це «приверне увагу шкільного колективу до музичного виховання, підніме авторитет уроків музики» [3, с. 91], а разом з тим, участь школярів у вокальних та інструментальних гуртках сприятиме «глибшому вивченню індивідуальності кожної дитини і в цілому піднімає справу музичного виховання в школі» [3, с. 27]. Так, в процесі розучування іноземних пісень та інсценізацій невеличких п'єс іноземною мовою з музичним супроводом поглиблюється емоційне сприйняття історичних фактів, через інсценування сторінок з народознавства і краєзнавства – наповнюється

образним змістом вивчення історії, оскільки «в музиці ми через емоцію пізнаємо світ. Музика є емоційне пізнання» [6, с. 53]. Освітній заклад, в якому усвідомлюють, що «коли музика буде повноцінною складовою частиною навчального процесу в цілому, тоді підвищиться естетичний рівень викладання всіх шкільних предметів» [3, с. 110], стає правдивим осередком національного виховання, джерелом активного залучення молодого покоління нової генерації засобами духовної культури до загальнолюдських ідеалів, збережених у її пам'ятках.

Таким чином, можна констатувати, що персональні педагогічні засади сучасного вчителя музики також є вагомим фактором формування патріотизму та духовних цінностей у молоді. Відомо, що національний мелос, подібно до інтонації рідної мови, викликає в душі кожної людини резонанс її генетичного коду, закладеного природою, тому, саме через відродження генетичних джерел емоційної пам'яті та реконструкцію національної духовності вчителі музики зможуть допомогти відбутися прогресу нашого суспільства, у чому переконує Г. Ващенко: «Крім [...] історії, географії і красною письменства, виховання свідомої любові до Батьківщини мусить мати місце на годинах природознавства, фізики, математики, а особливо на годинах співу (у змісті предметів, що дають підставу для розповідей про Батьківщину, а не штучно» [1, с. 207]. Оскільки процес модернізації загальної музичної освіти в Україні, що був розпочатий у 90-х роках ХХ ст., здійснюється як у напрямку орієнтування українського суспільства на стандарти європейського виміру освіти, так і невпинного потужного національно-культурного відродження, – сьогодні вже сформувалися найбільш сприятливі часи для накопичення, збереження та піднесення вітчизняної духовної спадщини. Відтак творча діяльність вчителя музики ХХІ сторіччя також зможе зіграти важливу роль у становленні нової української генерації, адже, на думку академіка Івана Зязюна, «талановитий педагог – запорука успішності суспільства і держави, а основна місія вчителя – прищепити любов не тільки до предмета, скільки до освіти». Виконуючи свою місію, саме вчитель музики вводить молодь у чудовий світ добра і краси, закладає підґрунтя всебічного загального художньо-естетичного виховання, здійснює вплив на розвиток інтелектуально-емоційної сфери через почуттєво-логічне сприйняття різних видів мистецтва у відповідності до соціально-культурних чинників розвитку суспільства. Формуючи етичні норми життя через естетичне бачення світу, вчитель музики є особливим, небуденним орієнтиром, «на який рівняються діти і який відбивається на всій їхній художній діяльності» [3, с. 25], а тому, безсумнівно, повинен мати в рідній школі особливий, більш високий статус.

Маємо усі підстави вважати зразком саме такого феномену приклад подвижницької праці та особистий творчий ентузіазм яскравих діячів в царині вітчизняної освіти і культури – Галини Петрівни Юзюк, Оксани Миколаївни Мазуркевич, Оксани Іванівни Теслі, які відчують педагогічний пульс сьогодення і спрямовують свою професійну роботу в русло творчого пошуку, чия щира переконливість у необмеженості виховних можливостей музичного мистецтва та палке бажання і вміння зробити його необхідним нашої молоді, разом із мистецькою насагою на ниві пропагування та примноження здобутків української музичної культури, сприяє модернізації національного навчально-виховного процесу та гуманізації нового українського суспільства, що є вкрай важливим для розв'язання проблеми підготовки молоді української генерації до життя в умовах глобалізації ХХІ сторіччя.

Діяльність кожної з розглянутих постатей є виразним показником того, як загальна художня культура учителя безпосередньо впливає на його педагогічну майстерність, доводячи, що, «учитель музики мусить бути митцем, що мислить, як педагог, і педагогом, що відчуває, як митець» [3, с. 28]. Таким чином, загальна ерудованість і фахова компетентність трьох яскравих творчих особистостей, акумульована ними індивідуальна палітра художніх цінностей, разом із вмінням продукувати їх у підростаючого покоління, в перспективі неодмінно відіграють роль могутньої детермінанти соціальних перетворень, обґрунтовуючи відомий постулат: «професія вчителя – від Бога, всі інші – від вчителя».

1. Ващенко Григорій. Твори / Г. Ващенко. – Т. 4. Праці з педагогіки та психології. – Київ, 2000. – 416 с.
2. Вериковская Е. Музыкальное воспитание и некоторые вопросы педагогической психологии (педагогические заметки) / Елена Вериковская // Проблемы музыкального образования : сборник статей преподавателей КГМУ им. Р.М. Глиера. – Киев, 1993. – 372 с.
3. Падалка Г.М. Учитель, музыка, діти / Г. Падалка. – Київ, 1982. – 144 с.
4. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / Г. Падалка. – Київ, 2010. – 274 с.

5. Ростовський О.Я. Теорія і методика музичної освіти : Навчально-методичний посібник / О.Я. Ростовський. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. – 640 с.
6. Сухомлинський В.О. Вибрані твори : в 5 т. / В. Сухомлинський. – Київ, 1977. – Т. 3.
7. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей / Б. Теплов. – Москва, 1947. – 339 с.

*В статье исследована роль учителя музыки современной украинской школы в развитии идеи национального воспитания. Рассмотрено педагогический опыт и творческую деятельность трёх учителей музыки, представительниц отечественного образования разных поколений, в аспекте популяризации и приумножения достижений украинской музыкальной культуры. Охарактеризованы направления деятельности учителя музыки в деле модернизации национального учебно-воспитательного процесса.*

*Ключевые слова: когнитивный опыт, творческая деятельность, коллективы художественной самодеятельности, творческие поездки, изучение педагогического опыта.*

*In the article the role of contemporary Ukrainian school music teacher in development of national education is investigated. Pedagogical experience and creative activity of three music teachers, which present different generations of national education in the aspect of popularization and increasing of achievements of Ukrainian music culture, are considered. Directions of music teacher's activity in modernization of national education are characterized.*

*Key words: cognitive experience, creative activities, groups of amateur artistic, creative travels, pedagogical experience's study.*

УДК 78.085.2

Оксана Гуса

#### «МАЗУРКИ ОПУС 50» КАРОЛЯ ШИМАНОВСЬКОГО: СТРУКТУРНО-СТИЛЬОВИЙ АНАЛІЗ

*У статті зроблено спробу структурно-стильового аналізу 20-ти «Мазурок опус 50» Короля Шимановського з урахуванням народного мелосу, що є основою його творчої орієнтації.*

*Ключові слова: музично-стильовий аналіз, музична культура Польщі, мазурка, форма, мелос.*

Творчість композитора будь-якої національності насамперед чергу оцінюється його прямими чи опосередкованими зв'язками з джерелами автохтонної музичної культури, зокрема з традиційною народною музичною творчістю. І чим більше творчість митця заглиблена у національну мистецьку стихію, тим довше і частіше вона хвилюватиме реципієнта (як сучасного, так і прийдешнього). До когорти такого роду митців належить видатний польський композитор, піаніст та педагог Кароль Шимановський (1882–1937) [3].

Композиторський доробок К. Шимановського з самого початку його творчої діяльності привертав й сьогодні привертає увагу широкого кола музикознавців та музичних критиків. Це передусім стосується його фортепіанних творів, зокрема «Мазурок опус 50». Ці композиції привертали увагу багатьох музикознавців та виконавців. Загальну характеристику «Мазурок опус 50» К. Шимановського зроблено в працях Адольфа Хибінського, Стефанії Лобачевської, Тадеуша Зелінського, Йоанни Доманської та інших [7, 8, 9, 11]. Зокрема, Стефанія Лобачевська аналізує тональний план «Мазурок опус 50» та їх фактуру, порівнює стилістичну техніку Шопена і Шимановського у цьому жанрі. Тадеуш Зелінський зробив аналіз ритмічного плану п'єс та порівнює їх з мазурками Ф. Шопена. Праця Йоанни Доманської написана з виконавської точки зору і піднімає складні проблеми їхньої інтерпретації. Детального музично-стильового аналізу «Мазурок опус 50» К. Шимановського сьогодні, на жаль, немає [8, 9, 11].

**Мета статті** – виявити структурно-стильові зв'язки творчого доробку К. Шимановського з національним (гуральським) фольклором на прикладі 20-ти «Мазурок опус 50», враховуючи індивідуальний підхід митця до опрацювання цього матеріалу та власні прийоми композиторської техніки.

© Гуса О., 2014.



Серед корифеїв музичної культури Польщі особливе місце належить К. Шимановському – видатному композитору, талановитому піаністу, педагогу, реформатору Варшавської консерваторії. Сучасники визнають його одним із провідних композиторів національного спрямування, широкого мистецького кругозору, митцем високої духовної культури, інтелігентною, багатогранною особистістю. Його музика оригінальна і неповторна за змістом, поетична, різнохарактерна за жанрами, багатоаспектна за формами. Відомий російський композитор та диригент О. Александров писав про К. Шимановського: «Це видатний талант, що знаходить вираження в оволодінні технічними складнощами, а також великим оркестровим апаратом. Музика написана інтелігентно, з прекрасним розумінням справи, відрізняється особливим драматизмом» [1].

Композиторська творчість К. Шимановського стала етапом в історії розвитку польського музичного мистецтва. Це був період активного музичного оновлення, що накреслив поступальний розвиток всієї польської культури. Творчість видатного композитора була пов'язана зі специфікою культурно-історичного контексту, що визначало інтенсивну взаємодію полярних художніх явищ. На перетині різних культурних тенденцій формувалися естетичні засади творчості композитора. Кризь призму самобутнього світосприйняття у свідомості митця відбивалися минулі й сучасні мистецькі тенденції, які збагачувалися національно-європейськими віяннями. Музично-мистецька спадщина видатного польського композитора у всій її різнобарвності традицій західноєвропейської культури і національного мистецтва поєднувалася в його творчості із найновішими відкриттями та експериментами, що визначило специфіку його стилю, який можна розглядати як самостійний стилетворчий прошарок.

Захоплення новим прочитанням фольклорного мелосу особливо акцентується композиторами Польщі у 20-х рр. ХХ ст., передусім у творчості К. Шимановського. Це було пов'язано з пошуками та відтворенням прадавніх, праслов'янських коренів свого народу, розробкою малодосліджених фольклорних (гуральських) пластів у синтезі із сучасними елементами музичної мови.

Кароль Шимановський – видатний польський композитор, педагог, почесний член кількох музичних академій. З 1901 р. навчається музики у Варшавській консерваторії у класі М. Звірського та З. Московського. З 1927 по 1932 рр. – ректор Варшавської консерваторії. К. Шимановський - автор опер «Хагіт» (1913), «Король Рогер» (1924), балетів «Мандрагора» (1920), «Гарнасі» («Розбійники з Татр», 1932), 4 симфоній, 2 струнних квартетів, 4 кантат (зокрема, «Stabat Mater», 1926), фортепіанних циклів «Міфи» (1915), «Маски», (1916), «Мазурки» (1924). Помер у Лозанні (Швейцарія) у 1937 р.) [1, 8, 5].

Стилізація гуральського фольклору яскраво проявляється у 2-ти «Мазурках опус 50» для фортепіано – є одним із найважливіших і разом з тим найбільш типових композицій повоєнного періоду творчості композитора.

Перші згадки про фортепіанний збірник «Мазурки опус 50» зафіксовано в кореспонденції композитора від березня 1924 року. Зокрема, К. Шимановський там зазначав: «... посилено працюю над декількома легкими і практичними фортепіанними творами (мазурками), які Панові найближчим часом вишлю» [3, с. 21].

Першим виконавцем чотирьох творів із фортепіанного збірника «Мазурки опус 50», що входили у перший зошит був Збігнев Джевецкий. Ці мазурки увійшли у програму його сольного концерту, що відбувся в залі Варшавської консерваторії на початку квітня 1924 р. Ці ж твори виконувалися 12 жовтня цього ж року Артуром Рубінштейном у Варшаві, а також Феліксом Шимановським двома тижнями пізніше. На жаль, у науковій літературі немає точних дат, які стосуються виконання інших п'єс із фортепіанного збірника «Мазурки опус 50» К. Шимановського. Під час написання «Мазурок опус 50» композитор звертав увагу на те, що коротші й технічно простіші мазурки швидше знайдуть виконавців, ніж ті п'єси, які написані складнішою технікою (мова йде про фортепіанні твори «Метопи» і «Маски» чи Третю сонату). Про технічну простоту і практичність виконання «Мазурок опус 50» він писав у листі до першого видавця.

Пізніше, коли К. Шимановський гастролював Європою як виконавець сольної фортепіанної партії IV симфонії, він часто охоче виконував по декілька разів твори із фортепіанного збірника «Мазурки опус 50». П'єси із цього збірника стали музичною основою розпочатої весною 1923 р. балету «Гарнасі», в якому особливо яскраво використане національне фольклорне тло.

Композитор бачив у гуральському музичному фольклорі взірці, варті наслідування, передусім з точки зору конструктивно-формальних ознак і таким чином по-новому підходив до формування польського національного музичного стилю. Емоційний образ мазурок дещо одноплановий, насамперед це контраст споглядальної лірики і нарочитої танцювальності, що визначається

характером гуральської традиційної народної музики. Принцип формотворення у мазурках та їхню ритмічну структуру Шимановський запозичив у Шопена. Перейнявши від нього окремі загальні типи мелодико-контурних формул і ритмічних моделей, він також враховував специфічні особливості гірського фольклору, який має обмежені можливості перевтілення його у більш складніші танцювальні форми. Останні (маємо на увазі більш об'ємні танцювальні форми) не повністю відповідають цьому жанру, оскільки вони властиві іншій етнографічній зоні – гірській місцевості. К. Шимановський передусім у своїх «Мазурках опус 50» намагався показати ідеал національного музичного стилю, що повинен сприйматися в більш загальних рисах, тобто бути «надфольклорним». Композитор зазначав неодноразово у своїх інтерв'ю, що фольклор для нього є лише запліднюючим чинником та його прагненням було створити польський стиль вже від вокального циклу «Слопівні» в якому немає взагалі фольклорних рис. Він стверджував, що в мазурках деколи відчутній зв'язок з татарським фольклором, проте лише в загальних рисах.

К. Шимановський не прагнув до аналітичного відтворення відповідних гірській музиці характерних ознак, однак, користуючись цими методами, він робив це завжди крізь призму власних творчих задумів, оминаючи суто етнографічні цілі.

Від шопенівської мазурки К. Шимановський запозичив насамперед танцювальну пульсацію, метроритмічну канву, що повністю заземлені в гуральському музичному мелосі. У своїх «Мазурках опус 50» композитор розвинув характерні особливості народної традиційної мазурки, досягнувши таким чином значної насиченості й концентрованості у фактурі кожної окремо взятої п'єси. Примхливим ритмам мазурки він інколи надає вольового, моторного характеру, інколи навіть й остинатності (маємо на увазі мазурки № 6 та 18).

У музичній мові «Мазурок опус 50», простежується типова для композитора схильність до вільної інтерпретації форми. Композиція «Мазурок» трактується ним досить своєрідно, бо найчастіше вони зберігали основні принципи фольклорного формотворення. Хоча у К. Шимановського й переважає чітко виражена періодичність, деякі його п'єси можуть мати й неквадратну структуру мотивного становлення. Нерідко зустрічаються некротні побудови - три-, п'яти-, а іноді й семитактні (зокрема мазурки № 10, 17, 18).

Зв'язок з народним мелосом найбільш яскраво проявився у специфічному ладовому колориті «Мазурок опус 50» К. Шимановського. Зокрема, в деяких його п'єсах відбувається розширення звукового діапазону шляхом злиття двох або більше інтонаційних ланок і «приглушення» опорних центрів, хоча у більшості мазурок він все-таки є очевидним. Зокрема, у мазурці № 5 протягом майже усього твору (за винятком невеликої розробкової частини) домінує опорний тон «мі», який прослуховується в будь-якому голосі – басовому, середньому або верхньому фортепіанної фактури. Часто інтонаційні звукові хвилі поступово охоплюють усі щаблі діатонічного звукоряду, таким чином перетворюючи їх у хроматизовані ходи. А постійний основний тон надає окремим побудовам п'єс того або іншого ладового колориту (фригійський може чергуватися з лідійським тощо).

У гармонічній мові «Мазурок опус 50» особлива увага звернена на ускладнення функціональних ходів, що викликає мажорно-мінорне чергування, часто застосовується чергування акордів терцієвих структур з біфункційними фрагментами, присутнє вільне зіставлення співзвучних нетерцієвих побудов, а також бітональні й політональні переплетення гармонічних нашарувань. На тлі частих остинато, а також простих акордових поєднань розвиваються мелодичні лінії, що впливають з іншого (нетипового для мазурок) матеріалу. Через те модальні інтонаційні мотиви накладаються на чітко централізовану гармонічну фактуру акомпанементу, який творить специфічну звукову ауру, пов'язану з автентичним звучанням традиційної гуральської інструментальної музики.

У мазурці № 5 в одному із епізодів, позначених «*ritu agitato*», поєднуються три тональні пласти: C-dur, в якому фігурують пусті квінти в нижньому регістрі (перший пласт), цілотновий звукоряд від ре (другий пласт) і E-dur лідійського нахилу (третій пласт). Такого роду звукорядне поєднання (велико-секундові тональні співвідношення) впливає з традиційної гуральської народної інструментальної музики. У мазурках № 3, 4, 16 К. Шимановський ускладнює зіставлення тональностей, що впливають із образних рис інструментальної музики гуралів. Він часто використовує квінтові зіставлення (мазурки № 3, 4, 16 та ін.) та рух паралельними квінтами (мазурки № 4, 7, 11 та ін.).

Композитор часто використовує в мазурках традиційні народні ансамблеві способи гри, зокрема запозичує принцип відокремлення мелодії від акомпанементу. Останньому він надає активного ритмічного супроводу, що часто наслідує гру ударних музичних інструментів.

«Мазурки опус 50» К. Шимановського багатогранні образністю та різноаспектні ритміко-мелодичною амплітудою. Це підтверджується тим, що одним притаманна пружність інтонаційного становлення, іншим - гострота, а деяким - мелодична незграбність чи навіть лірична кантіленність. У збірнику «Мазурки опус 50» зустрічаються п'єси, яким властива одноманітність образного наповнення чи стала однохарактерність. Загалом майже усім п'єсам, що поміщені в збірнику, властива неповторність індивідуального композиторського мислення, підвищена емоційність, тонкий аристократизмом і широка амплітуда людських переживань.

У «Мазурках опус 50» К. Шимановського використано широку шкалу динамічних та агогічних відтінків, що свідчить про природний зв'язок образно-емоційної сфери мазурок з фольклорними аналогами.

«Мазурки опус 50» кількісно і якісно далеко перевищують фольклорні зразки. Їхній обсяг становить від 53-х тактів до 161-го, що вказує на об'ємність композиційної амплітуди і на різноаспектність жанру мазурок загалом.

Отже, «Мазурки опус 50» К. Шимановського є мистецьким явищем не тільки в творчості самого композитора, але й у польській музичній культурі ХХ століття загалом. Звернення до національних народних інструментально-танцювальних мелодій і орієнтація на творчість Фредеріка Шопена засвідчує нове оригінальне ставлення К. Шимановського до народної музики як основи композиторського творення. Це підтверджено високим мистецьким рівнем його композицій і неординарною творчою особистістю його як митця. Все це дає підстави внести фортепіанний збірник «Мазурки опус 50» К. Шимановського у золотий фонд не тільки польської музичної культури, а й світової.

1. Бэлза И. О музыкантах XX века: избранные очерки / И. Бэлза. – М. : Сов. композитор, 1979.
2. Івашкевич Я. Встречи с Шимановским / Я. Івашкевич // Пер. с польського І. Свириды, общ. ред. И. Бэлзы. – М. : Музыка, 1982.
3. Кароль Шимановский: воспоминания, статьи, публикации // Редакция И. Никольской, Ю. Крейниной. – М. : Сов. композитор, 1984.
4. Кореспонденція Кароля Шимановського з Universal Edition. Опр. Тереза Хилінська // Емілія Гертзкі, Закопане, 13 III 1924.
5. Музыка XX века. Очерки: В 2 ч. – Ч. 2: 1917–1945. – Кн. 5 А / Под ред. М. Г. Арановского, Д. В. Житомирского. – М. : Музыка, 1987.
6. Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого / И. Никольская // Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века. – М. : Сов. композитор, 1990.
7. Chybiński Adolf. Karol Szymanowski a Podhale Polskie / Adolf Chybiński. – Krakow : Wydawnictwo muzyczne, 1980.
8. Domańska Joanna. Mazurki opus 50 Karola Szymanowskiego / Joanna Domańska. – Katowice : Wydawca Akademia muzyczna im. K. Szymanowskiego, 2002. – S. 7–15.
9. Lobaczewska S. Karol Szymanowski zycie i tworczość / S. Lobaczewska. – Krakow : PWM, 1947.
10. Michalowski K. Karol Szymanowski / K. Michalowski. – Krakow : PWM, 1967.
11. Zieliński A. Tadeusz : Rytmika mazurków Szymanowskiego w zestawieniu z mazurkami Chopina. –Warszawa : Prace Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, 1960.

УДК 785.011 : 788.6

Василь Борецький

### ТЕНДЕНЦІ ЕСТЕТИЧНОГО ТРАКТУВАННЯ КЛАРНЕТА В КАМЕРНІЙ СИМФОНІЇ №5 «ПОТАЄМНІ ПОКЛИКИ» Є. СТАНКОВИЧА

В статті детально аналізується П'ята камерна симфонія Є. Станковича для кларнета соло та камерного оркестру «Потаємні поклики» з метою виявлення нових тембральних характеристик та виразових можливостей кларнету як одного з художньо-естетичних модусів в українській інструментальній музиці другої половини ХХ ст.

**Ключові слова:** естетика тембру, кларнет, українська музика ХХ століття, камерна симфонія.

© Борецький В., 2014.

Друга половина ХХ ст. – новий етап в українській музичній культурі ознаменований творчістю авангардистів, композиторів-шестидесятників, в мистецтві яких візуальне поле вирішення багатьох естетично-мистецьких проблем вийшло на зовсім нові параметри. Не є винятком і бачення та оперування тембрами, які трактуються композиторами цього покоління в нових несподіваних ракурсах. З одного боку, взоруючись на світові музичні процеси та естетичне підложжя нових композиторських технік, де однією з провідних стає саме темброво-сонорна техніка, українські композитори зуміли розвинути, спираючись, зокрема, на національні темброво-інструментальні архетипи дуже давньої традиційної культури, своєрідні неповторні естетичні концепції саме кларнетового звучання. Значимо, що порівняно з попередніми історичними періодами розвитку української музики, власне творчість композиторів 60-х років дає багату палітру різноманітних форм та жанрів кларнетової музики. Слід зазначити, що ця тема є практично не висвітленою у вітчизняному музикознавстві, адже поодинокі згадки про сучасну українську музику для кларнету, хоч і зустрічаються у вітчизняних роботах, які в більшій мірі стосуються методично-технологічних аспектів виконавства чи історичних досліджень (В.Богданов, З.Буркацький, Р.Вовк, В.Апатський, П.Круль, В.Громченко, В.Носов, Ю.Рудчук) чи у теоретичних розробках сучасного трактування тембру (М.Денисенко, Л.Грабовський), що доводить актуальність статті, метою якої є на прикладі детального аналізу П'ятої камерної симфонії Є. Станковича для кларнета соло та камерного оркестру «Потаємні поклики» виявлення нових тембральних характеристик та виразових можливостей кларнету як одного з художньо-естетичних модусів в українській інструментальній музиці другої половини ХХ ст.

Найбільш плідним та прогресивним в експлуатації кларнета як сольного, ансамблевого інструменту в досліджуваному аспекті сміливо можна визнати Євгена Станковича, в творчому доробку якого кларнетове звучання набуває особливого специфічного значення. В різноманітній жанровій палітрі композитора музика для кларнета представлена кількома сольними творами, цей інструмент посідає вагоме місце в камерно-ансамблевій музиці, рівно ж і оркестровій<sup>27</sup>. Однією з провідних композицій для кларнету і оркестру в українській музиці можна вважати Камерну Симфонію №5 «Потаємні поклики»<sup>28</sup>. Використання солюючого інструменту в жанрі симфонії в другій половині ХХ століття є досить типовим явищем (Симфонії з солюючим інструментом зустрічаємо в творчості І.Стравінського, В.Сільвестрова та ін.). Але особливо характерним для Є.Станковича, як зазначає О.Зінькевич, стає індивідуалізація окремого тембру як образу-виразника певної ідеї [3, с.199]<sup>29</sup> «Стирання граней» між музичними явищами різної етимології — характерна ознака музики ХХ століття, відповідно і тембр набирає нових естетично-художніх та драматургічних властивостей [2].

Для втілення задуму «Потаємних покликів» Є.Станкович обирає кларнет не випадково. Будучи знайомим з етимологічними особливостями цього магічного (в традиційній музиці - це буквальна його характеристика) інструмента, його приваблюють насамперед тембральні барви, які настільки ж загадкові, як і різноманітні. Це дозволяє автору створити ретроспекцію глибоких інтровертивних процесів екзистенційного порядку. Безперечно, Є.Станкович не позбавляється, з огляду на притаманну його музиці картинність, звукописність, об'єктивного начала – в даному випадку зовнішнього, «фону» подієвості, розкриваючи, однак, в цьому творі насамперед площину глибинних психічних процесів. Як зазначає А.Луніна «П'ята камерна симфонія „Потаємні поклики» для

<sup>27</sup> Назвемо провідні композиції Є.Станковича: «Монолог» та Соната для кларнета соло Є.Станковича (1996), «Гра над прірвою» – концерт для кларнета соло (1996), яким передує Камерна симфонія №5 для кларнета і струнних (1995). У ансамблевих творах кларнет знайшов своє яскраве втілення у творах 1993 року - Мікросимфоніях «Музика для небесних музикантів» для квінтету духових (1993) та в творі «Що сталося в тиші після відлуння» для шести виконавців (скрипка, віолончель, флейта, кларнет, фортепіано, ударні) (1993). До кларнетного року (1996) належить також тріо з поетично-символічною назвою «Квітучий сад і яблука, що падають у воду...» для кларнета, віолончелі і фортепіано (1996).

<sup>28</sup> Перше виконання Симфонії відбулося у 2000 р. оркестром «Київська камерата» – соліст Є. Оркін, майже паралельно цей твір виконали «Київські солісти» під батуту Богдара Которовича, кларнет – В. Альфавицький  
<sup>29</sup> До цього типу симфонічних полотен з солюючим інструментом можемо віднести: «Симфонія пасторалей» для солюючої скрипки і великого симфонічного оркестру (1980), Камерна симфонія №3 (1982) для флейти і струнного оркестру, Камерна симфонія №4 «Пам'яті поета» для баритону, фортепіано і 15 струнних. Написана в 1995 році Камерна симфонія №5 «Потаємні поклики» для кларнета і струнних продовжує «сольну» інтерпретацію симфонічних жанрів, як і наступні – №7 для солюючої скрипки та камерного оркестру з програмними назвами частин («Шлях і кроки», «Деякі репліки», «Якось в гостях у великого Вівальді»), №9 – Quid pro quo – для фортепіано і струнних.

кларнета і струнних наділена багатоманітним образним світом, втіленим у назві твору – відображення потаємних покликів, і потаємних бажань, інстинктів. Разом з тим присутній відтінок певного психологізму і навіть трагізму у репрізному розділі твору. Та все ж головною є ідея буйня «архаїки давнього магічного театру тіней» [5, с. 4].

Композитор користується одночастинним циклом, поділений на декілька об'ємних фаз-розділів, що вибудовується у 5-частинну композицію: 1) **A** – *Molto rubato* (1–70 ц) – 70 тт; 2) **B** – *Piu mosso* (71–135 ц) – 64 тт; 3) – **C**-*Piu mosso* (135–189 ц) –54 тт; 4) **D**-*Meno mosso* (190–311 ц) –121 тт; 5) **E** – *Molto ritmato* (312–343 ц) –31 тт.

Драматургічно симфонія являє собою розгорнену імпровізаційну побудову, однак в її основі лежать утримані структурні одиниці, якими автор користуватиметься впродовж цілого. У першому розділі **Molto rubato**, який відіграє роль Вступу провідним технічним засобом симфонії стає серіалізм, який тяжіє до двандцятитоновості, проте, «зворотного» порядку – з сегментів, поступово збагачуючись утворюється ряд, який на протязі певної фази розвитку становить основу тематичного матеріалу – **епізод а (1-24 тт.)**. Так, у початковій фазі твору (тт. 1 – 10) м quasi Головна партія – кларнет тричі проводить на *molto cantabile* поспівку-сегмент (1 проведення-4 звуки, друге-7 звуків, третє-9 звуків), яка за третім разом набирає 10 звуків серії, а два - додаються у оркестровій партії<sup>30</sup>. Як бачимо, стійкими є інтервали в.3 та в.7, особливо поєднання звуків [с-h], яке становить мікротематичну основу мотивів. Ці три проведення цікаві ще й тим, що окреслюючи тематичну сферу, тут даються тембральні інновації – кожна поспівка вводиться на *p*, і одразу ж затухає на *pppp* – досить незвичний прийом для експонування матеріалу, неначе спроба народитися-пробитися, за кожним разом притримувана ще й оркестровим тремтінням. Тут Станкович використовує кілька чітко фіксованих за кожним разом нових ритмічно-інтервальних структур-мотивів, які виконують роль неначе утриманого протискладнення стосовно партії кларнета, при чому композитор використовує цікавий сонорний ефект – всі струнні грають *sul ponticello* (за колодкою). Після другого проведення партії кларнета (наступних 6 сегментів, а їх всього 9) композитор сумує у вертикальному накладанні всі оркестрові мотиви – з ремаркою *sempre sul ponticello*, творячи алеаторну площину шелестів-шерхотів-шепотів: **епізод б-(25-36 тт.)**, яка завершає цикл Головної теми<sup>31</sup>. У всіх чотрьох серіях повторюються три звуки, які можна визначити як центральні-спільні в будові серій – «es» – «fis» – «b».

Безперечно цікавий є сам виклад солюючої кларнетової партії, де довгі витримані звуки перемежуються з імпровізаційними, інтервально розкиданими дрібними тріолями, квінтолями, навіть децимолями з характерними мордентами при закінченнях фраз, що нагадує загалом народні награвання, але ритмо-інтонаційна лінія – кострубата, нерівномірно-пульсуюча з придиhamи та затуханнями надає кларнетовій партії незвичного, нереального-інородного звучання. Це підкреслюється і нерегулярною метрикою: 4\4-6-3-2-5-4-2-4-2-2-3-2-4-3-4-4-5-4-4-3-5-3-3, враховуючи ще й постійні фермати на стадіях вигасання довгих звуків.

Після оркестрової перегри-шелестіння на початковому «es» вступає кларнет і починається нова фаза – **епізод с (36-47 тт.)**, яку можна трактувати як інтенсифікацію попередніх первістків: партія кларнета стає динамічнішою, напруженішою, хоч зберігає обриси пра-мотиву, однак композитор експлуатує висхідні фрази з зупинками на вершині, урізаючи закінчення – мотиви-вигасання. На згущенні диаміки – *mp*, *mf* мотиви-проривання в кларнету виливаються в рубатну міні-каденцію, проте ця терцедецимоль (як її позначає автор) має вигляд дисонантної серійної побудови, яка йде на стаккато – зривна і відривиста – немов негативно-заперечуюча реакція на поклик. Цікаво, що у струнних з'являється в цей час пунктирна ритмічна фігура, яку вони чітко скандують (*molto ritmando*) паралельно з кларнетовими мотивами-проривання. Після рішучого соло кларнета композитор вертає

в його партію мотив-вигасання, на тлі якого солююча скрипка ніби «дере», спотикаючись на стаккато з форшлагами трель (настройка) на кластерному утриманому органному пункті в оркестрі.

Починається наступний **епізод d (47-63 тт.)**. **Molto cantabile, molto espressivo**, де кларнет веде мелодизовану широкого дихання кантилену (розгін мелодичної лінії сягає двох октав), хоч і сповнену дисонансами, обігруючи в ній пра-мотиви, утримуючись в динаміці *mf* – сфері реально чутного звучання. Поліплощинність, як одна з характерних рис стилю Є.Станковича (за О.Зінкевич), проявилася в цьому епізоді надзвичайно цікаво<sup>32</sup>.

Зрушуючи темпову константу, Станкович починає поступовий розгін, означаючи новий розділ, який має в даному драматургічному конструкті кілька стадій, творячи на рівні макроформи власну складну мікроформу: від **Piu mosso I** (чвертка=60) до **Piu mosso** (чвертка=72). Отже в 64-70 тактах, що являє собою новий оркестровий епізод, де як в попередній оркестровій перегри стретно накладаються ритмоінтонаційні формулки – ніби інваріанти попередніх, творячи врзномобій пульсуючу алеаторну тканину з елементів-покликів, що відчутно особливо в партії першої скрипки. Цей динамічний розгін одномоментно перерізає репліка-соло кларнета, побудована на зворотньому ході – в.7 донизу. **Piu mosso II (71–134 тт.)** – велетенський розділ з постійно зростаючою напругою, в якому можна виділити три стадії нагнітання.

**Стадія 1 (71–83 тт.)** базується на двоярусному співставленні соло кларнета (розвиток пра-мотиву) та алеаторній площині ритмічних стрет, які то набирають частково впорядкованого однолітного марковано-загрозливого руху, то знов розчиняються в хаотичному нагромадженні.

**Стадія 2 (84-91 тт.)** пришвидшене, віртуозне соло кларнета (ніби прискорений монолог-скоромовка тридцятьдругими) на тлі якого рівномірними чвертками рухається оркестр, а скрипка-соло, здіймаючись високо у третій октаві над партією кларнета (мала і перша октави) розває власний мелодичний монолог на основі підголоску. Одразу чотири танцювальні ритмічні мотивчики стретно накладені по вертикалі різко – в одному такті – переміщують події в іншу сферу.

**Стадія 3 (93-134 тт.)** відтворює дику танцювальну стихію, де кларнет «витанцює з неймовірними підскоками», в ритмічній часами аж до деструктивності нерегулярній синкопованій збивній ритміці якісь чудернацькі неприродні фігури. Немов фантазмагорія рухається музична матерія, адже оркестр веде свої танці, причому головний засобом стає накладання кількох ритмоформул<sup>33</sup>. Цікаво, що в 121 такті дві стихії раптом «впорядковуються»: кларнет на маркато здобуває рівномірний рух вісімками, в той час як оркестр рухається з переривистими паузами шітнадцятими, доходячи рівномірної квінтолі (кларнет знову замовкає на мить). На цю рівномірну маркатність виливається водоспад кларнетного пасажу в три октави додолу і догори, підкоряючи собі оркестрову масу, як глісандуючи, вторить кларнетисту на натуральних флажолетах *lento*. Знову рівні квінтолі оркестру – і у відповідь наступне гліссандо, ще раз квінтолі (двічі повторені) – і кларнет відповідає пра-темою на форте (дві низхідні ч.4 між якими – в.7), після чого починається новий

<sup>32</sup> Пристрастний монолог кларнета проходить на кластері низьких струнних (флажолети у віолончелей та контрабасів), частина скрипок контрапунктично ведуть повзучу догори хроматичну лінію; іншим доручаються мотиви-шелести-шерхоти, одній зі скрипок доручається соло – підголосок до партії кларнета. Цікаво, що солюючий підголосок перекидається іншим скрипкам, як і мотиви-шелести, задіюючи всі інструменти в густо сплетеній лінійній фактурі тембро-акустичного цілого. Так, підголосок проводить віолончель, кларнет завершує-спадає в динаміці (мотив-затухання), а скрипка возносить його в третю октаву, здіймаючи на рівень високої напруги (ремарка *molto espressivo*). Кластер поступово розчиняється, а на його місце приходять туттійна скандуюча чітка ритмічна формула, яку на *p* оркестр ніби зловісно прохриплює маркованими шиплячими звуками, які граються коло колодки (*sul ponticello*). Утримані звуки, з яких виринають підголоски, або закінчуються ними творячи пульсуючий кластер-фон, на якому завершує свою пристрасну сповідь кларнет, що переходить у відгомони покликів-награвань на в.7 пра-мотиву.

<sup>33</sup> Все це відбувається на *f* штрихами маркато – гостро, сухо, грубо, навіть бездушно – всуціль дисонантна вертикаль та лінійні ряди цих танків створюють враження конвульсій. Захлинаючись, кларнет раптом зупиняється, та блискавичний алеаторний удар-хвиля (т.131) – стретне почергове включення-нагромадження всіх інструментів від контрабасів догори, ніби викликає кларнет на двобій. Він вступає соло – як на початку *Piu mosso* (т.71) на сильній гучності, оркестр німіє на одну чверть – генеральна пауза, і знов починає свою атаку: стаккато, трелі, форшлаги, дисонантні нагромадження, колючі ритми, синкопи, сфорцандо – цілий арсенал використовує композитор для відтворення такого «таємного поклику», який загалом імітує почасти якусь скажену коломийку, то зринають гопакові ритмоформули, раптом – токато, далі барабанный дріб з маршовими інтонаціями – все це йде в постійному прискоренні, нарощенні гучності, немов нестримна, неконтрольована сила. Ні на мить не замовкає і кларнет, який в цьому хаосі звивається, наділений складною, віртуозною мелодичною лінією, немов не хоче підпорядкуватися, або ж здатен на такі речі, які оркестру просто не під силу

<sup>30</sup> 1 мотив: «e-[с-h]-g», що в інтервальному ряді **а.3-в.7-а.3**

2 мотив: «[с-h]-g-e-fis-d-h», інтервальный ряд: **в.7-а.3-м.3-в.9-а.3-м.3**

3 мотив: «[с-h]-g-as-e-h-des-es-b», інтерв. ряд: **в.7-а.3-в.7-зб.5-ч.5-зм.3-в.2-ч.4**

<sup>31</sup> Вона також творить 11-звучну серію по-вертикалі: b-d-f-c-h-cis-e-gis-a-es-fis

Цікавими є і серійні ряди, які використовує композитор (зірочками позначено пропущені звуки хроматичного ряду):

1 серія: c-cis-des-d-es-e-\* - f-fis-\* - g-as-\*-\* - b-h

2 серія: \*-cis-des-\* - es-\* - fes-f-fis-ges-g-\* - as-a-ais-b-\*

3 серія: c-\*-\* - d-es-e-\* - fis-\* - g-\*-\* - b-h

4 серія: c-cis-\* - d-es-e-\* - f-fis-\* - gis-\* - a-\* - b-h (оркестрова)

воток. З 137 такту кларнет обіграє пра-тему, а в оркестрі запановує всуціль алеаторна звукова маґма (частина партій: контрольована алеаторика, частина: неконтрольована). Оркестр «ріже» на форте за підставкою на вказаних струнах, після чого на тремолоюючих нотах ритмізується вісімками по 9 і по 7 одиниць, доходячи до найвищої точки цієї тремі, обриваючи її на вертикальному кластері *dis-f-fis-gis-a-h-his-cis-g* (знову 10-звучна серія з єдиним основним звуком від початкових серій - «fis»). Кларнет вже не може зупинитися в цьому вихорі емоцій. Волаючи розширеною до неймовірності спотвореною пратемою, обриваючись на «соль» третьої октави! на *ff* в останньому 135 такті розділу.

З цієї точки високої напруги композитор починає наступний розділ симфонії **Piu mosso III (135–179 тт.)**. На дисонантному акорді скрипки перебивають кларнетове «соль» третей октави – своїм різким «ля» третьої октави, повертаючись до гри ординарного типу – смичком по струнах. Тягучий розкладений кластер «*es-as-g-f-gis-a*» (заліговані цілі ноти в розмірі 4/4 впродовж 3–5 тт) діапазоном в 5 октав (*es* великої – *a3*) на *f* розширюється, неначе розповзається в усі боки, сягаючи контроктави «*a*» в контрабасів і «*b*»<sup>3</sup> в скрипок. Причому, кожен новий звук береться сфорцандо на *sf*, переважно зверху донизу, що утримує велетенську напруженість даного моменту. І на цій стоячій високовольтній напрузі кларнет на *ff* веде не менш напружену мелодичну лінію, яка починається зі збільшеного тризвуку в другій октаві – «*f-cis-a*». *b*- «*f-cis-a*» -*e-c-f-a-b*, запитальною інтонацією, яка приводить до «*b*» (стрибок від «*a*» на *v.7* донизу). Декламаційно-вимовні звороти, широкі мелодичні ходи, дисонансні хроматизовані арпеджіо, імпульсивні поривання і спади, врешті ламана хроматизована лінія з інтервальною структурою *v.3* вниз та *v.7* догори і знов *v.3* вниз – пра-мотив, конвульсивно злітає додолу, опиняючись на звуці «*c*» 1 октави. Струнні врешті формуються в якийсь первинний хорал з цікавим ладовим забарвленням *a-dis(es)-e* (думна кварта ля-мінору), який готує наступний розділ, що знову має тристадіальну структуру.

**Meno mosso I (166–179 тт.)**, де чергується постійно змінні темпи з *a tempo*, неначе в пошуках рівноваги. Кларнет веде свою мелодичну лінію від вершини *a3*, скрипки ж творять складну контрапунктичну тканину з підголосків на повзучих півтонових широченнях (цілими нотами) ходах контрабасів в октаву з віолончелями, а в партії альтів виникає обігрування прамотиву. Вся ця розбалансована і сповільнена маса поступово гальмується на великому рітенуто, переходячи в наступну фазу розвитку.

**Meno mosso II (180–199 тт.)**, де в'язка поліфонізована фактура ущільнюється до чотирьох рельєфних ліній, кожна з яких - комплементарна частка цілого, враховуючи і партію кларнету, сольний монолог якого то випереджається, то продовжується, то спотворено імітується різними інструментами, зв'язуючись з ними ніби в один вузол.

**Meno mosso III (190–199 тт.)** повертає оркестр до кластерного хоралу, акорди якого врешті почали рухатися рівномірно і який поволі згасає від *f* до *pppp* на великому рітенуто. Кларнет, хоч і намагається утримати звучність, також утихомирюється, і повільними ферматними кроками по звуках «*as-c-e*»-приходить до нової точки відліку – «*es*» 1 октави, яка і знаменує нову частину форми.

**Molto Andante (200–234 тт.)** за ремаркою автора є останнім монологом кларнета, що звучить після хоралу струнних. Цікавою деталлю є те, що по одній з трьох партій скрипок композитор доручає тягнути звук «*a3*», як нав'язливий, підсвідомий тон. І знову все залягає в зловісному *pp-ppp*. Повертаються ритмічні мотиви з початку твору, які кларнет як відголосок починає імітувати-перекривляти, а широкі дисонансні стрибки по хроматизмах ламаними пасажами викликають враження якогось страхітливого спотворення, яке приводить до гліссандо губами з почерговим підвищенням та пониженням на чверть тону ходів на ряд висхідних та низхідних великих нон – абсолютно фальшивої гри, якогось нелюдського завивання, і знов – стакатні шерхоти тридцятьдругими, немов невизначені шемортання. У 217 такті кларнет здобуває чи радше повертає собі співучу кантилену природу, ведучи експресивний дует з першими скрипками, які рівномірно і впевнено повзуть по хроматичній гамі до вершини. І знову композитор диференціює тембральний спектр цілого, використовуючи кілька рівнолегких площин: 1) кружляння тридцятьдругими кларнету; 2) модифіковані ритмоформулки у скрипок; 3) повзучий хоральний кластер у віолончелей та контрабасу. Нав'язливе «*a*» – в другій октаві, а оркестрова маса, ущільнившись до чотиризвукового квартсекунд акорду «*h-c-e-f*» приводить до нового розділу.

**Allegro (235–342 тт.)** – заключний розділ симфонії. Постійно нагнітаючи динаміку, розкручуючи форму, Є.Станкович робить ще одну заключну спробу передати відчуття первинних інстинктів, їх подолання чи прийняття, доходячи до передачі межових станів людської психіки. Невблаганно, ритмічно і на зростаючій динаміці насувається маршоподібна, чітко ритмізована тема, яка приводить до зриву віолончелі – акорд арко починає рондальний коловорот-круговерть образів,

емоцій, психічних станів, які у швидкому темпі проноситимуться один вслід за одним, нагромаджуючи вихор енергій, що змінюватимуть одно одну з шаленим прискоренням. Фінал симфонії має загалом 12 фаз, які доречно порівняти з електричними фазами високої напруги. Так, **Фаза I (236–246 тт.)** це наповзаючий марш-хорал, який стає тлом **Фази II (247–260 тт.)**, що поєднує зривне соло віолончелі, яке починається акордом-зривом арко; загрозливі розкладені октави контрабасу; чергування злітаючих догори зойків-окриків кларнету з жорсткими тридцятьдругими маркованими детаще у скрипок. Всі компоненти розширюються, підлягають розвитку, ускладнюються, утримуючись в межах динаміки *ff*. **Фаза III (261–264 тт.)** починається чотиритактом сповільненого руху і виводиться як перша кульмінація титанічної гонитви. Віолончелі *grand detache*, кожну ноту граючи цілим смичком ведуть висхідну хроматичну гаму четвертинками, на фоні якої скрипки зав'язують поліфонічні вузли з елементів поклику та прамотиву, а кларнет тремолоє довгими звуками через октаву ніби у страшному дрижачому розбалансованому арпеджіо по звуках «*d* великої-*h-des-c2-des1-g*-малої». **Фаза IV (265–270 тт.)** повертає попередню структуру, яка ще більш динамізується за рахунок детаще тепер і в контрабасів. Кларнет, здавалось б не витримує у останньому пориві і здіймається знов до тремоло у верхах. У **Фазі V (270–280 тт.)** тремолоючі зойки-крики кларнета доходять, здавалось би межового, граничного зриву – з вершини вділ і знов догори: «*c3-gis2-h1-c*-малої- *es2-f3-g2-as*-малої», в той час як весь оркестр «рубаче» повним смичком детаще звивисту хроматичну гаму, альти дрижать тремоло довгими нотами, повзучи по хроматичній гамі догори, скрипки забирають монологічну мелодію кларнету, доводячи її до «*b*» четвертої октави і «*c*» п'ятої на *sf*, що створює дійсно межову ситуацію. Однак все переривається, як тільки кларнет викрикає пратему, розридавшись на останньому звуці «*g*» другої октави, вертаючись в сферу досяжності людського голосу. **Фаза VI (280–286 тт.)** проходить маркатіссімо, на *ff al tallone* в оркестрі, який скандує ритмічно жажливі дисонансні акорди шістнадцятками, неначе кулеметні черги, які стріляють навусібіч. У **Фазі VII (287–291 тт.)** кларнет втретє «прокрикує» пратему, тепер уже, не зупиняючись, повторює її раз за разом, все вище здіймаючись у плачі-лементі. Оркестр налякано на *tr* збирає, але дуже сухо (*secco*) первісні ритмічні мотиви, пробуючи сформуватися в якусь масу, та знов змовкає, залишаючи в просторі рівний як крик звук кларнета. **Фаза VIII (292–296 тт.)** відтворює навалу маркатіссімо рітмандо, що знову атакує, посилюючись подвійними нотами, набираючи ще більш страшного, загрозливого виду. **Фаза IX (297–301 тт.)** - повторення сьомої фази, однак кларнет динамізує свою партію, знову припиняючи тремолоючим голосом оркестр. **Фаза X (302–307 тт.)** - навала не здається, і щільніше акцентує кожен звук, оркестр немов бичі, плітки шмагає акордами. У **Фазі XI (308–311 тт.)** чотиритактове соло кларнета звивається, немов барокове *circulatio* в муках і болях, прискорюючись, безстрашно кидається на оркестрову масу. **Фаза XII (312–321 тт.)** – фрулято (охрипнувши), понад людські зусилля на ще більшому форте кларнет кидася свої звуки на відстані двох октав, немов на всі чотири сторони світу, припинаючи їх кінцевою точкою – останнім словом: «*des-es-h-c-fis*» (основні звуки початкової серії), накладаючись на скажену навалу.

У **Коді (322–342 тт.)** преображення-переставлення в іншість відбувається різуче: оркестр на *fff* веде гімнічно-маршовий хорал, композитор використовує тематизм реквієму, панахиди. Цей жалібний всенаростаючий хід щодва такти переривається болючими, сповненими розпачу на *fff* репліками кларнета, який обіграє прамотив заклику. Хід уже не переривається, він сходить все вище і вище, знову розширяючись вусібіч, витримуючи акорди, на яких прорікає свої останні слова кларнет. «Таємні поклики» – хто кличе наші душі з даліни, з правіків, з двохсотого коліна? Про що виспівав свою симфонію кларнет-дідик: може про невинні, невідомлені чи загублені душі, ті, що не мають на себе пристановища, яка луна говорить в нас поза нашою пам'яттю і свідомістю? Сотні запитань ставить Євген Станкович одним зі своїх найдраматичніших, найекспресивніших творів. І якщо навіть йтиме мова про «театр тіней» (за А.Луїною), то ці тіні були колись живими, а навіть якщо вони не зі світу цього, то мають своє глибинне, первне значення, суть, символ. Символічно закінчує композитор це полотно – велетенським акордом, яким простягається довга-довга дорога з незапам'ятного минулого, яка триває досьогодні: це 10-звучний кластер – *ges-ges-b-e-(e-a-[c]-as)-(d)-g*.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Кластер подано по вертикалі знизу догори. Чітко проглядається в басках «*ges-b-e*» – як зм.б від «*e*», де основним інтервалом стає один з перших інтервалів симфонії – *v.3*. Це тризвуччя можна трактувати і як спотворений догори підтягнений *es-moll*. Хід «*b-e*» (зб.5) вносить дисонансний тон. Від наступного «*e*» ля-мінорний квартсекстакорд як фінальна кадансуюча ланка, м.б «*e-as*» як відповідник національного виміру лірики, зб.4 – «*as-d*» – дисонантне напруження, в якому звук «*d*» належить кларнету. Остаточний поступальний хід на *v.4* витягає понижений «*ges*» до його натурального, природного стану. Вцілому виходить відповідна



В цілому композиційна структура є поліплощинною, адже тут можна знайти по-крайній мірі кілька стадій різномірних форм, які немов за принципом вкладки розкриваються при їх драматургічному осмисленні: а) *поємність* – 1-частинна симфонія з наскрізним розвитком та монтажним принципом драматургії; б) *тричастинний конструкт* зі Вступом і Кодою; с) *еквівалент сонатної форми* з рисами монотемності та рондальності; д) *сонатно-симфонічний цикл*: атака – Вступ, *Piu mosso* – 1 частина (переставлене Скерцо – дикий танок), *Meno mosso* – 2 частина, *Andante* – 3 частина, *Allegro* – Фінал, Кода. е) *концерт-симфонія* з рисами концертності; ф) *concerto grosso*, як вихідна жанрова основа концертності з довільною кількістю невеликих частин: №1 *Molto rubato*; №2 *Molto cantabile, espressivo*; №3 *Piu mosso*; №4 *Meno mosso*; №5 *Andante*; №6 *Allegro*; №7 Кода.

Рівно ж багатоплановою є і ідейно-образна концепція Симфонії «Потаємні поклики» для кларнету і струнного оркестру. Тут грані трактовки художнього змісту надзвичайно тонкі. Так «театр тіней» на думку А.Луніної з активними і реально діючими привидами дозволяє припустити, що Є.Станкович вирішує свій театр саме в цьому ключі, звукописуючи якийсь містичний тріллер. Щоправда природа солюючого інструменту – дідик-луда викликає до себе стосуюнок як до інструменту, здатного розмовляти зі світом мертвих. Тут уже «театр тіней» набирає іншого набагато глибшого семантичного значення: давнє минуле, ніким не розкриті таємниці предковичності надають епічний вимір. Видозмінений голос людини (солюючий кларнет), який пробує передати речі непоясними, невідомі, таємні, гравітує до фантазмагоричних образів, надаючи цілому баладно-поемного, легендарного забарвлення. Тяжіння до первинних інстинктів на рівні досвідомого дає архаїчно-фовістичний вимір (традиції «Весни священної» І.Стравінського). Магічне призначення дідиків надавало можливість спілкуватися людині не лише з потойбіччям, але і з невидимим світом та його еквівалентними уособленнями в народній традиції – мавок, русалок, перелесників, водяних, вовкулаків та іншої сили, що викликає асоціації і з «Лісовою піснею», і з гоголівським Вієм, і Лисою горою. З іншого боку, як обов'язковий інструмент карнавалів, переодягань і масок (в національній традиції Коза, Маланка) виступають як можливості багатолікої психологічно-образної панорами гри, метаморфоз, перетворень. Врешті рівень психічно-фізіологічних процесів в надрах людської свідомості пробує віднайти той первинний геном, який ми позасвідомо шукаємо, прагнучи віднайти і зрозуміти своє справжнє ество. І він існує у майже нечутних-невидимих потаємних покличах нашої душі, до яких композитор спробував наблизитися у своєму творі.

Складно визначити і тип концертного симфонізму чи симфонічної концертності в даному творі. Вибір кларнета як солюючого інструменту та персоніфікація його тембру очевидно відповідала художньому задумові композитора. Проте, рівні його втілення є знову ж таки багатозначними. Адже кларнет виступає в якості *соліста* – ведучої лінії, крізь яку приходять «таємні поклики», тобто, він і є тими покличами, несучи на собі центральне образне змістовне навантаження, при цьому оркестр виконує функції деструктивної сили опору, яка протиставляється солістові. Кларнет виступає і як *ретранслятор покликів*, що передає їх в ролі оповідача – пристрасного і палкого, а оркестр звукописує немов рефлектор, уявляючи, реалізуючи їх, у великій мірі створюючи звукописно-емоційне тло (другий вимір покликів). Якщо поклики йдуть крізь оркестр, то кларнет, виявляючи індивідуалізовану структуру приймає їх або ні, згоджується або заперечує. В даному випадку *кларнет стає реципієнтом надісланих оркестром сигналів*. Ці сигнали можуть йти і з давнини, і з космосу, і з нас самих – рівень екзистенційної інтровертності необмежений. І *кларнет, і оркестр суть єдиним «потокм свідомості»* в магмі глибин людської душі і розуму, звідки і зринають «таємні поклики», ведучи діалоги і з нашим «я», і з оточуючим світом крізь призму людської свідомості. Така трактовка виводить на комплексарний рівень форми, викладу та власне трактування тембрально-сонорного аспекту цілого.

Та складається враження, що композитор використовує всі вищезазначені принципи драматургічних варіантів, які сумарно вєднуються в складну, насичену та різнобарвну тканину музичної матерії, творячи певний рівень синтезії, переосмислення-передчуття, виходячи в тонкі сфери психічно-емоційної процесуальності. І не дивно, що саме тембр кларнету – різноякий, багатий, з величезним технічно-виразовим апаратом, що наділений значними можливостями в сонорванні тембрального начала, відкриває нові горизонти слухових і естетичних ракурсів втілення художньо-естетичних концепцій сучасності.

1. Вовк М. До питання виконавського аналізу музичної мови творів українських композиторів другої половини ХХ ст. // *Творчість композиторів України для народних інструментів*. / М.Вовк – Львів, 2006. – С. 23–26.
2. Грабовський Л. Фактура. Тембр. Оркестр / Леонід Грабовський. – Москва, 1971. – Рукопис. – 20 с.
3. Денисенко М. Темброві модальність композиційної логіки // *Питання стилю і форми в музиці*. / М.Денисенко. – Наукові збірки ЛДМА. – Львів, 2000. – Вип. 4. – С. 160–174.
4. Зинькевич Е. Симфонические гиперболические. О музыке Евгения Станковича / Елена Зинькевич. – Сумы, 1999. – 252 с.
5. Луніна А. Світ камерних симфоній Євгена Станковича // *Євген Станкович. Камерні симфонії в трьох зошитах. Зошит третій (п'ята, сьома, дев'ята)*. Партитура / Анна Луніна. – Київ : Музична Україна, 2002. – 4–5 с.

*В статті детально аналізується П'ята камерна симфонія Е. Станковича для кларнета соло і камерного оркестра «Тайные зовы» з целью виявлення нових тембральних характеристик і виразительних можливостей кларнета як одного з художественно-естетических модусов в українській інструментальній музиці другої половини ХХ ст.*

*Ключевые слова: эстетика тембра, кларнет, украинская музыка XX века, камерная симфония.*

*This article presents a detailed analysis of Fifth chamber symphony of Ye. Stankovych for the clarinet solo and Chamber Orchestra «Pjtayemni Poklyky» («Sekret Calls») to determine the new timbre characteristics and expression capacities of the clarinet as one of the art-aesthetic modi in the Ukrainian instrumental music of the second half of 20 century.*

*Key words: timbre aesthetics, clarinet, Ukrainian music of the 20 century, chamber symphony.*

УДК 78.491

Андрій Пришляк

#### СТРУКТУРНІ МОДЕЛІ КЛАРНЕТОВИХ ТРІО В ТРАДИЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КАМЕРАЛІСТИКИ: ТИП МОНОДИЧНОГО АНСАМБЛЮ

*В контексті існування у європейській камерно-інструментальній музиці різноманітних типів ансамблів, в тому числі з участю духових інструментів, зокрема, кларнету, в статті порушується проблема становлення і розвитку одного з найцікавіших жанрів — кларнетового тріо. Розглядається один зі специфічних типів кларнетових ансамблів — монодичне тріо (для трьох кларнетів), представлене в творчості Ф.К.Душека, Ж.Бюффіла, І.Плейєля, І.Стравінського, В.Лютославського та ін.*

*Ключові слова: кларнетове тріо, монодичний ансамбль, камерно-інструментальні жанри.*

Постійне збагачення та інтенсивне зростання жанрових різновидів ансамблевої музики з участю кларнету в європейській традиції інспірує до систематизації та визначення стильово-виконавчих орієнтирів в царині одного з найцікавіших жанрів – кларнетового тріо. Осмислення та вивчення камерно-інструментальних ансамблів з використанням духових інструментів – галузь в українському музикознавстві практично не досліджена, немає і окремого дослідження цієї теми в європейській літературі. Розвідки про окремі зразки даного жанру зустрічаємо, як правило, в монографічних дослідженнях, присвячених творчості В.-А.Моцарта (Г.Аберт), Л.ван Бетховена (Е.Майер), М.Глінці (Е.Орлова), Й.Брамсу (Г.Галь), І.Стравінському (Б.Ярустовський, І.Асаф'єв), В.Лютославському (О.Нікольська, Т.Качиньскі), Є.Станковичу (О.Зинькевич) тощо, а також у лексиконах та довідниках з кларнетового мистецтва (Е.Бріксель, О.Кроль) чи скупі згадки у теоретичних дослідженнях проблем камералістики. А проте, активне використання кларнету вітчизняними та зарубіжними композиторами в різноманітних ансамблевих складах, насамперед, тріо – викликає потребу у розгляді та загальній характеристиці ансамблевих структур з локалізацією на цей інструмент, що і складає актуальність та мету дослідження.

© Пришляк А., 2014.

Кларнетове тріо, яке веде свою кількасотлітню історію, ознаменувалося появою таких шедеврів як Дивертисменти В.-А.Моцарта, Тріо Л.ван Бетговена, Тріо ор.114 і ор.115 Й.Брамса, «Патетичне тріо» М.Глінки. В музиці ХХ ст. цей жанр репрезентований множинністю інваріантів, зокрема, в аспекті вирішення ансамблевих складів як одно-, полі- чи різномембральних структур, що гравітує до виявлення та осмислення типологічних моделей власне кларнетового тріо.

Визначальним однотембровим поєднанням є тип монодичного ансамблю, тобто для трьох інструментів одного виду, а саме, кларнетів. Суто монодичні ансамблі зустрічаються доволі рідко в європейській традиції. Проте, цілком можна припустити, що в такі епохи як пізні Середньовіччя чи Ренесанс при багатстві та різноплановості ансамблевого використання найрізноманітніших духових, існували і склади, в які входили і шельюмо – старовинні попередники кларнету. Сам інструмент був сформований у його сучасному виді в добу прекласицизму, і буквально відразу завойовує велику популярність в локестровій, сольній та ансамблевій музиці. Поміж численних творів з участю кларнету – монодичні ансамблі, зокрема, і тріо для трьох кларнетів.

Так, у ХVІІІ ст., в епоху класицизму вони мають місце в практиці таких композиторів, зокрема, предстанків мангаймської школи, як Ф.К. Душек – «Партія в ін В», Ф.Крамер – «Духова сюїта». Особливою популярністю користуються до сьогодні серед кларнетистів-ансамблістів монодичні тріо французького композитора і кларнетиста Ж.Бюффіла (1783-1868) – випускника Паризької консерваторії (золота медаль) по класу композиції К.Лефевра, що став також одним з найвідоміших віртуозів-кларнетистів свого часу. Йому належить два цикли Тріо для 3-х кларнетів – Три тріо ор.7 та ще Три тріо ор.8. Це віртуозні ансамблеві композиції, проте сповнені яскравого мелодизму, цікавих ефектних знахідок, належать до ясного з рисами класицизму, а проте сповненого ліричного начала ранньоромантичного стилю. Особливо часто виконується Тріо ор.7 №2, тричастинна композиція якого відповідає класичним нормам, хоч у великій мірі кларнетові партії в кожній частині тонко балансують у різноманітних комбінаціях і сполученнях (туттійна техніка, переключки, діалоги, соло і супровід тощо) при технічно-віртуозному вирішенні цілої композиції.

Прослідковуючи розвиток монодичного кларнетового тріо, зазначимо, що воно існує як дещо екзотичний жанр і у ХІХ ст. Романтизм, з його багатством та широко модулюючою картиною модифікацій різних жанрів загалом, також репрезентує суто кларнетові тріо. Такий тип ансамблю зустрічається у творчості Ш.Данкля – «Маленьке тріо» для 3-х кларнетів ор.99, Ф.Фукса – Кларнетто-Тріо, Е.Гайя – «10 маленьких кларнетових тріо», 15 мініатюр для 3-х кларнетів, І.Плейєля – Шість Тріо для трьох кларнетів ор.8. Відзначимо, що багато з цих творів були написані з дидактичною метою і поповняли ансамблевий навчальний репертуар.

Окрему сторінку монодичних кларнетових тріо складають так звані перекладні ансамблі, зроблені, як правило кларнетистами та адаптовані для даного ансамблевого складу. Це твори різних епох та композиторів – від композицій середньовічних анонімів (12 тріо-анонім), ренесансних майстрів – Г.Дюфаї «10 шансон для трьох мелодичних інструментів»<sup>35</sup>, окремі твори барокових майстрів – Г.Перселла (Чакона), тріо-сонати Дж.Тартіні, Й.С.Баха (канони, 2 і 3-голосні інвенції, частини сюїт тощо), Г.Ф.Генделя (переважно танці з сюїт – гавоти, бурре), композиторів-класиків – К.В.Глюка, Л. ван Бетговена (переклади для трьох кларнетів з інших інструментальних тріо), а також окремі твори композиторів-романтиків (Р.Шуман) та сучасних композиторів. Серед найбільш активних перекладачів кларнетних тріо – Гальпер, Кафарелла, Сімон, Харріс, Беллісон. Особливий інтерес в даному плані становлять об'ємні збірники під редакцією М.Розенталя «Кларнетові тріо» – ч.1 «Від Кореллі до Бетговена», ч.2 – «Кларнетові тріо російських композиторів».

У ХХ ст. – епоху модерну – монодичні кларнетові тріо також мають місце в творчості різних композиторів. Так, одним з яскравих зразків раннього модерну можна вважати твір А.Черепніна «Тріо для трьох кларнетів (труб)». Варто зауважити, що даний тип кларнетового тріо набиратиме у творчості композиторів ХХ ст. нових видових рис, пов'язаних в першу чергу зі специфічною програмністю та апробацією жанрових різновидів і форм для даного складу ансамблю. Англійський композитор-кларнетист П.Хоктон представив у творчому доробку типовий варіант жанру – «12 кларнетових тріо», у І. Пауера – це вже буде «Дивертисмент для 3-ох кларнетів», А.Донато – «Три речі для трьох кларнетів», у Є.Коласінські – «Мала сюїта», А.Берератца – «День за днем» – маленька музика для 3-х кларнетів, Р.Томпсона – «7 п'єс для 3-х кларнетів».

Однак, існування різноманітних видів кларнетів, сімейство яких і на сьогодні є одним з найбагатших порівняно з іншими інструментами, передбачають і їх різноманітні комбінації. Безпрецедентним видом кларнетового тріо-ансамблю можна вважати «Колискові ката» І.Стравінського, написані в 1916 році, в яких жіночому голосу акомпанує тріо кларнетів – малий ін Ес, звичайний ін А, ін В і бас-кларнет. Тріо кларнетів оточує голос з його архаїчними інтонаціями вишуканим ансамблем ліній, які органічно витікають з самої суті колискових, вражаючи різноманітністю відтінків барв та гнучкості рисунків при однорідній тембровій базі. Як зазначає Б.Асаф'єв «такі вже властивості «сім'ї кларнетів», що композитор може вигинати мелодію, передавати з регістру в регістр і лучити окремі лінії, не трапляючи їх єдності, разом з тим не лякаючись монотонії. М'якість, зілляність, «переливчастість» і дещо жіноча пасивність кларнетних тембрів роблять цей інструмент навдивовижу пристосованим для передачі рухів і «настроїв», в яких відчувається ніжність, лагідність – для даного випадку – те, що позначається відтінками: «лінькувато», «потягаючись», «вигинаючись», «мурчочучи» [1, с. 94]. Безперечно, не слід розуміти буквально ці характеристики, вони радше допомагають створити певний характерний образ, «динамічний зміст» «котячого» мелосу, як переведену в музику мускульну насиченість жестів чи рухів» [1, с. 95]. Це феноменальні психологічно витончені мініатюри, які пов'язані з незбагнено дивним світом колискових. Тут кларнети виступають в унікальній ролі – ніжної субстанції заколисуючого голосу. Такий тип монодичного кларнетового тріо можна вважати квазі-монодичним, оскільки композитор лучить різні види кларнета, добиваючись колосального тембрального багатства ансамблю, а ідеї поєднання різних кларнетів згодом буде використано в знаменитому «Ебеновому концерті».

Так, Перша Колискова «Спи, коте, на печі» має всього 16 тактів. На архаїчному наспіві сопрано та фоні тремолоуючого середнього кларнету «неначе водяні рослини» переливаються і звиваються вибагливі інтонаційні лінії малого і великого кларнетів, які створюють картину зачарованості, інтонаційної мережки.

Друга Колискова «Кіт на печі» також невеличка – 19 тактів. Вона рисує ідилічну сцену, де верхній кларнет аскетично рухається підголосковою манерою за голосом, то зливаючись, то розходячись, то доспіваючи недоговорене. Бас-кларнет забавно перегинається широкими інтервалами, а середній вступає при самому кінці, завершуючи пісеньку.

Третя Колискова – знову 16 тактів. Наскрізь хроматизовані підголоски двох кларнетів, мелодії яких рухаються паралельними квартами, які постійно виринають над голосом на півтона, чим створюється ефект мерехтіння, коливання тембрів. «Я би ризикнув порівняти такого роду поєднання строгого рисунку і незвичної для нього «хроми» з враженням від живопису на склі. Там ірраціональне співвідношення кольорового фону, який «іреалізує» рисунок, з суворістю ліній, які дають предметні обриси, створює подібний контраст», – писав про цю Колискову Б.Асаф'єв [1, с. 96].

Четверта Колискова – 7 тактів – найменша. Вона повністю діатонічна: дві поспівки в амбітусі квінти і терції складають її основу. Три кларнети ведуть три паралельні підголоски, що нагадує народне українське стрічкове багатоголосся, при чому утворюються паралелізми септимами, що підкреслює архаїчність, лінеарність стрічок засинаючої свідомості.

Ця експериментальна композиція у аспекті ансамблевого поєднання викликає захоплення майстерністю та надзвичайною вишуканою винахідливістю композитора, вражаючими психологічними та колористичними нюансами, на відтворення яких здатні кларнетові тембри.

Саме така модель ансамблевого складу стала однією з найтиповіших при сполученні різних кларнетів: 2 кларнети + бас-кларнет. Наприклад, поширеними у виконавській практиці є перекладені композиції «Арія, Менует і Сарабанда» Й.Маттезона, «Мадригали» С.Коена, «Вітри» Ф.Дандріє, «Хен» Ж.Ф.Рамо та оригінальні – Сонати Р.Старка, М.Міхаловічі, «Andante und Allegro» А.Бойє та інші.

Безперечний інтерес викликає інспірація даного складу одним з провідних світових композиторів другої половини ХХ ст. В.Лютославським, який написав об'ємний цикл – «10 канонів» для 3-х кларнетів. Один з найбільш цікавих авангардистів музики ХХ ст. звертається до тембральних експериментів, рівно ж як до експериментальних дослідів на шляху кристалізації власного музичного стилю та мовлення. Цікаво, що до даного інструмента В.Лютославський звернувся в трагічний час другої світової війни. Після загибелі рідного брата на Колими у радянських концтаборах, під час страшної фашистської окупації, В.Лютославський, який змушений грати в

<sup>35</sup> В давні епохи взаємозаміна інструментів у різноманітних ансамблях була типовим явищем, зберігаючись і в епоху бароко.

кав'ярнях заради хоч якогось заробітку<sup>36</sup>. Кілька разів композитор підлягав арештам, врешті в 1944 році змушений покинути Варшаву і оселяється з матір'ю в її сестри у селі Комарові під Краковом в будинку, що став пристановищем багатьох біженців, постаралих, бездомних, втікачів від німецького режиму. Майже цілий рік В.Лютославський мешкає на стриху. Саме тут виникли його кларнетові композиції. «Я мешкав і писав музику на стриху. Писав різні речі – між ними і поліфонічні вправи на кілька кларнетів. Це були екзерциси радше з мучної мови. Результатом таких кларнетових тріо-канонів стало духове Тріо для гобоя і кларнету і фагота, яке на цьому стриху теж було написане. Їм завдячую кристалізації своєї музичної мови» [2, с. 15]. Практично в цих експериментальних кларнетових канонах та інтерлюдіях сформувалася унікальна авангардова композиторська техніка В.Лютославського, а після виконання Тріо молодий композитор здобуває визнання та офіційне композиторське становище (був прийнятий до спілки польських композиторів). Техніка і тематизм цих творів став опорним матеріалом до Першої симфонії композитора та демонструє провідні принципи ансамблевого, згодом оркестрового письма.

Як зазначає Л.Грабовський «у Лютославського цей принцип набуває нових якостей завдяки використанню обмеженої алеаторики ритму (за його власною термінологією – групової гри *ad libitum*). Ця техніка Лютославського є нічим іншим як транспозицією в сучасність давнього горизонтально-рухомого контрапункту – в даному випадку з невизначеним показником (незалежність партій та відсутність єдиного ритмічного відліку в одних епізодах чергується з більш традиційною ритмічною організацією та відповідною нотацією в інших розділах форми). Обидва різновиди подібного складу співставляються зі структурою слов'янської підголосковості, що яскраво виявляється в поляка Лютославського, який нерідко використовує в якості вихідних та заключних моментів унісонів з їх поступовим розшаруванням на багатозвучні комплекси, сповнені внутрішніх рухів і знов подальшим поверненням до унісонів» [2, с. 15]. Такі типи фактури спостерігаємо в експериментальних Канонах для кларнетів, а особливо у Тріо для дерев'яних духових 1945 року. Знаменно, що саме цей новий тип композиторської техніки, який ушляхетить композитора в таких творах як 2 Симфонія, «Книга для оркестру», сформувалася власне в кларнетних дослідженнях, якщо так можна висловитися – змасштабованих від тріо до велетенських оркестрових партитур. Так, в першій інтермедії (с. 110) «Книги для оркестру» рух *clarinetti* породжують хитку тембромасу, миготливе та нестійке звучання, що породить калейдоскоп рухів у подальшому розвитку. Власне такий тип фактури зустрічаємо в Тріо. «Горизонтально-рухومی контрапункт» Лютославського приводить до новаторського відчуття звукотембрової вертикалі, основаної на прийомах «обмеженої» або «контрольованої» алеаторики. Також варто відзначити одночасне використання *accelerando* і *ritenuto* в різних інструментальних партіях, що створює ефект стереозвучання. Дані твори вражають нестандартністю мислення та глибоко індивідуалізованим підходом.

В ХХ ст. зустрічаються кларнетові ансамблі і з використанням специфічного різновиду кларнетової родини – саксофону. Такий твір знаходимо у творчому доробку французького композитора Е.Сойє – «Lento et Allegro» для 2 кларнетів і саксофона.

Значно багатше і різноманітніше представлені в музиці ансамблі дерев'яних духових з участю кларнету, які навіть отримали певний традиційний ансамблево-виконавський статус (можна вважати їх полі-монодичними моделями, оскільки в них єднаються інструменти однієї оркестрової групи) та творять кілька характерних типів:

- 1) для 2-х кларнетів і фагота;
- 2) для гобоя, кларнета і фагота;
- 3) для флейти, гобоя та кларнета;
- 4) для флейти, кларнета і фагота.

Власне перший тип найбільше наближений до засад монодичності, а одними з перших зразків можна вважати П'ять Дивертисментів В.-А.Моцарта для 2-х кларнетів та фаготу (в сумі – 25 п'ес). У ХХ столітті цей жанр знайшов своє відображення в творчості С.Хеннесі – Тріо ор.54, додекафоніста Х.Єлінека – «Шість афоризмів» ор.9 №3 та «Шість маленьких творів» ор.10\3, а також інших багаточисленних композицій, хоч за типологічними ознаками – це так звані *blassertrios* – тріо для духових, в яких можливі поєднання як дерев'яних так і мідних духових. Визначальною ж ознакою для дослідження є участь та визначення ролі в цих тріо кларнета.

Загалом художньо-естетичні якості кларнета в ансамблевій музиці дуже багатогранні, адже з одного боку розкривають глибинні первні його звукової барви через монодичне мислення, з іншого – шляхом експериментування – відкривають нові, досі незнані якості цього інструмента.

1. Асаф'єв Б. Книга о Стравинском. / Борис Асаф'єв. – Ленинград: «Музыка», 1977. – С. 94.
2. Витольд Лютославский. Статьи, беседы, воспоминания / Составление, комментарии и перевод И.Никольской. М., 1995. – 264 с.
3. Грабовський Л. Фактура. Тембр. Оркестр / Леонид Грабовский. – Москва, 1971. – Рукопись. – 20 с.
4. Шалтупер Ю. О стиле Лютославского 60-х годов / Ю.Шалтупер // Проблемы музыкальной науки. Вып.3. – М., 1975. – С. 262–279.
5. Brixel E. Klarinetten-Bibliographie. 1. Aufl. / Eugen Brixel-Wilhelmshaven. – Heinrichshofen, 1977 – 512 s.
6. Gwizdalanka D. Lutosławski. Droga do dojrzałości / D. Gwizdalanka, K. Meyer. – Kraków : PWM, 2003. – 207 s.
7. Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego, Studia pod red. Z. Skowrona, Kraków : Musica Iagellonica, 2000. – 300 s.
8. Kaczyński T.: Lutosławski: Życie i muzyka / T. Kaczyński. – Warszawa : Sutkowski Edition, 1999.
9. Kroll O. Die Klarinette. / O. Kroll. – Kassel, 1965. – 153 s.
10. Paja-Stach J.: Lutosławski i jego styl muzyczny. / J. Paja-Stach. – Kraków : Musica Iagellonica, 1997. – 127 s.

*В контексте существования в европейской камерно-инструментальной музыке разнообразных типов ансамблей, в том числе с участием духовых инструментов, а именно, кларнета, в статье затрагивается проблема становления и развития одного из интереснейших жанров – кларнетового трио. Рассматривается специфический тип кларнетовых ансамблей – монодическое трио (для троих кларнетов), имеющее место в творчестве Ф.К.Душека, Ж.Боффилла, И.Плейеля, И.Стравинского, И.Пауэра, В.Лютославского и др.*

**Ключевые слова:** кларнетовое трио, монодический ансамбль, камерно-инструментальные жанры.

*In the context of the existence of the European instrumental chamber music of various types of ensembles, including the participation of wind instruments, namely, the clarinet, the article addresses the issue of the formation and development of one of the most interesting genres – clarinet trio. We consider a specific type of clarinet ensembles – monodic trio (for three clarinets), which takes place in the work F.K.Dusheka, Zh.Boffila, I.Pleyelya, I. Stravinsky, I.Pauera, V.Lyutoslavskogo etc.*

**Key words:** Clarinet Trio, monodic ensemble, chamber and instrumental genres.

УДК 78.071.2: 316.454.52

Лариса Опарик

### ПРО ЗМІСТ ПОНЯТТЯ «АУРА МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ»

*Розглянуто феномен аури музично-виконавського висловлювання як стильовий чинник інтерпретації в процесах музичного спілкування композиторів, виконавців та слухачів. У ході дослідження систематизовано поняттєво-термінологічний апарат, відповідний до комунікативної функції музично-виконавського мовлення в процесах музичного спілкування.*

**Ключові слова:** аура музично-виконавського висловлювання, музичне спілкування, стиль, інтерпретація, виконавська енергетика, слухачьке сприйняття.

Актуальною темою сучасного гуманітарного дискурсу є проблема духовного буття людини, що в історичних реаліях сьогодення набуває, без перебільшення, смисложиттєвого, екзистенційного значення в суспільній свідомості. Шляхи музикознавчого залучення до кола зазначеної проблематики пролягають, зокрема, у сфері пошуків адекватного втілення духовних проявів особистості в музичному мистецтві. Серед понять, що застосовуються науковцями з різних царин гуманітарного знання для позначення тих чи інших духовних параметрів різноманітних мистецьких феноменів, особливу увагу привертає поняття аури.

© Опарик Л., 2014.

<sup>36</sup> Він тісно співпрацює з піаністом Пануфіком у фортепіанному дуеті, а також зі співачкою Умінською, а зароблені кошти часто віддає на підтримку потребуючим музикантам, зокрема, євреям, які переховувалися.

Методологічними орієнтирами у подальших міркуваннях на цю тему стали праці філософа В.Беньяміна, філологів М.Бахтіна, Л.Костенко, Ю.Лотмана, А.Содомори, М.Уварова, музикознавців В.Медушевського, Є.Назайкінського, автора цих рядків та ін. Суттєві кроки стосовно адаптації поняття аури у вітчизняній музичній науці здійснені в дослідженні О.Катрич, що містить приклад системного осмислення феномена аури як певного носія «інформації почуттєвого рівня» про автора музичного твору [6].

**Мета** статті – аналітична конкретизація поняття аури музично-виконавського висловлювання, що, у свою чергу, сприятиме вирішенню завдання розширення та систематизації поняттєво-термінологічного апарату, відповідного до комунікативної функції музично-виконавського мовлення в процесах музичного спілкування.

Аура (від грец. *aura*, лат. *aura* – подих, подув, вітерець, віяння) у деяких східних релігіях та езотеричних вченнях – прояв душі і духу людини, ознака особливої містичної сили, невидиме світіння, яким оточене тіло людини чи будь-якого іншого живого об'єкту. Сучасне широке тлумачення цього поняття включає в себе також визначення аури як відчутної дії, емоційного, морального впливу когось-небудь на оточуючих, створення певної психологічної атмосфери. Незважаючи на активний інтерес представників різних наукових галузей (фізиків, медиків, парапсихологів) до вивчення феномена аури, її фактичне існування з погляду точних наук досі вважається гіпотетичним. Цю позицію не поділяють гуманітарії, розглядаючи ауру як реальний прояв духовного буття людської особистості.

Серйозні роздуми на цю тему містить, зокрема, блискуче дослідження Ліни Костенко, в якому кризь призму феномена аури осмислюється проблема національної самосвідомості українців. «Як існує, безперечно, якесь біополе особистості, – говорить авторка, – так існує й аура цілої нації, хоч неозброєним оком її й не видно» [8, с.15]. При цьому гуманітарну ауру нації, як стверджує Л.Костенко, живить, передусім, високе почуття власної гідності, виховане в душі шанобливого ставлення до духовної спадщини національних геніїв, які повсюдно визначають престиж і авторитет будь-якої нації на світовій арені. Лекція Л.Костенко, що отримала свого часу широкий суспільний резонанс, сприяла, на нашу думку, ще й обґрунтуванню культурологічного статусу поняття аури.

Загалом кажучи, введення поняття аури в мистецтвознавчу термінологію пов'язують з іменем німецького інтелектуала, філософа-есеїста Вальтера Беньяміна (1892 – 1940), котрий позначив цим словом певний сакральний атрибут художнього твору, притаманну його оригіналу тасмичну магію, сублімовану культово-генетичною пам'яттю естетичного сприйняття<sup>37</sup>. У запропонованій Беньяміном концепції аура постає як результат апперцепції<sup>38</sup>, продуктивна динамічна властивість сприйняття твору мистецтва, отже – як фактор його інтерпретації.

З цього погляду осмислення феномена аури музичного твору передбачає, насамперед, розмежування його буттєвих іпостасей, а саме (за Н.Корихаловою) – потенційної (композиторської), актуальної (виконавської) та віртуальної (слухачької). Не випадково у сучасній музикознавчій лексиці фігурують такі поняття та вирази, як, наприклад, «аура композиторського висловлювання» (О.Катрич), або «віртуальна аура слухачької свідомості» (Є.Назайкінський). Поряд із цим у судженнях про музику можна зустріти також застосування поняття аури в сенсі характеристики особливої психологічної атмосфери залу, де відбувається концертне дійство. Ця особлива, пронизана флюїдами емоційних зв'язків сфера є, передусім, простором художнього спілкування на основі музичного твору, який у момент його актуалізації в музично-виконавському висловлюванні артиста-інтерпретатора стає осередком реального чи уявного діалогу, полілогу особистостей композитора, виконавця і слухача.

Таким чином, увесь спектр індивідуальних енергій – закодованих, відтворених та сприйнятих, породжених зустрічними процесами вираження та розуміння – акумулюється в живій інтонаційно-ціннісній атмосфері озвученого твору, «завдяки чому трансльована у твір особистість митця

<sup>37</sup> Суть концепції В.Беньяміна полягає в тому, що мистецький твір в умовах масового тиражування (йдеться, передусім, про візуальні види мистецтва) втрачає свою ритуальну функцію, відтак – і властиву його оригіналу магічну ауру, оскільки між репродукцією та реципієнтом зникає естетична дистанція, яка, власне, й породжує відчуття унікальності предмета мистецтва, а головне – руйнується сам традиційний контекст (тобто єдність місця, часу та призначення) сприйняття твору [див.: 4].

<sup>38</sup> Апперцепція (від лат. *ad* – до і *perceptio*) – властивість сприймання, в якій виявляється залежність сприйняття людини тих чи інших предметів і явищ об'єктивного світу від її попереднього досвіду та психічного стану в момент сприйняття [18].

(композитора, виконавця), слухача не лише отримує можливість щоразу поглиблювати, розвивати та змінювати своє буття в мистецтві, але й активно впливати на реальне духовне буття інтерпретатора-співрозмовника» [17, с.9]. При цьому поняття аури втрачає звичний наліт метафоричності, стаючи відображенням безперечного факту музичної дійсності. Отже, конкретизація поняття аури музично-виконавського висловлювання передбачає, насамперед, окреслення енергетичного ареалу виконавського мовлення в інтонаційній атмосфері музичного спілкування.

Існуючі методи діагностики аури людини спрямовані на виявлення її фізичного і душевного стану. При цьому ознакою духовного і тілесного здоров'я тієї чи іншої особи є чистота колірної гами та цілісність її аури. Зазначимо, що у лінгвістичному розумінні, згідно з М.Бахтіним, головною ознакою висловлювання є його ясність, смислова вичерпаність, адресованість, скерованість до когось та завершена цілісність [2]. Проекція названих ознак на цікаві нам явища показує, що атрибутивні параметри аури музично-виконавського висловлювання корелюють із формальними ознаками художнього стилю як такого.

Стиль – активний прояв мистецтва, оптимальна форма його буття, тому «з однаковою готовністю сприймає наш час кожен, навіть, можливо, найбільш чужий його первинно-життєвим силам тип виконавства, – за умови, щоб цей тип сам по собі складав дійсно завершене ціле» [12, с.92]. Стильова цілісність музично-виконавського висловлювання втілює, передусім, цілісність особистості митця, що проявляється не тільки у вражаючих масштабах творчого обдарування, бездоганній технічній майстерності, свободі уявлення, здатності робити художні відкриття, але й у цільності, чіткості обраної митцем ідейної позиції стосовно дійсності, суспільства, культури, інших людей, себе і свого призначення в цьому світі, «позиції, що проросла в тіло, життєвий тонус, у міміку, жест, інтонацію, ходу» [13, с.10]. Відповідно цілісність виконуваного музичного твору виявляє бажання артиста виразити свою позицію у світі в найбільш досконалій, а значить – ясній і зрозумілій іншим людям художній формі. Наприклад, формулюючи своє творче кредо, Марія Крушельницька підкреслює власне прагнення «все донести, зробити зрозумілим для слухача. ...Для мене найголовніше – переконати публіку в тому, що я роблю» [11, с.37].

Концептуальне вираження світоглядної позиції у творчості свідчить про інтенсивну духовну роботу митця, завдяки чому відбувається подальше сходження індивідуального стилю до великого стилю, стилю епохи, втілення котрого увиразнює право художника за допомогою досконалих засобів свого мистецтва торкатися невмирущих істин. Відтак «стиль – це доля, це атмосфера духовності», а не тільки «продукт матеріалу, техніки та застосування», отже «у нього немає нічого спільного з матеріальними границями окремих мистецтв», – формулює любитель парадоксів Освальд Шпенглер [22, с.324].

Останнє твердження викликає застереження з точки зору музично-виконавського мистецтва академічної традиції, адже саме тут стильова позиція виконавця-інтерпретатора має постійно співвідноситися (дискутувати) з ідейною позицією автора твору, що, у свою чергу, вимагає певного самообмеження, досвіду подолання власного егоцентризму, притаманного кожному великому митцю. Розмаїття особистісних мотивацій у творчості насичує концептуальний діалог музиканта-виконавця з композитором прихованими суперечностями, які, до речі, передбачає ситуація будь-якого спілкування (як реального, так і гіпотетичного), однак містить у собі і неабиякий конструктивний потенціал, якщо розглядати виконавську інтерпретацію як один із способів моделювання ідеального образного світу музичного твору.

«Музика як поезія душі дає можливість висловити найпотаємнішу, широсердну думку в аурі внутрішнього конфлікту і – водночас – духовної гармонії» [20, с.195]. Прагнення митця до духовної гармонії через подолання у творчості внутрішнього психологічного конфлікту є, на наш погляд, одним із глибинних джерел формування тієї енергетичної цілісності, яку ми в даному випадку ідентифікуємо з аурую музично-виконавського висловлювання. Адже особистісний конфлікт митця, як відомо, одвічно виявляє свою сакраментальну плідність, оскільки несе в собі неабиякий заряд творчої енергії, продукуючи свого роду емоційне паливо для посилення енергетики артистичного висловлювання.

Спробуємо позначити деякі психологічні фактори, що активізують виникнення подібних музично-виконавських феноменів. Насамперед, сценічне мистецтво відтворює художню модель самого життя, втілюючи такі його реалії, як азарт, небезпеку, відсутність «другої спроби» та «чернеток». Усе це показово ілюструє музично-виконавське висловлювання артиста-концертанта, котрий у живому спілкуванні з публікою не має права на помилку – він працює без страховки, його мистецтво не припускає виправлень і неточностей. Боязнь виступити нижче своїх можливостей, які



ніхто не знає краще за самого виконавця, примушує його хвилюватися, і це постійне естрадне хвилювання – джерело хронічного нервового стресу, до якого доводиться зводити як до неминучого супутника творчості.

Водночас естрадне хвилювання – індикатор артистичного таланту, пряме його породження. Адже талант артиста, за словами Д.Кірнарської, спирається на прадавнє відчуття себе жерцем і посланцем, покликаним передати важливе повідомлення, відтак естрадне хвилювання – це ще й «почуття відповідальності перед своєю місією та почуття любові до публіки, заради якої ця місія здійснюється» [7, с.353]<sup>39</sup>.

Енергією пошуку шляхів розв'язання глибоких внутрішніх і зовнішніх суперечностей заряджене, зокрема, музичне висловлювання артиста-романтика, художня свідомість котрого пройнята ідеєю досягнення духовної гармонії у творчості. «Попри всю суперечливу складність характеру Шопена, – згадував Ф.Ліст, – у нього не можна було знайти жодного поруху, жодного спонукання, котре не було б продиктоване найвитонченішим почуттям честі... Його особистість в цілому була гармонійна». «Ця гармонія, – продовжує думку Ліста визнаний шопеніст Л.Оборін, – і стала суттю його творів. У них – весь Шопен. І вони переконують: через обличчя творця ми повинні осягати музику» [15, с.86].

У контексті наведених роздумів постає феномен аури композиторського висловлювання, віднаходження котрої в знаковій структурі авторського нотного тексту та «оживлення» в аурі власного переінтонування, на думку О.Катрич, є важливим завданням музиканта-виконавця [6, с.47]. Додамо, що виконавське осягання композиторського задуму відбувається, зокрема, і в процесі розв'язання конфліктних вузлів драматургії твору, що може супроводжуватися моделюванням різноманітних психологічних колізій (гіпотетично наближених до авторської версії) з метою загострення виконавських емоційних реакцій<sup>40</sup>.

Разом з тим, психологічні джерела «живлення» аури музично-виконавського висловлювання перебувають як у суто композиційній площині озвученого твору, так і у сфері його екстрамузичної семантики, що має безпосереднє відношення до ситуативного контексту музичного виконання. Осмислюючи подібні явища, Є.Назайкінський вводить поняття «виконавського модусу», в орбіті якого константні внутрішньотекстові елементи музичного твору вступають у взаємодію з елементами модальними – носіями виконавської суб'єктивності<sup>41</sup>. Продовжуючи думку вченого у контексті

спостережень О.Зілоті, зауважимо, що в тоні музично-виконавського висловлювання Ф.Ліста відбулася трансформація об'єктивно-акустичного начала в начало суб'єктивно-смысловое, в результаті чого добре відомий твір переживає несподівану для слухачів семантичну метаморфозу. Власне ефект несподіваності, новизни, звіданий свідками гри великого піаніста, виникає при зіставленні різних, по-своєму унікальних інтерпретацій одного і того ж твору. Тут постає ще один феномен – феномен пам'яті музичного твору, породжений його виконавською біографією, адже «текст – не тільки генератор нових смислів, але й конденсатор культурної пам'яті. Текст, – стверджує Ю.Лотман, – має здатність зберігати пам'ять про свої попередні контексти. Коли б тексти не мали своєї пам'яті та не могли б створювати навколо себе певної семантичної аури, усі ці вторгнення (інтерпретації. – Л.О.) так і залишалися б музейними раритетами, що перебувають поза основним культурним процесом» [10, с. 21–22].

Водночас інтерпретаційна семантична аура багаторазово виконуваного музичного твору є насправді тільки прологом, іноді й драматургічною зав'язкою, поштовхом для розвитку наступної художньої інтриги, яка в музично-виконавському мистецтві розігрується щоразу з новими героями, у конкретних місці, часі та події музичного спілкування, ключовим учасником якої виступає слухач. Саме в його уяві, у перипетіях живого емоційного враження народжується безпосереднє відчуття аури виконавця, потужність якої вимірюється силою впливу на аудиторію, здатністю просякати своєю енергією весь фізичний і смисловий простір музичного спілкування. При цьому в інтонаційній атмосфері виконуваного твору (як звуковому втіленні ситуативного контексту музичного спілкування) увиразнюється апперцептивна природа слухачького сприйняття виконавської аури, активність якого проявляє себе у спробах осягання підтексту музичного висловлювання артиста. Так, спогади О.Зілоті містять, зокрема, підтекст розуміння мотивів виконавського висловлювання Ліста, пов'язаних з відомим суперництвом двох легендарних піаністів, які в різні часи царювали на європейському концертному олімпі.

Відтак розпізнавання підтексту, тобто внутрішнього, прихованого змісту музично-виконавського висловлювання передбачає декодування тих психологічних «пускових механізмів», що провокують виявлення вибухової сили таланту митця, його сяючий прояв на рівні художнього відкриття. Адже «дійсне і повне розуміння чужої думки стає можливим тільки тоді, коли ми розкриваємо її дійове, афективно-вольове підґрунтя. ...У психологічному аналізі будь-якого висловлювання ми доходимо до кінця тільки тоді, коли розкриваємо цей останній і найпотаємніший внутрішній план мовленнєвого мислення: його мотивацію» [5, с. 357–358].

Проникання в мотиваційну сферу художньої творчості з метою осягання цілісного образу мистецької особистості вимагає врахування широкого кола причин, «свідомих і підсвідомих імпульсів музичного та позамузичного походження, що сублімуються у підтексті музично-виконавського висловлювання – внутрішній програмі музичного мовлення (інтенції)<sup>42</sup> виконавця, яка обумовлює наскрізну смислову єдність виконуваного твору» [16, с.75]. Таким чином, підтекст є одним із ключових факторів формування як інформативно-смысловой, так і емоційно-енергетичної цілісності аури музично-виконавського висловлювання. Однією з важливих умов розпізнавання смислової доміанти виконавського підтексту є співвіднесення його з контекстом певної ситуації музичного спілкування, в якій суб'єктивна семантична аура музично-виконавського висловлювання наповнюється «діалогічними обертонами» (М.Бахтін).

У ситуації музичного спілкування емоційно-суб'єктивні фактори виконавського самовираження породжують відповідну експресію музично-виконавського висловлювання, котра характеризується поняттям модальності. «Модальність – поняття філософії, логіки та лінгвістики, яке виражає оцінку дійсності або оцінку змісту висловлювання по відношенню до дійсності. Існуюче явище може бути необхідним чи випадковим, ситуація, що описується висловлюванням, може вважатися дійсною або недійсною, можливою чи неможливою, бажаною чи небажаною» [9, с. 530].

В описаному Зілоті випадку, робить висновок Є.Назайкінський, тон *соль-діез* акумулював у собі все музичне та ситуаційне оточення, через те що був сприйнятий не тільки як початок теми першої частини бетховенської сонати, але й як прояв лістівського піанізму, як конкретний приклад, що підтверджував легенду про виняткове проникнення Ліста саме в цю сонату, як щось протипоставлене за контрастом почуттю раніше виконанню А.Рубінштейна.

<sup>42</sup> Іntenція (від лат. *intentio* – прагнення, намір) – у деяких напрямках ідеалістичної філософії – намір, ціль, спрямованість свідомості волі й почасті почуття на якийсь предмет [18, с. 356].

У лінгвістиці комунікативна інтенція – це «осмислений чи інтуїтивний намір адресанта, який визначає внутрішню програму мовлення і спосіб її втілення» [3, с. 116].

<sup>39</sup> Тут поняття аури музично-виконавського висловлювання зближується з поняттям магнетизму, яким багато хто з музикознавців (серед них, зокрема, Г.Коган, В.Холопова) позначають психологічно цінний вплив виконавця на слухачьку аудиторію [див.: 21, с.293]. Проте магнетизм, як і харизма (грец. *χάρισμα* – милість, дар), що означає надзвичайну здатність особистості привертати до себе увагу людей та впливати на них, належать, на наш погляд, до характеристик візуального ряду, так званої парамузичної семантики виконавського мистецтва. Натомість аура музично-виконавського висловлювання розглядається нами, передусім, як феномен слуховий, породжений звуковим світом музики.

<sup>40</sup> Виконавське осмислення характеру психологічного конфлікту, закладеного в образному світі музичного твору, може наблизити інтерпретатора до цілісного осягання індивідуального композиторського стилю. Адже у кожного автора, як зазначає М.Смірнов, можна виділити основну психологічну проблему, більш або менш значну, яка зазвичай розробляється ним на матеріалі не одного твору, а багатьох чи навіть у всій творчості. Відтак, всі аналогічні випадки, ситуації являють собою розв'язання одного, єдиного внутрішнього конфлікту. «Навіть різні за тематикою твори одного автора, – пише дослідник, – є споріднені у своїй психологічній основі, коли вже вони належать перу однієї людини, йдуть з одного розуму та серця, хоча й із таких, що змінюються з роками» [19, с. 103].

<sup>41</sup> З метою висвітлення поняття «виконавського модусу» Є.Назайкінський звертається до спогадів О.Зілоті про Ф.Ліста. Зілоті описує випадок, коли він, захоплений виступом Антона Рубінштейна та особливо його виконанням «Місячної сонати» в Історичному концерті, поспішив до вчителя поділитися своїми небувалими враженнями. З юнацьким азартом і запалом Зілоті вихваляв гру Рубінштейна та «раптом, – пише Зілоті, – мені здалося, що Ліста немов би пересмикнуло. Проте Ліст на моє захоплене повідомлення сказав мені спокійно: «Це добре, це приємно». Я відчув якусь ніяковість...» [14, с. 83]. Далі Зілоті пише, як у відповідь на розповідь про Рубінштейна Ліст загравав цю сонату сам: «Рубінштейн грав на чудовому Бехштейні та у розкішному в акустичному відношенні залі; Ліст грав у маленькій кімнаті, підлога якої була вкрита килимами, і в цьому маленькому приміщенні знаходилося 35–40 чоловік; роаль був розбитий, нерівний, розстроений. Коли він загравав одні тільки вступні тріолі, я відчув, що наче мене в цій кімнаті вже немає; а коли через 4 такти почалось *sol*-діез у правій руці, то я зовсім нічого більше не розумів. Це *sol*-діез він, власне, не виділяв, але це був якийсь невідомий мені звук, котрий я тепер, через 27 років, ще ясно чую... Він загравав усю першу частину, потім всю другу; третю він тільки почав і сказав, що він занадто старий – не вистачає фізичних сил, щоб заграти цю частину... Після такого виконання я забув, що чув 2 години тому А.Рубінштейна!» [там само].

Таким чином, в характері експресивно насиченого тону музично-виконавського висловлювання ми розпізнаємо і ставлення митця до предмета музичного спілкування, і його оцінку ситуативного контексту виконання в цілому. При цьому, яким би не було висловлювання монологічним, воно завжди «наповнене діалогічними обертонами, без урахування яких не можна до кінця зрозуміти стиль висловлювання» [2, с. 287]. Усі ці діалогічні обертони зливаються в характерному тоні живого (усного) висловлювання, котрий передає «складну *тональність* нашої свідомості, що служить емоційно-ціннісним контекстом при розумінні ...тексту, який нами читається або слухається, а також у більш ускладненій формі і при творчому породженні тексту» [1, с. 387].

Зауважимо, що тональність як складова мовленнєвого спілкування є одним із стрижневих понять сучасної комунікативної лінгвістики, де вона визначається як «усвідомлена або неусвідомлена емоційно-аксіологічна і змістово-інформативна організація мовного матеріалу, за допомогою якої адресант формує повідомлення, ...впливає на емоційно-психологічну сферу адресата, а іноді й на ситуацію спілкування. ...Хоча тональність спілкування визначається (задається) мовцем, її оцінювання здійснюється, як правило, ззовні (адресатом, слухачем, читачем)...» [3, с. 209, 211]<sup>43</sup>.

Виходячи з наведеного визначення, сформулюємо музикознавчу дефініцію поняття тональності спілкування. Отже, тональність музичного спілкування – виконавська емоційно-аксіологічна та смислова організація інтонаційно-мовленнєвого матеріалу в процесі втілення музичного твору, спрямована на пробудження діалогічної активності інтерпретаційної позиції слухача та створення спільної інтонаційно-ціннісної атмосфери духовності, генератором якої виступає аура музично-виконавського висловлювання.

Таким чином, аура музично-виконавського висловлювання є безпосереднім стимулом духовного взаємопроникнення індивідуальних стилів вираження та сприйняття в ситуативному контексті музичного спілкування.

У підсумку узагальнимо наше дослідження в ряді положень, а саме:

- аура музично-виконавського висловлювання є проявом інтенсивної духовної роботи митця, ознакою самобутності його ідейно-стильової позиції, позначеної унікальним емоційним тоном артистичного вираження;

- енергетичні джерела живлення аури музично-виконавського висловлювання перебувають здебільшого у психологічно-мотиваційній сфері творчості, що охоплює широке коло чинників музичного та позамузичного походження;

- як феномен інтенціонального світу митця, втіленого у підтексті його виконавського мовлення, аура музично-виконавського висловлювання є потужним енергетико-почуттєвим та смисловим фактором становлення інтонаційної цілісності інтерпретованого музичного твору;

- важливою умовою сублімування аури музично-виконавського висловлювання у вивершений художній результат є свідомо комунікативна спрямованість артиста-інтерпретатора до ключових адресатів музичного спілкування – композитора та слухачів;

- за своїм впливом на слухача аура музично-виконавського висловлювання завжди відіграє роль провокуючого до співтворчості чинника, могутнього стимулу активізації діалогічної позиції слухачького сприйняття та розуміння інтерпретованого твору в ситуації музичного спілкування;

- універсальним критерієм аксіологічної оцінки індивідуально-стильових ознак аури музично-виконавського висловлювання в ситуативному контексті озвученого твору є тональність музичного спілкування.

Сподіваємося, що поняття «аура музично-виконавського висловлювання» знайде застосування у подальших наукових розвідках стильових аспектів музичного виконавства. Це сприятиме розширенню та систематизації поняттєво-термінологічного апарату дослідження комунікативної функції музично-виконавського мистецтва в процесах музичного спілкування композиторів, виконавців та слухачів.

1. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук / Михаил Михайлович Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1986. – С. 381–393.

2. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров / Михаил Михайлович Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1986. – С. 250–296.

<sup>43</sup> Місце тональності серед складників комунікації у лінгвістиці визначають так: інтенції мовця – стратегії спілкування – мовленнєві акти – індивідуальний стиль спілкування – тональність спілкування – атмосфера спілкування [див.: 3, с. 209, 212].

3. Бацевич Ф. С. Основы коммуникативной лингвистики: Пособие / Флорій Бацевич. – К. : Видавничий центр «Академія», 2004. – 344 с.

4. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності / Вальтер Беньямін // Вибране [пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська]. – Львів : Літопис, 2002. – 214 с. – С. 53–80.

5. Выготский Л.С. Мышление и речь / Лев Семёнович Выготский. – М. : Лабиринт, 1996. – 416 с.

6. Катрич О. До питання визначення поняття «інтонаційна атмосфера музичного твору» / Ольга Катрич // Слово, інтонація, музичний твір / Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Київ, 2003. – Вип. 27. – С. 43–47.

7. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности / Дина Кирнарская [Предисловие Г. Рождественского]. – М. : Таланты-XXI век, 2004. – 496 с.

8. Костенко Л. Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала / Ліна Костенко [Вступне слово Б. Якимовича]. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2001. – 52 с.

9. Кучеренко И.К. Модальность / И. К. Кучеренко // УСЭ. – К., 1981. – Т. 6. – С. 530.

10. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Юрий Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 464 с.

11. Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали / [Упор. Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова]. – Львів : СПОЛОМ, 2004. – 208 с.

12. Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. – М. : Музыка, 1966. – 220 с.

13. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / Вячеслав Медушевский // Музыкальный современник. – М. : Советский композитор, 1984. – С. 5–17.

14. Назайкинский Е. О константности в восприятии музыки / Евгений Назайкинский // Музыкальное искусство и наука. – М. : Музыка, 1973. – Вып. 2. – С. 59–98.

15. Оборин Л. Горизонты недавнего прошлого. Беседа с С. Хентовой / Лев Оборин // Пианисты рассказывают. – М. : Музыка, 1990. – Вып. 1. – С. 81–90.

16. Опарик Л. До визначення поняття «музично-виконавське висловлювання» / Л.М.Опарик // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – № 1. – 2010. – Тернопіль : ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2010. – С. 71–77.

17. Опарик Л. Мовленнєвий підхід у дослідженні комунікативної функції музичного виконавства / Лариса Опарик // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волин. нац. ун-ту ім. Л.У. та Нац. муз. акад. У. ім. П.І.Ч.: зб. наук. пр. – Вип. 8 / [ред. кол. Рожок В.І., Посвалюк В.Т. та ін.; упоряд. О.І.Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Л.У., 2011. – С. 9.

18. Словник іншомовних слів / [За ред.. О.С. Мельничука]. – Київ : Головна редакція УРЕ, 1985. – 968 с. – С. 76.

19. Смирнов М. Постигая внутренние связи музыкальных произведений / М. Смирнов // Музыкальное исполнительство. – М. : Музыка, 1983. – Вып. 11. – С. 101–122.

20. Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова / Михаил Уваров. – Спб.: «АЛТЕЙЯ», 1998. – 238 с.

21. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: Учеб. пособие / Вера Холопова. – СПб. : Лань, 2000. – 320 с.

22. Шпенглер О. Закат Европы / Освальд Шпенглер. – Мн. : Харвест, М. : АСТ, 2000. – 1376 с.

*Рассмотрен феномен ауры музыкально-исполнительского высказывания как стилевой фактор интерпретации в процессах музыкального общения композиторов, исполнителей и слушателей. В ходе исследования систематизирован понятийно-терминологический аппарат, отражающий коммуникативную функцию музыкально-исполнительской речи в процессах музыкального общения.*

**Ключевые слова:** аура музыкально-исполнительского высказывания, музыкальное общение, стиль, интерпретация, исполнительская энергетика, слушательское восприятие.

*It is examined a phenomenon of aura of musical-performing expression as an interpretation style factor in the processes of musical communion of composers, performers and listeners. In course of the investigation the notion and terminology apparatus reflecting the communicative function of musical-performing speech in processes of musical communion has been systematized.*

**Key words:** aura of musical-performing expression, musical communion, style, interpretation, performing energetic, listeners' perception.

### ОСОБЛИВОСТІ ТРАКТУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ В ОРАТОРІЇ «БАРБІВСЬКА КОЛЯДА» ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ

У статті розглядається новорічно-різдвяна ораторія «Барбівська коляда» Ганни Гаврилець, як один з найяскравіших зразків трактування українського фольклору в сучасній музиці; проаналізовано особливості музичної мови даного твору.

**Ключові слова:** новорічно-різдвяна ораторія «Барбівська коляда», Ганна Гаврилець, обробки народних пісень.

«Барбівська коляда» була написана Ганною Гаврилець у 2011 році. Ораторія продовжила лінію попередніх творів композиторки, а саме: фольк-концерту «Кроковее колесо» (2004р.) та музично-сценічного дійства «Золотий камінь посіємо...» (1997-1998рр.). Дана стаття є першою спробою розглянути більш детально ораторію «Барбівська коляда» та проаналізувати особливості трактування українського фольклору у даному творі.

В українському музикознавстві окремі сфери творчості Ганни Гаврилець досліджували О. Бенч [1], І. Коханик, Л. Кияновська, Г. Степанченко [6], Д. Гаврилець, О. Беркій. Також є ряд статей які були опубліковані в різних журналах та газетах. Здебільшого це відгуки на прем'єри творів композиторки та «портретні» (монографічні) статті. Серед авторів таких статей С. Павлишин, О. Корчова [4], А. Луніна [5], Г. Волчок [2].

**Мета статті** – розглянути новорічно-різдвяну ораторію «Барбівська коляда» Ганни Гаврилець та виявити в цьому творі особливості трактування українського фольклору.

Серед українських композиторів сучасності, котрі активно звертаються до хорової музики, одне з чільних місць належить Ганні Гаврилець. У своїй творчості вона звертається до різних жанрів: від невеликих вокальних, хорових, та інструментальних п'єс до масштабних симфоній чи концертів. Національна самобутність, образна яскравість композиторського обдарування Ганни Гаврилець сприяли визнанню і популярності її творчості серед виконавців і слухачів в Україні і за кордоном. Про це пише О. Корчова: «Композиторка Ганна Гаврилець має особливу творчу вдачу – в програмі будь-якого концерту її музику впізнаєш одразу, без вагань і сумнівів. Упізнаєш як своє, зрозуміле й рідне, як вірші Ліни Костенко, як голос Ніни Матвієнко, як живописне плетиво Івана Марчука, як ті вибрані художні шедроті, що народжені не байдужими до України митцями. Здається, що пані Ганна має унікальне чуття національного, природне, як дихання, навряд чи зумовлене раціональним, скоріше – інтуїтивне, вроджене, те, що від Бога». [4, с.10]

Важлива сфера творчості, в якій виявився мелодичний дар Г. Гаврилець, пов'язана з українським фольклором і жанром обробки народної пісні. Фольклорна першооснова закладена вже в сам тип композиторського мислення Г. Гаврилець і була підкріплена системою її професійної освіти, впливом її вчителів, зокрема, В. Флиса та М. Скорика.

Серед найбільш вдалих зразків перевтілення національного фольклору в її творчості особливе місце посідають: музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо...», фольк-концерт «Кроковее колесо» та ораторія «Барбівська коляда». Ці твори становить якісно новий етап в осмисленні первинних пісенних витоків, а національна музична традиція постає в них органічно та художньо завершено.

«Барбівська коляда» – це монументальне музичне полотно для мішаного хору, дитячих хорів, солістів, ударних і народних інструментів. Поштовхом для створення твору стала ідея Євгена Савчука (художній керівник і головний диригент Національної заслуженої академічної капели «Думка»), який народився у селі Барбівцях (нині Брусниці) на Буковині. В одному з інтерв'ю Ганна Гаврилець розповідає: «Цей твір став для мене справжнім відкриттям. То була робота з автентичним матеріалом. Колядки, шедрівки – фактично весь новорічний обряд узятий з одного буковинського села Барбівців, з його особливим діалектом, унікальними музичними інтонаціями, що перевтілені у звучанні академічного хору». [2, с.5] Кожен номер ораторії – колядки («Бог предвічний», «Нова радість стала», «Разом колядуймо» та ін.), шедрівки, «Коза», «Маланка», різдвяні канти – Ганна Гаврилець на високопрофесійному рівні перетворила на самостійну, сюжетну, індивідуально авторську композицію.

Кожна частина ораторії має своєрідну структуру, музичну фактуру і образну форму. Куплетні рядки певних пісень чергуються із «варіаціями» або наскрізними, «відкритими» мелострофами інших. Відчуття народно-автентичного стилю, знання народної пісні допомогли Ганні Гаврилець майстерно передати звуковий колорит вокальної поліфонії і народного інструментарію. Анна Луніна пише: «Ораторією «Барбівську коляду» назвати досить складно, адже в ній немає, як у класичній моделі жанру, наскрізного сюжетного розвитку, натомість є строкатий калейдоскоп популярних народних пісень... Однак звести твір до шаблонного ряду відомих наспівів було б антихудожнім блюзнірством». [5, с.6] Ось як композиторка виклала суть і образну концепцію твору: «Як у маленькій краплині води закладена модель світового океану, так і в традиціях одного села віддзеркалена краса й велич культури цілого народу. Цей феномен спостерігаємо на прикладі буковинського села, у якому сфокусована потужна творча енергія, котра своєю цілющою силою спроможна жити дух мільйонів людей». [5, с.7].

«Барбівську коляду» можна поділити на 3 частини відповідно до Різдвяно-Новорічного циклу свят: Свят вечір (Різдво) – Новий Рік (Василя) – Йордан. До першої, Різдвяної частини можна віднести дев'ять колядок (з 1-го по 9-й номери), до другої (Коза, Маланка) – з 10-го по 13-й номери і до третьої (Йордан) – 14-16-й номери. Зупинимось більш детально на номерах ораторії.

Перший номер «Барбівської коляди» (Урочисто) - церковна колядка «Бог Предвічний» (для мішаного хору), зазвичай цією колядкою розпочинається Різдвяне церковне богослужіння. Колядка урочистого, піднесеного характеру (тон. Сі-бемоль маж.), має куплетну форму (3 куплети – заспів, приспів), починається вступом (6 тактів), де дзвіночки на ff проводять мелодію заспіву. Мелодика гомофонно-гармонічного складу, має чітку структуру, яка проявляється в розмежуванні основної частини строфи і приспіву. Завершується колядка святковим передзвоном на звуках тоніки.

Другий номер «В неділю рано...» (Велично) виконує чоловічий хор. Колядка має строфічну будову 10 строф (5+5 з чотирискладовим приспівом «Гой, Коляда!») та кода (ц.5). Цікавою особливістю є перемінний розмір, що змінюється в кожному такті строфи: 3/4 - 2/4 - 5/4 - 4/4. Перші три строфи хор співає в унісон, а починаючи з четвертої строфи композиторка нашаровує нові контрапунктуючі голоси, тенори співають основну мелодію на фоні паралельних кварто-квінтових ходів у партії басів. Остання строфа знову звучить в унісон на f після чого колядники вигукують ритмізоване поздоровлення «На щесте, на здоров'є, аби дочекали нарік цієї днини», що додає цьому номеру неповторного колориту.

Третій номер «3 Рождеством Христовим...» (Радісно, рухливо) для мішаного хору. Колядка має куплетну форму без приспіву (7 куплетів + кода). Перший куплет співає в унісон партія альтів, а у наступному куплеті основну мелодію веде партія сопрано на фоні витриманих квінт тенорів і басів. Настрій та неповторний колорит колядки створений за допомогою гармонічних барв, відхилень, модуляцій. Цікавим є тональний план колядки: перші три куплети звучать у Соль мажорі, в четвертому куплеті відхилення у мі мінор, а в кінці відбувається модуляція у соль мінор в якому звучать два наступні (5-6) куплети, в останньому, сьомому куплеті знову повертається Соль мажор.

Четвертий номер «В неділю рано до сходу сонця...» (Грайливо, з рухом) для мішаного хору. Колядка має куплетну форму (4 куплети), розпочинають басы і тенори, яким передує ритмічний вступ бубна. У другому куплеті до чоловічої групи приєднується партія альтів, а з третього, який є кульмінацією номеру, співає весь хор. В цьому куплеті відбувається модуляція з До мажору у ля мінор, який залишається і в останньому четвертому куплеті. Завершується колядка переключками партій на словах «В неділю рано» і ритмічним передзвоном бубна. У цьому номері чергується поліфонічна і гармонічна фактури, також використані імітації, втора, яка іноді поєднується з прийомами підголоскового співу.

П'ятий номер «Разом колядуймо...» (Наспівно) для мішаного хору. Розпочинається вступом сопілки (6 тактів), яка проводить кантленну мелодію колядки. Будова строфічна (6+6(двічі)). Першу і другу строфи виконує жіноча група хору (тон. Ля мажор), в третій додається тенор. Четверту строфу співає чоловіча група хору, де в партії басу відбувається перехід у фа-діз мінор. У наступній, п'ятій, строфі до попереднього складу приєднуються альти, а в останній, шостій строфі – кульмінація у Ля мажорі (tutti, f). В коляді епізодично з'являється терцева втора, широке використовується паралельного руху, особливо недосконаліми консонансами. Завершується номер урочистим передзвоном.

Шостий номер «Нова радість стала...» (Весело, жваво) для дитячого хору (може співати жіночий хор). Розпочинається колядка дитячими вигуками-привітаннями «Христос народився!» у супроводі дзвіночків, які звучать протягом усієї колядки. Куплетна форма (8 куплетів) гомофонно-

гармонічний виклад. Колядка написана в До мажорі, проте у четвертому і п'ятому куплеті відбувається відхилення у Соль мажор. Завершується номер ритмізованими вигуками дітей «На щесте, на здоров'є!».

Сьомий номер «Нова радість...» (Журливо) для мішаного хору. Розпочинається номер вступом (8 тактів), де сопілка проводить мелодію колядки. Форма куплетна (5 куплетів і кода). Цікавим є тональний план колядки: сі мінор – ре мінор (3-й куплет) – ля мінор (4-й куплет) – сі мінор. Кульмінацією є останній куплет, на f звучить весь хор у високій теситурі, де колядники звертаються до Бога з проською про волю для України: «Подивись, Ісусе, з високого неба, дайте волю Україні, українцям волі треба...». Якщо попередня колядка була весела, радісна, жвава несла привітання і поздоровлення з Різдом, то ця протяжна, сповнена переживань за долю України.

Восьмий номер «Ой підемо пані браття...» (Урочисто) для мішаного хору. Колядка має 6 куплетів і коду. Розпочинається номер викладом теми у басовій партії. З кожним наступним куплетом поступово включаються партії, що приводить до об'ємного розгортання багатоголосної тканини. Для колядки характерний неспішний, поважний спосіб розгортання музичного матеріалу. Певне значення має і тональний план: 1-3 куплети звучать у Ре мажорі, 4-й – у Соль мажорі, 5-й і 6-й – у тональності доміант – Ля мажорі.

Дев'ятий номер «На Різдво Христове...» (Урочисто) для мішаного хору. Починається номер двотактовим вступом дзвіночків. Колядка має 4 куплети і коду. Для цієї колядки характерний антифонний спів, який виникає в процесі чергування соліста-хору. У першому і другому куплеті соло виконує сопрано, а у третьому тему веде чоловіча група голосів. У другому куплеті соло сопрано супроводжує мурмурандо інших хорових партій. Динамічна кульмінація припадає на останній, четвертий куплет на слова «Прости прогрішення в цей день оновлення, в день Христового Різдва!», де звучить весь хор. Завершується колядка передзвоном дзвіночків на звуках тонічного тризвуку на ff (Соль мажор).

Десятий номер «Допомагай, Біг...» («Коза») для чоловічого хору. Починається декламаційними вигуками груп колядників на фоні гри дрімби. Номер має строфічну будову (10 строф). Тема «Кози» декламаційна, остинатна мелодична фігура, яка повторяється, а іноді чергується з іншими мелодичними фігурами. Перші чотири строфи виконують тенори в унісон, мелодія звучить без змін. Починаючи з другої строфи «Ой скачи, скачи, козо небого, віскачи собі пів червоного...» мелодію супроводжує ритмічне остинато (Legno), що імітує стукіт копит кози. З п'ятої строфи до тенорів додається партія басу, а ритмічне остинато вистукує Cassa, до якого у восьмій строфі додається бубен. З сьомої по дев'яту строфу мелодія звучить на фоні «порожніх» квінт у партії басів. Після дев'ятої строфи звучить інструментальна імпровізація на ударних інструментах, яка може тривати від 6 до 12 тактів (так зазначає композиторка у партитурі ораторії).

Одинадцятий номер «Ой чінчику, Васильчику...» («Маланка») для чоловічого хору. Мелодія синкопована, декламаційна, помірного розгортання. Номер має строфічну будову (10 строф). 1-2 строфу співають тенори і басы в унісон у До мажорі. І як в попередньому номері спів супроводжується ритмічним остинато (Cassa). З третьої строфи партія басів стає супроводом до основної мелодії, яка далі звучить у партії тенорів. 7-10 строфи звучать у Мі-бемоль мажорі, проте завершується номер у До мажорі (останні такти). Кульмінація у останній, десятій строфі «Наша Маланка, ой током, током, вінчуємо вас з Новим роком».

Після цього номеру звучать запальні народні мелодії у виконанні ансамблю троїстих музик. «Після інструментального фрагменту звучить початок мелодії наступної колядки «Ой у місті Віфлеємі...», який і переходить до вступу жіночих голосів колядки» - так зазначає композиторка у партитурі твору.

Дванадцятий номер «Ой у місті...» (Наспівно) для мішаного хору. Починається інструментальним вступом цимбал, які проводять мелодію колядки. Номер має строфічну будову (11 строф і кода). Мелодія колядки сумна, протяжна звучить у фа мінорі, гомофонно-гармонічний склад мелодики. Для цієї колядки характерний антифонний спів, зокрема першу строфу виконує соло сопрано, а другу вся партія сопрано і альтів. У 4-й строфі до жіночої групи приєднуються тенори, а у 6-й – басы. Восьма строфа звучить у паралельній тональності – Ля-бемоль мажорі, але завершується в основній тональності – фа мінорі. Наступні строфи (9 і 10) звучать і сі-бемоль мінорі, а остання строфа і кода повертаються у фа мінор. З 9-ї строфи звучить хор tutti (нема чергування соло-хор). Кульмінація колядки припадає на 9-11 строфи, де «Маруся пише лист до милого». У цій колядці велику роль відіграє гармонічна мова, яка передає настрої та емоційні барви головної героїні.

Тринадцятий номер «Ой що то за Віфлеєм...» («Йордан», Радісно) для мішаного хору. Номер має куплетну форму, де чітко розмежується основна частина строфи та приспів. Перший куплет проводить партія тенорів в унісон (До мажор), а на приспів («Веселая, веселая нам новина, породила, породила Діва Сина!») вступає весь хор. Третій куплет з приспівом виконує чоловіча група голосів, де партія тенорів звучить в терцію (Ля мажор – сі мінор), а останній, четвертий («На колінца припадали, Богу славу віддавали...») знову звучить tutti і вступає динамічною кульмінацією даного номеру (динаміка від f до ff, в останніх тактах до хору додаються дзвіночки).

Чотирнадцятий номер «В глибокій долині...» (Колискова) для жіночого хору. Номер має куплетну будову (5 куплетів і кода). Починається спокійним, рівномірним вступом дзвіночків і вокалізом альтів на pp у мі мінорі. Перший куплет в унісон співає сопрано (Соль мажор) на фоні монотонного співу альтів на «о...». В будові мелодичної лінії композиторка часто використовує ходи по звуках тризвуків, септакордів (D<sub>7</sub> з розв'язанням) також застосовує перемінний розмір (5/8-2/4-3/8). Мелодія колискової залишається незмінною протягом всіх 5-ти куплетів, проте у 4 і 5 куплеті змінюється тональність з Соль мажору на мі мінор. Цікавим є «діалог» солістів сопрано (Мама – 2-4 куплети) і дисканта (Син – 3-5 куплети).

Останні два номери виконують функцію фіналу ораторії. Вони об'єднані тематично (тема 15 номеру продовжує звучати у 16), тонально (15 закінчується у Мі-бемоль мажорі і в цій тональності починається 16 номер). П'ятнадцятий номер «Зажурилися гори й долини...» для мішаного хору. Починається колядка інструментальним вступом сопілки і дзвону. Перші шість строф співають тенори і басы у Соль мажорі, лише в сьомій строфі до них додаються альти і змінюється тональність – мі мінор. У дев'ятій строфі додається партія сопрано і знову повертається Соль мажор. Завершується кодою (ц.12), яка звучить у Мі-бемоль мажорі на ff («Вінчуємо вас щистім здоров'єм, щистім здоров'єм, святим Рождеством!»). Номер умовно можна поділити на 2 частини, де перша має строфічну будову (12 строф), а друга – це триголосний канон, який виконує жіноча група голосів на його фоні звучить у партії тенорів і басів нова тема-привітання «За цим словом будьте здорові! Вінчуємо й вас щистім здоров'єм, гой, дай Боже!...», яка завершується кодою і переходить attassa у наступний номер «У Віфлеємі нині новина...».

Останній, шістнадцятий номер «У Віфлеємі нині новина...» для мішаного хору. Номер має куплетну будову (4 куплети заспів-приспів). В партії сопрано як відлуння звучить тема з попередньої колядки «Вінчуємо вас святим Рождеством!» в Мі-бемоль мажорі, на фоні цього в альтів звучить тема нової колядки «У Віфлеємі нині новина...» в Ля-бемоль мажорі, з гомофонно-гармонічним викладом музичного матеріалу. Завершується колядка урочисто-піднесеною кодою, яка звучить на ff і супроводжується святковим передзвоном.

#### Висновки.

«Барбівська коляда» – це сучасна музична вистава в якій Ганна Гаврилець показала дух української обрядової новорічно-різдвяної традиції і красу українського мелосу. Як зазначає Ольга Бенч-Шокало: «В осягненні прадавніх основ української народної духовної традиції Анну Гаврилець вирізняє глибока проникливість у сутність українського міфологічного сприйняття і світовідчуття. Композиторка інтерпретує першотворчі елементи засобами сучасної музичної мови, не порушуючи первинної Гармонії». [1, с.307]

Отже, ораторія «Барбівська коляда» – це видовищний фольклоризований обряд привітання із святами Різдва, Василя та Йордану. У цьому творі композиторка вкотре підтвердила, що народна пісня для неї не лише джерело тематичного матеріалу, але й своєрідна форма мислення, яка дає можливість для багатьох емоційних та філософських інтерпретацій.

1. Бенч-Шокало Ольга. Український хоровий спів : актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / Ольга Бенч-Шокало; ред. О. Шокало; обкл. В. Мітченко. – К. : Ред. журн. «Укр. Світ», 2002. – 439 с.
2. Волчок Г. «... І дотик твій із терня рожі родить» / Ганна Волчок // Музика. – К. 2011. – №3. – С.4–5.
3. Іваницький А. Українська народна музична творчість / Анатолій Іваницький. – К.: «Музична Україна», 1990. – 333с.
4. Корчова О. Музика, написана серцем / Олена Корчова // Музика. – К., 2008. - №2. – С.10–12.
5. Луніна А. «Барбівська коляда» - візитівка Нового року / Анна Луніна // Музика. – К., 2012. – №1. – С.4–7.
6. Степанченко Г. Ганна Гаврилець – сучасний український композитор [Електронний ресурс]/ Галина Степанченко. – Режим доступу : [http://orpheusmusic.ru/publ/ganna\\_gavrilec\\_suchasnij\\_ukrajinskij\\_kompozitor/115-1-0-458](http://orpheusmusic.ru/publ/ganna_gavrilec_suchasnij_ukrajinskij_kompozitor/115-1-0-458).



В статті розглядається новогодне-рождественська ораторія «Барбивська коляда» Анни Гаврилець, як один з найбільш яскравих образів трактовки українського фольклору в сучасній музиці; проаналізовані особливості музичного мовлення даного твору.

**Ключові слова:** новогодне-рождественська ораторія «Барбивська коляда», Анна Гаврилець, обробка народних пісень.

In the article considered A. Gavrilec's musical Christmas oratorio «Barbivska carol», as one of the most interesting specimens interpretation of Ukrainian folklore in modern music; we analyzed the features of the musical language of the work.

**Key words:** Christmas oratorio «Barbivska carol», Anna Gavrilec's, arrangement of folk songs.

УДК 78.491

Анатолій Комар

### ТРУБА В АНСАМБЛЕВІЙ МУЗИЦІ РЕНЕСАНСУ

В статті порушується проблема трактування труби як ансамблевого інструменту в історичній проекції однієї з найбільш цікавих з точки зору розвитку ансамблевої музики епох – Ренесансу. Визначаються різноманітні типи складів ансамблів за участю труби, найпоширеніші способи їх побутування, роль труби в ренесансному інструментальному ансамблі.

**Ключові слова:** труба, інструментальний ансамбль, Ренесанс.

На сучасному етапі наукових досліджень генези розвитку трубного мистецтва і досі актуальними та маловивченими залишаються питання розгляду труби як ансамблевого інструменту. А між тим, саме ансамблева музика стала тим фундаментальним ґрунтом, на якому проросли згодом дві найбільш характерні лінії використання труби в композиторській творчості останніх століть — сольній та оркестровій (за В.Апатським). Досліджуючи динаміку становлення труби як ансамблевого інструменту, виникає необхідність прослідкувати роль цього інструменту в ансамблях на різних історичних етапах, щоб встановити провідні закономірності функціонування різноманітних ансамблевих складів та визначити в них роль індивідуального тембрового начала труби, що і є провідною метою даної наукової статті.

Тема труби як ансамблевого інструмента частково торкалась в працях різних дослідників, як правило, на рівні констатації поодиноких фактів чи прикладів, адже цільового комплексного дослідження даної проблеми поки-що не існує. Тим не менше, і в провідних роботах по інструментознавству (Д.Рогаль-Левіцький, Г.Благодатов, А.Веприк, А.Модр, М.Нюрнберг, К.Закс, А.Карс), і в працях дослідників історії та теорії суто духових інструментів (С.Левіна, Ю.Усова, С.Хадриця, В.Менке, Х.Ейхборна, Е.Тарра, Й.Павловські, Д.Смізерса), а також у вітчизняних дослідників (В.Апатського, В.Богданова, В.Посвалюка, П.Круля, І.Гижки, О.Вар'янка, А.Карп'яка та ін.) висвітлюється історична перспектива розвитку труби. При цьому труба фігурує принагідно і як ансамблевий інструмент, проте, дана інформація, як правило, є додатковою, а основне навантаження припадає або на солюючі виразові можливості інструменту або на його оркестрове значення. Між тим, в ґрунтовних історичних музикознавчих працях, що стосуються дослідження різних епох та стилів музичної культури (Т.Ліванова, Р.Грубер, К.Закс, Т.Мозер, Й.Хомінський, К.Неф, А.Прьюньєр, М.Букофцер, Г.Рієс та ін.) неодноразово в контексті окреслення сфер побутування та типів музикування труба фігурує, як один з провідних ансамблевих інструментів. Тому дослідження та виявлення закономірностей труби в значенні ансамблевого інструменту покликане до осмислення історичного шляху інструменту впродовж розвитку ансамблевої музики.

Епоха Ренесансу відзначалася бурхливим розквітом світського мистецтва, що було пов'язане з новими естетично-культурними тенденціями прогресивного напрямку «Агс пова», який відкриває широкі горизонти для розвитку музики не лише вокальної (хоч, безперечно, що впродовж цієї епохи вона превалюватиме), але і вокально-інструментальної та суто ансамблево-інструментальної. Особливого поширення інструментальні та вокально-інструментальні ансамблі набрали в побутовій музиці. Зрештою, яскравими свідченнями цього є зображення музикантів з інструментами на багатьох ренесансних полотнах, де відтворено і домашні концерти, і ансамблі музикуючих ангелів, і придворні ансамблі тощо.

© Комар А., 2014.

Тогочасний ансамбль відзначався великою мобільністю, хоч налічував, як правило 5 різних інструментів, в які часто входила і труба. Так, вона згадується в епітафії на смерть Гійома де Машо – одного з найбільш представників раннього Ренесансу, який ввів інструментальний ансамбль у свою знамениту месу «Нотр-Дам». Т.Ліванова наводить цю епітафію, де виступає наступний склад: «арфи, сарацинські труби, рубеби, лютні, віоли, шіфоні (ліри), псалтеріуми, роти, квінтерни (попередники гітари), флейти, свирілі. [4, с.110]. Відомо, що часто інструменти підміняли вокальні голоси у віртуозних мадригалах та шансон, а деякі збережені партії радше наводять на думку про інструментальну природу (багатство мелізматики, широта діапазону, віртуозна рухливість пасажів). Такі партії виконували і труби [5, с.57].

Саме з періоду «Агс пова» починає практикуватися звичай доручати вокальні партії інструментам, або ж писати їх для інструменту чи голосу – принцип взаємозаміни («sonare et cantare»). При пануванні вокально-хорового начала та поступовому входженні в церковну музику різних ансамблевих складів особливого значення набувають в церковній вокальній практиці юбіляції<sup>44</sup>. Їх проведення доручається різним інструментам. Не була винятком і труба, чий святково-урочистий тембр відповідав піднесено-урочистим настроям юбіляцій. В епоху Ренесансу найбільше розростається саме трубне сімейство (з'являються тромбони, остаточно проходить розділення труб на високі (дискантові) та низькі (басові), вигнуті, прямі, закручені, двічі загнені, кулісні (перші спроби хроматизації мідних)<sup>45</sup>. Все це не лише засвідчує велику популярність та поширення труб в епоху Відродження, але і говорить про їх ймовірні ансамблеві трактування. Труби і надалі зберігають свою «благородну» сигнальну функцію, залишену в спадок від хрестових походів та пов'язане з біблійною етимологією значення. Розписи церков, картини художників рясніють ангельськими ансамблями, де серед представлених інструментів майже завжди є присутня труба [8, с. 132, 139, 173]. Таким чином, даний інструмент посідає усталене місце в практиці інструментального музикування насамперед як ансамблевий в соборах, монастирях, ряді університетів, діяльності жонглерів та менестрелів, а також при найбільш дворах Європи.

У XV столітті в ансамблевій практиці провідними стають дві окремі виконавські традиції, пов'язані з різними типами ансамблів, які різняться своїми складами. Як зазначає Е.Тарр [19,с.96], вже від 1400 року ці ансамблі мали певний стабільний склад. Розрізняються «стара капела» («Alte Kapelle»), в яку входили «тихі» інструменти – фідель, торбан, лютня, псалтеріум, а також «голосні» - шалмеї, бомбарди, цинки, одна або дві труби. Спочатку це були прості трубки різної довжини (доходили до 2 м), строєні в квінту або кварту, згодом - «S»-подібної форми. Паралельно зі «старою капелою» виникає самостійний ансамбль з труб та литавр («Neu Kapelle»), який з часом переростає в придворний корпус трубачів. Початково цей ансамбль виконував військові сигнали, потім – репрезентативні. В деяких джерелах подається, що цей корпус приймав участь і в урочистих богослужіннях разом з хорами [13, 14].<sup>46</sup>

Трубачі при європейських дворах набирають впродовж Ренесансу щораз більшої ваги, а їх кількість була свого роду мірилом багатства та високості влади. Очевидно, що музиканти посідали високі шаблі, та це не означало попри їх коштовний одяг, відзнаки княжих та королівських гербів чи оздобу інструментів, що вони були можновладними (як це було почасти в період Середньовіччя). Музиканти перебували на службі, однак, входили часто в безпосереднє підпорядкування князя чи короля. По-суті, корпуси трубачів були частиною і представниками воєнної могутності держави<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> Віртуозне розспівування слова «Алилуйя», що становили собою вишукані, пишно удекоровані та багаті на орнаментику та імпровізаційного характеру частини меси, з яких зародилася традиція віртуозних варіацій не лише вокального, але також інструментального типу. Саме в практиці інструментальних юбіляцій формуються індивідуальні технічно-виразові можливості тогочасного інструментарію. Можливо, саме звідси бере початок і висококласна віртуозна техніка труби кларіно, яка розквітне в добу бароко

<sup>45</sup> С.Левін приводить дані за однією з перших інструментознавчих праць 1511 року Себастьяна Вірдунга, який подає 4 основні види труб, не враховуючи їх підвидів [5, с.61]

<sup>46</sup> Можна припускати, що їх партії мали бурдонний характер, або рухалися паралельними квартами чи квінтами, з огляду на будову та велику кількість художніх зразків тогочасного малярства, де зображаються трубний ансамбль з хором.

<sup>47</sup> В Англії в 1514 році налічувалося 16 трубачів (в 1610 р. їх вже було 26). В Данії створення «корпусу трубачів» припадає на коронацію короля Крістіана I – 1449 р. Це об'єднання існує донині під назвою «Трубачі Кавалерії Короля Данії». Цікаво, що на коронації Крістіана IV в 1596 р. виступало 23 стаціонарних придворних трубачів разом з 30-ма прибулими з усієї Данії, а також з німецькими трубачами, серед яких було 10 запрошених з Дрездена. Перші згадки про французьких придворних трубачів належать до 1467 р. На

Серед музикантів королівські трубачі мали високий статус, адже були офіцерами королівських гвардій, мали можливість здобувати шляхетні титули, зрештою, отримували дуже високу платню. Їм часто навіть надавали пенсію, що на ті часи було нечуваним явищем серед музичних професій. Однак, обов'язки королівських трубачів полягали не лише у виняткових урочистостях - вони супроводжували всі офіційні виступи, а також всі бесіди при дворах. На турнірах (улюбленому занятті дворів) «трубачі працювали цілий день. Від сходу сонця вони з литаврами оповіщали про турнір. Супроводжуючи турнірні бої, труби вторили флейтам та іншим інструментам (виступали в ударно-духових ансамблевих поєднаннях). Ввечері такий день закінчувався бесідами, танцями, які мусіли супроводжуватися музикою, де одними з обов'язкових ансамблевих інструментів були труби» [19, С.49; 11, С.21].<sup>48</sup> Так «Бесідні концерти» являли собою тричастинні композиції на два або три хори труб з одним чи двома солістами. Р.Грубер, описуючи побут одного з найбагатших свого часу бургундського двору, згадує, що крім трубачів капели, там утримувалося ще 6 бойових трубачів. [2, с. 313–321]. Цікаво, що всі обов'язки та повинності придворних трубачів залишилися чітко окресленими в одному з перших «придворних розпорядків» (*Leges Palatinae*) з 1450 р. короля Майорки Джейма II [12].

Міське музикування, професіоналізм якого сягнув того часу небувалого розквіту завдяки спеціальним корпораціям-капелам, репрезентує і висококласне трубне ансамблеве музикування: «ансамбль менестрелів м.Гент продукував за допомогою труб, кларін та інших інструментів забавну і мелодичну музику, а популярність духових в цьому місті була настільки великою, що там виник духовий оркестр, який славився «ніжним поєднанням своїх труб і рогів» [2, с. 323]. Очевидно, що торгові міста Фландрії, Італії, Німеччини прагнули конкуренції з дворами. Багаті міщани постійно конкурували з дворами та церквами в пишноті церемоній<sup>49</sup>. Так у Болоньї, вже в XIII столітті було два офіційних трубачі, які утримувалися коштом міста, хоч виконували і всі королівські розпорядження. Місто оплачувало їх працю, виділяло коштовні уніформи, а їх срібні труби були оздоблені прапорцями з гербом міста. Однак труби були інструментами, що в міській культурі і надалі належали міській стражі, яка сповняла функції «баштових музик». В їх обов'язки входило «відтублювання» пір дня та багатоголосне виконання хоралів і псалмів у свята. В Нюрнбергу в давніх документах збереглися приписи для міських трубачів ще від 1380 р.. Цей звичай став популярним у протестантських країнах, де і найдовше зберігся (Німеччина, Австрія, Швеція, Англія).

В епоху Ренесансу продовжується розвиток цехової музики, започаткованої в середньовіччі, а впродовж Ренесансу музичні цехи утворилися практично по всій Європі. Так, цех-братство трубачів виникло в 1416 році в Базелі, а найстарішим цехом музикантів в Європі вважається братство св.Миколая у Відні (1288 р.). Привілеї створювати цехи трубачів отримали Нюрнберг, Аусбург, Ульм, Краків. В Лондоні перший цех трубачів датується 1381 роком. Окрім привілеїв, прав, обов'язків, приписів та юридичних канонів, братства ставили перед собою створення професійних шкіл та відповідали за високопрофесійний рівень трубачів. У Болоньї цеховиків-трубачів називали «*trombetti dell signoria*», хоч латиною їх іменували «*tubatores*»<sup>50</sup>. Часто всі музиканти володіли грою

королівському дворі Інсбруку в XV ст. працювало 13 трубачів. В Монако при дворі баварського короля було задіяно 12 трубачів у 1513 р.. При іспанському дворі в 1594 році за панування Рудольфа II працювало аж 27 трубачів [13, с. 27-39].

<sup>48</sup> В багатьох урочистостях (вихід, публічні виступи, відхід короля та королівських осіб, дипломатичні прийоми, іноді гра до столу) та в церковних церемоніях труби часто виступають з ансамблем сакбутів, цинків та корнетів. На жаль, залишилося небагато документів тої епохи, які б засвідчили тодішній репертуар королівських трубачів, проте, відомості про їх мистецтво імпровізації вражало, більшість нотних записів все ж належать наступній епосі бароко, коли вже фіксувалися твори, виконувані під час урочистостей, походів, а також сонати «при бесідах», «парадні сонати», «церковні сонати» для кількох труб чи цілого корпусу трубачів або для придворних мішаних ансамблів. Адже, багатоголосні імпровізовані композиції і були найчастіше замовлюваними та виконуваними.

<sup>49</sup> Тут можна навести історію суперечок між міськими та придворними трубачами міста Базеля, де донині в архівах збереглася багата документація про міську баштову музику. Від 1440 р. сторожа костелу св.Мартина в Базелі вже мала свої труби, окрім міських труб. В 1550 р. влада міста зажадала, аби костельні трубачі «відтублювали» ранкові та вечірні сигнали на два голоси. На цей час базельський цех налічував 5 трубачів (13).

<sup>50</sup> Одним з перших цехових об'єднань трубачів можна вважати Болонський цех. Це було так зване об'єднання *Concerto Palatino della Signora*, що виходило з окресленої владою сіньорії групи восьми міських музикантів. Це сталося 1450 року: присягу прийняло між іншими троє трубачів. А в 1533 році *Concerto Palatino* налічував вісім трубачів, які відокремилися як ансамбль від загального ансамблю з восьми «піскунів» (до «міських піскунів»

на кількох інструментах, адже один ансамблевий склад грав у корчмі, інший – переважно труби з тромбонами в церкві, ще інший – на міських церемоніях. До обов'язків міських трубачів входило також постійне концертнування на відкритому повітрі, перед міською ратушою, рано і ввечері в свята і до обідів та після них, в дні урочистих подій. На зразок міських та королівських трубачів було створено також і «корпус 15 трубачів» у Ватикані. Популярними були форми композиції для «баштової музики»- невеликі багаточастинні композиції типу сюїти<sup>51</sup>. Варто зазначити, що переважна кількість таких творів була написана для досить стійкого ансамблевого складу: дві або три труби (могли бути замінені цинками) та 2-3 тромбони з литаврами. С.Левін подає окремі типи ренесансних ансамблів XV століття, які «склалися з окремих характерних голосів, наприклад: 1) три співаки, арфа, віола, ручний орган, тромбон, довга труба; 2) дві довгі труби, коротка віта труба, флейта, арфа, тамбурина, бубники та маленькі литаври. У XVI столітті переважають ансамблі з типових груп: три флейти, три шалмеї, дві труби, флейта і цинк – всі в поєднанні з басовим голосом тромбону, число яких доходило іноді до 9, часто приймав участь і співак.» [5, с. 65].

Вже в цьому столітті з'являються збірники п'єс «для різних інструментів крім органу», в т. ч. і для труби [6, с. 52]. Сповнена експериментальних пошуків, прагнення до нового, саме епоха квінточенто спричинила не лише до неймовірного «розрощення інструментарію», але і усвідомлення суто інструментальної фактури – твори співвідносилися з характером звучання, принципами звуковидобування, технічними можливостями інструментів, для яких вони писалися<sup>52</sup>.

С.Левін висловлює цікаві думки щодо функціонування ренесансних ансамблів того часу, зазначаючи: «З урахуванням духової специфіки створюються і теоретичні праці<sup>53</sup>...однак, факти і тенденції спеціалізації духового ансамблевого виконавства залишаються майже не висвітленими. Це пояснюється тим, що лютеве, органне, клавесинне мистецтво в своїй основі мало сольну практику, духове ж виконавство формувалося передусім в рамках інструментального ансамблю» [5, с. 85]. І далі: «На межі XV–XVI століть інструментальні ансамблі практично ще не є самостійними. Так, невеликі ансамблі, долучаючись до духовних співів, подібно до органу, беруть участь в церковній службі (тут використовуються труби, корнети, тромбони), замінюючи лютню, звучать в домашніх та придворних концертах, в час маскарадів чи на народних святах. Їх склади невизначені. У більшості інструментальних п'єс інструменти зовсім не позначалися – кожна партія могла бути виконана на довільному інструменті, а основою для використання інструментів – скрипки чи віоли, флейти чи труби, бомбарди чи тромбона – були межі діапазону. Але приблизно з середини XV ст. в зв'язку з активізацією інтересу до інструментальних тембрів розвитку ансамблю пішов семимильними кроками» [5, с. 86]. Зокрема, в праці італійського теоретика Ерколе Боттігарі (1531–1612) «Дезідеріо або Про виконання на різних музичних інструментах» збереглися унікальні свідчення про високу професійну ансамблеву культуру та активне концертне життя у Феррарі [6, с. 540–543]<sup>54</sup>. Наведемо

належали цинки, сакбуди та шалмеї), арфіст і лютист. Вже під кінець XVI ст. міський оркестр Болоньї налічуватиме від 60 до 90 музикантів [16].

<sup>51</sup> Однак привілейована знать неохоче погоджувалася на публічні виступи трубачів, вважаючи їх своєю власністю та ознакою аристократичної касты. Цікавим з цього огляду є факт конфлікту в Ляйпцігу між трубачем Йоганом Германом Шейном (1586–1630), між іншим — близьким другом Й.С.Баха, та правом саксонських князів. Адже нехтуючи цим правом Й.Г.Шейн komponував твори для труб та литавр для міщанських шлюбів. Стосунки між придворними та міськими трубачами були напруженими. Так Рудольф II одним з пунктів царського привілею вказує, що «жодний правдивий трубач не має права грати ні перед ким, як лише для князів, духовних осіб, шляхтичів чи іншими особами відповідного стану» [19, с. 29].

<sup>52</sup> Револьюційним винаходом для духових інструментів стає клапанна система, покликана до поступової хроматизації. Опис цієї системи та різновидів труб знаходимо в найбільш повному інструментознавчому трактаті Ренесансу Міхаеля Преторіуса «*Syntagma musicum*» 1618 року, який характеризує трубу як «блискучий інструмент, на якому хороший майстер може грати, дивуючи і вражаючи своїм мистецтвом», завсідчуючи таким чином різноманітне використання труби як мелодичного і віртуозного інструменту. В таблиці його трактату приводиться три основних види труби – польова труба з подвійним оборотом стволу, мисливська труба і довга пряма дерев'яна труба. [15].

<sup>53</sup> Автор спирається на перший в історії музики словник «Визначник музики» Йогана Тінкторіса (1446-1551).

<sup>54</sup> Опис музичного життя при дворі у Феррарі не залишає сумнівів щодо високого рівня ансамблевого музикування, в т.ч. з трубами. Так, герцогська капела перебувала у виняткових умовах — наявність найкращих європейських віртуозів-інструменталістів, спеціальні приміщення для репетицій, багатий інструментарій, штат майстрів-настройщиків, велетенська нотна бібліотека, чітке розмежування на «публічну» та «домашню» музику – все це засвідчує високий пієтет до музики та відповідний рівень професіоналізму. Приводить до прикладу Боттігарі і ансамбль жіночого монастиря св.Вітта, гра на духових інструментах в якому нагадувала урочистий релігійний ритуал, а майстерність та високий професіоналізм вражали сучасників.

склад інструментального ансамблю жіночого монастиря св.Вітта у Феррарі: корнети, труби, тромбони, скрипки, віоли, бастарди, двійні арфи, лютні, волинки, флейти, чембало і голоси. Такий ансамбль можна трактувати як первісток оркестру – капели. Однак, кількість та склад ансамблів тоді визначався присутністю тих чи інших інструментів. Та власне у цій сфері музикування утворились передумови для поєднання різноманітних інструментів [9, с.12–413,], наприклад – струнних та духових.

Так Андреа Габріелі одним з перших створює музику, в якій можна обходитися «без слів», яку можна виконувати «на духових інструментах з таким самим успіхом, як і голосом» [8, с. 165]. Джованні Габріелі створює «ансамблі голосів та інструментів, які то ведуть діалог, то об'єднуються в одне ціле і співставляють маси різних звучань, розчиняючись врешті в грандіозних ансамблях всіх голосів» [8, с.166]. А в кінці століття Клаудіо Монтеверді в своїх мадригалах приділяє увагу інструментам рівно стільки, скільки ж і вокалу, створюючи для перших віртуозні партії, виконання яких майже не під силу людським голосам. Цікаво, що в цю епоху словом «хор» позначався довільний тип ансамблю – вокальний, інструментальний чи змішаний. Очевидно, що в склад хорів входили і тогочасні різновиди труб.

Наприкінці XV століття значно поживляється духове виконавство, зокрема, варто відзначити участь труб в розкішних карнавальних походах в Італії, які супроводжувалися досить великими оркестрами. Часто співаки та інструменталісти їхали на кінних повозках, а інструментальний ансамбль, в який майже завжди для урочистості і гучності включалися труби, вторив вокальним партіям. Так відбувалися карнавали у Флоренції часів Лоренцо Медічі [5, с.84]. Згадує про крупні інструментальні ансамблі у Венеції і Р.Грубер. [2, с. 202–210]. На зустрічі королеви Кіпру в 1497 р. грав велетенський оркестр з двох груп: в одну входили 24 виконавці на барабанах, трикутниках, скрипках і лютнях в іншу – по десять труб і тромбонів. Щоразу появу венеційського дожа супроводжували окрім хору 6 срібних труб, також ансамбль з тромбонів, шалмеїв та інших інструментів. Слід зазначити, що саме в епоху Високого Ренесансу в Італії духове мистецтво значно переважало позиції інших інструментів. У Венеції та Болон'ї виготовлялися інструменти, виховувалися цілі школи духовиків-віртуозів. Їх слава була настільки великою, що французькі королі Франциск I та Генріх II утримували при своїх дворах італійських трубачів-віртуозів, гра яких прикрашала виступи придворних ансамблів. Щодо венеційської культури епохи Ренесансу, то навіть в центральному храмі св.Марка – одного з найбільших храмів Італії – активно використовувалися інструменти поруч з багатохорною вокально-поліфонічною музикою [18]. Причому, спочатку в ансамблях храму були представлені винятково мундштучні духові, а лиш значно пізніше туди потрапили струнні (одна скрипка, потім віоли, лютні та інші інструменти аж під кінець XVI ст.). Володіючи розкішними хоровими та інструментальними засобами, композитори, які працювали в цьому соборі виявляли в своїй творчості прагнення до звукової колористики, різноманітного використання інструментарію, ведуча роль в ансамблевих утвореннях яких належала духовим, насамперед трубам.

В творчості основоположника венеційської школи Адріана Віллярта (1480-1562), який працював капельмейстером собору св.Марка спостерігаємо цікаві темброво-звукописні поєднання, контрастні співставлення регістрів і тембрів, колористичні ефекти, своєрідні музичні світлотіні, зокрема, у його широкорозгорнутих месгах. І якщо спочатку ті ж труби дублювали чи заміняли голоси хору, то згодом композитор почав подвоювати їх в октаву, що було абсолютною новацією для того часу.

В другій половині XVI ст. Андреа Габріелі (1510–1586) та його племінник Джованні Габріелі (1557–1612) ознаменували найвищий розквіт венеційської школи, адже стали творцями величюного монументального стилю, який базувався не лише на чергуванні ефектних хорів, але і використанням пишних духових інструментальних ансамблів з властивими для них звуковими та тембровими контрастами. Головним досягненням Габріелі є те, що до досягнень хорової поліфонії вони долучили інструментальну музику, творячи новий тип ансамблево-оркестрової фактури. Невипадково К. Неф сказав, що «з Габріелі починається оркестрове письмо, з Габріелі починається епоха камерно-інструментального ансамблю» [7, с. 87]. Особливий інтерес представляють інструментальні ансамблеві твори А.Габріелі, окрім сонат, річеркарів, мадригалів, особливо в плані ансамблевої труби цікава його обробка шансон К.Жанекена «Битва при Маріньяно», вокальні голоси якої Габріелі переклав для 8 духових інструментів, створивши одну з перших ансамблевих інструментальних п'єс. Великий вплив на подальший розвиток камерного мистецтва мали його восьмиголосні мадригали для

різних інструментів (в т.ч. і з трубою). Цікаво, що А.Габріелі вводить мідні духові не лише у світські твори, але і церковні – це Мотети 1565 року, «Покаянні псаломи» 1583 року та Мотети 1584 року.

«Музичний Тіціан Венеції» – Джованні Габріелі<sup>55</sup> осягає в своїй творчості високі шаблі інструментальної поліфонії. Так, ансамблева техніка збагачується такими засобами як співставлення, чергування, комбінування окремих груп та сольних партій, відзначається різноманітністю виразових ефектів, які, кожен інструмент виявляє не лише в плані індивідуальних можливостей, але і через взаємозбагачення та взаємодоповнення. Колористика, багатство барв та розмаїття їх переливів перегукується з яскравим письмом венеційських художників доби високого Ренесансу. У 77 монументальних «Духовних симфоніях» для 2-3 хорів та духового ансамблю з 8–15 інструментів<sup>56</sup> роль труби надзвичайно вагома. Даючи загальну характеристику цих «симфоній» С.Левін зазначає: «Труби, тромбони, корнети сміливо, на рівних правах вклинюються в хор, творячи з ним небували за багатством барв співзвуччя» [5, с. 93]. Використовується труба і в інструментальних ансамблях Дж. Габріелі – Канцонах, Сонатах для різноманітного інструментального складу від 3-ох до 22-ох інструментів. Саме Дж.Габріелі починає вперше виписувати інструментальні партії в своїх творах для корнетів, тромбонів та інших духових. Кристалізація самостійних інструментальних номерів у багаточастинних вокально-хорових полотнох приводить до розмежування вокальної та інструментальної поліфонії, та знаменує появу останньої, як повноправного музичного жанру в сфері камерно-інструментальної музики.

Зрештою, саме епоха Ренесансу позначається активними еволютивними процесами – розвиваються та переживають стадію формування і самі інструменти, і способи їх поєднання. Детальну картину нової ансамблевої практики об'єднання різноманітних інструментів різних сімейств у складно організовані «хори» подає у другій частині «Syntagma Musicum» М.Преторіус [15]. Якщо коротко охарактеризувати описані ним складні ансамблеві сполуки, то спостерігаємо кілька цікавих принципів: а) об'єднання в духових ансамблях інструментів замкнених сімейств; б) єднуються групи різних неспоріднених сімейств; в) вперше описано і аргументовано поєднання струнних і духових.

Цікаво, що М.Преторіус рекомендує виконувати один і той самий 7-голосий мадригал О.Лассо кількома різноманітними ансамблевими складами, що наводить на думку не лише про винахідливість та ренесансний універсалізм, але і про активні пошуки в сфері поєднання різних тембрів в ансамблевих структурах того часу. Цей процес поступово ставав все менш хаотичним і до кінця XV століття з'являються твори з чіткою обраною і виписаним складом інструментів (Дж.Габріелі). Вибір інструмента залежав не лише від авторського бажання чи відповідних технічних завдань (діапазон, ключ, лад), але і був продиктований певними естетичними засадами того часу. Так, в театральній, камерній, церковній музиці були чітко визначені функції окремих інструментів: Рекордери – пасторалі та духовна музика; шалмеї – похоронна музика; тромбони – явища надприродного; труби і литаври – благородна королівська музика; корнети – аристократична; флейти і барабани – військова [10]. Як бачимо, навіть у цьому «зводі правил» труба виступає в парі з литаврами. Зрештою, при використанні інструментів враховувалися також їх технічні можливості та тембральні якості. Навіть темп ансамблевої п'єси встановлювався з огляду на використаний інструмент, зокрема, його ведучу роль в тому чи іншому фрагменті. Наприклад, труби, вимагали деякого сповільнення темпів.

Таким чином, можна зробити висновок, що інструментальні принципи ренесансного ансамблю не були довільними, а спираліся на солідний практичний досвід та мали в своїй основі струнку системність. Однак, напровагу практиці класичного ансамблю, який виходив з визначеного наперед інструментального складу, ренесансний ансамбль відзначається величезним різноманіттям та гнучкістю, оскільки музиканти даної епохи створювали для кожної композиції нові комбінації інструментів, які відповідали її змісту. Вони підбиралися з велетенської кількості видів тогочасних інструментів та за відповідними ознаками об'єднувалися в «інструментальні хори», які переважно були духовими, змішаними або з участю вокалістів. Виникаючи повсюдно – при дворах, міських музичних колегіях, церквах, в міському середовищі, вони, за словами Преторіуса «справляли надзвичайний ефект і чудове звучання...». У межах ренесансного ансамблю складаються риси духової інструментальної стилістики, а рівень ансамблевого музикування був настільки високим, що складав одну з суттєвих сторін музичного життя Європи в цілому. «Применшення ролі інструментального ансамблю в добу Відродження, властиве багатьом дослідникам, є, безумовно, незаслуженим», - зазначає С.Левін [5, с. 90], з твердженням якого автор даної статті повністю погоджується. І хоч

<sup>55</sup> Джованні Габріелі — учень Орландо Лассо, вчитель Генріха Шютца, був капельмейстером собору св. Марка у Венеції після Адріана Віллярта.

<sup>56</sup> Лише в двох симфоніях до них додається по одній скрипці.

епоху Ренесансу дійсно в багатьох аспектах можна назвати експериментальною, та етапи зародження оркестру, як називає їх А.Карс – «ранні досліді» – і були якраз тими зразками ансамблевої музики в сучасному розумінні. [3, с. 28]. Не випадково багаті традиції минулого відроджують та використовують композитори ХХ-ХХІ століття в жанрах камерно-інструментальної музики, експериментуючи в оркестрово-ансамблевих складах з участю в них і труби.

1. Апатський В. Духовые инструменты в музыкальной культуре средневековой Европы // Дослідження. Досвід. Спогади: Зб.праць /В.Апатський. – Вип.7. – К.: Генеза, 2007. – С. 6–13.
2. Грубер Р. История музыкальной культуры. т.1, ч.2. / Р. Грубер – М.-Л.: Музгиз, 1941 – С. 317.
3. Карс А. История оркестровки / А.Карс – М.: Музыка, 1989 – 304 с.
4. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Книга 1. От антиности к XVIII веку / Т.Ливанова – М.:Музыка, 1985 – 600 с.
5. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. В 2-х ч. Ч. 1-я / Семен Яковлевич Левин. – Л.: Музыка, 1973. – 264 с.
6. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. – М.: Музыка, 1966. – 522 с.
7. Неф К. История западноевропейской музыки / Карл Неф. – М.,1965. – 387 с.
8. Прюньер А. Новая история музыки / Анри Прюньер. – М.: Музгиз, 1937 – 290 с.
9. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Ю.Усов. – М.: Музыка, 1989 – 205 с.
10. Bukofzer M. P. Studies in medieval and renaissance music / M. P. Bukofzer. – N. Y., 1950. – 510 p.
11. Hadryś S. Clarino – sztuka gry na trąbce naturalnej / S.Hadryś. – AM im. F. Chopina, Warszawa 1981 – 221 s.
12. Eichborn H. Die Trompete in alter und neuen Zeit. Ein Beitrag zur Musikgeschichte und Instrumentationslehre / H.Eichborn – Leipzig, 1981. – 601 s.
13. Menke W. History of the Trumpet of Bach and Handel / W. Menke. – Londyn, 1934. – P. 27–39.
14. Pawlowski J. Trąbka od A do Z / Jozef Pawlowski. – PWM, 1969. – 200 s.
15. Praetorius M. Syntagma musicum / M. Praetorius. – 3 vols., Wolfenbüttel 1614–20, facs. rpt. by Wilibald Gurlitt. Kassel, 1958–1959. – 300 s.
16. Reese G. Music in the Renaissance / Gustave Reese. – New York, 1954. – 410 p.
17. Sachs C. Historia instrumentow muzycznych / Curt Sachs. – PWM, 1989. – 492 S.
18. Selfridge-Field E. La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi / E. Selfridge-Field, Torino, ERI, 1980. – 334 s.
19. Tarr E. The Art of Baroque Trumpet Playing / E.Tarr. – Mainz : Schott Music Internatiomal CmbCo.KG., 1999. – Vol.I. – 128 p.

*В статті затрагується проблема трактовки труби як одного з інструментів ансамблю в історичній проєкції однієї з найбільш інтересних з точки зору розвитку ансамблевої музики епох – Ренесанс. Визначаються різноманітні типи складових ансамблів з участю труби, найбільш розповсюджені способи їх бытовання, роль труби в ренесансному інструментальному ансамблі.*

**Ключевые слова:** труба, інструментальний ансамбль, Ренесанс.

*In this article there is a problem of interpretation of the trumpet as the ensemble instrument in the historical projection of one of the most interesting in terms of ensemble music eras - Renaissance. Determined by different types of ensembles with trumpet, the most ways to spread the word existence, reveals the role of this instrument in the Renaissance instrumental ensemble.*

**Keywords:** trumpet, instrumental ensemble, Renaissance.

УДК 792. 73: 378

Зоряна Рось

#### СТАН, ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

*Стаття присвячена актуальній проблемі національної джазології – дослідженню особливостей розвитку сучасної естрадно-джазової освіти в Україні. На основі огляду функціонування музично-освітніх осередків різного рівня була здійснена оцінка стану підготовки майбутніх українських джазово-естрадних виконавців та визначені основні проблеми вітчизняної джазової освіти.*

© Рось З., 2014.

**Ключові слова:** естрадно-джазова освіта, естрадно-джазові навчальні осередки, пропаганда джазового мистецтва, фестивалі, видавництво.

Доба незалежності України відкриває нові горизонти для художньої освіти молоді, зокрема для розвитку естрадно-джазової підготовки молодих музикантів – виконавців та композиторів. Процеси гуманізації та глобалізації, які дедалі більше проявляються в усіх сферах суспільного життя, призвели до модернізації всієї освітньої системи України. Незаперечним фактом є необхідність підготовки та формування творчої еліти, яка була би здатна достойно представляти українське музичне мистецтво на міжнародному рівні і конкурувати з визнаними у світі зарубіжними виконавцями. Особливе місце в цьому процесі належить естрадно-джазовому мистецтву і в цьому сенсі є вкрай важливою організація спеціальної музичної підготовки. «За свою історію джаз пройшов величезний шлях розвитку ..... і перетворився в складну сучасну музику. Український джаз, який упевнено завойовує публіку, концертні зали і майданчики, стає "обличчям" нашої культури, що вимагає до себе відповідної уваги як з боку влади, так і музичної громадськості» [8, с. 261–262].

Педагогічна наука має певні досягнення у вивченні проблеми виховання естрадно-джазової культури молоді. Сьогодні є наукові роботи з питань розвитку навичок джазової імпровізації (Ю. Маркін, М. Серебряний, О. Хромушин та ін.); розвитку навичок аранжування джазової музики (Г. Гаранян, А. Пчелінцев); формування виконавської майстерності майбутніх артистів естрадних ансамблів (Д. Бабіч); музично-естетичного виховання засобами естрадного мистецтва (О. Попова, Н. Попович, К. Шпаковська); розвитку творчої активності студентів музичних факультетів педагогічних ВНЗ на основі естрадно-джазового мистецтва (О. Жаркова, О. Курильченко, Ю. Степняк) тощо.

Досить значними є мистецтвознавчі дослідження естради та джазу. Зокрема, історичний аспект викладено у працях таких авторів, як К. Берендт, Д. Колліер, В. Конен, В. Мисовський, Є. Овчинников, Ю. Панасьє, Л. Переверзєв, В. Романко, В. Симоненко, В. Фейертаг та ін.; виражальні засоби естрадно-джазової музики докладно досліджували І. Вассербергер, І. Горват, Л. Івенс, Ю. Козирев, В. Олендарьов, О. Рогачов, Ю. Чугунов та ін.; окремі проблеми естрадно-джазового виконавства на різних інструментах висвітлювали І. Бриль, М. Забороко, Л. Івенс, Е. Кунін, В. Манілов, В. Молотков, О. Степурко та ін. З'являються перші дисертаційні дослідження, присвячені проблемам розвитку вітчизняного джазового мистецтва – С.Зуєва, К.Резникової, В.Олендарьова, В.Романка, М.Шведа; аналізу шляхів становлення вітчизняної системи джазового навчання – С.Безпала, М.Филипчук та ін.

Отже, аналіз наукової літератури свідчить про розробку досить широкого кола питань щодо естрадно-джазової культури взагалі та педагогіки зокрема, що дає змогу констатувати наявність належних теоретичних засад для подальших досліджень у цій галузі.

Що стосується українського джазу, то треба визнати, що він значно відстає від європейського. Причин багато, і однією з основних є те, що в минулому, коли Західна Європа освоювала і розвивала цей вид мистецтва, в брешньому СРСР джаз був таврований як буржуазне занепадництво і багато років «замовчувався», що внесло негативні корективи в його розвиток. Але як оптимістично висловлюється клавішник групи містера Кларка – Руслан Сирота, «коли все це позаду, тут (в Україні) років через 10–15 будуть джазові музиканти світового значення. Таланти є, потрібні умови, значить, потрібний час» [5, с. 11].

Поняття професійної естрадно-джазової освіти в повній мірі можна віднести до системи вітчизняної музичної педагогіки починаючи з 1970-х років. В системі професійної музичної освіти найшвидше спостерігається формування української фортепіанної джазової школи. Спеціалізована школа джазового фортепіанного виконавства формувалась в Україні поступово. До 1970-х років українські джазові музиканти, що отримали академічну освіту, оволодівали досвідом джазової гри самостійно – прослуховуючи виконання відомих інструменталістів, в процесі роботи в джазових колективах, беручи участь у фестивалях тощо. В цілому така картина мало відрізнялась від подібних форм самонавчання джазових артистів інших країн. Згодом до цього процесу були залучені і духові інструменти. Щодо вокального джазового мистецтва, то воно стає резонансним у 80–90-х рр. і стає предметом викладання в багатьох музичних навчальних закладах України.

Навчальні осередки естрадно-джазової підготовки молодих музикантів діють на даний час лише в окремих обласних центрах України і, на жаль, не стали поширеним явищем для нашої музичної освіти.



Отже, мета статті – на основі аналізу діяльності найбільш відомих джазово-освітніх осередків визначити стан, проблеми та окреслити перспективи розвитку естрадно-джазової освіти в Україні.

Щодо стану естрадно-джазової освіти в Україні, характеризуючи дане положення, треба відзначити певні позитивні зрушення у вирішенні даної проблеми. В першу чергу це пов'язано з початком організації на державному рівні спеціальної музичної освіти (кінець 70-х – поч. 80-х) і найшвидше до цього процесу прилучилися вищі музичні навчальні заклади. Зокрема, в програму консерваторських дисциплін починають запроваджуватися відповідні профільні факультативні курси: джазової імпровізації (Одеса, 1979), джазової гармонії та оркестровки (Київ, 1982-1995) тощо. Наступним етапом стало створення спеціальних кафедр естрадно-джазової підготовки. Наприклад, «Музичного мистецтва естради» в Донецькій державній консерваторії ім. С.Прокоф'єва (1990); в Харківському державному університеті мистецтв ім. І.Котляревського (бувшій Харківській консерваторії) – у 1994 р. була відкрита кафедра «Естрадних та духових інструментів», а у 2008 р. – кафедри «Музичне мистецтво естради та джазу» з новою спеціалізацією «Естрадно-джазовий спів». Зокрема, на кафедрі «Музичного мистецтва естради та джазу» (Оркестровий факультет) для студентів відкрилася можливість удосконалювати свою гру на духових інструментах, фортепіано, електрогітарі, контрабасі, бас-гітарі, ударних інструментах, а також спеціалізуватися за профілем «естрадно-джазовий спів» і отримати кваліфікацію: «артист (соліст) оркестру (ансамблю) естрадних інструментів, диригент оркестру естрадних інструментів, викладач». Але, на жаль, далеко не всі консерваторії долучилися до даного процесу і естрадно-джазова підготовка молодих музикантів донині не вважається для них пріоритетною поряд з іншими музичними спеціалізаціями. «В Європі процес легалізації джазової освіти у вузах відбувся, – як зазначає головний редактор журналу «Джаз» Ольга Кізлова, – 20–25 років назад, а у нас – вакуум. ...Перебороти рутину в консерваторіях поки що не вдається... В наших консерваторіях, як при совку, джазу не вчать, очевидно, не підозрюючи, що зараз в світі це давно вже велетенське філармонійне дитя, яке виросло з ресторанних штандів» [3, 15].

Відомим в Україні вищим навчальним закладом по підготовці естрадно-джазових виконавців є Київський національний університет культури і мистецтв. В структурі університету 12 інститутів і факультетів і одним з провідних є «Інститут мистецтв» з популярними кафедрами «Естрадного співу», «Режисури естради і масових свят», «Теорії і історії мистецтв» тощо.

Другим не менш відомим вищим музичним навчальним закладом в Києві є Муніципальна академія естрадного і циркового мистецтв ім. Л.Утьосова зі структурним підрозділом – кафедрою «Естрадного співу». Але найбільш престижним в Україні є «Київське державне вище музичне училище ім. Р. Глієра» (Київський інститут музики імені Р.Глієра). Дякуючи зусиллям С.Дергунова, одного з найкращих джазменів України, в ньому був відкритий перший в Україні «Естрадно-джазовий відділ», який зараз відомий як «Школа джазового і естрадного мистецтва».

Також відкриваються кафедри «Естрадного співу» в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтва (м.Київ); Ніжинському державному університеті ім. М.Гоголя; кафедра «Академічного і естрадного співу» в Прикарпатському національному університеті ім. В.Стефаника (м. Івано-Франківськ); в Сумському державному педагогічному університеті ім. А.Макаренка, в якому на факультеті «Мистецтв» проводиться освітня діяльність по спеціальності «Музика та художня культура, музика та естрада» (Сьогодні на факультеті працює народний театр-студія естрадного вокалу «Екстрим»); Рівенському державному гуманітарному університеті, де на факультеті «Музичного мистецтва» поряд з іншими існують такі напрямки підготовки фахівців, як «Естрадний спів», «Музичне мистецтво естради», «Комп'ютерно-електронна музика» тощо. В Харківській державній академії культури, де на факультеті «Музичного мистецтва» поряд з кафедрою «Естрадного співу» існує кафедра «Інструментів духового та естрадного оркестрів», на яких відбувається підготовка по спеціальностям «Музичне мистецтво естради», «Естрадний спів». Нині на факультеті функціонують такі творчі колективи, лауреати міжнародних конкурсів та фестивалів: естрадно-симфонічний оркестр, джазовий оркестр, джазовий ансамбль студентів та випускників кафедри інструментів духового та естрадного оркестрів «Магніфіка», гурт «Шкода», студентський театр естрадної пісні «Степ» тощо. Луганська державна академія культури і мистецтв на факультеті «Музичне мистецтво» готує співаків – спеціалістів з академічного, народного, естрадного вокалу і здійснює у відповідності до останнього підготовку за такими спеціальностями: «Естрадний вокал», «Звукорежисура», «Музичне мистецтво естради» (інструменталісти). Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К.Ушинського (м.Одеса) в Інституті мистецтв на кафедрі «Теорії музики і вокалу» факультету «Музичної та хореографічної освіти»

систематично готують студентів до участі у студентських олімпіадах з класичного та естрадного вокалу, у міжнародних і всеукраїнських конкурсах. В Чернівецькому національному університеті ім. Ю.Федьковича на кафедрі «Музики» факультету «Педагогіки, психології та соціальної роботи» за навчальною програмою серед інших обов'язкових музичних предметів передбачений «Естрадний спів» тощо.

Але як відомо, музикою треба займатися з дитинства, аби досягти певного рівня майстерності. «Завтрашніми» зірками будь-якого жанру мистецтва стають «сьогоднішні» діти і для забезпечення прагнень вищих навчальних закладів виховати професійні кадри виконавців естради і джазу необхідна цілеспрямована фахова підготовка абітурієнтів, які б володіли основами даної спеціалізації. Отже, поступово назріла потреба в організації довузівської музичної освіти даного профілю. Так починають виникати музичні школи, або відкриватися естрадні відділення у вже в існуючих мистецьких закладах: у державних музичних школах Києва (1974), Одеси (1982, 1989), Ізмаїла (1989), Дитячій академії мистецтв (м.Луганськ). Одними з найвідоміших на даний час є «Школа естрадного та джазового мистецтва» Дніпровського району міста Києва (2001) і «Київська дитяча академія мистецтв» (вищий мистецький коледж) М.Чембержі тощо. Зокрема, до співпраці в «Школу естрадного та джазового мистецтва» («Київську дитячу академію») було запрошено П.Полтарєва – відомого джазового критика, викладача джазових дисциплін Київського Національного Університету Культури і Мистецтв. Саме він став на чолі учебного закладу нового типу, який своєю першочерговою метою вважає виховання нової генерації людей, здатних змінювати світ на краще. Адже, саме діти, виховані на традиціях джазової культури, заряджені силою її творців, здатні припинити руйнацію культурного наукового простору держави. Школа являє собою унікальну структуру, яка не тільки професійно навчає дітей та дорослих основам традиційного та сучасного джазу, академічній, рок- і поп-музиці на інструментальному та вокальному відділеннях, не тільки підвищує їх фах в майстер-класах зірок світового рівня, не тільки консолідує в своїй сфері кращі сили української естради та джазу, але й формує, розвиває, пропагує та досліджує основні тенденції вітчизняного естрадного та джазового музикування. Учні, викладачі та творчі колективи школи активно пропагують мистецтво України в Італії, Німеччині, Угорщині, Польщі, Туреччині та багатьох інших країнах, де вони перебували з творчими візитами. Спільні творчі акції, які постійно проходять у великій концертній залі школи разом з виконавцями зі США, Голландії, Англії, Польщі, Японії та інших країн світу, дають можливість плідно спілкуватись з аудиторією та активно пропагувати високе мистецтво джазу.

За останні роки учні школи стали переможцями понад 400 джазових, естрадних, фольклорних, класичних конкурсів та фестивалів України і багатьох держав світу: «Мелодії та ритми джазу», Міжнародних конкурсів «Зоряний Сімейз», міжнародних фестивалів «Під вітрилами Надії і Добра», дитячих джазових фестивалів «Атлант-М», міжнародних джазових фестивалів «Єдність», міжнародних дитячих музичних фестивалів пам'яті Леоніда Утьосова, всеукраїнських фестивалів духовної творчості «Оберіг надії», численних міжнародних конкурсів та фестивалів в Німеччині, Угорщині, Чехії, Франції, Британії, Іспанії, Єгипті, Польщі та багатьох інших. Школою започатковані та проводяться міжнародні фестивалі та конкурси, серед яких «Зимові джазові зустрічі» пам'яті С.Дергунова, «Jazz зорі», «Острів», «Jellou Submarine», «Beatles fest» та ін. Школа бере участь в організації міжнародних арт-фестивалів «Вітри надії» (Єгипет), «Бісерна обала» (Чорногорія), «Beatlesfest» (Крим), «Співочі тераси» (Харківська обл.), «Дитячий хіт-парад» (Одеса) та «Оберіг надії» (Київ).

Вище згадана школа перестала бути лише учбовим закладом. Це незалежний культурний осередок, яскравий приклад гармонійної підтримки з боку мистецької еліти та держави, що пропагує внутрішню свободу кожної особистості в суспільстві. Сьогодні вона провадить свою діяльність під опікою Народного артиста України, депутата Верховної Ради України, Яна Табачника, який добре розуміється в актуальних питаннях сучасної музичної культури.

Поряд з цим на поч. XXI ст. відкриваються приватні заклади естрадно-джазового мистецтва: Школа-студія сучасних видів вокалу «Драйв» (м. Київ); Школа Блюзу і Джазу (м. Київ), в якій дітей навчають за такими напрямками – акустична гітара, електрогітара, бас-гітара, блюзова губна гармошка, блюзовий і джазовий вокал, та за музичними стилями – блюз, блюз-рок, джаз, фанк, соул; Школа естрадного мистецтва «Джем» (м. Чернівці); Продюсерський центр «PARADIS» (м. Київ) – проводить професійне навчання по популярним на теперішній час творчим дисциплінам: естрадний вокал, акторська майстерність, сучасна хореографія, модельне мистецтво; «Літня Джазова Школа зReikartz» (м.Львів), організована «Jazz Club.Lviv», МО «Дзига», Ходжежською джазовою

школою «Cho-Jazz» (Польща), факультетом культури та мистецтв ЛНУ ім. І.Франка за підтримки Посольства США в Україні і має на меті не тільки надати змогу молодим українським музикантам поспілкуватися із досвідченими джазменами із США та Польщі, але і започаткувати у Львові щорічну Школу Джазу; Дитяча школа естрадного мистецтва Продюсерського центру «KARPARATION» (м.Львів), у програмі якої передбачені заняття з вокалу, хореографії, сценічної майстерності; Школи естетичного виховання, з яких найбільш відомою є Київська дитяча художня школа № 2, в якій існують художнє, хореографічне і музичне відділення з підрозділами – фортепіанним, народних інструментів, струнно-смичкових інструментів, духових та народних інструментів, вокально-хоровим та естрадного співу, теоретичних дисциплін, композиції; Інститут Шоу-бізнесу Приватного вищого навчального закладу «Європейський університет» (2011) та ін.

З початку 2000 р. починають функціонувати відділи естрадно-джазового виконавства і в музичних училищах: у вище згаданому Київському музичному училищі ім. Р.М.Глієра, Одеському училищі мистецтв і культури ім. К.Ф.Данькевича, Донецькому, Львівському ім. С.Людкевича, Харківському музичному училищі ім. Б.Лятошинського, Криворізькому, Луганському коледжі культури і мистецтв, Хмельницькому музичному училищі ім. В.Заремби, Черкаському музичному училищі ім. С.Гулака-Артемівського, Чернігівському музичному училищі ім. Л.Ревуцького музичному училищі Дніпропетровської консерваторії ім. М.Глінки та ін. Наприклад, в останньому з них в роботі циклової (предметної) комісії «Музичне мистецтво естради» навчальною програмою передбачені спеціалізації «Естрадний спів» і «Естрада» (інструментальне виконавство). З окремих предметів («Спеціальний клас», «Методика навчання співу», «Основи джазової імпровізації» тощо) були створені навчальні програми, які затверджені Державним методичним центром навчальних закладів культури і мистецтв України. Нажаль, проблема формування навичок естрадно-джазового музикування у студентів музичних училищ лишилася поза увагою наших вітчизняних науковців.

Отже, даний огляд стану розвитку естрадно-джазової освіти молоді в Україні свідчить про позитивну динаміку його зростання у вищих музичних закладах і явну недооцінку її в музичних закладах нижчого рівня (музичних школах та училищах), що руйнує основний принцип педагогіки: наступності і безперервності у навчанні, від ефективності й доцільності педагогічної організації яких залежить подальша активна діяльність творчої особистості, її самоусвідомлення та можливості самовираження тощо. В більшості європейських і американських навчальних закладах передбачена музична підготовка, в тому рахунку і джазова, а в кожному спеціальному навчальному музичному закладі (консерваторіях, музичних академіях) існують джазові факультети. Там джаз – це галузь серйозної музики, академічна музична спеціальність. Нажаль, наші музиканти поки що не мають стійких виконавських і педагогічних традицій і причина полягає у відсутності широко поставленої в цій галузі якісної освіти на всіх рівнях навчання та належної уваги до цих проблем з боку влади. Це зумовлює недостатній рівень слухачів – споживачів творчого джазового продукту, непоінформованість і невідповідність багатьох потенційних спонсорів, від яких зараз, за причин відсутності державних програм і проєктів, залежить дуже багато. На даному етапі реалізація творчих джазових проєктів, коли ними займаються госорганізації з «мізерним» фінансуванням, неможлива. Єдиний розрахунок – на меценатів. На жаль, до цього часу не прийнятий закон про меценатство, що відлякує український бізнес фінансувати подібні проєкти.

Починаючи з 80-х рр. поступово налагоджується видавництво естрадно-джазових інструментальних і вокальних нотних збірників, енциклопедичної літератури як зарубіжних, так і вітчизняних авторів, зокрема: Нотні посібники Дж.Еберсольда, збірники джазових стандартів «Real Books», «Джаз для дітей» (Ростов-на-Дону), українське видання навчального посібника І. Горбата і І.Вассенберґера «Основи джазової інтерпретації» (1980); вітчизняних енциклопедичних і міологічних словників – «Лексикон джазу» (1981) та «Українська енциклопедія джазу» (2004) В.Симоненка, «Естрада. Рок-музика. Джаз» (1993) В.Откидача; нотних збірників та хрестоматій: «Американські блюзи. Хрестоматія» – уп. В.Полянський, зб. «Фортепіано в джазі» (1988), «Джазові етюди для фортепіано» (1984), «Джаз і фортепіанна музика першої половини ХХ сторіччя» (1987, 1989), «Джазові п'єси радянських композиторів для фортепіано» (1990), «Естрадні і джазові п'єси для фортепіано» (1995), «Jazz book. Ноти, тексти, гармонія» (2000), «Джазові стандарти в імпровізаціях для труби» В.Колеснікова (2007), «Українська естрадна вокальна школа» Л.Прохорової (2006), збірники з репертуару відомих співаків та багато інших.

У музичних закладах України поряд з педагогічною роботою викладачів-ентузіастів активно розгортається педагогічна та виконавська діяльність відомих джазових інструменталістів, вокалістів та естрадних співаків. Зокрема: В.Соляника, М.Замороко, П.Пашкова, Є.Дергунова, Ю.Кузнецова,

С.Давидова, А.Лозовського, О.Тищенко, Ж.Боднарук, В.Шпортка, О.Білозір, О.Войченко та багатьох інших, які передають свій досвід творчій молоді.

Проте, до цього часу відсутня налагоджена система підвищення кваліфікації педагогічних кадрів. Оскільки немає створених методичних осередків української школи джазу перейняти кращий досвід джазової педагогіки можливо лише за кордоном. До таких методичних центрів перепідготовки кадрів можна віднести Ростовську ДМШ ім. Кіма Назаретова (Росія), або на Заході польську методичну базу, в якій джазова освіта поставлена на досить високому рівні. Поряд з спеціальними факультетами в музичних закладах Польщі існує ціла мережа музичних студій, які серйозно займаються джазовою підготовкою творчої молоді

В 90-х рр. з'являються осередки пропаганди джазового мистецтва. Велику роботу щодо популяризації джазової музики в свій час проводив журнал «Нота», а в останні роки – новостворений журнал «Джаз», агентство «Театр джазу», радіопередачі по «Проміню» Діми Гальона («Джаз до дванадцятої»), Олексія Когана («Година меломана») та Леоніда Гольштейна («35 хвилин джазу»), програми нових радіостанцій, мережа магазинів, які утримують асортимент джазової музики, концерти Міжнародного джазового абонементу тощо. Необхідно відзначити також активну діяльність і Продюсерського агентства «Jazz In Kiev», яке працює під керівництвом О.Когана. «Усе, що робить агентство під орудою Олексія Когана, ретельно продумується й має інтелігентний вигляд. Команда Когана несе високу культуру тим, хто тішиться плодами їхньої праці, – чи то буде великий фестиваль, окремий концерт, фотовиставка, демонстрація кінофільму, чи дитячий музичний ранок. Звісно, діяльність агентства спирається на найбільш затребувані, масові стилі джазу та навколджазової музики, його поп-жанрові вияви; джазовий авангард у нас майже невідомий – ні західний, ні дуже скромний наш» [2]. Але це не знімає проблему необхідності пропаганди джазового мистецтва, яке потребує не тільки фінансової, але і загальномистецької підтримки (доступність інформації, розширення концертної практики, наявність методичної бази тощо). Якщо на Заході відбувається велика кількість виступів маловідомих джазових музикантів, на концерти яких можуть собі дозволити і охоче їх відвідують як любителі, так і пересічні слухачі, і тому вони завжди проходять при повних залах, то наша джазова концертна діяльність виглядає досить скромно.

Активно розвивається творчий обмін індивідуальними виконавськими досягненнями молодих джазових музикантів в рамках українських і міжнародних джазових фестивалів. Для фахового зростання творчої молоді серед великої кількості фестивалів, які щороку проходять в Україні, особливе значення мають дитячо-юнацькі джазові фестивалі, а саме: а) дитячі та юнацькі джазові фестивалі: Всеукраїнський дитячий джазовий фестиваль «Джаз над морем» (м. Скадовськ), Do#Dж Junior // DoDж Юніор (м. Донецьк), Міжнародний дитячий джазовий фестиваль «ОКешкин Джаз» (м. Київ), Міжнародний дитячий джазовий фестиваль ім. Л.Утьосова в Південному – «Дитячий джазовий рух» (Одеська обл.), Миський відкритий естрадно-джазовий дитячий фестиваль «Сердце-bravo» (м. Херсон), «Джаз-форум» (м.Бердянськ), Дитячий музичний фестиваль «Ми вчимося грати джаз» (м.Донецьк), Дитячий джазовий фестиваль «Джаз і Юність» (м.Кривий Ріг) та ін. б) джазові фестивалі, які передбачають в своїх програмах участь дитячих та юнацьких колективів: «Єдність» (м.Київ), «Зимові джазові зустрічі пам'яті Є.Дергунова» (м. Київ), «Вечори пам'яті В.Симоненка» (м.Київ), Міжнародний фестиваль академічної і сучасної музики «Фарботони» (м.Канів), Вулицький джазовий фестиваль «Jazz на Суворова» (м.Херсон) та ін.

На сучасному етапі Європа і весь світ прагнуть об'єднатися, укріпити комунікативні зв'язки, на основі чого виникає так зване «планетарне» мислення. Джаз стає мистецтвом транснаціональним. Як утверджує професор класу джазового фортепіано в консерваторіях Веймара і Мюнхена, відомий піаніст-виконавець Леонід Чижик, «сьогодні всі цивілізовані народи вийшли з віку національної самосвідомості і... світ прагне єдності. І джаз, як ніяке інше мистецтво, несе цю ідеоматику» [4, с. 22].

#### Висновки.

1. Система української джазової освіти пропонує комплексне навчання на основі досягнень як неакадемічного, так і академічного напрямків у виконавстві, які достатньо надійно укоренилися в світовій музичній культурі, що свідчить про ґрунтовність універсальних тенденцій розвитку джазу на рубежі сторіч та зміцненню інтеграційних міжкультурних зв'язків.

2. Процес виділення естрадно-джазового профілю в українській музичній педагогіці, його експериментальної апробації та розвитку пов'язане, передусім, з появою відповідних державних навчальних осередків: а) відкриттям естрадних відділень в окремих музичних школах; б) створенням відділів естрадно-джазового виконавства в музичних училищах; в) запровадженням в програму

консерваторських дисциплін факультативних курсів, пов'язаних з джазовим мистецтвом; г) появою відповідних навчальних кафедр («Музичне мистецтво естради та джазу», «Естрадний спів» тощо) у ряді вищих музичних закладів України.

3. До виховання майбутніх естрадно-джазових виконавців в музичних закладах України поряд з досвідченими педагогами долучаються відомі естрадно-джазові виконавці-практики.

4. Аналіз стану естрадно-джазової освіти в Україні виявив низку тенденцій: а) проведення практично-методичних семінарів і конференцій; б) академізація учбових програм, методичних посібників; в) видавництво нових естрадно-джазових інструментальних і вокальних збірників, енциклопедичної літератури тощо. З'являються осередки пропаганди естрадно-джазового мистецтва: поява профільних журналів, радіо- і теле-передач, концертів, мереж магазинів з наявністю асортименту джазової музики, енциклопедичних видань тощо.

5. В Україні розгортається діяльність потужного інформаційно-пропагандистського та стимулюючо-творчого заходу фахового зростання творчої молоді – джазово-фестивальний рух, в якому особливе місце належить дитячо-юнацьким джазовим фестивалям тощо.

Але поряд з цими досягненнями в Україні є дуже багато проблем, які чекають свого вирішення.

1. Однією з основних є відсутність налагодженої системи підвищення кваліфікації або перекваліфікації педагогічних кадрів. Основна причина полягає у відсутності налагодженої системи вітчизняних методичних осередків української школи джазу, що ускладнює забезпечення навчальних музичних закладів підготовленим для цієї діяльності педагогічним складом, який був би здатним здійснювати виховання майбутніх джазових музикантів і на високому професійному рівні займався б джазовою підготовкою творчої молоді.

2. Не створено традицій «побутування» джазу – дуже мало осередків, де звучить джаз, тобто відсутність відповідного «культурологічного поля»; недостатній об'єм навчального матеріалу (кількість джазових книжок, підручників, посібників тощо); інформаційно-критичних видань (публікацій в пресі, музичних журналів тощо); звукового джазового наповнення (радіо- і телепростору) тощо. Тому кращі наші музиканти шукають дорогу на Захід, де їх творчість має попит і публіка більш підготовлена та чекає їх виступів. А саме вона є одним з найбільш дієвих засобів пропаганди сучасної культури.

3. Не менш дієвий вплив на нашого слухача справляє українське телебачення. Але програми з трансляцією джазових концертів і виступів відомих джазових виконавців дуже рідкісне явище на наших голубих екранах і все, що робиться в цій галузі, проходить повз нього.

4. Недостатньо високий рівень сприйняття джазового мистецтва слухачською аудиторією, непоінформованість і невідповідність багатьох потенційних спонсорів, від яких іноді залежить проведення відповідних заходів або проектів та їх майбутнє, пояснюється відсутністю сформованих традицій побутування джазової музики в Україні, надзвичайно скромним багажем розробок обов'язкових джазових програм і методичних матеріалів для всіх рівнів естрадно-джазового навчання, переважною відсутністю відповідної технічної бази, інструментарію, підтримки нових творчих проектів тощо.

Кожне з положень, які викладені в статті, а також визначення проблем і, відповідно щодо їх вирішення, перспектив розвитку естрадно-джазової освіти молоді в Україні, вимагає більш детального аналізу і окремого наукового дослідження.

1. Капелюшок-Войченко О.М. Вплив джазової музики на оновлення змісту навчання сучасної молоді України [Електронний ресурс] / Ольга Миколаївна Капелюшок-Войченко – Режим доступу : <http://www.nbuv.gov.ua/portal/SOC/Gum/mz/2010-18/48.pdf>.

2. Кизлова О. Джаз против попсы - битва титанов [Електронний ресурс] / Ольга Кизлова // Зеркало недели. Украина № 36, 07 октября 2001 – М., 2011– Режим доступу : [http:// gazeta.ua/articles/events-journal/372229](http://gazeta.ua/articles/events-journal/372229) Gazeta.ua </ a>.

3. Кизлова О. Как живется джазу на Украине / Ольга Кизлова // Джаз – 2006. – № 1. – С. 13–16.

4. Кизлова О. Пианист Леонид Чижик о джазе и не только / Ольга Кизлова // Джаз – 2006. – № 1. – С. 19–22.

5. Кизлова О. Стендлы Кларк: «В джазе происходит процесс глобализации» / Ольга Кизлова // Джаз – 2006. – № 6. – С. 10–11.

6. Норинська А.Д. Развитие джазовой музыки в коллективах художественной самодеятельности. / А.Д. Норинська, Н.А. Дошечко, В.М. Касаткін, Є.В. Муханова. – М., 1989. – 378 с.

7. Романко В. Джаз в музичній культурі України: соціокультурна і музична інтерпретації: дисертація на здобуття наук. степені канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Володимир Романко – К., 2001. – 177 с.

8. Рось З.П. Український джаз як культурологічна проблема / Зоряна Петрівна Рось // V культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва «Культурологічний дискурс сучасного світу: від національної ідеї глобалізації цивілізації»: Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-парктичної конференції. – К., 2007. – С. 258–262.

9. Седунова Л.М. О современных тенденциях развития общего музыкального образования / Л.М. Седунова // Музыка в школе – 2004. – № 1 – М. – С. 35–38.

10. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу / Володимир Симоненко – К. : Центрмузінформ, 2004. – 232 с.

*Стаття посвячена актуальній проблемі національної джазології – дослідженню особливостей розвитку сучасного естрадно-джазового освіти в Україні. На основі обзора функціонування музично-освітніх центрів різного рівня здійснена оцінка стану підготовки майбутніх українських джазово-естрадних виконавців і визначені основні проблеми національного джазового освіти.*

**Ключевые слова:** естрадно-джазове образование, естрадно-джазовые учебные центры, пропаганда джазового искусства, фестивали, издательство.

*This article is devoted an actual problem of national dzhazolohiyi – the study features of development of modern pop-jazz education in Ukraine. Has been carried out assessment of the state training future Ukrainian jazz-variety art performers based on the review of the functioning of music and educational centers of different levels. Defined main problems of national jazz education.*

**Key words:** pop-jazz education, variety and jazz training centers, promotion of jazz art, festivals, ed jazz publications.

УДК 784.9(477):316.4.063.3/4

Ірина Бойко

#### АСПЕКТИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ АКАДЕМІЧНИХ СПІВАКІВ У ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ УКРАЇНИ В УМОВАХ ЄВРОІНТЕГРАЦІЇ

*У статті зроблена спроба аналізу особливостей впливу сучасних євроінтеграційних процесів на професійну підготовку академічних співаків. Досліджуються пов'язані з цим напрямки та форми роботи вищих навчальних закладів мистецтва України. Визначено новітні підходи та технології навчання. Розглядається багатоаспектність роботи викладачів, спрямованої на фахову підготовку співаків в контексті вирішення завдань Болонської декларації.*

**Ключові слова:** Болонський процес, академічний співак, євроінтеграція, вищі навчальні заклади мистецтва, професійна підготовка.

На початку XXI століття українське суспільство перебуває на шляху активізації й прискорення євроінтеграційних процесів. Відповідні перетворення відбуваються і усіх сферах суспільного життя, впливають, у тому числі, на розвиток культури та мистецтва.

Мистецтво академічного співу як важлива складова художньої культури також зазнає впливу нових культурних перетворень. Окремі напрямки підготовки академічних співаків в сучасних умовах вивчали В. Антонюк [1; 2], Н. Гребенюк [4], А. Даценко [5], Л. Довгань [6], М. Жишкович [7], А. Кулієва [11; 12], Н. Кравченко [9], В. Осипова [17], Т. Сіренко [19].

В. Антонюк вважає, що процеси культурного розвитку суттєво вплинули на загальносвітовий стан вокального мистецтва: «В останні десятиліття відбулось нівелювання національних шкіл і утворилась так звана «еталонна» манера оперно-академічного співу, представлена у творчості кращих світових вокалістів, серед яких чимало українців» [8, с. 3]. Ці кардинальні зміни позначились на завданнях навчального процесу. По-перше, академічний співак конкурентоспроможного рівня повинен мати звук, що відповідає загальносвітовій «еталонній» манері співу, володіти майстерністю виконання творів у різних музичних стилях, бути підготовленим до сольної та ансамблевої роботи в різних жанрах – опері, опереті, мюзиклах, концертних постановках. По-друге, в сучасних умовах робота викладачів спрямовується не тільки на оволодіння студентами суто професійними вокальними вміннями, а також на виховання яскравого артиста-особистості.

© Бойко І., 2014.

Приєднання України до Болонської угоди внесло зміни в саму організацію навчального процесу, спрямувало вітчизняну систему освіти на відповідність європейським стандартам, що спонукало до пошуків нових можливостей підвищення ефективності навчання. Все це внесло корективи у професійну підготовку академічних співаків у вищих навчальних закладах України.

**Метою** даної статті є спроба узагальнення перетворень, що відбуваються в підготовці академічних співаків у вищих навчальних закладах України під впливом євроінтеграційних процесів. При цьому також намагатимемося визначити основні напрямки роботи викладачів, які сприяють покращенню якості професійної підготовки співаків.

Незважаючи на те, що зараз академічне музичне мистецтво значно поступається в популярності «легким жанрам», бажаючих навчатися академічному співу чимало, і конкурси при вступі на навчання до вищих навчальних закладів досить високі.

Останнім часом суттєво збільшилась кількість вищих навчальних закладів (далі ВНЗ), де здійснюється підготовка академічних співаків. До традиційно музичних ВНЗ (музичні академії, інститути мистецтв) додалися гуманітарні ВНЗ немистецького профілю – університети, педагогічні університети.

Фахова підготовка академічних співаків в Україні здійснюється по напрямкам оперний співак, камерний співак, концертний виконавець. Існує денна, заочна форми навчання та екстернат. Вищі навчальні заклади України готують академічних співаків різних кваліфікаційних рівнів – бакалаврів, спеціалістів, магістрів. У Національній музичній академії ім. П. Чайковського існує підготовче відділення, у Донецькій державній музичній академії ім. С. Прокоф'єва є підготовчі курси для абітурієнтів. З переходом на ринкову систему навчання здійснюється на бюджетній або на контрактній основі.

У 2005 році Україна приєдналась до Болонського процесу і взяла на себе зобов'язання щодо модернізації вітчизняної системи вищої освіти з метою створення єдиного освітнього, наукового і культурного європейського простору. Реформування усталеної десятиліттями вітчизняної системи вищої мистецької освіти, особливо музичної, не в усьому було підтримано фахівцями – діячами культури, викладачами, музикантами, науковцями. Особливе занепокоєння викликав перехід до двоступеневого рівня вищої освіти з введенням освітньо-кваліфікаційних рівнів «бакалавр» і «магістр» та вимога ліквідації рівня «спеціаліст». На думку багатьох музикантів, «бакалавр» не може бути завершеною фазою вищої музичної освіти, тому є необхідним збереження кваліфікаційного рівня «спеціаліст» як традиційного для нашої освітньої системи. Наразі при підготовці фахівців мистецьких виконавських спеціальностей вдалося зберегти кваліфікаційний рівень «спеціаліст» [18].

Значну критику отримав перехід до модульно-рейтингової системи, яка не може бути об'єктивним варіантом оцінювання знань та вмінь студентів творчих спеціальностей.

З приєднанням України до Болонського процесу, необхідно було уникнути копіювання і формальної уніфікації вітчизняної системи вищої освіти, а нові перетворення здійснювати з врахуванням національних традицій та досягнень вітчизняної вищої школи [18].

З іншого боку, приєднання до Болонського процесу сприяло поширенню міжнародної співпраці вищих навчальних закладів у багатьох сферах – освітній, науковій, творчій. Мистецькими ВНЗ України проводиться сумісна робота з провідними європейськими музичними організаціями та навчальними закладами.

Національна музична академія України ім. П. Чайковського співпрацює з Європейською Асоціацією консерваторій, музичних академій та музичних шкіл (Association Européenne des Conservatoires), європейською тематичною мережею «Поліфонія» («Te Polifonia») [18]. За останні роки було укладено угоди про співпрацю з музичними ВНЗ Італії, КНР, Польщі, Португалії, Нідерландів, Німеччини, США, Словаччини, Туреччини, Франції.

Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка має відповідні угоди з Варшавською музичною академією та з музичними ВНЗ Швейцарії, Чехії, Австрії, КНР, співпрацює з австрійським товариством «Моцартум». Сумісно з консульствами Польщі та Австрії, академією створені «Шопеновське товариство» та «Моцартівське товариство».

Донецька державна музична академія ім. С. Прокоф'єва співпрацює з музичними ВНЗ Німеччини, Польщі, Чехії.

Харківський національний університет мистецтв ім. І. Котляревського співпрацює з музичними ВНЗ Італії, Німеччини, США, Швейцарії, Фінляндії.

Луганська державна академія культури і мистецтв проводить сумісну роботу з Брюссельською королівською консерваторією (Бельгія) та Гуманітарно-Економічною академією (м. Лодзь, Польща).

Серед форм міжнародного співробітництва особливе значення у професійній підготовці академічних співаків належить майстер-класам, на яких видатні вокалісти світу передають студентам свої знання та творчий досвід. За останні роки у ВНЗ України провели майстер-класи співаки з різних країн. У Харківському національному університеті мистецтв ім. І. Котляревського відбулись майстер-класи співаків з Великобританії – Майкла Беллома і Карен Радкліфф, та співачки з Німеччини – Ребеккі Мартін. У Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка – співака з Польщі Є. Артиша та співачки з Німеччини У. Шонгалс; координатора Міжнародної Асоціації педагогів співу, професора з США Марвіна Кінзі. У Дніпропетровській консерваторії ім. М. Глінки провела майстер-клас співака з Бельгії Мартін Рейнерс.

У Національній музичній академії України ім. П. Чайковського відбулась зустріч з президентом Академії театру «Ля Скала» П'єром Андреа Шеваллардом та директором італійського інституту культури в Україні, професором Ніколою Франко Баллоні.

У ВНЗ України відбуваються майстер-класи видатних вітчизняних співаків, які успішно працюють на кращих сценах світу. У Національній музичній академії України ім. П. Чайковського був проведений майстер-клас відомого українського співака А. Кочерги, у Дніпропетровській консерваторії ім. М. Глінки – майстер-клас співака і викладача А. Гусева, який працює у музичній академії Форо Буонапарте в Мілані.

Одним з боків євроінтеграційних процесів є поширення міжнародних творчих зв'язків і культурного обміну, розроблення сумісних мистецьких проектів. ВНЗ мистецтва України стають організаторами фестивалів, концертів, у тому числі міжнародних, які стають важливими творчими формами виховання артиста-співака. Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки проводить Всеукраїнський фестиваль вокального мистецтва ім. Б. Гмирі та фестиваль «Молоді таланти Дніпропетровської консерваторії – для молоді міста». За підтримки посольства Німеччини у Харківському національному університеті мистецтв ім. І. Котляревського відбувається міжнародний фестиваль «Харківські музичні Асамблеї». У Національній музичній академії України був проведений фестиваль «Vivat Akademia», присвячений 100-річчю навчального закладу. До всіх заходів обов'язково залучаються студенти вокальних факультетів.

Як додатковий чинник творчого зростання майбутніх вокалістів, ВНЗ мистецтва засновують вокальні конкурси, у тому числі міжнародного рівня. Донецька державна музична академія проводить конкурс молодих вокалістів «Солов'їний ярмарок» ім. А. Солов'яненка та форум сучасного музичного мистецтва «Donbas Modern Music Art», Одеська національна музична академія – міжнародний конкурс вокалістів пам'яті А. Нежданової, Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка – Всеукраїнський конкурс молодих вокалістів ім. Т. Терен-Юськіва. Перемоги на вокальних конкурсах надають студентам додаткові переваги для майбутнього працевлаштування.

Існує інша сторона – найкращі українські співаки, маючи яскраву голосову природу та отримавши освіту у вітчизняних навчальних закладах, масово виїжджають працювати за кордон. Складається ситуація, що ВНЗ України готують співаків для європейських сцен. Закордоном співають О. Безсмертна, О. Дика, М. Жехович, Н. Ковальова, Г. Кукліна, З. Кушплер, Ю. Миненко, О. Ситницька, С. Слив'ячук, О. Притулок, С. Соловей, М. Талаба, С. Шунтар, А. Яровая та багато інших. Працюючи в умовах західноєвропейської культури, вітчизняні співаки вдосконалюються професійно, набувають досвіду, та тим самим збагачують національну вокальну школу і впливають на розвиток академічного вокального мистецтва в Україні.

За останні десять років спостерігається зростання дослідницького інтересу до традицій провідних європейських вокальних шкіл. Це пояснюється також тим, що значний обсяг у репертуарі співаків мають твори західноєвропейських композиторів. У відповідності до сучасних професійних вимог, твори виконуються мовою оригіналу. Робота над музикою італійських, німецьких, англійських, французьких композиторів вимагає володіння мовами, знання стилізованих особливостей та традицій виконання. Педагоги-вокалісти Л. Довгань [6], А. Кулієва [12] в своїх роботах звертаються до вивчення італійських і німецьких співочих традицій. В. Осипова [17] в своїй педагогічній практиці використовує традиції «німецького вокального інструменталізму», англійської «пластики мімичних установок», та італійської школи, яка і зараз, на її думку, суттєво впливає на розвиток вокального мистецтва: «...і в часи Глінки, і в наш час італійська база оперного співу так або інакше осмислюється і визначає суттєві моменти співацької освіти» [17, с. 187].



Більшість майбутніх співаків починають професійно навчатись співу у дорослому віці, коли вже відбулись мутаційні процеси з голосом – у 18–20 років. В зв'язку з тим, що голосові дані є вирішальним критерієм відбору на вступних іспитах у вокалістів, на перший курс попадають студенти з різним рівнем попередньої музичної підготовки. Тому викладачі стикаються з багатьма проблемами у студентів-першокурсників – низьким рівнем музичного мислення, недостатньо вільним володінням музичним інструментом, нестачею музично-виконавської та загальної культури. Викладачами проводиться пошук нових методів та форм вирішення існуючих проблем з метою підвищення ефективності навчального процесу.

Наприклад, М. Жишкович в роботі зі співаками-початківцями першочерговим завданням вважає розвиток голосового апарату. В своїй роботі вона використовує наступні методи: метод активізації сенсорно-слухових зв'язків, активізації голосових складок, активізації співацького дихання, локалізації вокальних відчуттів, згладжування тембральних контрастів, метод просторових уявлень [7, с. 159–160].

Для вирішення сукупності професійних вокальних завдань, Т. Сіренко пропонує використовувати наступні методи: пояснення і показ, концентричний метод, фонетичний, вокально-технічний, художньо-виконавський, методи «уявного, або внутрішнього» співу, запам'ятовування звукового еталону, метод порівняльного аналізу вокального навчання [19].

В сучасних умовах робота викладачів спрямовується не тільки на оволодіння студентами суто професійними навиками співу. Головним завданням для викладачів стає виховання яскравої артистичної індивідуальності. Н. Гребенюк вважає, що: «Чим визначніше особистість співака, тим цікавішою є його робота на оперній і камерній сцені, а чим досконаліше володіння вокальною професією, тим ширші його можливості до самостійної творчості» [4, с. 226].

Ю. Ляшенко розроблені методичні підходи для оволодіння навичками ансамблевого співу та сумісного музикування вокалістів, без яких неможлива сценічна діяльність співака [14].

Значну роль в успішній підготовці вокалістів відіграє вірно підібраний репертуар, що відповідає завданням навчання та враховує індивідуальні особливості студента. Спочатку студенти виховуються на класиці, а над творами сучасних авторів працюють на старших курсах навчання. Репертуар охоплює твори різних стилів, напрямів, історичних періодів.

При роботі над музикою різних стилів відпрацьовуються відповідні прийоми вокальної техніки. Наприклад, Н. Кравченко розробила комплексну систему підготовки співаків до виконання старовинної музики. В процесі підготовки співак повинен навчитись користуватись тембрами, багатьма артикуляційними прийомами, різними засобами співу численних музичних прикрас, що характерні для старовинної музики [9].

У професійному зростанні майбутніх співаків важливу роль відіграють виступи на сцені. Студенти-вокалісти беруть участь у концертах, що відбуваються в школах, культурних центрах при представництвах іноземних держав, музеях, будинках культури, а на старших курсах навчання, з набуттям сценічного досвіду – на сценах філармоній і театрів. ВНЗ мистецтва готують вокалістів переважно до роботи на сценах театрів і концертних залів, та недостатньо уваги приділяють підготовці академічних співаків до роботи з мікрофоном на відкритих концертних майданчиках.

Серед питань виховання співаків, які обов'язково мають бути вирішені в процесі підготовки студентів до професійної сценічної діяльності, Л. Довгань вважає подолання надмірного хвилювання, спроможність до колективної творчості та пристосування до особливого режиму життя і роботи [6]. Підготовка майбутнього вокаліста-соліста має відбуватись поступово, в поєднанні технічного та художнього розвитку. На старших курсах навчання вокалістів спрямовується на виховання бажання і вміння самостійно працювати та постійно вдосконалювати свою виконавську майстерність.

Актуальною вокально-педагогічною проблемою є культура вокально-педагогічного спілкування та культура мовлення студентів. Особливо гостро вона відчувається в роботі з іноземними студентами. У ВНЗ України навчаються співу студенти з багатьох країн світу. Для більшості з них виникає проблема подолання мовного бар'єру та адаптації до умов іншої культури. Кілька досліджень з даної проблематики було зроблено В. Антонюк. В цьому контексті вона пише про особливості вокально-педагогічної роботи зі студентами з Китаю. В умовах поширення міжнародних зв'язків, вона також вважає актуальним завданням виховання соціокультурної толерантності [1].

Серед невирішених проблем у ВНЗ України залишається питання викладання навчальних дисциплін державною мовою. Якщо лекції проводяться переважно українською мовою, то з навчанням на індивідуальних заняттях існує мовна проблема.

Також потребує узгодженості вокальна термінологія українською мовою. Наприклад, в наукових працях можна зустріти різні назви органу звукоутворення – «голосниці», «голосівки», «голосові зв'язки». Для уникнення непорозумінь слід остаточно визначитись з назвою.

Вокалісти-викладачі відчувають нестачу сучасних підручників українською мовою і обмеження кількості сучасної методичної вокальної літератури. Поступово ситуація виправляється. У 2007 році в Києві вийшов підручник В. Антонюк «Вокальна педагогіка (сольний спів)». Створюються нові форми навчальної роботи, які використовують новітні інформаційні технології, що сприяють підвищенню якості навчання. Наприклад, у Харківському національному університеті мистецтв ім. І. Котляревського використовується нова форма навчальної роботи – відео-посібник з коментарем «Вокальна школа Людмили Цуркан – заслуженого діяча мистецтв України, професора Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського», що містить тринадцять годин записів.

Покращення професійної підготовки академічних співаків здійснюється з опорою на сучасні наукові досягнення. Проводяться науково-практичні конференції, у тому числі міжнародного рівня з спеціалізованих проблем вокального мистецтва: «Вокальне мистецтво: історія і сучасність», «Камерно-вокальна творчість в історичній ретроспективі» (Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка), міжнародна науково-практична конференція «Оперні реформи минулого та сучасність», науково-практична конференція «Вокальне та інструментально-духове мистецтво» (Національна музична академія України ім. П. Чайковського).

До наукових досліджень в області вокального мистецтва залучаються і студенти. З введенням у ВНЗ освітньо-кваліфікаційного рівня «магістр» були внесені зміни у навчальні програми. Для підготовки магістрів з виконавських спеціальностей у ВНЗ мистецтва була введена дисципліна «Основи науково-дослідницької роботи». У Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка пройшла студентська науково-творча конференція зі спеціалізованих проблем вокального мистецтва «Вокальне мистецтво та шляхи його осмислення в роботі молодих дослідників».

Незважаючи на великий обсяг наукової роботи, що проводилась та продовжується, залишаються проблеми, які потребують подальших досліджень. Так існують невирішені питання з методики постановки голосу, що обумовлено особливостями національних шкіл та постійним розвитком теорії і практики вокального виконавства. Наприклад, А. Кулієва вважає, що: «... сьогодні проблема методики виховання співацького голосу, співвідносно з вимогами сучасного оперного мистецтва, залишається відкритою» [11, с. 410]. Деякі загальноприйняті теоретичні положення не мають єдиного погляду на проблему, або спростовуються. А. Даценко, спираючись на власний досвід в роботі над формуванням вокально-технічних навичок, приходять до висновку, що суперечить більшості загальноприйнятих положень вокальної методики: «Сам погляд, що всі органи голосоутворення рівноцінні, є неправильним, адже спостерігаємо недооцінювання гортані з її голосовими зв'язками» [5, с. 46].

Проведене дослідження надає можливість зробити такі висновки. Євроінтеграційні процеси сприяють поширенню географії міжнародної співпраці ВНЗ України. Співробітництво здійснюється в багатьох напрямках та різноманітних формах. Це створення сумісних творчих проектів, навчання іноземних студентів, проведення майстер-класів, фестивалів, конкурсів, концертів, наукових конференцій. Професійна підготовка академічних співаків відбувається в умовах відкритості до засвоєння найкращого з європейського досвіду на основі досягнень вітчизняної освітньої системи і збереження національних традицій. Процес навчання постійно вдосконалюється з метою підвищення його ефективності, відбувається пошук нових підходів та технологій. Викладачами пропонуються комплекси методів, спрямованих на виховання артиста-особистості. Значна увага приділяється стилістиці виконання, психологічній підготовці студентів до виступів на сцені та до самостійної роботи, підвищенню культурного рівня та вихованню соціокультурної толерантності. Організація навчального процесу спрямовується на підготовку конкурентоспроможного співака з врахуванням сучасних потреб ринкової системи.

Багатоаспектність досліджуваної проблеми та постійна динаміка розглянутих процесів дають підстави у необхідності їх подальшого вивчення.

1. Антонюк В. Навчання іноземців сольного співу як діалог культур. / Валентина Антонюк // Українське музикознавство (науково-методичний збірник). – Вип. 36. – К. : НМАУ, 2010. – С. 283–290.

2. Антонюк В. Як ми говоримо (проблеми мовної культури вокаліста) / В. Антонюк // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 14. кн. 6. К. , 2000. – С. 166–173.

3. Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки. Конкурси та фестивалі. IX Всеукраїнський конкурс ім. Б. Гмири [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.dk.dp.ua/contest.html>
4. Гребенюк Н. До проблеми формування виконавської творчості у співаків / Н. Гребенюк // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство. – Вип. 18, кн. 7. – К., 2001. – С. 217–231.
5. Даценко А. С. Проблеми роботи голосоутворювальних органів у процесі навчання співу / А. С. Даценко // Вісник Луганського національного університету ім. Т. Шевченка. – № 15 (226), Ч. I : Педагогічні науки. Луганськ, – 2011. – С. 31–38.
6. Довгань Л. М. Навчання і виховання оперних артистів-вокалістів у Одеській державній музичній академії ім. А. В. Нежданової (історія кафедри оперної підготовки і оперної студії) / Людмила Довгань. – Одеса : «Апрель», 2008. – 256 с.
7. Жишкович М. Особливості формування педагогічних навичок у студента-вокаліста / Мирослава Жишкович // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 74 : Естетика і практика мистецької освіти. – К., Львів : ТзОВ фірма «ОЛР» видавництво «Сполом», 2008. – С. 152–161.
8. Історія вокального виконавства. Робоча програма для студентів спеціальності 6.0202.05 – «Музичне мистецтво», спеціалізації спів / [автор-упорядник Антонюк Валентина Геніївна, кафедра сольного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського]. – К., 2005. – 28 с.
9. Кравченко Н. Воспитание навыков пения в ренессансном стиле / Наталия Кравченко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 41, кн. 2 : Старовинна музика: сучасний погляд. – К., 2006. – С. 26–33.
10. Кияновська Л. Новий погляд на вокальне мистецтво / Л. Кияновська // Солоспів. Культурно-мистецький часопис кафедри сольного співу Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. – 2011. – № 2. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.conservatory.lviv.ua/uploads/media/Solospiv\\_02-2011.pdf](http://www.conservatory.lviv.ua/uploads/media/Solospiv_02-2011.pdf).
11. Кулієва А. Інформаційний підхід до процесу голосоутворення: до проблеми сучасного оперного виконавства / А. Кулієва // Музичне мистецтво і культура : науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової. – Вип. 6, кн. 2. – Одеса : «Друкарський дім», 2005. – С. 409–416.
12. Кулієва А. Я. Одесская вокальная школа в её связи с итальянской и немецкой певческими традициями / А. Я. Кулієва // Музичне мистецтво і культура : науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової. – Вип. 1. – Одеса : «Астропринт», 2000. – С. 357–364.
13. Лисовенко Е. Из беседы с Майклом Беллом и Карен Радклифф (Великобритания). Мастер-класс в рамках фестиваля «Харьковские ассамблеи – 2012» [Електронний ресурс] / Елена Лисовенко // Domipanta. Часопис Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Кафедра сольного співу. – 2013. Вип. № 6 (25). – С. 5. – Режим доступу : [http://www.dum.kharkov.ua/doc/gazeta25\\_voc/pdf](http://www.dum.kharkov.ua/doc/gazeta25_voc/pdf).
14. Ляшенко Ю. В. Методологічні підходи до формування ансамблевого виконавства професійних співаків / Ю. В. Ляшенко // Музичне мистецтво. Збірка наукових статей Донецької державної музичної академії ім. С. Прокоф'єва. – Вип. 8. – Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2008. – С. 207–216.
15. Луганская государственная академия культуры и искусств. Наши международные партнёры. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.lgiki.com.ua/nashi-mezhdunarodnye-partnyory>.
16. Музичний подарунок з Батьківщини Бельканто. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Новини. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.knmau.com.ua/index.php>.
17. Осипова В. А. О методологических принципах немецких и английских вокальных педагогов в практике певцов Одесской консерватории / В. А. Осипова // Музичне мистецтво і культура : науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової. – Вип. 4, кн.1. – Одеса : «Друк», 2003. – С. 183–189.
18. Рожок В. І. Реформування музичної освіти в контексті Болонського процесу (порівнювальний аналіз) / Рожок В. І. // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. – № 2 (3). – К., 2009. – С. 11–18.
19. Сіренко Т. М. Деякі методи вокального навчання в класі сольного співу / Т. М. Сіренко // Вісник Луганського національного університету ім. Т. Шевченка. – № 15 (226), Ч. I : Педагогічні науки. Луганськ, – 2011. – С. 115–119.
20. Федорова А. Солов'їний ярмарок талантів / Аліна Федорова [Електронний ресурс] // Brevis. Информационный вестник Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева. – 2013. – № 5. – С. 2. – Режим доступу : <http://www.donmusacademi-prokofiev.org.ua/Газета/2013%20№5.pdf>.

*В статті зроблена спроба аналізу впливу євроінтеграційних процесів на професійну підготовку академічних певців. Вивчаються зв'язані з цим напрямки та форми роботи вищих навчальних закладів мистецтва України. Обозначено нові підходи та технології навчання. Розглядаються аспекти роботи викладачів, спрямовані на професійну підготовку певців в контексті рішення задач Болонської декларації.*

**Ключові слова:** Болонський процес, академічний певец, євроінтеграція, вищі навчальні заклади мистецтва, професійна підготовка.

*There was the attempt of the analysis the influence peculiarities of modern eurointegration process for the professional training classical singers. The trends and work's forms of higher art educational*

*establishments of Ukraine are investigated. The new ways and technologies of studying have been determined. We distinguish the many-sided teachers' work which is referred to the professional singers' preparation in the context of solving Bologna Declaration's tasks.*

**Key words:** Bologna process, classical singer, eurointegration, higher art educational establishments, professional preparation.

УДК 782.6 : 782.8 : 784.94

Ольга Оганезова-Григоренко

### МОВЛЕННЄВИЙ АСПЕКТ ЯК МЕТОД ВОКАЛІЗАЦІЇ АРТИСТА МЮЗИКЛУ

*У статті проаналізовано та доведено раціональність використання мовленнєвого аспекту як одного з технологічних методів вокалізації, притаманного саме артистам мюзиклу та визначено його значення для професійної реалізації у специфічному триєдиному за своєю природою жанрі.*

**Ключові слова :** артист мюзиклу, мовний аспект вокалізації, червоне дихання, дикція, висока співацька формація.

У світовій вокальній педагогічній практиці протягом останніх десятиріч визначаються важливі зміни, що притаманні виконавській техніці, методиці навчання та ін., які багато в чому обумовлені розвитком музичного жанру - мюзиклу. Вочевидь, тільки додаткове опанування технікою співу у мовленнєвій позиції та різноманітними вокальними стилями (bel canto, legit, belting, rock) дозволять вокалісту брати участь у постановках мюзиклу [3, с. 4].

«Музыкальная энциклопедия» визначає сутність жанру таким чином: «Музыкально-сценический жанр, использующий выразительные средства музыки, драматического, хореографического и оперного искусств. Их сочетание и взаимосвязь придают мюзиклу особую динамичность. Характерной чертой многих мюзиклов является решение серьезных драматургических задач несложными для восприятия художественными средствами» [4, с. 46].

Відомий музичний критик та оглядач Н.Сажина [7] визначає, що драматичний актор, який здатен співати та танцювати – це один фахівець, а артист мюзиклу, який повинен існувати всередині вистави, підкоряючись музичному ритму, та підкорюючи йому усі засоби комунікації жанру – це зовсім інший фахівець. Влучно відносно професійних вимог до артистів мюзиклу висловився відомий іноземний актор, який успішно працював в цьому жанрі, педагог Дж. Рэбі [11], наголошуючи, що артист мюзиклу повинен «співати всім тілом». Таким чином, мова йде про специфічні вимоги саме до артистів мюзиклу як на рівні здібностей, так і на рівні вже сформованих вмінь професійної якості. Доречно розглядати психофізіологічний апарат актора мюзиклу як самоорганізовану систему, яка складається з багатьох сегментів, що взаємодіють згідно з триєдиною природою жанру.

В статті запропоновано аналіз саме вокального аспекту професійного апарату актора мюзиклу з точки зору використання мовленнєвого методу в процесі співу.

**Мета статті** – проаналізувати раціональність використання мовленнєвого аспекту як одного з технологічних методів вокалізації, притаманного саме артистам мюзиклу.

Об'єкт дослідження – вокальний аспект прояви триєдиної природи актора мюзиклу. Предмет дослідження – спів у мовленнєвій позиції як специфічний засіб вокальної техніки актора мюзиклу.

Методи вокальної педагогіки, розроблені протягом всієї «вокальної» історії людства, відтворюють в собі специфіку співацької діяльності. Серед відомих та широко вживаних методик навчання співу – концентричний, фонетичний, метод показу та наслідування, уявного співу, порівняльного аналізу [3, с. 27].

Більшість розроблених у ХХ сторіччі методик щодо формування вокальних навичок у співаків враховують методи активного навчання. У сучасних методиках виховання вокалістів особливе значення надається виробленню вокальних вмінь – як сукупності практичних дій, синтезу вокального (дихання, звуковідтворення, звуковедення) художнього, образного (зв'язок співу з естетичними зображенням глядача) та національного (традиції співу в системі життєвих цінностей) компонентів.

© Оганезова-Григоренко О., 2014.

Для вокалістів мюзиклу західними викладачами розроблені спеціальні прийоми співу, серед яких найбільш популярними є: техніка співу в мовленнєвій позиції (*speech level singing*) та форсування звуку – белтинг (*belting*) – традиційна бродвейська манера співу, який притаманний насичений грудний звук, резонаторна, «введена вперед» манера звуковідтворення. Час від часу використовується у мюзиклах такі вокальні стилі, як леджит (*legiti*), рок (*rock*), поп-рок (*pop-rock*) та ін.

Специфічність техніки співу у мовленнєвій позиції, яка забезпечує свободу голосу та особливості її викладання представлені у роботах засновника американської школи мовленнєвого співу С. Ріггса [6]. Ріггс трактує спів як «растянуту речь, только в большем динамическом и звукочастотном диапазоне» [6, с. 65]. Звичайно, не йдеться про мелодекламацію, але перевірка вокального звуку мовленнєвим методом, як пропонує С. Ріггс, дарує вокалістові «естественный прием, при котором голос работает без усилий и сбалансирован по качеству» [6, с. 34].

У деяких практичних рекомендаціях викладачів-англійців (Дж. Паттерсена, Х. Фишер, П. Мак Кай та ін.) також надаються поради стосовно оволодіння окремими елементами цієї методики, зокрема в роботі над «перехідними» ділянками діапазону. Саме на методиці співу в мовленнєвій позиції та формуванні навичок вільного володіння різними вокальними стилями будується сьогодні уся методична база підготовки вокалістів для мюзиклу як у США, так і в європейських країнах, Австралії та Японії.

У пострадянському просторі питанні викладання співу для акторів, які працюють у жанрі мюзиклу, мають поки що досить емпіричний характер. Це пов'язано із відносною новизною жанру, який не є історично притаманним нашому соціокультурному простору, а також з тим, що, на відміну від американської системи акторської освіти, наша вокальна школа є, поперед усім, традиційно класичною. Цей феномен має як позитивні, так і негативні аспекти стосовно розвитку нових вокальних напрямів. Негативний аспект проявляється в тому, що представники класичної вокальної освіти (заради справедливості треба зазначити – не всі) проявляють ревності стосовно суміжних жанрів, сприймаючи їх не як «свіжу кров», а як потенційних загарбників традиційного для класичної музики ареалу. Позитивний аспект, на наш погляд, є в тому, що мюзиклом починають перейматися фахівці, які отримали класичну вокальну освіту, що припускає не тільки визначену суму знань та вмінь, але й просто наявність «голосу, як такого», що є дуже рідким явищем на сучасній сцені.

Наведемо приклади деяких методик використання мовленнєвих прийомів у вокалі, які, на нашу думку, заслуговують на увагу.

А. Д. Демченко запропонував засіб навчання резонансному співу на основі формування резонансної акустики голосового апарату, який включає два етапи: мовленнєвий та вокальний, в яких постановка звуку здійснюється від мовлення до співу, починаючи з приголосних звуків – обробки еталонного звуку «ль» та близьких до нього по типу звуковідтворення приголосних «н», «т», «д»; після чого приступають до голосних звуків [1]. Вірно організовані резонатори підсилюють високочастотні обертони, які виникли у голосовій щільності, і які, в свою чергу, додають голосу дзвінкості, польотності, та складають область високої співацької форманти [5].

В своїй книзі «Развитие голоса» В. В. Смелянов, ґрунтуючись на праці відомого дослідника емоційного життя людини академіка П. В. Симонова [8,9], пропонує таку систему поглядів. Здатність виражати емоції за допомогою голосу – історично більш стародавня в порівнянні з логічним мовленням. Таким чином змінування голосу є найбільш стародавнім, з еволюційної точки зору, механізмом вираження емоцій. Автор розділяє емоції, які виражаються за допомогою голосових змін на «біологічні» та «соціально-побутові».

До перших він вважає причетними звуки, які пов'язані з функціонуванням якої-небудь важливої поведінкової програми (інстинкту): оборонного, харчового, статевого. Кожен без помилки відрізняє сльози радості від гіркої плачу, стогін болі від стогону насолоди. Завдяки еволюції людина має механізми звукової комунікації, які несуть в собі інформацію про внутрішній стан організму. При цьому впізнавання таких сигналів відбувається однозначно. Автор дає перелік слів, які означають конкретні звуки, та практично не мають аналогів: шип, сип, рик, плач, ридання, сміх, стогін, свист та ін. Що важливо, ці ж сигнали не тільки однозначно сприймаються, але й відтворюються за завданням.

До другої групи автор відносить прояви мовлення та співу, які пройшли соціокультурне відтворення [2].

Нема сумніву в тому, що мовлення – найвища форма спілкування, тим більш це стосується вокального мовлення (співу). Вивчаючи академічний спів у грамзаписі, дослідники пристали на

одноставну думку, що через спів слухач сприймає не тільки вербальну інформацію, що забезпечена семантичною складовою, але й емоційну, яка надходить через інтонацію, модуляції, тембр голосу [10]. Чому ж порівнюючи двох виконавців, визначаючи високий ступінь майстерності в обох, ми відразу відрізняємо співака-інтелектуала та того, хто «співає серцем» - співака емоційного?

О.-Л. Монд у дисертаційному дослідженні «Теоретико-методологические аспекты подготовки вокалиста (на материалах учебной работы с исполнителями современного музыкального спектакля)» наголошує на тому, що глибинні причини різниці сприйняття обумовлені природними механізмами, і що прояв їх буде настільки інтенсивний, наскільки співацька технологія того чи іншого вокаліста містить в собі сформовані еволюцією стародавні механізми домовленнєвої голосової комунікації [3].

«Чтобы проникнуться состраданием к Риголетто, слушатели должны услышать своим подсознанием стон боли в красивом певческом тоне, а в колоратурных украшениях Розины и Фигаро только наличие механики смеха придаст пению настоящую радость, легкость и юмор» [2].

В. В. Смелянов пропонує оригінальну методику – його фонопедичний метод розвитку голосу спрямований на оволодіння мовленнєвим прийомом в вокалізації. Автор розрізняє такі прояви мовлення: шепіт, мовлення побутове тихе, мовлення побутове нормальне, мовлення побутове голосне, мовлення голосне стресове, мовлення сценічне середнє, мовлення сценічне професійне, мовлення пародійне. Сценічне середнє мовлення автор трактує таким, що відтворюється акторами, які не пройшли спеціальної підготовки у голосовому аспекті. Мовлення сценічне професійне – результат оволодіння сценічним мовленням, яке втілює свідому роботу з голосом у процесі вербального відтворення матеріалу. Цікаво, що професійне сценічне мовлення включає специфічні співацькі елементи, які засновані на механіці сигналів до мовленнєвої комунікації. «Можно сказать, что профессиональная сценическая речь является промежуточным уровнем, объединяющим речевой и певческий уровни» [2, с. 73].

На думку В. В. Смелянова, вживання фонопедичного методу розвитку голосу забезпечує, по-перше, встановлення зв'язку тембральних якостей співацького та мовленнєвого голосу внутрішнього самопочуття артиста-співака та проявів голосової активності поведінкового рівня, по-друге, грамотне використання домовленнєвих голосових сигналів як елементарних одиниць голосової комунікації. Таким чином, навчити виконавця мюзиклу виявляти з ціллю виразності фізіологічну сутність голосового сигналу, є ще одним завданням професійної освіти. Поряд з мовою музики співацький голос повинен вмістити мову домовленнєвих голосових сигналів, яка є інтернаціональною і не має потреби у перекладі. Узагальнимо методику В. В. Смелянова як використання прийомів сценічного мовлення та акторського змістовного наповнення задля оволодіння зручними прийомами вокалізації.

На нашу думку, усі приведені методики можуть бути корисними як вокалістам класичного профілю – артистам опери та оперети, так і особливо артистам нового жанру – мюзиклу, тому що ці методики дозволяють оволодіти вокально-технічними прийомами, притаманними саме цьому жанру. А саме – акторський, музичний, хореографічний аспекти у виставах мюзиклу нероздільні, уся музична партитура має змістовне навантаження, жоден номер не є вставним (як в опереті), всі арії, на відміну від опери, є не демонстрацією технічних можливостей голосу, а мають «дієве» навантаження; є одночасно передбаченням та продовженням подій вистави. Навіть музичні номери-монологи у мюзиклі не ілюструють стан героя, як це відбувається в опері, а є внутрішнім «дієвим монологом» (К. С. Станіславський), який не гальмує розвиток подій, а є продовженням сюжетної лінії вистави. Саме специфіка роботи актора мюзиклу, яка базується на трієдиній природі жанру, звертає увагу на особливості засвоєння та застосування вокальної техніки.

Спів, притаманний мюзиклу, технологічно спирається на всі канони класичного професійного звуковідтворення, а саме: низьке черевне дихання, висока співацька форманта та чітка дикція. Проте, кожен з цих компонентів має додаткове специфічне навантаження, яке продиктоване законами жанру.

Низьке черевне дихання використовується не тільки задля вокальної мети, а й з суто прикладною технологічною метою – спів у постійному русі, постійному пластичному навантаженні потребує опори дихання, якість якого не залежить від положення корпусу – уклін, рівність, лежачий стан, стрибок та ін. Грудне та діафрагмальне дихання не додають потрібної стабільності опорі. Навпаки, черевне дихання допоможе швидко та ефективно зупинити «задиханий» організм після інтенсивного пластичного навантаження. З боку якості саме процесу вокалізації, низьке черевне дихання сприяє наповненню голосу тембральними фарбами грудного звучання, що дає голосу «гормональну» забарвленість, розширює палітру голосових відтінків, та, наприкінці, розширює

виконавські можливості артиста. Також низьке черевне дихання допомагає якісному утриманню високої співацької позиції – мається на увазі не тільки краса та польотність звуку, а саме його інтонаційна складова та тембральна різноманітність, яка проявляє себе у інтонаційних тяжіннях, гармонійності вертикалей у музичному тексті, дисонансне та консонансне звучання голосу та оркестру, як збоку авторської гармонії, так й збоку емоційного наповнення акторської задачі, наприклад: настрої оркестрової партитури світлий, лагідний, а мелодія голосу темна, трагічна. «Конфлікт атмосфер» (за М. Чеховим) між голосом та оркестром буде художнє враження та втілює режисерську концепцію, дозволяє донести до глядача визначені автором та виконавцями змістовні акценти вистави.

Стосовно високої співацької форманти, треба зазначити, що її формування тісно пов'язано з дикцією, з мовленнєвим аспектом. Якісні, чіткі приголосні провокують вірне формування «гострої» вокальної атаки у матеріалі, який потребує традиційно класичної вокалізації, наприклад, у партії Христини в мюзиклі Ендрю-Ллойда Уеббера «Фантом (Привид) опери». Однак, у тому ж матеріалі, але у партії самого Привида «гостра» подача приголосних використовується вже в мовленнєвій манері співу, та виступає як характеристика емоційної сутності персонажу – гострий конфлікт з ненависним стороннім світом щасливих людей. Якщо для виконавиці ролі Христини чіткість та ясність звукової атаки (утворена завдяки мовленнєвій позиції) – це вокально-технічний вираз її внутрішнього гармонійного романтичного світу, то для виконавця ролі Привида – це вокально-технічний прийом, який дозволяє максимально яскраво виразити стогін, надриг одинокої, всіма відринutoї істоти, яка тільки через страх та злість може нагадати про себе щасливому світові. Необхідно зазначити, що вокал в мюзиклі має значно ширшу звукову палітру ніж традиційні класичні співацькі жанри. Мюзикл дозволяє вокалістові використання самих різноманітних та несподіваних звукових прийомів. Більшість з них народжені саме мовленнєвим співом. Всі ці прийоми підпорядковані акторським задачам, працюють на сюжет, на головну ідею вистави. За допомогою мовлення актор на сцені «діє» - реалізує завдання та бажання персонажу.

З технологічного боку ясне, чітке, «близьке» у формуванні мовлення примушує працювати саме низьке черевне дихання, яке, в свою чергу, дає можливість утримувати в процесі вокалізації високої співацької форманти. Наприклад, роз'яснюючи студентів технологію вірного дихання, дуже важливим є опанування саме координації, керування своїм диханням, його «зручність». Вимовивши «держи дихання», не можна примусити відчувати опору, яка допомагає. А, визначивши акторську задачу – «розлутись на мене», ми мобілізуємо організм на природному психофізіологічному рівні, примушуємо його працювати із змістовним, а, отже, з емоційним посиленням, яке, в свою чергу, примусить дихання працювати чітко, економно, не перебираючи зайвого повітря. Як навчальний, цей прийом дуже ефективний, тому що допомагає не тільки відчувати та зрозуміти вірний рефлекс низького черевного дихання, рефлекс співу в мовленнєвій позиції, але й засвоїти процес співу, як гармоній фізіологічно зручний процес. А це є головною умовою формування витривалості вокального апарату.

Базуючись на особистому виконавському та педагогічному попиті, пропонуємо ще один технічний прийом, який є корисним для вокалістів у процесі засвоєння співу на legato. Якщо не виходить плавно проспівати фразу, корисно цю ж фразу промовити, користуючись гекзаметром. Цю вправу активно використовують в програмах освіти драматичних акторів в рамках учбової дисципліни «Сценічне мовлення». Вправа складається з читання стиха у визначеному розмірі, у манері мелодекламації (так само як у давньогрецькій трагедії), беручи до уваги те, що кожен поетичний рядок вимовляється на одному тоні, наступний рядок – вище на півтона, і далі вгору, а потім вниз, відтворюючи хроматичну гаму. Важливим є те, щоб гекзаметр використовувався тільки на зручній мовленнєвій ділянці діапазону, органічно, суцільно, з опорою на низьке черевне дихання. На нашу думку, гекзаметр особливо корисний вокалістам задля засвоєння приспівування широких інтервалів. Часом інтонаційні втрати обумовлені тим, що вокаліст формує кожну ноту окремо, не зв'язуючи усі звуки єдиним потоком дихання. Гекзаметр дозволяє зрозуміти технологію злитого «перетікання» опори дихання з одного звуку в інший. Також, саме гекзаметр дозволяє вокалістам відчувати точно та якісно сформовані приголосні звуки, відчувати єдність утворення та протікання приголосних та голосних, що закріплює рефлекс високої співацької форманти, та як наслідок не дозволяє «завалюватися» голосним звуком, економить дихання, сприяє більш зручному процесу співу, що, наприкінці, дає можливість прояву тембрального потенціалу голосу. Підбиваючи підсумки, можна констатувати, що мовленнєвий прийом у співі має величезний спектр корисного застосування: як у навчанні – процесі оволодіння новими для організму рефlekсами, так і власне у

виконавській діяльності, як прийом технічної реалізації творчих завдань артистом мюзиклу.

У професійній діяльності актора мюзиклу всі аспекти роботи, у нашому випадку – вокального апарату артиста, пов'язані між собою, будь-який сегмент вокального процесу може бути відкоригований за допомогою іншого сегменту, важливо, що процес має як прямий і зворотний характер, так і характер взаємозамінний. Інакше, всі елементи акторського психофізіологічного апарату актора мюзиклу взаємодіють, працюючи за принципом самоорганізованої системи.

1. Демченко А. Способ обучения резонансному пению и инструментарий для его осуществления : патент № 2200831 от 15.04.05г. (МКИ G 09 B 15/00) / А.Д. Демченко. – Б.И. – 2003. – №11. – С. 58.
2. Емельянов В.В. Развитие голоса. Координация и тренаж : [учебное пособие] / В.В.Емельянов. – СПб. : Лань, 2004. – 93 с.
3. Монд О.-Л. Теоретико-методологические аспекты подготовки вокалиста (на материале учебной работы с исполнителями современного музыкального спектакля) : дисс... канд. пед. наук : 13.00.02 / О.-Л. Монд. – Москва, 2010. – 198 с.
4. Музыкальная энциклопедия. – М. : Directmedia Publishing. – 2007 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.directmedia.ru>
5. Позднякова Т. Роль эмоционально-образного метода в развитии детского голоса в процессе обучения резонансному пению / Т.Н.Позднякова // Сб. материалов : Первый международный междисциплинарный конгресс «ГОЛОС». – М., 2007. – С. 71–80.
6. Риггс Сет. Как стать звездой / Сет Риггс // «Guitar College», 2000. – 104 с.: ил.
7. Сажина Н. Мюзикл в России : быть или не быть? / Н. Сажина // Литературная Россия. – 2005 – С. 6, 35–37.
8. Симонов П.В. Эмоциональный мозг / П.В.Симонов. – М. : Наука, 1981. – 93 с.
9. Симонов П.В. Лекции о работе головного мозга / П.В.Симонов. – М. : МГУ, 1998. – 218 с.
10. Смирнов М.А. Эмоциональный мир музыки / М.А.Смирнов. – М. : Просвещение, 1990. – 101 с.
11. Raby J. Chanter de tout son corps / Raby J. – Paris, 2005. – 98 p.

*В проанализирована и доказана рациональность использования речевого аспекта как одного из технологических методов вокализации, присущего артистам мюзикла, определено его значение для профессиональной реализации в специфическом, триедином по своей природе жанре.*

**Ключевые слова:** артист мюзикла, речевой аспект вокализации, брюшное дыхание, дикция, высокая певческая форманта.

*In the rationality of the use of speech aspect as one of technological methods of vocalization, inherent the artists of musical is analysed and well-proven, his value is certain for professional realization in a specific, triune on the nature genre.*

**Key words:** artist of musical, speech aspect of vocalization, abdominal breathing, diction, high vocal formant.

УДК 792.73:[784+785]–057. 875

Тетяна Смирнова

*У статті розглянуто деякі аспекти процесу опанування дисциплін вокально-ансамблевого та хорового циклу студентами вітчизняних мистецьких навчальних закладах (на прикладі спеціалізації «Естрадний спів» Рівненського державного гуманітарного університету).*

**Ключові слова:** музичне мистецтво, естрадна музика, вокально-ансамблеві та хорові дисципліни, навчальний процес, фахова підготовка.

Розвиток мистецької освіти на сучасному етапі пов'язаний із внесенням новітніх перетворень до її змісту та має базуватися на вирішенні завдань щодо якісної професійної підготовки майбутнього педагога-музиканта. Це потребує удосконалення шляхів її реалізації. Сьогоднішній випускник мистецького вищого закладу повинен бути озброєним комплексом необхідних синтезованих фахових знань. Відповідно до цього, головною метою мистецької освіти є формування високоерудованої людини, здатної до активної творчої діяльності.

В контексті реформування вищої освіти України актуальним на сьогодні є підвищення якості підготовки фахівців та модернізація системи оцінювання професійного розвитку майбутніх викладачів мистецьких навчальних закладів.

© Смирнова Т., 2014.



У науковій мистецтвознавчій літературі проблеми мистецької освіти в Україні розглянуто у працях: Падалки Г. [6], Рудницької О. [3], Федоришина В. [11], Мужилівської Н. [4], Тайнелі Е. [10]; питання диригентсько-хорової підготовки досліджували: Козир А. [2], Растригіної А. [7], Яненко О. [13], Сможаник О. [8], Ковалик П. [1], Юнди В. [12], Столярів Л. [9]; специфіку вокально-хорової підготовки розкрито у праці Назаренко М. [5]. Проте, нами виявлено, що питання формування високоерудованого фахівця естрадного мистецтва під кутом зору освоєння вокально-хорової та ансамблевої підготовки є недостатньо вивчене.

**Метою статті:** аналіз системи викладання та виявлення позитивних тенденцій в процесі вивчення студентами спеціалізації «Естрадний спів» Рівненського державного гуманітарного університету (РДГУ) дисциплін вокально-ансамблевого та хорового циклу.

Кафедра естрадної музики інституту мистецтв РДГУ забезпечує фундаментальну професійну підготовку фахівців за ОКР «Бакалавр», «Спеціаліст», «Магістр» з трьох спеціалізацій: «Естрадний спів», «Музичне мистецтво естради», «Комп'ютерно-електронна музика». Дана навчальна структура була відкрита у 1998 р. Заслуженим діячем мистецтв України, Членом Національної Спілки композиторів України, професором Калустяном О.В., котрий і по нині її очолює на посаді завідувача кафедрою. Головним завданням діяльності науково-педагогічного колективу кафедри естрадної музики є підготовка сучасного фахівця, який отримує професійні знання викладача-музиканта. Навчальний процес спеціалізації «Естрадний спів» кафедри окрім концертмейстерів (Сайчишина Н.В., Палій Л.А., Небувайло Т.І., Данилюк М.В., Соколова Л.І., Скороходько І.О.) забезпечують такі викладачі: заслужена артистка України, професор Фарина Н.П., к.і.н., доцент Смирнова Т.В., старші викладачі Сметана О.П., Овсіюк Н.М., Прокопюк Л.В. Тут створені належні умови для виховання ерудованого викладача-вокаліста естрадного жанру, музиканта широкого профілю.

Ми зупинимося на специфіці підготовки студентів спеціалізації «Естрадний спів», зокрема на прикладі дисциплін вокально-ансамблевого та хорового циклу. Протягом всього періоду навчання здійснюється послідовна фахова підготовка майбутніх викладачів та виконавців в галузі естрадної музики. Важливе місце серед навчальних дисциплін студентів зазначеної спеціалізації займає даний цикл. Він сприяє формуванню якостей, що забезпечують можливість реалізації професійної педагогічної та виконавської діяльності. Основним завданням цих дисциплін є розвиток загальної музичної культури студентів, їх музичних здібностей, формування художнього сприймання та розвитку музичного мислення, удосконалення комунікативних здібностей та майстерності організації творчої взаємодії з вокально-ансамблевим або хоровим колективом у напрямку естрадно-джазового виконавства.

Окреслені завдання розв'язуються взаємними зусиллями всіх дисциплін вокально-ансамблевого та хорового циклу: «Вокал», «Методика постановки голосу», «Історія розвитку вокального мистецтва», «Стилістика вокального виконавства», «Естрадно-вокальна література», «Методика вокальної самопідготовки», «Фонопедія вокалу», «Вокально-виконавський аналіз», «Ансамбль» (вокальний), «Читання вокально-ансамблевих та хорових партитур», «Вокально-ансамблеве аранжування», «Хоровий клас» (джаз-хор), «Основи хорового диригування», «Методика викладання фахових дисциплін». Перелічені дисципліни тісно взаємодіють з блоком музично-теоретичних дисциплін: «Теорія музики», «Сольфеджіо», «Гармонія», «Аналіз музичних форм», «Поліфонія», «Історія музики», а також гуманітарних наук: «Психологія», «Педагогіка», «Етика», «Естетика» тощо. Їхній взаємозв'язок має визначальний вплив на розвиток та формування інтелектуального рівня майбутнього педагога-музиканта, зокрема естрадного напрямку.

Дисципліна «Вокал» забезпечує у навчальному процесі комплексне формування вокально-технічних можливостей соліста-вокаліста естрадного жанру. Метою даної дисципліни є розвиток художньо-виконавського смаку застосування найяскравішої, найрізноманітнішої палітри виконавських прийомів, тембрів, оригінальної метроритмічної структури, імпровізаційності, творчих емоційних виявлень естрадно-джазового жанру. Важливо оволодіння професійною звукоакустичною підсилювальною апаратурою, а також вивчення вокально-педагогічного репертуару з подальшим використанням у майбутній практичній роботі.

Однією із важливих дисциплін у системі підготовки фахівця естрадного жанру є «Методика постановки голосу». Засвоєння методичних засад, пов'язаних із засвоєнням вокальних умінь і навичок, розвиток художньо-творчих та вокально-виконавських здібностей необхідні майбутньому педагогу та виконавцю. Вагомим є формування у студентів розуміння механізмів співацького процесу, критеріїв якості співу і співацької майстерності, вивчення методології розвитку активного

вокального слуху, формування та удосконалення вокально-технічних та виконавських навичок, прагнення свідомого володіння співочим голосом.

«Історія розвитку вокального мистецтва» знайомить студентів з характерними особливостями зарубіжних та вітчизняної вокальних шкіл, творчістю видатних майстрів вокального мистецтва, у цілому розкриває історичні процеси розвитку світового вокального мистецтва, зокрема естрадного жанру. Головною метою дисципліни є естетичне виховання студентів, на основі засвоєних ними базових мистецьких понять, явищ та процесів. Не менш важливим фактором, окрім знання історії естрадного вокального виконавства, є використання її для власного самовдосконалення як естрадного співака, так і у подальшій творчій діяльності.

Вивчення предмету «Стилістика вокального виконавства» зумовлено необхідністю дати студентам орієнтир у напрямку різноманітних вокальних стилів, з'ясувати їх взаємозв'язок з іншими видами та жанрами. Освоєння даного матеріалу скеровано на збагачення музичної ерудиції студентів спеціалізації «Естрадний спів». Володіння інформацією даного предмету сприяє більш глибокому розумінню змісту музичного твору та має безпосередній вплив на розвиток творчої індивідуальності.

Дисципліна «Естрадно-вокальна література» скеровує студентів на вивчення історії розвитку естрадно-вокальної літератури, ознайомлення з творчістю композиторів різних жанрів вокальної музики, зорієнтовує студентів на формування естрадно-вокального репертуару з часів раннього періоду до сучасності.

Питання самостійного усвідомлення професійних недоліків та відпрацювання елементів вокальної техніки, удосконалення елементів вокальної техніки під час роботи над твором, становлення комплексної організації особистості вокаліста як виконавця і педагога розкриває дисципліна «Методика вокальної самопідготовки».

Дисципліна «Фонопедія вокалу» розкриває принципи питання щодо будови і функції голосового апарату, біофізіологічних механізмів співацького процесу, стійких критеріїв якості співу і співацької майстерності, а також нейрофізіологічних можливостей голосового апарату.

Важливе місце у навчально-педагогічній практиці займає дисципліна «Вокально-виконавський аналіз», що включає в себе розгорнутий (музично-теоретичний, вокально-виконавський та художній) аналіз вокального твору, який має пошуково-дослідницький характер. У процесі аналітичного вивчення твору студент повинен продумати виконавські засоби, за допомогою яких він зможе найбільш переконливо втілити у своїй роботі зміст, ідею твору.

Дисципліна «Ансамбль» здійснює підготовку студентів у напрямку виконання вокальної партії в системі багатоголосся, сприяє розвитку мелодичного і поліфонічного слуху, чистоти інтонування, правильного звуковидобування, дає можливість досягнути єдності у виконанні різних штрихів, акцентів, динамічних відтінків, фразувань, метроритмічних малюнків, характерних для естрадно-джазового жанру.

Курс «Читання вокально-ансамблевих та хорових партитур», поряд з теоретичними знаннями, дає практичні навички роботи у творчому колективі. Він сприяє розвитку у студентів читки з листа та аналізу вокально-ансамблевих та хорових партитур різної фактури, підготовки до самостійної роботи над вокально-ансамблевим або хоровим твором. Ця дисципліна також допомагає розширенню культурно-мистецького світогляду студентів та ознайомлення їх з різноманітним репертуаром для естрадних вокальних ансамблів та хорів.

Знання принципів основ з дисципліни «Вокально-ансамблеве аранжування» спрямовані на практичну роботу майбутнього керівника естрадного ансамблю. При формуванні репертуару вокально-ансамблевого естрадного колективу керівник повинен не тільки підбирати твори з доступною фактурою для виконання, але й аранжувати (перекладати) їх так, щоб вони максимально відповідали вокально-технічним характеристикам певного колективу та сприяли становленню його професійних якостей.

Дисципліна «Хоровий клас» (джаз-хор) виховує у студентів-вокалістів інтонаційний і вокальний слух, фактурно-гармонічне та поліфонічне мислення, оволодіння комплексом виражальних засобів в процесі інтерпретації творів. Визначальним є врахування ритміки естрадної джазової вокальної музики, для якої характерні акцентування, різноманітність ритмічних фігур, велика кількість синкоп та поєднання різних метро-ритмічних ліній. Тому у процесі вивчення і виконання студентами високохудожнього хорового репертуару не тільки формуються фахові вокально-хорові та художньо-виконавські уміння і навички, але й відбувається ідейне та художнє становлення самої особистості.

Значне місце в навчальному процесі займає цикл спеціальних дисциплін, до яких відноситься курс «Основи хорового диригування». Він сприяє оволодінню навичками роботи з хоровим колективом, необхідними для майбутньої творчої діяльності, і розвитку професійно-виконавських якостей керівника естрадних вокальних колективів, оскільки від нього вимагаються специфічні диригентські здібності, зокрема добре розвинений музичний слух, пам'ять, відчуття ритму і мелодики, оригінальне музичне мислення. У зв'язку з цим виникла нагальна потреба введення до навчального процесу цієї дисципліни. Адже завдяки диригентським жестам керівник спілкується з виконавцями, відтворюючи свої задуми, художні смаки на високому професійному рівні. Дисципліна допомагає студентам-вокалістам спеціалізації «Естрадний спів» ознайомитися з широким колом музичних творів, різноманітних за ідейно-художнім змістом та музично-стилістичними особливостями, й оволодіти загальними принципами диригентських схем.

Вивчення предмету «Методика викладання фахових дисциплін» (у т. ч. і ВНЗ) дає майбутнім фахівцям глибокі теоретичні знання й якісну практичну підготовку для музично-просвітницької діяльності, викладання музичних дисциплін у навчальних закладах різного типу. Даний курс виконує міжпредметну функцію і синтезує психолого-педагогічні та спеціальні знання, вміння й навички, необхідні для всіх видів музично-виконавської та педагогічної діяльності, тобто всю навчальну інформацію, яку отримує студент кафедри «естрадної музики» – майбутній викладач та виконавець естрадного вокального жанру (викладач, артист-вокаліст (соліст)). Знання даної дисципліни забезпечує студентів належну підготовку з питань сучасних вокальних методик роботи з учнем та вокально-ансамблевим колективом, а також навички самостійної роботи, необхідні у подальшій педагогічній та творчій діяльності. Інтегрований характер курсу передбачає, що його матеріал має поглибити і конкретизувати знання спеціалістів, спрямовані в межах інших нормативних курсів.

Дані дисципліни, утворюючи єдину систему підготовки компетентного фахівця та за умови систематичної роботи мають безпосереднє професійне спрямування. Вони максимально сприяють засвоєнню знань, формуванню навичок та умінь, необхідних для осмисленого сприйняття, успішної інтерпретації естрадного вокального репертуару і згодом мають використовуватися у практичній педагогічній та творчій діяльності. Завдяки тісному взаємозв'язку перелічених дисциплін досягається єдність у формуванні високих професійних якостей фахівця естрадного жанру.

У процесі сольного виконавства, а також у роботі з естрадним вокальним колективом керівнику будуть необхідні швидка орієнтація на інтонаційні, метроритмічні, ансамблеві, ладогармонічні, агогічні, динамічні неточності в музичних творах, що необхідно виробити за роки навчання у ВНЗ, вивчаючи вокально-ансамблеві та хорові дисципліни. Тому важливим є умінням застосовувати теоретичні знання окреслених дисциплін у виконавській практиці.

У процесі оволодіння перелічених фахових дисциплін представленого циклу студенти спеціалізації «Естрадний спів» повинні різнобічно розвиватися у музично-теоретичному відношенні, опанувати специфічний комплекс вокальних навичок (правильне співоче дихання, звукоутворення, звуковедення, естрадно-джазову манеру виконання, інтонацію, темброву виразність, уміння аналізувати вокальний твір даного жанру і т. ін.), вдосконалювати свою технічну та виконавську культуру, працювати над розширенням своєї образно-емоційної сфери тощо. У студентів поступово відбувається опанування широкого кола знань і умінь, пов'язаних з вокалом й методикою роботи з різними типами естрадних вокальних колективів та з різними віковими групами учнів. У кінцевому результаті це значною мірою збагачує творчий розвиток студентів, і досягається ефект постійного напруження пошукової творчої думки.

Один з найоптимальніших шляхів адаптації майбутніх педагогів-музикантів у сучасних умовах полягає в самозбагаченні знань, вдосконаленні педагогічної майстерності за рахунок оволодіння теорією та практикою естрадного вокального мистецтва світового та вітчизняного рівня, сучасної педагогічної науки та передової вокальної педагогічної практики.

**Висновок.** Отже, ефективно вивчення вокально-ансамблевих та хорових дисциплін має позитивні тенденції, адже допомагає студентів акумулювати весь опанований теоретико-методичний матеріал, визначити позицію майбутнього керівника естрадного вокального колективу, скерувати його на подальшу продуктивну діяльність. Тому визначальним завданням становлення професіоналізму майбутнього викладача-вокаліста у представленому циклі дисциплін є продовження традицій закладених українською професійною вокальною та хоровою школою, які сприяють вихованню компетентних фахівців у галузі естрадної музики, яскравих творчих індивідуальностей з належним рівнем розвитку художнього смаку й світогляду. Зазначені професійні якості є базовими у контексті підняті загального рівня музичної культури України.

1. Ковалик П.А. Особливості використання сучасної української музики у фаховій підготовці диригента-хормейстера // П. Ковалик / Актуальні питання культурології. Альманах наукового товариства „Афіна» кафедри культурології Рівненського державного гуманітарного університету. – Том 2. – Випуск 10, 2010. – С. 49–52.
2. Козир Алла. Диригентсько-хорова підготовка як основа фахового становлення майбутнього вчителя музики // Молодь і ринок №11 (82), 2011. – С. 19–24.
3. Мистецька освіта в Україні: теорія і практика / О. П. Рудницька [та ін.]; заг. ред. О. В. Михайличенко, редактор Г. Ю. Ніколаї. – Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2010. – 255 с.
4. Мужилівська Н. До проблеми формування творчої особистості в контексті музичної освіти // Наталія Мужилівська / Хорове мистецтво України та його подвижники : матеріали другої міжнародної науково-практичної конференції / Ред.-упор. П. Гушоватий, З. Гнатів. – Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. – 2012. – С. 204–207.
5. Назаренко М. Вокально-хорова підготовка вчителів музики першої половини ХХ століття // Марина Назаренко / Хорове мистецтво України та його подвижники : матеріали другої міжнародної науково-практичної конференції / Ред.-упор. П. Гушоватий, З. Гнатів. – Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. – 2012. – С. 46–51.
6. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). – К. : Освіта України, 2008. – 274 с.
7. Растригіна А. Формування фахових компетенцій у класі хорового диригування як основа професіоналізму майбутнього педагога-музиканта // Алла Растригіна / Хорове мистецтво України та його подвижники : матеріали другої міжнародної науково-практичної конференції / Ред.-упор. П. Гушоватий, З. Гнатів. – Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. – 2012. – С. 3–8.
8. Сможаник О. Специфіка фахової підготовки майбутнього вчителя музики на заняттях хорового класу // Оксана Сможаник / Хорове мистецтво України та його подвижники : матеріали другої міжнародної науково-практичної конференції / Ред.-упор. П. Гушоватий, З. Гнатів. – Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. – 2012. – С. 230–237.
9. Столярова Л.В. Викладання дисципліни „Хорове диригування» в сучасних умовах ВНЗ з позицій суб'єктного підходу / Л.В. Столярова / Науковий вісник Миколаївського державного університету. Педагогічні науки [Текст] : збірник наукових праць. Вип. 23. Т. 1. – Миколаїв : МДУ ім. В.О. Сухомлинського, 2008. – С.181–188.
10. Тайнель Е. Підготовка майбутніх педагогів-музикантів (історичний аспект) // Ельвіра Тайнель / Хорове мистецтво України та його подвижники : матеріали другої міжнародної науково-практичної конференції / Ред.-упор. П. Гушоватий, З. Гнатів. – Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. – 2012. – С. 256–262.
11. Федоришин В. Акмеологічний аспект підготовки викладачів мистецьких дисциплін у контексті європейського освітнього простору // Василь Федоришин / Хорове мистецтво України та його подвижники : матеріали другої міжнародної науково-практичної конференції / Ред.-упор. П. Гушоватий, З. Гнатів. – Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. – 2012. – С. 22–26.
12. Юнда В.В. Деякі питання вокальної підготовки майбутнього керівника хорового колективу // В. Юнда / Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка № 7 (218), Ч. II, 2011. – С. 201–204.
13. Яненко О. Хорове мистецтво як засіб формування мобільного фахівця-музиканта // Оксана Яненко / Хорове мистецтво України та його подвижники : матеріали другої міжнародної науково-практичної конференції / Ред.-упор. П. Гушоватий, З. Гнатів. – Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. – 2012. – С. 17–21.

*В статье рассмотрены некоторые аспекты процесса овладения дисциплинами вокально-ансамблевого и хорового цикла студентами отечественных художественных учебных заведений (на примере специализации «Эстрадное пение» Ровенского государственного гуманитарного университета).*

**Ключевые слова:** музыкальное искусство, эстрадная музыка, вокально-ансамблевые и хоровые дисциплины, учебный процесс, профессиональная подготовка.

*In the article some aspects of process of capture disciplines are considered vocally ensemble and choral cycle by students domestic artistic educational establishments (on the example of specialization the «Vaudeville singing» of the Rivne state humanitarian university).*

**Key words:** musical art, vaudeville music, vocally ensemble and choral disciplines, educational process, professional preparation.

### ДО ПИТАННЯ «УНІВЕРСАЛІЗАЦІЇ» ВОКАЛЬНОГО НАВЧАННЯ В СУЧАСНІЙ ПРАКТИЦІ РОБОТИ З ГОЛОСОМ

*Проблема ціннісних орієнтацій в сучасній субкультурі належить до визначальних у будь-якому мистецькому середовищі, а надто, коли це стосується музичних традицій і, зокрема, співацьких уподобань молоді. Індивідуально-психологічні аспекти музичних смаків підростаючого покоління спираються на модні тенденції популяризованого тренду естрадної вокальної музики як найпоширенішого виду формування музичної культури. Проте, популярність співу не завжди співпадає з відповідним рівнем виконавської техніки, що й спонукає спеціалістів до пошуків широкопрофільних навчально-освітніх програм названого напрямку.*

**Ключові слова:** молодіжне середовище, субкультура, традиція, спів.

Популярність співу на сьогоднішній день набуває щораз більшого «ажіотажу» в молодіжному середовищі. Це, з одного боку є, безумовно, відрадним явищем в сучасній субкультурі, обтяженій агресією «блек-», «хард-» і «рок-музики», ігроманією, бездуховністю дозвілля тощо, а з іншого – вимагає радикальних змін існуючої системи підготовки кваліфікованих спеціалістів на різних рівнях вокально-педагогічної освіти, ставить чимало питань перед фаховими музикантами різного рівня кваліфікації та педагогами-музикантами.

Як показує практика, традиційне навчання вже не здатне забезпечити гнучкої системи пристосування до вимог часу. Попит, як правило породжує пропозицію. Тому, поява численних гуртків, груп, «шкіл», студій, короткочасних чи більш тривалих шоу-бізнесових структур, телевізійних проєктів («Х-фактор», «Голос країни», «Битва хорів», «Україна має талант» та ін.) є не стільки модним віянням часу, як спробою заповнити прогалини культурно-освітньої роботи з молоддю і знайти відповідні засоби удосконалення дозвілля, наповнити його більш привабливим змістом. Поза тим, спеціалісти-вокалісти працюють там вкрай рідко, як правило, це – музиканти «широкого профілю», пов'язані з шоу-бізнесом, які насамперед, добре розуміються на електронній музичній апаратурі і мають випрацюване певне уявлення про «еталонне» звучання голосу популярних відомих співаків сучасності та минулого, що й продукує в масовій культурі художній смак на ту чи іншу музику, співацьку манеру, стиль поведінки тощо. Тому діти стараються, в кращому випадку, співати «під Х'юстон», «під Джексона», «під Ані Лорак» чи «Тіну Кароль», або наслідувати місцевих «зірок», намагаючись іноді «виразити» себе будь-якою ціною (на кшталт: «Горіла сосна, палала...») для досягнення омріяного Парнасу.

Зрештою, в цьому немає нічого поганого, якби не було б «так сумно» споглядати цю безпорадну метушню в пошуках «чогось оригінального», з твердим переконанням, що «оспівати» можна буквально все: від осучасненого трактування народних пісень і римейків сучасних та народних пісень до авторських «сольників» з неодмінно багаторазовим рефреном одного і того ж словесного звороту (таке-собі вокальне рондо) на будь-яку лірично-побутову тематику. Щоб легше запам'ятовувалося публікою. Самі пишуть слова і музику, самі співають і грають... Ба, більше – записують в студіях, на радіо, на телебаченні. Добре, коли до цього причетні по-справжньому творчі люди, кваліфіковані музиканти, але, коли до роботи з голосом беруться люди іншої професії, скажімо, аматори, то виникає більше запитань, аніж відповідей. Беруться сміливо, без остраху і зволікань, ділово, з розумінням справи, щодо «модних» потреб молоді.

А між тим, вокальна підготовка має чимало «підводних каменів», пов'язані з перевтомою голосового апарата дитини від неправильної його експлуатації, зрештою, від браку відповідної методики, коли ставка на голос переважає над розумінням функціонування організму загалом. Зокрема, це стосується не таких вже й новітніх досліджень в галузі фоніатрії і фізіології (Юссон, Юшманов, Прокоп'єв, Анохін та ін.), які стверджують, що голосові зв'язки в гортані насправді не є голосовими. Це – т. зв. гортанні складки, що регулюють та регламентують опір і резонування потоку повітря в трахеї і головних резонаторах (гайморових і лобних пазухах, ротоглотці, гортані, грудях тощо). Завдяки їх надзвичайно тонкому (буквально, на мікронному рівні) регулюванню (через кору головного мозку) потік повітря, виштовхнений діафрагмою, озвучує трахею (а не гортань), утворюючи від грудної клітки до черепа суцільний «резонанційний коридор», в якому звук має можливість «дозуватися», ущільнюватися, підсилюватися, тобто, піддаватися керуванню.

© Стасько Г., 2014.

З цього огляду, більш важливим видається розуміння необхідності подолання устарілих стереотипів «горлової» методики роботи з голосом і переходу на більш прогресивну систему т.зв. «звільнення» голосотвірної системи співака від непотрібних «гальм» і «закримів» (К.Лінклейтер, Н.Гонтаренко, В.Іванников, В.Багрунов та ін.). На кін ставиться важлива функція керування м'язово-нервовою системою організму, гнучке володіння голосотворенням з усвідомленням злагодженої роботи організму. Вокальна функція насамперед є невід'ємною частиною всього організму, тому й працює лише в умовах повноцінної роботи всіх його ділянок. Гасло з відомої в радянські часи телевізійної передачі: «Роби як я, роби краще за мене», вже не спрацьовує в даній ситуації. Тут необхідне чітке розуміння проблеми голосотворення з урахуванням фізіологічних можливостей організму співаючого, що й лягло в основу названої статті з метою привернути увагу спеціалістів до формування співацької культури в молодіжному середовищі.

Вокальне мистецтво, як відомо, в своїй жанровій різноманітності ділиться на академічний, естрадний та народний види голосотворення, яке органічно вплітається в життєдіяльність людини (і впливає з нього).

Сучасна вокальна музика, незалежно від вищевказаних жанрових різновидів, вимагає обов'язкового т.зв. «імпедансування гортані» (імпеданс – опір голосових зв'язок потокові повітря, що надходить з трахеї, тобто, їх взаємодія), в зв'язку з чим спів щораз більше диференціюється з мовленням і термін «вокальна мова» найбільш адекватно виражає суть функційних проблем сучасної вокальної творчості. Через «невокальність» сучасної вокальної музики, як зазначає російський педагог-вокаліст і методолог В.Прокоп'єв, «втрачається і вокальне вібрато, як найбільша гідність співу, оскільки, гортань щораз більше «ставиться на якір» і не має можливості створювати це вібрато, що, в свою чергу, веде до вихолощення голосу» [1, с.172].

**Вібрато**, як головна ознака якості голосоведення, пов'язана з режимом автоколивань, які утворюються на рівні гортані і залежать від вокальної техніки, власної частоти повітряного тракту і енергетики співака. Важливим показником техніки співу є знаходження у співака вірного звучання т.зв. **форманти тракту** (порожнини гортані і грудей – т.зв. «звукової труби»). Саме від формантного складу голосних (їх обертонів, «гармонік»), утворених в «голосовій трубі», залежать якісні характеристики яскравості і сили звучання голосу співака. **Форманта** – це спектральна насиченість і щільність голосних звуків (на рівні інфразвуків та ультразвуків), які утворюються на двох рівнях – у горлі і ротовій порожнині та характеризуються яскравістю, дзвінкістю, летючістю – основними показниками повноцінного звучання голосу людини.

Якщо академічний спів об'єднує собою всі показники бездоганного голосотворення як комплексної системи вокальних здібностей, що надає йому статусу «елітного» мистецтва, то естрадний спів, як його жанрова різновидність з дещо «спрощеною» схемою виконавської техніки, тримає першість популярності і масовості, що, водночас, створює свої перешкоди і проблеми виконавцям у подоланні багатьох, часто несподіваних (через брак освіти, конкретних знань про співацьку культуру, перебільшену віру, або її відсутність у власні можливості, надмірні сподівання і розчарування тощо), бар'єрів і «гальм».

Тому, *естрадний спів*, як найпопулярніший виразник сучасної масової культури, вимагає чіткого аналізу основних параметрів творчого підходу до вирішення не тільки вокально-технічних завдань, а й, насамперед, інтелектуальної культури виконавців різного гатунку. Естрадний спів – найбільш багатоліке і різнохарактерне мистецтво. На його сценічних підмостках зустрічаються і академічні співаки, і мега-популярні зірки естради, і автори-виконавці, і різного роду «шептуні»-наслідувачі (за В.Прокоп'євим), що вміло використовують свій досить посередній голос для задоволення своїх амбіцій, («попсовий» репертуар яких заповнює душі необізнаної публіки, здебільшого, підліткового віку). За допомогою синтезаторів з голосу співака можна «виліпити» будь-якого виконавця, проте, наповнити його спів глибиною змісту і душевністю ще не навчилася жодна, навіть, надсучасна техніка. За вокальними даними та технікою виконання естрадних співаків важко класифікувати, оскільки, їхній успіх визначається не силою голосу, а культурою і зворушливістю виконання, що може опанувати лише талановита людина і справжній майстер своєї справи.

Дихання, як більш стародавня і провідна система в організмі людини, переважає над нервовою, тому, саме цим, напевно, пояснюється те, що естрадні співаки не уміють (або не вважають за потрібне) керувати своєю емоційною сферою і часто намагаються подолати проблеми, пов'язані з диханням – гортанним сфінктером (т.зв. «спів на горлі» регулюється горловими м'язами і хрящами та клапаном-сфінктером, який закриває при потребі стравохід чи трахею), що робить звучання

плоским і безтембровим та крикливим. Ця, наближена до народної, манера співу дозволяє співакові долати певні сценічні труднощі, але не сприяє формуванню високих естетичних критеріїв виконавської техніки. Вокальними характеристиками такого співака неодмінно повинен керувати оператор, бо без нього він ризикує «потонути» в оглушливому каскаді фонограми.

Духовно обдаровані співаки застосовують інші ефективні засоби – опановують високу позицію звучання, відшукують технічні прийоми, які дозволяють їм звільнитися від напруги і покращувати тембральні та виконавські якості голосу, розширювати діапазон і збагачувати свої вокально-художні можливості. Такі співаки, як показує практика, використовують, здебільшого, т.зв. *напівприкриту манеру* голосоведення (особливо, чоловічі голоси), хоча локалізація звучання у них, переважно, відбувається на рівні гортані, майже без участі повноцінного грудного резонування (середня сила звучання дозволяє використовувати цю манеру без особливої шкоди для голосової системи).

Досить ефективним в естрадному співі є і метод т.зв. *аспірації*, який характеризується тим, що в процесі виконання співак зберігає *фізіологічне відчуття вдихання* (щось на кшталт т.зв. парадоксального дихання оперних співаків). Звучання в такій техніці, при середній силі звучання, здійснюється недозмікнутими голосовими зв'язками (тобто, мікстом, медіумом), при максимально розширеній гортані, що й надає звукові ємкість і еластичність, але чистота і якість інтонування повністю залежатиме від *бездоганного музичного слуху та уміння співака керувати збалансованим диханням*.

Як відомо, естрадна манера співу в своїй основі спирається на народну традицію звукотворення голосу, тому й навчання базується на формуванні насамперед грудного регістру, обмеженого мовно-декламатичною характеристикою – *природного компонента звукоутворення*. Народний спів, як автентична матриця ментальності культури кожного народу, має надто багато різновидів та регіонально-побутових особливостей звуковидобування і тому опанувати його в структурі широкого масового навчання, як зазначають спеціалісти (В.Юшманов, Н.Гонтаренко, В.Іванников) не тільки не варто, а й недоцільно, щоб не порушити цей унікальний пласт народного мистецтва і в майбутньому не втратити його специфіки. Зрештою, в народних хорових капелах цей аспект вирішується спеціалістами-фольклористами і етнографами (які найчастіше і є їх керівниками), які методом пошуків співаків з народною манерою виконання в різних регіонах краю, відбирають потрібний «музичний матеріал» (як серед дорослих, так і дітей), для укомплектування вокальних колективів, різних за формою, стилем звучання та співацькими традиціями.

В наукових і музичних колах феномен народного співу дискутується через призму *синтезу академічної і народної манери голосотворення*, (на що й варто звернути особливу увагу педагогам-вокалістам в галузі естрадного мистецтва), де академічний спів, як зразок досконалості естетичного вираження всієї гами людських емоцій, здатний не тільки розвинути загальну музичну культуру виконавців, а й сформувати основний «кістяк» звукотвірної системи кожного з них. Основні відмінності між академічною і народною манерою голосотворення стосуються:

- *скороченого діапазону голосу* (октава у жінок і наонадцятьма у чоловіків), обмеженого його центральною ділянкою (грудним регістром). Надзвичайно чисте, зазвичай, інтонування народних виконавців, пов'язане, насамперед, з *природною* координацією звукотвірних органів, які працюють в звично-побутовому режимі. Перехід у вищий регістр супроводжується головним «неприкритим» (т.зв. «білим», без вібрата) звучанням, що знижує естетичну цінність співу (а тому, здебільшого, потребує кваліфікованої підготовки для опанування т.зв. *змішаної техніки* звукоутворення, яка б дозволила оволодіти перехідними звуками регістру голосу);

- *функціонального синтезу мовлення і співу*, як генетичного «оберега» національних традицій рідної мови, якою володіє співак, відтворюючи його в художньому виконанні;

- *розмаїття фонетичних особливостей мовлення* в різних регіонах країни («шокання» на Одещині, «гакання» на Донеччині, «лемкання» в Закарпатті, «сякання» в Галичині, «йокання» гуцулів тощо), формують різний уклад мовних органів і, відповідно, різну манеру голосотворення, яка пов'язана з більш відкритою чи, навпаки, прикритою формою ротової порожнини, збільшеною чи зменшеною ємкістю гортані і роботою м'язів піднебіння.

Все це створює неповторну палітру голосових можливостей народного співака, що в технічному плані повністю відповідає *змішаній, напівприкритій техніці* утворення перехідних звуків (згідно академічної манери звукоутворення), яка дозволяє значно розширити діапазон голосу, покращити тембральні якості, збагатити резонаційні можливості ротоглотки. Така техніка вимагає уміння керувати диханням і акустикою голосу для збереження чистоти інтонування, (а, отже, потребує спеціального навчання). В *змішаній* манері напівприкритого грудного звукоутворення

немає достатньої легкості співу у верхньому регістрі голосу, що й пояснює необхідність *зміни режиму фонації при переході з відкритого («білого») звучання в грудному регістрі на змішане*, яким співакам не завжди вдається оволодіти грамотно самостійно, тобто, без спеціального навчання.

Як стверджують спеціалісти, тільки після оволодіння учнем уміння добре моделювати слухом співацький тон, чисто інтонувати голосом і чітко артикулювати голосні, можна розвивати наступні вокально-технічні етапи – тембральну однорідність і динаміку – за рахунок активізації резонаційних порожнин ротоглотки, мовленнєвого тракту і бронхіальних м'язів: при цьому живіт дещо ущільнюється, плечі розправляються, задіюються нижні м'язи спини і звільняється щелепа. Звучання бере свій початок в ділянці нижньої діафрагми (нижня ділянка живота) і «летить» в навколишнє середовище.

*Вокально-методичні вказівки стосуються:*

1. Співак, який опановує народну манеру голосотворення, повинен бути освіченим і музично грамотним спеціалістом і на початковому етапі, до формування обраної техніки співу, уникати інших манер голосотворення (в т.ч. і академічної);

2. Навчатися народній манері співу бажано у вокально-хоровому колективі (а не індивідуально), де можна спілкуватися з досвідченими хористами і переймати стиль виконання та характер звукоутворення в конкретному регіоні (краю);

3. Вивчати техніку народного співу варто в манері місцевого діалекту, спочатку без опрацювання т.зв. «напівприкритого» звукоутворення – необхідно опанувати саме відкриту («білим звуком») манеру виконання;

4. Починати навчання необхідно з позиційно зручних нот в середині діапазону (примарних звуків) і в зручній тональності. Іноді рекомендується використовувати, навіть, елементарний крик як емоційний вигук, на окремих складах, перед опрацюванням конкретного пісенного репертуару;

5. Не допускати вимови голосних в різній позиції та не блокувати артикуляцію рота жорстким положенням, яке обмежує дзвінкість звукоутворення. Правильна вимова голосних і приголосних повинна забезпечуватися природним, побутовим, властивим співакові стилем;

6. Не намагатися вокалізувати голосні, відокремлено від приголосних і складів, оскільки такий спосіб створює «штучну» техніку і гальмує свободу артикуляційного апарата. Необхідно *співати музику*, а не звук;

7. Не хтувати фольклорним і пародійним співом. Це сприяє звільненню голосового апарата від скованості, виховує вокальний слух та емоційну виконавську свободу і артистизм у відтворенні художнього образу пісні. Цей метод, як відомо, широко побутував серед оперних співаків минулого, які, спілкуючись між собою, охоче «передражнювали» один одного різними технічними «манерами», пародійними жартами чи дружніми «шаржами», що не заважало їм, однак, бездоганною технікою відтворювати свої сценічні образи оперних героїв.

*Камерний спів*, в основі якого лежить *академічна манера* звукоутворення, передбачає вже наявність спеціальної вокальної освіти і вимагає, передовсім, бездоганної «музичності» виконавської техніки співака, оскільки вона пов'язана з тонкощами художнього відтворення змісту твору, внутрішнього стану героя, скритого в алегоричній формі музичного тексту і обмеженого рамками солоспіву. Складність виконання полягає ще і в браку ефектів впливу самого твору на слухачку аудиторію, чим, зокрема, вирізняється естрадна музика (через шоу-ефекти, задуми режисерів, епатажний одяг і сценічну поведінку тощо) і, навіть, оперна практика (завдяки гриму, костюмам, декораціям). Камерний співак обмежений не тільки в рухах, а й позбавлений можливості спілкування з партнерами (як у театральних виставах). Тому, тривалий час перебування на сцені «сам-на-сам» вимагає від співака високого духовного потенціалу і глибокого розуміння самої музики, фізичної витривалості і бездоганної техніки виконання, емоційної ширості і грамотного трактування художнього образу твору – якостей, які характеризують не силу звучання голосу, а, насамперед, *культуру співу*.

Важливою проблемою в камерному співі є вібрата голосу (норма – 5-8 кол./сек.), оскільки, голос з малим вібрата обмежує тембральні якості голосу, робить його «рівним» і безбарвним. І навпаки, перебільшена амплітуда вібрата не дозволяє використовувати тонке нюансування, негативно впливає на довговічність голосу – приводить до передчасного його «старіння» і розбалансовує координацію функціонування голосового апарата.

Камерний співак (як і естрадний) не може обійтися без активної і гнучкої гортані та уміння керувати диханням - чинників, які дозволяють використовувати такі ефекти, як трель, глісандо, портаменто, філірування, маркато та ін. Гортань, як головний представник ЦНС, сприяє реалізації



будь-якої моделі, сконструйованої в мозку співака, керуючи підзв'язковим тиском і опором голосових зв'язок (імпердансом) і характеристиками вібрато. Проте, тренування гортані відбувається в тісному взаємозв'язку з іншими органами фонації, причому, *не пасивно*, як в естрадному співі, а *примусово*, як в народному. Тоді всі елементи синтезу вступають в *узгоджений режим роботи*, дозволяючи здійснювати будь-який ступінь прикриття звуку і легко координувати функційні навантаження. Це - особливо важливо, бо без імпердансу на рівні гортані співакові не вдається розширити репертуарні можливості свого голосу (особливо, в сучасній вокальній літературі, яка наповнена вокальними теситурно-динамічними труднощами, різними звуковими «ефектами»). Безпосередність в співі досягається самовідданою працею, і добрим знанням функцій голосу. На відміну від оперного співу, камерний не вимагає граничної експресії звука – це, швидше, *інтелектуальний*, аніж фізіологічний спів, що вимагає не тільки технічних якостей, а й чисто людських, в т.ч. дотримання правильного життєвого режиму – певної «присвяти» себе служінню Музі. А це вимагає особливої «гнучкості» репертуарної політики співака і уміння пристосовувати своє виконавське мистецтво до потреб глядацької зали та знаходження потрібного контакту з публікою.

Загалом, спів – це безпосереднє спілкування «від серця до серця», тому, інтелект співака завжди відіграватиме чи не найважливішу роль, як основний емоційний регулятор духовної цілісності виконавця. Емоційна сутність людини, за дослідженнями вчених складається з трьох видів мотивацій: *інтуїтивної, інтелектуальної та інстинктивної*.

*Інтуїтивний* розум людини керує прогнозуванням майбутнього, тобто, виконує «космологічну програму» Всевишнього: гормони, які виробляються залозами внутрішньої секреції організму працюють над життєво важливими функціями, розвиваючи мислення.

*Інтелектуальний* розум вирішує соціоетичні проблеми і в міру удосконалення людини дбає про її професійне зростання.

*Інстинктивний* розум, який керує безумовними рефлексами, збагачує інтелект щораз новими завданнями, чим пришвидшує вирішення назрілих проблем [1,с.90]. Неможливо виховати співака поза його особистісними якостями, без гармонійного поєднання внутрішніх і фізичних можливостей.

Отже, співацьке мистецтво без належних фізіолого-психологічних передумов не принесе потрібних результатів ні у виконавській, ні у навчально-педагогічній сфері, що необхідно враховувати і у виборі виду діяльності, і професії. В такому ключі варто вирішувати будь-яку проблему і не тільки вокального навчання. Щодо співацької діяльності, то, очевидно, брак спеціалізованих шкіл естрадного виконавства є результатом того, що якісний спів здебільшого компенсується багатим музичним оформленням, ефектними фонограмами та шоу-ефектами, що, безумовно, не може замінити магію голосу людини і, насамперед, професійне володіння його барвами.

- 1.Прокопьев В. Как стать певцом и сделать карьеру // В.Прокопьев. – СПб : Русская графика, 2000. – 176 с.
- 2.Юшманов В.И. Вокальная техника и ее парадоксы // В.И.Юшманов. – СПб : «Деан», 2001. – 128 с.
- 3.Емельянов В. Развитие голоса: координация и тренинг // В.Емельянов. - СПб : Лань, 1997. – 192 с.
4. Багрунов В. Азбука владения голосом // В.Багрунов. – СПб.: Композитор, 2010. – 220 с.
5. Иванников В.Ф. Методика поточного пения // В.Ф.Иванников. – М., 2005. –16 с.
- 6.Линклейтер К. Освобождение голоса // К.Линклейтер. Пер. С англ. Л.Соловьевой. - М. : ГИТИС, 1993. – В 4-х ч. – 117 с.
- 7.Гонтаренко Н.Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства // Н.Б.Гонтаренко. - Ростов-на-Дону : Феникс, 2006. – 156 с.
- 8.Стасько Г. Психотехніка співу у вокальній педагогіці: монографія // Г.Стасько. - Івано-Франківськ : ПНУ ім. В.Стефаніка, 2011. – 176 с.

*Проблема ценностных ориентаций в современной субкультуре принадлежит к наиболее важным для любой художественной среды, в том числе касательно музыкальных традиций, особенно, певческих устремлений молодежи. Индивидуально-психологические аспекты музыкальных вкусов молодого поколения опираются на «модные» тенденции популяризованного тренда эстрадной вокальной музыки, как самого распространенного вида формирования музыкальной культуры. Однако, популярность пения не всегда совпадает с соответствующим уровнем исполнительской техники, что и требует от специалистов поисковой работы над учебно-просветительскими широкопрофильными программами названного направления.*

**Ключевые слова:** молодёжная среда, субкультура, традиция, пение.

*The problem of values in modern subculture belongs to determinative one in any culture and, furthermore, when it is connected with musical traditions and, in particular, with singing preferences of youth. Individual psychological aspects of musical tastes of younger generation are based on modish tendencies of popularized trend of pop vocal music as one of the most widespread ways of musical culture formation. However, popularity of singing doesn't always match the proper level of performance technique that encourages specialists to the search of wide-profiled training and educational programs of the mentioned direction.*

**Key words:** younger generation, subculture, tradition, singing.

УДК 78.03

Дмитро Губ'як

### СУЧАСНЕ КОБЗАРСТВО ТЕРНОПІЛЬЩИНИ: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ

*У статті увагу зосереджено на кобзарському мистецтві Тернопільщини в соціокультурному середовищі кінця ХХ – початку ХХІ ст. Розглянуто основні форми побутування, а також новітні тенденції та напрямки розвитку кобзарства Тернопільщини на сучасному етапі. Кобзарські традиції Тернопільщини представлені іменами багатьох видатних митців. Проведено аналіз найбільш важливих конкурсів та фестивалів Тернопільщини, виявлено вплив навчальних та мистецьких закладів, державних установ та Національної спілки кобзарів України на розвиток кобзарського мистецтва. У висновках обґрунтовано твердження, що різнопланове і різножанрове побутування у соціокультурному контексті є питомою ознакою сучасного кобзарства Тернопільщини.*

**Ключові слова:** бандура, кобзарські традиції, Тернопільщина, конкурси, фестивалі, драматичні постановки театру, мистецькі та навчальні заклади, соціокультурний аспект.

Сучасне кобзарство Тернопільщини не припиняє свого активного розвитку – воно чутливо реагує на потреби часу та зміни в соціокультурному середовищі. З'являються нові колективи, нові яскраві виконавці, бандурне мистецтво виходить на якісно новий рівень, шукає нові форми втілення – саме тому актуальною сьогодні є проблема дослідження нових тенденцій в кобзарському мистецтві Тернопільщини, як складовій сучасного українського кобзарства загалом.

Кобзарство Тернопільщини досліджували Смоляк О.[6], Дубас О.[4], Губ'як Д.[3], Євгенєва М. та ін., але ґрунтовного та узагальнюючого дослідження соціокультурного аспекту сучасного кобзарського мистецтва на Тернопільщині все ж проведено не було.

**Метою** статті є розгляд основних форм побутування, а також новітніх тенденцій та напрямків розвитку кобзарства Тернопільщини в соціокультурному середовищі кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Тернопільщина має глибокі кобзарські традиції, що сягають тих далеких і майже забутих часів, коли на кобзі-бандурі грали не сліпці, як сталося пізніше, а зрячі козаки. Свідченням цьому є козацькі могили у Кременці, кам'яні хрести на яких витесані у формі кобзи-бандури. Неможна не згадати і постать великого Кобзаря, Т.Г. Шевченка, який творив тут свої художні та поетичні шедеври.

Щедра Тернопільська земля подарувала українській культурі багатьох митців, пов'язаних із бандурним мистецтвом, серед яких Ярослав Бабуняк, брати Степан та Антон Малюци, Михайло Баран, Андрій Горняткевич, Юрій Олійник, Мирослава Попілевич та багато інших.

Яскравим представником кобзарства Тернопільського краю став Кость Місевич, який довгий час жив і творив на Кременецькій землі та похований на кладовищі неподалік Свято-Миколаївської церкви в с. Попівці (тепер Кременецький район) [2, с. 7]. Виступи К. Місевича (сольні та ансамблеві) користувалися великою популярністю серед населення Тернопільщини, а з хором Д. Котка він гастролював у Варшаві, Вільно та Берліні [5, с. 4].

© Губ'як Д., 2014.

Сьогодні немає, мабуть, жодного бандуриста, який би не захоплювався ім'ям Зіновія Штокалка, уродженця с. Кальне Козівського району на Тернопільщині. Попри те, що його фахом була медицина (у 1951 році захистив докторську дисертацію), він залишив нам у спадок свою титанічну працю у вигляді більш ніж 20 годин аудіо записів пісень, дум, билин та інструментальних творів, а також рукопис «Кобзарського підручника», що був виданий вже після смерті автора у 1992 році доктором філософії п. А. Горняткевичем під егідою Канадського інституту українських студій при Альбертському університеті [7].

Гордістю сучасного кобзарства Тернопільщини став самобутній колектив, який вже більш ніж пів століття тішить своєю творчістю шанувальників мистецтва всієї України, відомий також і закордоном, – заслужена самодіяльна капела бандуристів України «Кобзар» Струсівського сільського будинку культури Тербовлянського району. Колектив став лауреатом премії ім. С. Будного (1986), премії ім. Братів Лепких (1987), премії ім. С. Крушельницької (2002). В 1962 році капелі присвоєно звання народної, а в 1967 – заслуженої [1, с. 102].

З 90-х років ХХ століття в Україні почав активно розвиватися конкурсний та фестивальний рух, зокрема і в галузі бандурного мистецтва. Започатковано безліч конкурсів та фестивалів різного рівня – шкільні, обласні, регіональні, всеукраїнські («Провесін» м. Кіровоград, «Волинський кобзарик» м. Луцьк, «Кобзарська юнь» м. Чернігів та ін.) національні (конкурс ім. Г. Китастого, м. Київ), міжнародні (Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах ім. Г. Хоткевича, м. Харків).

Не залишається осторонь цього процесу і Тернопільщина – у стінах Тернопільського державного музичного училища ім. С. Крушельницької вже десятиліттями щорічно відбувається обласний конкурс учнів музичних шкіл «Творчість юних». У 2000 році, тоді ще у Тернопільському державному педагогічному університеті ім. В. Гнатюка, відбувся I всеукраїнський фестиваль-конкурс «Срібні струни», який з часом отримав ім'я Зіновія Штокалка. В березні 2005 року в м. Тернополі спільною співпрацею Тернопільського обласного осередку Національної спілки кобзарів України, управління культури облдержадміністрації, кафедри інструментального виконавства Тернопільського Національного педагогічного університету імені В. Гнатюка підготували та провели обласний фестиваль-конкурс кобзарського мистецтва «Кобза», присвячений 191-ій річниці від Дня народження Т.Г.Шевченка, цього ж року в м. Кременці відбувся регіональний фестиваль кобзарського мистецтва «Кобзарські сезони Волині».

Розглянемо детальніше деякі з цих мистецьких подій. В 2009 році у Кременці було започатковано I регіональний фестиваль-конкурс кобзарського мистецтва ім. Костя Місевича «Кобзарська ватра». Ідея проведення у стінах Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка Першого регіонального фестивалю-конкурсу кобзарського мистецтва ім. Костя Місевича «Кобзарська ватра» належить ректору інституту, професору Ломаковичу Афанасію Миколайовичу, ідея присвоєння фестивалю ім'я Костя Місевича та вшанування його пам'яті належить Василю Володимировичу Скороплясу, який став незмінним режисером цього дійства. Автором проекту став автор статті.

Значну підтримку у організації та проведенні фестивалю-конкурсу «Кобзарська ватра» ім. Костя Місевича надали Управління культури Тернопільської обласної державної адміністрації, Кременецька районна державна адміністрація, Кременецька районна рада, Тернопільський обласний навчально-методичний центр, відділ культури і туризму Кременецької районної державної адміністрації.

До складу журі конкурсу увійшли знані та шановані в середовищі бандуристів, в науковому та музичному світі особистості, а саме: Смоляк Олег Степанович – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музикознавства, методики музичного виховання та акторської майстерності інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка; Сточанська Мирослава Петрівна – професор кафедри музичних інструментів Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Л. Українки, керівник лауреата міжнародних та всеукраїнських конкурсів та музичних фестивалів тріо бандуристок «Дивоструни»; Турко Наталія Євгенівна – доцент кафедри гри на музичних інструментах Рівненського державного гуманітарного університету; Дутчак Віолетта Григорівна – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри народних інструментів і музичного фольклору Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаніка; Губ'як Дмитро Васильович – на той час старший викладач Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка.

Очолити журі видатна виконавиця та педагог, лауреат міжнародних конкурсів, народна артистка України, професор, завідувач кафедри народних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка Посікіра Людмила Кузьмівна.

У перший день фестивальної програми учасникам та гостям фестивалю була запропонована концертна програма, присвячена урочистому відкриттю фестивалю-конкурсу. У 2009 році у концерті брав участь гурт «Епос» зі Львова у складі: Ян Камінський – клавіші, Владислав Сукоркін – електрогітара, альт, Макс Кернер – саунд менеджер та Дмитро Губ'як – бандура, вокал. У виконанні гурту прозвучали українські народні пісні у естрадних аранжуваннях автора статті. Прибула зі Львова спеціально для концерту і концертмейстер Віталія Парова. У 2010 році до участі у концерті на відкритті фестивалю був запрошений представник кобзарства української діаспори в Англії, учень Ярослава Бабуняка, засновник товариства «Бандура» у Великій Британії Мирон Постолан та жіноче тріо «Мрія» Гиновицького народного дому у складі Оксани Постолан, Ориси Москалик та Лесі Крамар.

Конкурсні прослуховування проходили в номінаціях «Соліст-бандурист» та «ансамбль», охопивши вікові категорії учнів дитячих музичних шкіл, студентів музичних училищ та студентів мистецьких кафедр інститутів педагогічного спрямування. На жаль фестиваль-конкурс ім. Костя Місевича «Кобзарська ватра» було проведено лише двічі, після чого така традиція припинилася і залишається лише сподіватися, що з часом вона знайде своє продовження.

Фестивалем, що виявився більш стійким та життєздатним в умовах соціокультурного середовища сьогодення став фестиваль-конкурс «Срібні струни» ім. З. Штокалка. Започаткована ця мистецька подія була у 2000 році в Тернопільському державному педагогічному університеті ім. В.Гнатюка, де з 16 по 18 травня і відбувся I міжнародний музичний фестиваль «Срібні струни» серед студентів вищих закладів музично-педагогічного профілю III-IV рівня акредитації.

Організаторами фестивалю стали Міністерство освіти України, Міністерство культури і мистецтва України, Управління культури Тернопільської облдержадміністрації, Обласна рада профспілки працівників освіти і науки та Тернопільський державний педагогічний університет ім. В. Гнатюка. Це мистецьке дійство відбулося завдяки напруженій та злагодженій роботі дружнього колективу кафедри інструментальної музики музично-педагогічного факультету під керівництвом Ольги Миколаївни Лазаревської – кандидата наук у галузі музичної психології, доцента, сьогодні завідувача кафедри інструментального виконавства Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

Фестиваль був організований з метою підвищення виконавської майстерності майбутнього вчителя музики, пропаганди виконавства на народних інструментах, ознайомлення з національними виконавськими традиціями. В рамках фестивалю відбулося конкурсне змагання виконавців-солістів на народних інструментах (струнно-смичкових, струнно-щипкових, струнно-ударних) та інструментальних ансамблів (малі форми), а також проведено науково-методичний семінар: «Психолого-педагогічні аспекти вдосконалення інструментально-виконавської підготовки вчителя музики: міжнародний досвід». Головою журі став Народний артист України, ректор Вищого державного музичного інституту ім. М.В.Лисенка, І. Пилатюк.

З часом фестиваль трансформувался, змінивши свою профільну спрямованість з метою пропаганди кобзарського мистецтва Тернопільщини і вшанування пам'яті його славного представника Зіновія Штокалка, та став справжнім святом кобзарського мистецтва всеукраїнського масштабу. Отже, 26-28 квітня 2006 року пройшов вже II, тепер Всеукраїнський, фестиваль-конкурс «Срібні струни», який отримав ім'я Зіновія Штокалка. Фестиваль було проведено під егідою Міністерства культури і туризму України, управління культури Тернопільської облдержадміністрації спільно з Національною спілкою кобзарів України та Тернопільським обласним осередком НСКУ, кафедрою інструментального виконавства інституту мистецтв Тернопільського Національного педагогічного університету імені В. Гнатюка.

Зазнали змін і завдання, які поставили перед собою організатори цієї мистецької події. Метою фестивалю-конкурсу стало відродження кобзарського руху, як складової частини національно-патріотичного виховання молоді та підростаючого покоління, пропаганда кобзарського мистецтва та гри на українських музичних інструментах кобзі, бандурі, лірі.

В рамках фестивалю відбулась також науково-практична конференція на тему «Українське бандурне мистецтво: минуле і сучасність», круглий стіл, конкурсна програма, обмін досвідом, творча зустріч з відомими бандуристами України і створення відеофільму «Срібні струни».

У 2011 році відбувся вже III, а 24-26 квітня 2013 року IV Всеукраїнський фестиваль-конкурс кобзарського мистецтва «Срібні струни» імені З. Штокалка. Журі конкурсу вже традиційно очолив В. Єсіпок – Голова Національної спілки кобзарів України, народний артист України, професор Київського національного університету культури та мистецтв. До складу комісії суддів увійшли знані в Україні та за її межами бандуристи.

Вельми показовим фактом, щодо перспективи розвитку фестивалю, є те, що до складу журі увійшли також знані представники сучасного кобзарства діаспори, а саме Лариса Володимирівна Ковальчук-Буряк – концертуєча бандуристка-солістка, Лауреат міжнародних фольклорних фестивалів, викладач Сіднейського інституту музики (Австралія), та Мирослав Данилович Постолан – бандурист, педагог, громадський та культурний діяч української діаспори (Англія).

З огляду на вищезгадане можемо зробити висновок, що фестиваль-конкурс «Срібні струни» ім. З. Штокалка на сьогодні є таким, що вже витримав своєрідну перевірку часом, найповніше та на високому професійному рівні представляє сучасне кобзарство Тернопільщини, та виявляє яскравий потенціал до подальшого розвитку.

В останні роки все вагомим стає вплив Тернопільського національного педагогічного університету на кобзарське мистецтво Тернопільщини, а саме кафедри інструментального виконавства Інституту мистецтв. Завдяки наполегливій праці всієї кафедри та зокрема викладачів по класу бандури (М. Євгенєва та Д. Губ'як) інститут готує не лише фахових бандуристів-педагогів для шкіл міста та області, але й яскравих концертних виконавців. Підтвердженням цього є участь студентів-бандуристів кафедри у мистецькому та концертному житті міста, а також призиви місця, які вони виборюють на всеукраїнських та міжнародних фестивалях, та конкурсах. Зокрема, 22 – 25 березня 2012 року магістрантка Перхалюк Уляна (клас Губ'яка Д.В.) стала лауреатом III всеукраїнського конкурсу виконавців на народних, струнних, духових та ударних інструментах ім. А. Онуфрієнка, м. Дрогобич. 9 – 13 травня 2013 року ансамбль бандуристок під керівництвом автора статті виборов звання лауреата II ступеня VI міжнародного конкурсу «Regretium mobile», м. Дрогобич. На початку червня 2013 року ансамбль бандуристок став лауреатом III ступеня I міжнародного фестивалю-конкурсу «Таврійські зустрічі», м. Сімферополь.

Цікавим і, мабуть, символічним явищем у мистецькому житті Тернополя останніх років стало особливе зацікавлення Тернопільського обласного українського академічного драматичного театру ім. Т.Г.Шевченка бандурою та кобзарством. Підтвердженням цього є той факт, що у листопаді 2009 року на посаду актора драми за сумісництвом був прийнятий автор статті (бандурист та співак, лауреат міжнародних та всеукраїнських конкурсів та фестивалів, випускник Львівської Національної музичної академії ім. М.Лисенка Дмитро Губ'як).

8–9 та 12 травня 2010 р. у Тернопільському драмтеатрі відбулася прем'єра комічної опери М. Лисенка за лібрето І. Котляревського «Наталка Полтавка» у постановці відомого українського режисера, народного артиста України, лауреата Шевченківської премії Федора Миколайовича Стригуна.[8]

У виставі було задіяно три склади акторів. Роль Миколи зіграв автор статті, а також актори Андрій Малінович та Олександр Папуша [9]. Для цієї ролі режисер вистави знайшов неординарне вирішення – у виконанні автора статті Микола з'являється на сцені з бандурою і його пісня «Гомін, гомін по діброві» звучить спочатку акапельно, а потім з бандурою у супроводі оркестру. За задумом Ф. Стригуна Микола, який гарно співав, цілком міг володіти й грою на бандурі. Таким чином, бандура в дуже оригінальний спосіб виходить на драматичну сцену і починає діяти разом із героєм, допомагаючи краще розкрити характер персонажа.

12 та 19 грудня 2011 року у Тернопільському академічному драматичному театрі ім. Т.Г.Шевченка відбулася прем'єра вистави «Мазепа», драматичний варіант якої написали тернопільські митці Богдан Мельничук та Олег Мосійчук за творами Богдана Лепкого. У виставі задіяний практично увесь творчий склад театру, а також студенти четвертого курсу акторського відділення Інституту мистецтв Тернопільського національного педуніверситету. Головного героя вистави Івана Мазепу зіграв народний артист України В'ячеслав Хім'як.[10]

І знову на драматичну сцену виходить бандура – тепер в руках Старого козака-бандуриста, роль якого зіграв автор статті. Спеціально для прем'єри вистави була використана автентична бандура початку ХХ ст. із колекції відомого бандуриста, заслуженого діяча мистецтв України Володимира Горбатюка. Використовуючи цей інструмент, було записано два оригінальні музичні фрагменти, які звучать у сцені битви за Батурин та битви під Полтавою.

Персонаж Старого козака з бандурою у цій виставі – це образ-символ, це душа українського народу, його совість, його пісня, яку неможливо вбити, бо вона завжди воскресає і піднімає нас із колін. У сцені, що описує битву за Батурин, режисер вистави показує, як царські солдати «вішають за ребро гаком» Старого козака з бандурою і своїми списками неначе розпинають Україну. Отже, у виставі «Мазепа» режисер використовує глибокий символізм бандури, її нерозривний зв'язок з історією та культурою українського народу.

Та все ж на театральній сцені Тернополя бандура стала не лише частиною музично-драматичних постановок, але й повноцінною володаркою концертної естради. Так, 10 березня 2012 року на сцені Тернопільського обласного українського академічного драматичного театру ім. Т.Г.Шевченка відбулося літературно-музичне дійство «Думи мої...» з нагоди 198-их роковин Т.Г.Шевченка. Режисером-постановником свята став головний режисер театру, народний артист України Олег Мосійчук. Читанням поезії Т. Шевченка переплітав святковий концерт народний артист України В. Хім'як.

У концерті взяли участь ряд солістів – заслужені артисти України Б. Репка, Д. Губ'як, лауреати Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів Ірина Губ'як, Мар'яна Божок, Надія Кулик, Марія Євгенєва, Тетяна Джердж.

Концертну програму прикрасили виступи колективів, серед яких Струсівська заслужена самодіяльна капела бандуристів «Кобзар», капела бандуристів ТНПУ ім. В. Гнатюка під керівництвом автора статті, капела бандуристів «Веснянка» Тернопільського державного музичного училища ім. С. Крушельницької (мистецький керівник І. Турко), тріо бандуристок «Оріана» у складі Наталі Гоцик, Неоніли Іваноньків, Юлії Рудницької, тріо бандуристок «Три долі» у складі Валентини Добротин, Марії Боднар, Ірини Даньків, тріо «Лілея» з м. Скалат, дуєт бандуристок «Елегія струн» у складі Ірини Кріль та Юлії Хаварівської.

Окремим блоком концерту стали виступи дитячих колективів – це зразковий ансамбль бандуристів «Вишиванка» музичної школи №1 (художній керівник заслужений працівник культури України Надія Кулик), зразковий ансамбль бандуристів «Дивоструни» Острівської музичної школи (керівник Людмила Атаманчук), ансамбль бандуристів Тернопільської школи мистецтв (керівники Людмила Грам'як та Олеся Палига).

Висновки. Проведений огляд соціокультурного аспекту розвитку сучасного кобзарства Тернопільщини дозволяє дійти наступних висновків. Сучасне кобзарське мистецтво Тернопільщини, сконцентроване навколо культурно-мистецьких та вищих навчальних закладів області, розвивається в руслі мистецьких та культурно-освітніх процесів, фестивального руху, використання бандури та бандуристів не лише у тематичних філармонічних концертних програмах, але й як повноцінного персонажа у драматичних постановках театру.

Особливістю проведення фестивалів кобзарського мистецтва сьогодні є тенденція до розширення фестивальної програми за рахунок проведення конкурсного змагання, гала-концерту з його переможців, проведення науково-практичних конференцій, майстеркласів за участю провідних фахівців у галузі бандурного мистецтва. У конкурсних прослуховуваннях все частіше з'являються такі номінації, як «бандуристи-аматори» та «виконавці на традиційних кобзарських інструментах» (кобза, торбан, старосвітська бандура, ліра). До складу журі конкурсів запрошують видатних представників бандурного мистецтва української діаспори. Характерною рисою кобзарського мистецтва сучасності є поєднання, з одного боку, зацікавленості до відродження давніх кобзарських традицій, а з іншого – прагнення до новаторства.

Важливу роль у плеканні та розвитку сучасних кобзарських традицій в останні десятиліття відіграє Національна спілка кобзарів України під головуванням народного артиста України Володимира Єсіпка та її структурний підрозділ, а саме Тернопільський обласний осередок Національної спілки кобзарів України, засновниками якого стали Марія Євгенєва, Іван Виспінський та Юрій Барішовець.

Отже, питомою ознакою кобзарського мистецтва Тернопільщини на сучасному етапі є різнопланове і різножанрове побутування сучасного кобзарсько-бандурного виконавства у соціокультурному контексті.

Проблематика статті потребує подальшого моніторингу та глибокого дослідження, адже на сучасному етапі формуються ті тенденції, які в перспективі стануть основою новітніх кобзарських традицій та фундаментом для розвитку кобзарського мистецтва у ХХІ столітті.

2. Волощук Н. Слово про Костя Місевича / Н. В. Волощук // Волинь. – 2003. – С. 7.
3. Губ'як Д. Козацька пісенна традиція Тербовлянщини / Д. В. Губ'як // Українська культура в контексті сучасних наукових досліджень та практичних реалій : Зб. мат. Міжнародної науково-практичної конференції. (К., 21–22 грудня 2006 р.). – К. : ДАКККіМ, 2007. – Ч. 2. – С. 262–266.
4. Дубас О. Бандурне мистецтво Галичини як складова музичної культури України. / О. І. Дубас // Зб. наук. праць обласного методичного кабінету навчальних закладів мистецтва та культури : «Проблеми сучасного мистецтва та культури». – Харків, 2001. – С. 192–200.
5. Жеплинський Б. Бандурист, патріот, борець / Б. Жеплинський // Кременець : Діалог, 1995. – С. 4–6.
6. Смоляк О. Богдан Іваноньків: творчий портрет / О. С. Смоляк // Тернопіль : ТОВ «Гал. Друк», 2005. – 19 с.
7. Штокалко З. Кобзарський підручник. / З. Штокалко // Едмонтон – Київ, Видавництво Канадського інституту українських студій, 1992. – 345с.
8. Novyny-Ternopolya [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://20minut.ua/Novyny-Ternopolya/Kultpodii/174410> У Тернопільському драмтеатрі – прем'єра комічної опери «Наталка Полтавка».
9. Novyny-Ternopolya [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://20minut.ua/Novyny-Ternopolya/Kultpodii/174944> У Тернопільському драмтеатрі – прем'єра «Наталки Полтавки».
10. Novyny-Ternopolya [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://20minut.ua/Novyny-Ternopolya/print/10188123> Тернопільські театральні вечори відкриють прем'єрою.

*В статті увага зосереджена на кобзарському мистецтві Тернопільщини в соціокультурній середі кінця ХХ - початку ХХІ століття. Розглянуті основні форми буття, а також новітні тенденції та напрями розвитку кобзарства Тернопільщини на сучасному етапі. Кобзарські традиції Тернопільщини представлені багатьма видатними іменами. Проведено аналіз найбільш важливих конкурсів та фестивалів Тернопільщини, виявлено вплив навчальних закладів та закладів мистецтва, державних установ та Національного союзу кобзарів України на розвиток кобзарського мистецтва. В висновках обґрунтовано твердження, що характерною ознакою сучасного кобзарства Тернопільщини є різноманітне та різножанрове буття в соціокультурному контексті.*

**Ключові слова:** бандура, кобзарські традиції, Тернопільський край, конкурси, фестивали, драматичні постановки театру, навчальні заклади та заклади мистецтва, соціокультурний аспект.

*The article focuses on the Kobzar art in the socio-cultural environment of Ternopil late XX - early XXI century. Considered the basic forms of existence, as well as the latest trends and directions of development of Ternopil kobzar art at the present stage. Ternopil kobzars traditions represented many prominent names. Performed the analysis of the most important festivals and competitions of Ternopil region, revealed the effect of education and arts institutions, government agencies and the National Kobzar Union of Ukraine for the development of kobzar art. The conclusions substantiated the claim, that the characteristic feature of modern kobzar art of Ternopil region is varied and different genres of existence in the socio-cultural context.*

**Key words:** bandura, kobzar traditions, Ternopil region, music competitions, music festivals, drama theater productions, educational and arts institutions, social and cultural aspect.

УДК 371.13: 81'243: 378

Мирон Вовк, Володимир Савчук

### МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНІ ФАКТОРИ ПРОФЕСІЙНОГО ЗРОСТАННЯ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ ЗАГАЛЬНООСВІТНЬОЇ ШКОЛИ

*Стаття присвячена проблемі підготовки майбутніх учителів іноземних мов до організації навчальної діяльності у початковій школі. Проаналізовано особливості організації навчальної діяльності та дидактичних ігор під час вивчення іноземної мови, простежено їхній вплив на особистісний розвиток молодших школярів.*

**Ключові слова:** учитель іноземної мови, професійна підготовка вчителів, організація навчальної діяльності учнів початкової школи, дидактична гра, готовність майбутнього вчителя до організації навчальної діяльності.

© Вовк М., Савчук В., 2014.

Проблема організації навчальної діяльності учнів під час вивчення іноземної мови в початковій школі зумовлена реформуванням змісту освіти, започаткуванням шкільного навчання з шести років, оволодінням іноземною мовою з другого класу, необхідністю реалізації творчого потенціалу учасників навчального процесу.

У контексті означеного особливої ваги набуває підготовка майбутніх учителів початкової школи з додатковою спеціальністю «Іноземна мова» до формування в молодших школярів основ комунікативної компетенції, зацікавлення та мотивації до вивчення іноземної мови як засобу спілкування. Від рівня теоретичної, методичної підготовки вчителя, вміння знаходити і використовувати ефективні форми та методи впливу на процес і результат навчальної діяльності безпосередньо залежить якість оволодіння учнями іноземною мовою.

Педагогічна діяльність учителя на етапі організації забезпечує координацію навчальних функцій суб'єктів освітнього процесу, стимулювання їх активності, розподіл навчального навантаження, залучення учнів до самостійної роботи, коригування процесу пізнання, контроль, оцінювання, аналіз результатів навчання. Організація навчальної діяльності – це один із компонентів управлінської діяльності вчителя іноземної мови, його взаємодія з учнями початкової школи, яка забезпечує засвоєння знань, формування вмінь і навичок, розвиток пізнавальних інтересів.

Результати аналізу наукової психологічної, педагогічної та методичної літератури і практичного досвіду педагогів свідчать, що майбутні вчителі іноземних мов недостатньо володіють теоретичними і методичними знаннями про вікові особливості молодших школярів, специфіку їх навчальної діяльності, використовують традиційні форми і методи роботи.

Психолого-педагогічні особливості підготовки майбутніх учителів початкової школи відображено в дослідженнях М. Вовка, М. Гайдурі, М. Овчинникової, О. Савченка, Н. Сулаєвої, Л. Філатової, В. Чайки [6, с. 368].

Результати аналізу дисертаційних і монографічних праць свідчать про наявні прогалини у підготовці майбутніх учителів іноземних мов початкової школи до ефективної організації навчальної діяльності учнів. Відповідно це увиразнює низку суперечностей у сучасній вищій педагогічній професійній освіті:

– між потребами сучасної початкової школи і низьким рівнем готовності майбутніх педагогів з додатковою спеціальністю «Іноземна мова» до ефективної організації навчальної діяльності в школі першого ступеня;

– між ускладненням професійної діяльності вчителя іноземної мови в початковій школі і недостатнім рівнем сформованості умінь організувати навчальну діяльність молодших школярів;

– між усвідомленням необхідності організації дидактичних ігор у процесі вивчення іноземної мови молодшими школярами і недостатністю їх використання учителями як ефективного системотворного методу навчання.

За результатами аналізу науково-педагогічної літератури з'ясовано особливості професійної підготовки майбутніх учителів початкової школи з додатковою спеціальністю «Іноземна мова»: спрямованість на формування комунікативної компетенції студентів; особистісна зорієнтованість підготовки; орієнтація на професійний потенціал; урахування індивідуальних, вікових психофізіологічних особливостей молодших школярів, специфіки вивчення іноземної мови та стану її викладання в традиційній системі діяльності початкової школи.

Молодший шкільний вік – це період життя дитини, під час якого активно розвиваються психічні функції, що визначають її розвиток. Тому успіх у вивченні іноземної мови на ранніх етапах залежить передусім від якості та кількості іншомовних матеріалів, відповідності методики навчання іноземної мови психофізіологічним особливостям дітей молодшого шкільного віку (мовна здібність, здатність до точної імітації, імпринтингу, легкого відтворення іншомовної фонетичної системи, комунікабельність, підлеглість авторитету вчителя, емоційність, допитливість, широта інтересів, домінування ігрових інтересів, розвинена уява, наочно-образне мислення, нестійкість уваги, нестабільність нервової системи, синкретичність сприймання (Н. Білоножко, О. Паршикова, С. Шустваль)) і професійної підготовки вчителя до організації навчальної діяльності [5, с. 41–46].

На основі аналізу різних підходів до структуризації навчальної діяльності (Т. Донченко, О. Катеруша, М. Овчинникова, О. Савченко) визначено її компоненти: цільовий (орієнтація навчання іноземної мови на досягнення практичної, освітньої, розвивальної, виховної цілей); мотиваційний (забезпечення позитивного ставлення до навчальної діяльності), змістовий (знання, вміння, навички, способи дій), процесуально-ігровий (дії, операції, ігри, за допомогою яких виконується діяльність), результативний (аналіз результатів), контрольно-оцінювальний (виявлення рівня засвоєння учнями



матеріалу, правильності виконання вправ тощо). Єдність зазначених компонентів сприяє високому рівню ефективності організації навчальної діяльності молодших школярів, яку розуміємо як упорядкованість дій учителя й учнів відповідно до цілей вивчення іноземної мови; важливий компонент управлінської діяльності вчителя [ 1, с. 210].

Організація навчальної діяльності як процесу складається з трьох етапів: підготовчого, виконавчого та аналітично-коригувального. На підготовчому етапі вчитель іноземної мови визначає цілі навчальної діяльності, способи їх реалізації, обсяг навчального матеріалу, підбирає засоби, необхідну літературу, визначає час, необхідний для виконання вправ. Виконавчий етап базується на взаємодії вчителя й учнів, формуванні мотивації, забезпеченні умов для виконання завдань. Аналітично-коригувальний етап передбачає оцінювання навчальних дій учнів, аналіз, коригування навчальної діяльності молодших школярів з метою сприяння вивченню іноземної мови. У дослідженні сконцентровано увагу на формах організації навчальної діяльності за кількістю учасників (індивідуальна, парна, групова, фронтальна), зовнішніми характеристиками навчального процесу (урок, консультація, додаткові вправи, домашня навчальна робота, факультатив, гурток, конкурс).

**Мета** статті полягає у виокремленні особливостей організації навчальної діяльності молодших школярів у процесі вивчення іноземної мови: спрямованість навчання на засвоєння іншомовних зразків, елементарних знань з іноземної мови; забезпечення відповідності навчального матеріалу індивідуальним, віковим психофізіологічним особливостям молодших школярів, мотивування навчальної діяльності; залежність результатів вивчення іноземної мови від ставлення молодшого школяра до навчального процесу; зацікавленість насамперед процесом навчання, а не результатом; дотримання принципу емоційності; необхідність використання різних форм навчальної діяльності; урахування вчителем іноземної мови потреби дітей в іграх і спілкуванні; формування комунікативної компетенції на основі використання навчальних та ігрових ситуацій.

У роботі зосереджено увагу на дидактичних іграх як системотворному методі вивчення іноземної мови, активізації навчальної діяльності. За умови осмисленого вибору та цільової організації дидактичні ігри здатні розвивати сприймання, увагу, пам'ять, мислення, мовлення, уяву та комунікативні навички молодших школярів. Дидактичну гру визначено як метод навчання фонетики, лексики, граматики, стилістики іноземної мови для оволодіння учнями знаннями, вміннями та навичками читання, аудіювання, мовлення і письма. Обґрунтовано підходи до організації дидактичних ігор: особистісно орієнтований, комунікативний, діяльнісний, сугестивний та комунікативно-ігровий. У дослідженні особливу увагу приділено комунікативно-ігровому. Доведено, що дидактичні ігри є поліфункціональними і, виконуючи певні функції (навчальну, виховну, розвивальну, комунікативну, діагностичну, ігротерапевтичну, коригувальну, мотиваційну, розважальну, моделювальну, інформативну, формувальну, соціокультурну і функцію самореалізації та міжнаціональної комунікації), забезпечують досягнення очікуваних результатів насамперед за умови їх комплексного використання з поступовим ускладненням завдань і змісту.

На основі узагальнення отриманих результатів анкетування, інтерв'ювання, спостережень, бесід із студентами під час практики, вчителями іноземних мов початкових шкіл з'ясовано, що вони мають труднощі з організацією навчальної діяльності учнів (невміння «втримати» увагу учнів на тривалій період часу та залучити до роботи всіх учасників навчальної діяльності, мотивувати їх до активної діяльності; недостатність інформації про психологічну потребу молодших школярів у грі, цінність дидактичних ігор для вивчення іноземної мови та особистісного розвитку молодших школярів; орієнтація на запам'ятовування матеріалу та відтворення інформації). На важливості спеціальної підготовки вчителя до організації навчальної діяльності під час вивчення іноземної мови молодшими школярами наголошувало 87% (47) опитаних учителів та 89,5% (182) студентів, не вважали потрібною таку методику 11% (6) педагогів та 6% (17) студентів, не визначились 1 учитель (2%) та 9 студентів (4,5%). Отже, можна стверджувати про доцільність та необхідність спеціальної програми підготовки вчителів іноземних мов до організації навчальної діяльності молодших школярів [ 3, с. 114–119].

Для формування у майбутніх педагогів умінь організовувати навчальну діяльність, нами проаналізовано методи активного навчання (Л. Волкова, М. Воровка, В. Коломієць, І. Куліш, О. Штепа, П. Щербань), які спрямовано на моделювання педагогічних ситуацій з метою формування професійної готовності. Готовність студентів до організації навчальної діяльності розуміємо як стан особистості, яка володіє іноземною мовою і теоретичними знаннями про зміст, форми, особливості навчальної діяльності, відповідними вміннями і навичками її організувати у процесі вивчення

іноземної мови молодшими школярами.

З метою встановлення рівнів сформованості готовності майбутніх учителів початкової школи з додатковою спеціальністю «Іноземна мова» до організації навчальної діяльності визначено критерії з відповідними показниками: когнітивний (сукупність знань про особливості навчальної діяльності та її організацію), реконструктивний (сформованість практичних умінь), креативно-ігровий (творчий підхід учителя до організації навчальної діяльності, вміння використовувати дидактичні ігри для вивчення іноземної мови). Відповідно до критеріїв та показників охарактеризовано три рівні сформованості готовності: початковий, репродуктивний та креативний.

На підставі означених критеріїв, показників і рівнів діагностовано стан готовності студентів до організації навчальної діяльності в початковій школі.

Результати діагностики свідчать, що підготовка студентів до організації навчальної діяльності в початковій школі потребує вдосконалення. Така ситуація пов'язана з тим, що проблемі організації навчальної діяльності не приділено достатньої уваги під час викладання дисциплін професійного спрямування; підготовку, зазвичай, зосереджено на змістовому аспекті предметів, а не на практичному; майбутні вчителі не переконані в необхідності самостійно досліджувати це питання. Основними причинами є слабка мотивація студентів працювати в початковій школі, складність роботи вчителя, низька зарплата, низький рівень володіння іноземною мовою, недостатній обсяг знань про навчальний процес, особливості організації навчальної діяльності.

Ураховуючи результати досліджень (О. Гончарова, Н. Дівінська, Т. Зубенко, Н. Сулаєва, Л. Філатова, Н. Яременко), а також наші зрізи, обґрунтовано модель підготовки студентів до організації навчальної діяльності в початковій школі [ 7, с. 5–6].

Експеримент передбачав реалізацію підготовчого, організаційного, практичного, рефлексивного етапів.

Мета підготовчого етапу – підготовка студентів до експериментального навчання (вибір тем, визначення цілей і завдань запланованої роботи, обговорення з майбутніми вчителями іноземних мов початкової школи очікувань від навчання, мотивація до професійної діяльності, моделювання педагогічних ситуацій, навчально-педагогічних ігор, визначення ролей і правил ігор, розробка критеріїв оцінювання діяльності). Реалізовано педагогічну умову врахування у змісті фахових і психолого-педагогічних дисциплін особливостей організації навчальної діяльності учнів початкової школи. Задля цього удосконалено зміст окремих дисциплін з метою оптимізації підготовки до означеного виду діяльності («Педагогіка», «Загальна психологія», «Вікова психологія», «Педагогічна психологія», «Вступ до спеціальності», «Основи педагогічної майстерності», «Основи культури і техніки мови», «Методика навчання української мови», «Методика навчання іноземної мови в початковій школі», «Країнознавство», «Практичний курс англійської мови»). Особливу увагу було зосереджено на особливостях, формах навчальної діяльності молодших школярів, дидактичних іграх як методі навчання іноземної мови в початковій школі. Студенти готували доповіді, розробляли плани-конспекти уроків, детально аналізували компоненти, етапи організації навчальної діяльності, передбачали можливі труднощі та шляхи їх подолання.

Основою організаційного етапу стало вивчення спецкурсу «Організація дидактичних ігор у навчально-виховному процесі початкової школи (на матеріалі вивчення іноземної мови)». Таким чином, реалізовано комунікативно-ігровий підхід. Мета спецкурсу – сформувати вміння у майбутніх учителів іноземних мов організувати дидактичні ігри під час використання різних форм навчальної діяльності в початковій школі. Етап передбачав актуалізацію знань, формування в студентів організаторських, комунікативних умінь і навичок [4, с. 77–79].

До уваги майбутніх учителів було запропоновано низку лекційних, семінарських, практичних занять, дискусії, обговорення й аналіз планів-конспектів уроків, планів гуртків, консультацій з іноземної мови, навчально-педагогічні ігри, самостійну роботу та творчі завдання. Реалізуючи комунікативно-ігровий підхід, використовували, зокрема, психокорекційні та комунікативно-ігрові вправи (за І. Кукулєнко-Лук'янець): «Порожній стілець» (An Empty Chair), «Актори» (The Actors), «Подарунки на день народження» (Birthday Presents), «Інтерв'ю» (Interview), «Чарівна тварина» (A Magic Animal).

Практичний етап спрямовували на формування та вдосконалення професійних умінь студентів організовувати навчальну діяльність, розвиток їх творчого мислення. Відповідно реалізовано педагогічну умову – створення креативно-ігрового середовища у процесі інтерактивної взаємодії суб'єктів навчального процесу у вищій педагогічній школі. Використано навчально-педагогічні ігри, мікророзповіді, у процесі яких студенти, виконуючи завдання, вчилися організовувати форми

навчальної діяльності, ігри, знаходити причини невдач, вести бесіду, діалог, аналізувати і порівнювати результати роботи, таким чином розвиваючи відповідні вміння і навички. Завдяки комунікації та іграм підготовку спрямовано на розвиток творчого потенціалу студентів, їх самостійності [2, с. 210].

Важливим елементом експериментального навчання стала самостійна робота студентів. Вона сприяла розширенню знань про навчальну діяльність, формуванню творчого мислення, дисциплінованості, відповідальності, самостійності майбутніх учителів. Використано такі види самостійної роботи зі студентами: пошук та вивчення додаткової літератури, з'ясування змісту термінів, конспектування, моделювання ситуацій, складання планів-конспектів уроків, планів гуртків, консультацій, конкурсів з іноземної мови, схем, таблиць, написання рефератів, доповідей, творчих робіт, укладання картотек публікацій, використання Інтернету для пошуку необхідної інформації, письмові контрольні роботи. Майбутні вчителі аналізували підручники для навчання іноземної мови молодших школярів, навчально-методичне забезпечення досліджуваної проблеми, періодичні видання, дидактичні матеріали тощо, створили «банк дидактичних ігор з іноземної мови».

Під час педагогічної практики студенти проводили пробні, залікові уроки з іноземної мови, організували роботу гуртків, факультативів, консультаційних пунктів, вивчали досвід використання дидактичних ігор учителями іноземних мов у початковій школі, виявляли проблеми, з'ясовували їхні причини.

Мета рефлексивного етапу – закріплення вмінь організації навчальної діяльності на основі використання методів активного навчання; аналізу та оцінки студентами власної діяльності, своїх колег, виявлення помилок у роботі, прогалин у знаннях, формування висновків та пропозицій. Його зміст передбачав представлення студентами планів і розробок різних форм навчальної діяльності, моделювання навчальних ситуацій, підведення підсумків та аналіз результатів, розробку рекомендацій для ефективної організації навчальної діяльності.

Після завершення експериментального навчання проведено зріз та виявлено зростання рівнів досліджуваної готовності.

Якщо до експериментального навчання показники рівнів сформованості готовності студентів експериментальної (ЕГ) та контрольної (КГ) груп майже не відрізнялися (лише на 1–2%), то після експериментального навчання простежено істотні відмінності між показниками.

Зміни, які відбулися в експериментальній групі, підтвердили ефективність реалізації педагогічних умов підготовки майбутніх учителів іноземних мов до організації навчальної діяльності у початковій школі. Так, креативного рівня готовності в експериментальній групі досягло 19,8% (29) студентів, водночас у контрольній – лише 8,2% (11) студентів. В обох групах більшість студентів оволоділа репродуктивним рівнем готовності до означеного виду діяльності, однак в експериментальній групі цей показник (66,9% (99) осіб) став таким у зв'язку з переходом студентів репродуктивного рівня на креативний та початкового – на репродуктивний. Натомість показники контрольної групи залишилися майже без змін (53,5% (74) осіб). В експериментальній групі суттєво зменшився початковий рівень готовності – з 43,4% (64) студентів до 13,3% (20) осіб; показник початкового рівня в контрольній групі зменшився лише на 4,7%.

Аналіз результатів отриманих даних свідчить про підвищення рівнів сформованості готовності майбутніх учителів початкової школи з додатковою спеціальністю «Іноземна мова» до організації навчальної діяльності внаслідок експериментального навчання, що, відповідно, підтвердило ефективність педагогічних умов підготовки.

#### **Висновки**

Основними особливостями організації навчальної діяльності молодших школярів визначено: спрямованість навчання на засвоєння елементарних знань з іноземної мови; залежність результатів вивчення іноземної мови від ставлення молодшого школяра до навчання; зацікавленість насамперед процесом навчання, а не результатом; дотримання принципу емоційності; необхідність мотивування, використання різних форм навчальної діяльності; урахування вчителем іноземної мови потреби в іграх і спілкуванні дітей; формування комунікативної компетенції на основі використання навчальних, ігрових ситуацій; забезпечення відповідності навчального матеріалу індивідуальним, віковим психофізіологічним особливостям молодших школярів.

Готовність майбутніх учителів початкової школи з додатковою спеціальністю «Іноземна мова» до організації навчальної діяльності є станом особистості, яка володіє іноземною мовою та відповідними вміннями й навичками організувати означену діяльність молодших школярів для успішного оволодіння ними іноземною мовою.

1. Катеруша О. В. Дидактичні умови організації навчальної діяльності студентів у процесі вивчення іноземних мов : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.09 «Теорія навчання» / О. В. Катеруша. – Кривий Ріг, 2010. – 210 с.
2. Кукулєнко-Лук'янець І. В. Особистісно-креативний підхід у навчанні іноземної мови / І. В. Кукулєнко-Лук'янець. – Черкаси : Видавець Ю. А. Чабаненко, 2004. – С. 210 с.
3. Марчій Т. М. Проблеми підготовки майбутніх учителів іноземних мов до виховання та навчання молодших школярів / Т. М. Марчій // Вісник Прикарпатського університету. Педагогіка. – Івано-Франківськ, 2008. – Вип. 24. – С. 114–119.
4. Марчій Т. М. Готовність студентів до організації дидактичних ігор в початковій школі / Т. М. Марчій // Обрії. – 2009. – №2. – С. 77–79.
5. Паршикова Е. А. Принципы отбора и организации материала для обучения иностранному языку в начальной школе / Е. А. Паршикова // Иноземні мови. – 2004. – № 1. – С. 41–46.
6. Савченко О. Я. Дидактика початкової школи : підручник [для студ. пед. факульт.] / О. Я. Савченко. – К. : Генеза, 2002. – 368 с.
7. Філатова В. Вірші та наочні матеріали учнів молодших класів / В. Філатова // Англійська мова та література. – 2004. – № 11. – С. 5–7.

*Стаття посвячена проблеме подготовки будущих учителей иностранных языков к организации учебной деятельности в начальной школе. Проанализированы особенности организации учебной деятельности и дидактических игр во время изучения иностранного языка, обосновано их влияние на личностное развитие младших школьников.*

*Ключевые слова: учитель иностранного языка, профессиональная подготовка учителей, организация учебной деятельности учеников начальной школы, дидактическая игра, готовность будущего учителя к организации учебной деятельности.*

*The scientific is devoted to the problem of the future primary school teachers training with additional speciality «Foreign Language» for educational activity organization. The essence of notions «educational activity», «readiness of future foreign languages teachers for junior pupils' educational activity organization» is specified.*

*Key words: a foreign language teacher, professional training of teachers, educational activity organization of primary school pupils, a didactic game, readiness of a future teacher to educational activity organization.*

## ІСТОРІЯ СВІТОВОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

УДК 7.01.73

Олена Доманська

КУЛЬТУРА І ЦІННІСТЬ У КОНТЕКСТІ АНАЛІЗУ ПОНЯТТЯ  
«НАЦІОНАЛЬНИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР»

У статті здійснено спробу уточнити та прояснити суттєвий зв'язок між категоріями «культура» і «цінність». Обґрунтовується доцільність онтологічно-гносеологічного принципу під яким розуміється здатність ціннісного типу знання бути безпосередньою продуктивною силою суспільства саме в сфері суспільної або масової свідомості. На основі методологічного застосування даного принципу пропонується напрямок систематизації та класифікації цінностей як агресивно-войовничих та гуманістичних.

**Ключові слова:** культура, цінність, простір, соціальний простір, субстанція, онто-гносеологічний принцип.

Феномен культури у різних своїх іпостасях вже досить тривалий історичний час знаходиться у центрі уваги дослідників соціогуманітарного напрямку наукового поступу. Природним на цьому шляху виявляється залучення та інтеграція до категоріального апарату вивчення та пояснення явищ культурної сфери тих категорій, які склалися як методологічний категоріальний апарат науково-природничого напрямку досліджень, понять, що входять в арсенал філософського осмислення його парадигмальних побудов та результатів, а також використання широкого спектру понятійно-термінологічного апарату всього комплексу соціогуманітарних наук

Утворення смислової комбінації «національний культурний простір» є виявленням згаданої тенденції, й уточнення смислів її складових, які постають актуальним завданням вітчизняного культурологічного знання. Простір як філософська та культурологічна категорія є однією з фундаментальних тем у сучасному гуманітарному знанні. Адже в категорії «простір» можуть бути поєднані та структуровані узгодженою взаємодією смислів змісти, що передають внутрішній світ людини та характер його взаємодії з навколишнім середовищем. Значимість поняття простір обстоювали у своїх дослідженнях О. Шпенглер, З. Батман, В. Валерстайн, П. Бурдьє, Е. Гідденс, А. Лефевр та інші. Дотичними до даної теми є також праці представників російської гуманітарної географії, що розробляють проблеми синтетичної методології географічного знання В. Каганського, Д. Замятіна, І. Мітіна та інших.

Аспекти актуальності та доцільності концептуального дослідження зазначеної проблеми вбачаються вартими уваги у працях вітчизняних дослідників, зокрема С. Бабенка, О. Гриценка, Р. Кіся, О. Мусієдова, М. Рябчука, О. Суліменка, О. Філіпової, О. Кравченка та ін.

З'ясувати містке уявлення про таку багатовимірну категорію як національний культурний простір неможливо без врахування практичних процесів його розбудови. Серед учених-гуманітаристів, які займалися дослідженням різних аспектів української культури й вплинули на подальший науковий поступ покоління імена видатних теоретиків і практиків, митців та літературних критиків, найкращих представників прогресивної інтелігенції, що творили автентичний національний простір українства: О. Білецького, М. Возняка, В. Горського, В. Коряка, А. Кримського, Ю. Тищенко-Сірого, Д. Чижевського, А. Бичка, М. Поповича та ін.

Для забезпечення україномовного словника термінологіки та поняттєво-категоріального забезпечення історико-культурологічних, філософсько-естетичних, психологічних, мистецтвознавчих та літературознавчих досліджень важливе значення мали праці В. Мазепи, Д. Кучерюка, І. Бондаревської, Т. Гундорова, Н. Зборовської, П. Кононенка, Л. Левчук, М. Наєнка, О. Онищенко, О. Поліщук, В. Полянської, В. Андрієвської, С. Грабовської, О. Кочерги. Однак саме смислові контамінації, що утворюють гносеологічне поле їх взаємодії ще не стало предметом окремих культурологічних розвідок.

© Доманська О., 2014.

Перед тим як розглянути зазначену тему по суті, необхідно увести та прояснити ключовий онтологічно-гносеологічний принцип, в річищі якого розгортається даний матеріал. Під онтологічно-гносеологічним (онто-гносеологічним) принципом розуміється здатність ціннісного типу знання бути безпосередньою продуктивною силою суспільства але саме в сфері суспільної або масової свідомості. Результати практичного ціннісного філософсько-культурологічного знання, на нашу думку, мають, за своєю природою, властивість бути активним чинником соціальної дії, в разі, зрозуміло, систематичної логічної концептуалізації його основних положень. Останні містять укладисті запаси ціннісної енергії, що врешті-решт в разі її свідомого використання у цьому напрямку, постає джерелом підживлення національного духу у його русі до само актуалізації, само ідентифікації на власних природних та соціальних теренах. Досягнення відповідної спрямованості ціннісного знання – тривала і копітка робота, що, зокрема, полягає у детальному аналізі не тільки логіки розвитку самого феномену національної культури у його актуальних та рефлексивних проявах, але й тлумаченні та науковій компаративізації теоретичного доробку у цій галузі. Тому ґрунтовне теоретико-методологічне дослідження поняття «національний культурний простір» як сутнісного компоненту феномену національної культури потребує нового бачення і не може бути зведеним ані до механічного об'єднання традиційних підходів, ані до калькування формул так званого «державного управління», практики якого виявили переважно свою застарілість, вторинність та неефективність.

Поняття «національний культурний простір» як складова феномену культури у першому наближенні має очевидні три структурні складові – простір, культура і нація, кожна з яких, як така може бути об'єктом дослідницької уваги з окремо визначеним предметом та методологією вивчення. Крім того, кожна з них несе у собі безліч внутрішніх і додаткових смислів, значний обсяг власного осмислення у різних аспектах та відношеннях а також, що є суттєвим у даному випадку, утворює новий продуктивний та багатовимірний смисл в разі поєднання даних понять у єдине смислове сполучення та використання його як нової компактної смислової одиниці з новими онто-гносеологічними характеристиками. Оскільки ця властивість є базовою для способу просування розумових конструкцій в процесі трансформації та освоєння соціальної (фактично культурної) реальності, перш за все слід обмежити «верхню» межу примноження смислів з метою їх локалізації для здійснення будь якого поступу у дослідженні окресленого предмету. Для цього положення актуальним є усвідомлення, що в основі примноження смислів лежить сутнісне, тобто не вирішуване протиріччя. Воно виникає як суперечність між відкритістю та принциповою незавершеністю пізнавального процесу, яка виявляє себе у розширенні логіко-понятійної концептуально-теоретичної та фактологічної бази досліджень та самою реальністю, що у кожному з досліджуваних фрагментів є актуально і феноменально обмеженою. Дана ситуація створює феномен нескінченного продукування смислів без чіткого та концептуалізованого формулювання кінцевої мети самих досліджень у даному полі. На наш погляд рефлексія щодо вищезгаданої смислової конструкції дає можливість дещо обмежити широту дослідницького пошуку, визначаючи параметром «національний» історичні, геополітичні та соціальні межі дослідження таким чином, щоб зробити їх співмірними глобалізаційним та інтеграційним процесам світового масштабу, однак не розглядаючи його у всьому комплексному різноманітті смислів, що несуть ці виміри дослідження, а тільки окреслюючи їх співмірну соціальну просторову перспективу. Саме це і буде означати використання категорії «співмірність» у ситуації порівняння типів культурного простору у загальному розумінні.

Як вже зазначалось, у колі сучасних наукових досліджень розглядаються питання співвідношення простору як категорії, що може формувати зміст і сенс власного розуміння на перетині соціальної, історичної політичної та географічної складових. У цьому річищі культурну політику розглядають не як діяльність державних інституцій з управління «культурною інфраструктурою, а як сучасну дискурсивну практику з формування духовних пріоритетів та ціннісних доміант суспільства. Водночас культуру пропонується розуміти як системоутворюючу духовну субстанцію, яка забезпечує формування самобутніх просторово-часових вимірів соціуму [1]. Хочемо зазначити, що погоджуючись у цілому з постановкою питання про змістовну і радикальну переорієнтацію розуміння «культурної політики» і «культури» з точки зору необхідності у випадку відмови від застарілого і власне спрощено-ідеологічного у дусі радянського у будь-якій сфері «партійного чи державного будівництва» підходу, варто уточнити і саме пропонуване у новому змісті поняття «культура», оскільки сполучення «системоутворююча духовна субстанція» по-перше не дозволяє провести чітке розрізнення між поняттями культура і цінність, (адже навіть за простого

застосування принципу верифікації ми отримаємо можливість з не меншою, якщо не з більшою мірою імовірності розуміти під згаданою субстанцією цінності), по-друге, розуміння під культурою чогось, що укладається у поняття субстанція досить проблемно. Щодо першого зауваження, стосовно розрізнення понять цінність і культура, то їхня відмінність у філософському плані корелює з генетичним зв'язком і відношенням категорій сутність і явище і як така має бути розглянута в окремому ґрунтовному дослідженні. Розглянемо більш детально друге зауваження. У загальнофілософському прийнятному смислі субстанція – це «...те, що існує самостійно, саме по собі, на відміну від акциденцій, або властивостей, які існують в іншому (а саме в субстанції) та крізь інше. Субстанція – дещо стійке та постійне, на відміну від минушого, такого, що переходить; сутність (грец. οὐσία), яка лежить в основі явища; неподільне, єдине, таке, що досягається розумом на відміну від множинності того, що сприймається чуттєво [2]. Таким чином, якщо розуміти під культурою не феномен, а дещо метафізичне у античному розумінні цієї категорії, тобто якщо тлумачити її як сутність, перше джерело і виток мінливої реальності, ми не тільки змінюємо філософські координати розуміння її наріжних основ, але й, за спроби застосування цього визначення у методологічному плані, зустрічаємося з принциповими труднощами. Наприклад, чи слід розуміти культуру як первинне, «системоутворююче» явище, що корелює з історичними спробами знайти таке втілення субстанції у Абсолютній ідеї, суб'єктивній свідомості, релігійних концепціях будь-якого штибу або, наприклад, у платонівській царині ідей або аристотелевських поняттях розуму – першодвигуна (нус) та енергії (ентелехії)? За всієї, здавалося б класичної простоти згаданих запитань саме їхня сутнісна методологічна значущість робить їх такими, що їх не можна оминати. До того ж, як субстанція, культура має бути єдиною, неподільною, незмінною, такою, що споглядається розумом, власне, це весь комплекс проблем, що випливає з проголошення її фактично категорією метафізичною. Так можна зрозуміти на рівні не концептуалізованому у визначенні, сенс авторської пропозиції, та навіть визнати «ситуативну» доцільність розглянути культуру як чинник забезпечення «просторово-часових вимірів соціуму», але надалі у позитивному викладі власного бачення цієї проблеми принципово з такою методологією не можна погодитись. Адже тоді, насправді, ми, у річищі знову ж таки філософської традиції маємо об'єктивувати поняття субстанції, що відкриває шлях до змішування культури як феномену універсального і всезагального онтологічного характеру з результатами матеріальної (і водночас культурної) діяльності людини. В разі ж, коли ми спробуємо вивести поняття культури як субстанції з під впливу та дії загально онтологічного філософського розуміння ключової складової її визначення, тобто субстанції як закону, за яким за будь-якої зміни явищ субстанція зберігається і кількість її у природі залишається незмінною (І. Кант), або розуміти під нею цілісність мінливих, змінних сторін речей, як «суттєвий ступінь у процесі розвитку волі» (Г.Гегель), то культура має в результаті цієї «непомітної» підміни перетворитись на дуже ефективний методологічний інструмент теоретизування, який, на жаль, стає абсолютно недосяжним для власного розуміння ні в історичній генезі свого походження, ні у закономірностях розвитку і трансформації, як власне і будь-яка категорія метафізичного типу. Власне це передбачення починає справджуватись надалі з першого кроку, коли автор намагається з урахуванням запропонованого підходу розглядати визначену тему дослідження – концептуалізація простору в контексті сучасної культурної політики України. Зазначимо, що у даному випадку ця суперечливість починає виявляти себе безпосередньо: адже культурну політику держави як таку дуже складно аналізувати хоча б тому, що суспільство (якщо не виокремлювати з нього державу як структуру) чи його ідентифіковані представники можуть і протиставляти себе державі і виділяти її як компактного суб'єкта соціальної дії. Натомість «сучасна дискурсивна практика з формування духовних пріоритетів та ціннісних домінант суспільства» залишає у структурному полі для розуміння держави тільки альтернативу між безособовою силою, за якою суспільство автоматично визнає за державою право бути носієм та «оприлюднювачем» пріоритетів духовного поступу ( хоча таким знанням держава апріорно не володіє), або ж є кроком до повернення до позиції керованого формування цінностей та духовних орієнтирів, тільки от назвати центр такого керування та його діячів буде досить складно, якщо, звісно, не оживити ще не застарілі підходи до розуміння суспільства як поля класової боротьби. Надалі у позитивному розгортанні міркувань щодо дії культури яку необхідно розуміти як субстанцію впливають суперечливості цього підходу, окреслені у загальному плані вище. Наприклад, далі йдеться, що та ж культурна політика є ідентифікаційним процесом щодо внутрішнього структурування суспільства. Зауважимо, що за такого, тепер вже зміненого розуміння втрачається головне у попередній акцентуації – формування ціннісних домінант суспільства, натомість фокус уваги переноситься на завдання ідентифікації суб'єкта з його структурними елементами, що власне вже давно розроблено в

аспекті теорій соціальної стратифікації. Водночас, чинник неповноти стратифікаційних підходів та динамічності суспільства як відкритої системи робить його недосконалим. Можна зауважити, що основна маса суб'єктів, якщо суспільство взагалі існує не тільки як теоретична абстракція, насправді ідентифікує себе з ним, але, водночас, завжди залишається певна кількість тих, хто знаходиться на його маргінесі, а також, що сама фундаментальна властивість структуризації лежить в основі не тільки людського суспільства чи навіть будь-якої ієрархічно організованої спільноти, а є основою руху як способу матерії у зв'язку з проявленістю і енергетичною взаємодією її різних форм, включно з соціальною.

Водночас, якщо застосувати до даного положення сформульований вище онто-гносеологічний принцип, то можна відкрити шлях переосмисленню тих положень, які обґрунтовуються у попередній парадигмі. Так, основним смислом даного аспекту бачення поняття «культурної Іполітики» є аналіз тих проблем, що виникають у зв'язку з прагненням зрозуміти феномен «кризи ідентичності». Онто-гносеологічний принцип розуміння культури вимагає відкрити анонімність цього прагнення, про всяк випадок, його абстрактність. Адже відомо, що це не держава, а суспільство як таке прагне, як сукупність громадян, що до нього належать в різні періоди різних речей і зрозуміти феномен «кризи ідентичності» про який далі згадується означає відкрити суперечність розуміння ідентичності що вже існує у різних прошарків національного культурного простору, що до того розумівся як єдиний саме з огляду на доцільність та зручність такого розуміння, а також неврахування онтологічних наслідків гносеологічної позиції «нездатності почути « іншу сторону у ситуації вивільнення ціннісної енергії, що стає поштовхом до соціальної дії. Цей підхід (онто-гносеологічний) дозволяє, на нашу думку, сформувати уявлення відносно шляхів формування національного (у даному випадку українського) типу культурного простору, оскільки саме гасло «непочутості» було радикальним з боку тієї частини українського суспільства Сходу країни, яким постійно оперували і самі його учасники і їхні керманічі.

Надалі, відійшовши власне від запропонованого розуміння культури і культурної політики, дослідник, звертаючись до теоретико-методологічного доробку П. Бурдьє (соціальний простір це поле сил, що трансформує первинну інтенцію індивідів, які у нього потрапляють), переходить до «джерельного» типу розуміння простору: це або територія, або метафора. Таким чином логічно хід викладу рухається до фундаментального поняття у розумінні простору не тільки як «науково-природничого» його варіанту, а способу його сприйняття через переживання або асоціації» [1, с.5]. Ствердження того, що «образ простору» у згаданому вище значенні і є його універсальною дефініцією для всіх соціокультурних дисциплін далі розкривається думкою, що початковий образ змінюється відповідно до «пере форматування звичних (особистісних) просторових уявлень в ідеальні колективні ... в залежності від ... втілення домінуючих у публічній сфері ідеологем» [1, с.6]. На жаль, за всієї вірності, як нам здається, пропонуваного, хоча і дещо трансформованого у ході розгляду підходу, в силу складності і фундаментальності порушеного у ході дослідження онто-гносеологічного аспекту теми, автору вдається тільки наблизитись до стикової, рубіжної для розуміння проблеми: як образ простору як психоемоційне переживання, що є його вихідною особистісною характеристикою сприйняття переходить у колективне уявлення. Адже, з одного боку, на нього має впливати (чи впливають на це географічні і фізичні «обсяги» вихідного географічного образу – мінімалізм чи масштабність) така складна категорія як його краса, а з іншого, який тип взаємодії та його механізми визначають панування тієї чи іншої ідеологем як цілі чи процесу втілення крізь просторові умови існування суспільства. (А.Тойнбі, наприклад визначає декілька цивілізаційних викликів, серед яких саме виклик території (середовища) для нас постає дотичним. [3, с.113–129]. Тут дуже важливо було б розвинути заявлений підхід про визначальну роль впливу на формування цінностей того ж таки «безособового суспільства», якому належить честь і провина сформувати практикою майбутньої моделі просторове оточення зовсім у інших реаліях. У цьому розуміння можуть допомогти зрозуміти структуру культурного простору (або деконцентрувати увагу щодо основної проблеми) запропонована Н.Замятіною та використана у роботі структуризація, що включає психологічний, ментальний, культурний, лінгвістичний позиції у сприйнятті простору [4]. Водночас, оскільки далі визнається складність розрізнення ментального та культурного простору самим автором даного позиційного розділення, то слід приділити увагу авторському визначенню культурного простору «... його можна визначити як інформаційно-емоційне або віртуальне середовище існування людини, яке формується на основі уявних культурних ознак, певної спільноти і забезпечує певний рівень її самовизначення. Він набуває ознак реальності під час зіткнення з явищами іншої культури або відчуття людиною дискомфорту всередині своєї культурної системи [1,



с.7]. Не применшуючи актуальності та вражаючої точності даного визначення у світлі спроб іншої держави порушити територіальну цілісність та суверенітет України, фактично її географічний та культурний простір, звернемо увагу на інший аспект цього положення і спробуємо його розвинути і доповнити. На наш погляд у запропонованому визначенні культурного простору недостатньо підкреслено елемент інтеріоризації особистістю поняття «простір» як момент перетікання або трансформації образу простору як такого, що пов'язаний з наразі не пропущеною кризою внутрішню структуру духовної «субстанції» людини картиною географічного простору в його внутрішню ціннісну структуру, яка, в результаті такого «проціджування» – на відміну від наведеного у визначенні інформаційно-емоційного чинника становлення простору, – стає його ціннісно-чуттєвим. Адже відмінність між емоцією і почуттям саме у тому й полягає, що емоція – це фундаментальна реакція людини на зовнішні подразники найбільш суттєвого типу – страх, радість, здивування, а чуттєва реакція є вже реакцією, фактично культурною, пов'язаною з конкретним подразником – людиною, явищем, ставленням тощо. У нашому випадку, таким чином, прокладається місток до методологічного розуміння механізму формування культури як феномену ціннісної природи. Наприклад, реакція спротиву, щодо намагань захопити географічний простір, що вже інтеріоризований українським суспільством викликає ефект вторгнення у внутрішній світ носіїв цього простору як аспектів їхньої духовної території, того образу культурного простору, який, в разі його порушення, викликає саме ствердження разом з їхнім матеріальним субстратом, духовних цінностей, які можна вже тут назвати суспільно втіленою ідеологією чи по іншому.

У контексті наведеного вище аналізу категорії «національний культурний простір» важливим вбачається встановити суттєве розрізнення щодо цінності і культури. Цінності, простір і культура – різноспрямовані вектори онто-гносеологічного аналізу, тому їхня взаємодія має бути відтворена у певній теоретичній моделі. Порушення вже існуючого культурного простору в результаті інтервенції, агресії, вторгнення з боку іншої держави слід розглядати у категоріях, що складають онто-гносеологічний вимір: а) як впевненість у тому, що даний культурно-географічний простір належить країні, яка його в силу певних причин на теперішній час охоплює, б) як внутрішня переконаність, що цей образ простору як культурна, історична і географічна категорія вже належить чи входить до образу культурного простору даної, у даному випадку агресивної етнічної спільноти. У даному випадку йдеться про поняття впевненість та внутрішня переконаність як характеристики онто-гносеологічного виміру культурного простору. У зв'язку з цим потрібно виділити і ще таке розрізнення, як гуманістичні і агресивно-войовничі цінності, що слід історично аналізувати як складові етнічного менталітету (хоча всі показники у цьому плані історично можуть змінюватись).

Таким чином, слід визнати, хоча і з урахуванням динамічності історичних змін, що саме цінності, а не культуру слід розглядати як субстанцію – щось незмінне і не таке, що може зникнути чи зменшитись. Тоді войовничі цінності можуть бути рушієм певного етносу незалежно від того, який простір вони інтеріоризують: вони привласнюють зовнішнє середовище використовуючи опанованих ними суб'єктів як власних носіїв, в силу їхньої агресивної природи, однак це не означає, що їм не протистоять цінності іншого типу. У зв'язку з перехідним (на етнос) характером цінностей, як буттєвих сутностей (що можна означити як їхню суттєву властивість – здатність цінностей до еманации) вони можуть опановувати іншими етносами і кидати, полишати попередні у пошуках їхньої самореалізації. У межах цієї методології можна, наприклад, розглядати і процес переходу фашистських ідеологем у інший культурний простір. Також, стає зрозумілим механізм втілення цінностей у ідеологему та субстрат, який стає, таким чином, перехідною формою і головне, матеріалом, який скріплює матеріальне і духовне у культурі крізь поняття конкретна цінність і простір (національний, конкретний).

1. Кравченко О.В. Національний культурний простір як ідентифікаційна модель / О. В. Кравченко // Вісник ХДАК. – Випуск 31. – Харків, 2010.
2. Субстанция // Новая философская энциклопедия. – Институт философии Российской Академии Наук. – М., 2007–2010.
3. Тойнби А. Дж. Постигание истории / А. Тойнби. – М. : Издательство «Прогресс», 1991. – 736 с.
4. Замятина Н.Ю. Структура представлений в пространстве в разных странах : постановка проблемы / Н.Ю.Замятина // Вестн. МГУ. – Серия 5. География. – М., 2002. – №4. – С.11–16.

*В статті предпринята попытка уточнить и прояснить существенную связь между категориями «культура» и «ценность». Обосновывается целесообразность онто-гносеологического принципа, под которым понимается способность ценностного типа знания быть непосредственной*

*продуктивной силой общества в сфере общественного сознания или массового сознания. На основании методологического применения данного принципа предлагается направление систематизации и классификации ценностей как агрессивно-воинственных и гуманистических.*

**Ключевые слова:** культура, ценность, пространство, социальное пространство, национальное культурное пространство, онто-гносеологический принцип.

*An attempt to specify and make clear substantial connection between categories «culture» and «value» is undertaken in the article. Expediency of ontological – gnosiological principle, is grounded under that ability of the valued type of knowledge to be direct productive force of society in the field of public consciousness or mass consciousness is understood. On the basis of methodological application of this principle direction of systematization and classification of values is offered as aggressive - bellicose and humanistic.*

**Key words:** culture, value, space, social space, substance, ontological - gnosiological principle.

УДК 792 (477) «198»

Валерій Фіалко

### РЕПЕРТУАРНІ ПОШУКИ НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ РЕЖИСЕРІВ 1980-Х РОКІВ: ПРОБЛЕМИ Й ТЕНДЕНЦІЇ ОНОВЛЕННЯ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОГО ДІАПАЗОНУ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

*У статті розглянуто творчі пошуки режисерів-дебютантів українського театру 80-х років ХХ століття, які урізноманітнили його естетичну територію, надали потужного імпульсу оновленню репертуарної афіші. Тонким відчуттям поетики драматургічного матеріалу та естетичною вишуканістю образно-стильових структур були позначені вистави В. Петрова і Р. Мархолія; яскравою театральністю й акцентованою внутрішньою лінією розвитку персонажів – постановки С. Мойсеєва, М. Карасьова, М. Нестантинера; буянням ігрової стихії, парадоксальним поєднанням ролевих ситуацій – спектаклі В. Малахова і В. Козьменко-Делінде та ін.*

**Ключові слова:** український театр, режисура, драматургія, інтерпретація, репертуар театру, режисерська концепція вистави.

Стрімке входження в український театральний процес 80-х років ХХ століття нового покоління режисерів урізноманітнило територію естетичних пошуків сценічного мистецтва, надало потужного імпульсу оновленню його репертуарної афіші. Режисери-дебютанти – І. Борис, В. Денисенко, М. Карасьов, В. Козьменко-Делінде, П. Ластівка, В. Малахов, Р. Мархолія, С. Мойсеєв, М. Нестантинер, В. Петров, І. Шулаков – майже не ставили п'єси з «виробничої тематики», що заповнили сцени театрів України, їх не примушували, як старших колег, щосезону втілювати на кону твори О. Коломійця та М. Зарудного, не кажучи вже про українських драматургів другого ешелону – Ю. Бедзика, В. Фольварочного та ін.

Молодих режисерів приваблювало поетичне світобачення картини життя творчих. Друпе, Н. Думбадзе, Ч. Айтматова, вони пропонували оригінальні сценічні прочитання світової класичної драматургії, досить згадати знакові для свого часу вистави «Сон літньої ночі» В. Шекспіра (Київський театр ім. І. Франка, режисер В. Козьменко-Делінде, 1980, і Київський театр естради, режисер В. Малахов, 1980), «Сірано» Е. Ростана у Київському молодіжному театрі, режисер В. Шулаков, 1981), «Кар'єра Артуро Уї» Б. Брехта у Київському театрі ім. І. Франка (режисер В. Козьменко-Делінде, 1985) та ін.

Широко представлена на сценах театрів України «окопна правда» про війну – з глибоким зануренням у психологію людини в екстремальних умовах життя, проблемами морального вибору, – надихала мистецьку молодь на створення непересічних сценічних трактувань творів Б. Васильєва, Г. Бакланова, В. Бикова, В. Кондратьєва.

© Фіалко В., 2014.

Пронизливе лірико-трагедійне звучання тема війни отримала у виставах «Одинадцять сторінок воєнної прози» і «Завтра була війна» за Б. Васильєвим Чернігівського Молодіжного театру (1985, 1986). Бажання через будні війни, долі її «рядових» осягти духовне життя покоління, чий складні процеси особистісного формування припали саме на цю сувору пору, визначило постановочну ідею спектаклю «Сашко» В. Кондратьєва у Львівському театрі Радянської Армії (ПрикВО, режисер Р. Мархолья, художник Л. Боярська, 1984), який став помітною подією в культурному житті України.

На початку вистави юнак у військовій формі довго слухав лірико-іронічну пісеньку Утьосова про перший поїзд московського метро. Він ніби весь розчинявся в потріскуючих звуках мелодії, що лунала зі старенького патефону. І глядачеві буде важко дати однозначну відповідь «... хто ж це: актор, який прагне вслухатись в той час, Сашка, який завтра вирушить на фронт і хоче запам'ятати ці дорогі крихти мирного життя, чи той же Сашка після повернення з боїв Великої Вітчизняної. Ця відносність часу і простору теж риса режисури Р. Мархолья, який встановлює нові каузальні зв'язки. Вона не призводить до плутанини, а надає дії збагаченого над сюжетного звучання» [8, с. 288].

Кондратьєвський текст п'єси органічно доповнюється образною логікою поетичного мислення режисера, яка «виправдовує поєднання лікарняних ліжок, буржуйки та відвертого у своїй знаковій умовності щита, збитого зі свіжоструганих дощок. Вона у несподіваному звуку впалого предмета, у сніговому леті паперових клаптиків, що сиплються з тремтячих рук героя, у декількох дивних його рухах. А коли ми бачимо розпластані на щиті фігури Сашка, лейтенанта Володьки (М. Кравченко) – це сприймається і як втілення безтурботної юності і як образ жертв, принесених народом в особі кращих його синів. Коли ж біля щита опиняється німець, замислюєшся над тим, як по-різному склалися долі цього покоління. У виставі ця думка принципова. Адже зло в ній не є уособленим. Для театру, як і для Кондратьєва, зло – сама війна» [4, с. 40 – 41].

У подальшому режисера Р. Мархолья, здебільшого, позначена тонким відчуттям поетики драматургічного матеріалу та естетичною вишуканістю образно-стильових структур, що засвідчили створені у співавторстві зі сценографом І. Нірод вистави Севастопольського театру ім. А. Луначарського: «Наше містечко» Т. Уайлдера (1987); «Гарольд і Мод» К. Хігінса, Ж.-К. Каррьєра (1988); «Різдвяний обід» Т. Вільямса, П. Пурріні, Т. Уайлдера (1989), «Летіс і Лавідж» П. Шеффера (художник В. Карашевський, 1990) та ін.

Інколи в поле зору молоді потрапляли твори тогочасних драматургів-дебютантів: Я. Стельмаха, В. Басовича, Я. Верещака, А. Вербеца, В. Шевчука, Ю. Щербака та ін., які, попри всі чиновницькі перепони й протидію старших колег по перу, все ж таки пробивалися на сцену. І хоча вони не стали «новою хвилею» в драматургії, подібно до тієї, що привнесла могутню енергетику в розвиток російського театрального процесу, проте значно розширили проблемно-тематичні, стилістичні межі сценічних пошуків неканонічністю драматургічних структур, принципів вибудовування конфліктних ліній, способів розвитку драматичної дії.

Театральний критик В. Туровський зокрема зауважує, що «Запитай колись у трав...» Я. Стельмаха «належить до числа так званих розмовних п'єс, де дієвості слова надано особливе, подеколи гіпертрофоване значення. Узявши за основу фадєєвський роман, вичленивши з нього всі наріжні сюжетні лінії та конфлікти, драматург спробував подивитися на них поглядом молодої людини, яка знає про війну лише з книг та фільмів. Таке «літературне» бачення аж ніяк не применшує цінність цього незвичного поки що для нас драматургічного ходу. Навпаки, він видається плідним. І досить важким для сценічного втілення» [11, с. 78].

У виставі «Запитай колись у трав...» Харківського ТЮГу (режисер О. Беляцький, художник Т. Пасічник, 1982) усі дійові особи, «приходячи з минулого», з небуття, не мали будь-яких зовнішніх прикмет часу. Позачасовий характер подій обумовлювався властивістю пам'яті, що зберігає для поколінь саму сутність діянь.

Неприйняття компромісів – одне з джерел героїзму краснодонців. Жодних поступок перед совістю, лише «так» або «ні», біле або чорне. Ця думка сформувала головні естетичні особливості постановки. Білі, ніби й сучасні, а водночас позачасові, костюми молодоговардійців та чорні шкіряні пальто, капелюхи фашистів; білий «одяг» сцени і чорна конструкція-вишка, на яку наведені дула «пістолетів»-прожекторів; легке, напівпрозоре полотно, що майорить у височині (воно буде «жити» відповідно до думок, почуттів, долі героїв), і металеве покриття сценічної площадки. Зіткнуться два світи – добра і зла, віри в людину і презирства до неї. Нюанси, напівтони тут неприйнятні. Протистояння оголене гранично. Звідси і темпоритмічний, мізансценічний малюнок спектаклю.

М'яка пластика героїв-молодогвардійців, постійне прагнення бути поряд, фізично відчувати лікоть друга, – протиставлені автоматизмові виконуваних гестапівцями команд. Ідейно-значиме

навантаження такого художнього прийому поставало з усією переконливістю, особливо, коли кожний персонаж висловлював найпотаємніше, озвучуючи в зонгах життєве кредо. Лірична проникливість, сповідальний тон молодоговардійців неначе запрошували до спільних роздумів, пошуку відповідей на найважливіші проблеми буття. Гестапівець, навпаки, нахабно диктував свої погляди. Його агресивність провокував масовий психоз, стадні почуття. Психологічно переконливо розкриваючи внутрішній стан персонажу, актор створював історично конкретний, і zarazом, узагальнено-позачасовий образ затятого прихильника фашистської ідеології. В останніх сценах гестапівець втрачав будь-які особистісні характеристики, уособлюючи ідею людиноненависництва. І вже в цій іпостасі, переборюючи просторово-часову дистанцію, він керував діями сучасних неофашистів. Лиховісні балдахіни куклуksкланівців доповнили екіпірування хлопців-каратистів, що вишикувалися на авансцені. Подібно маріонеткам, вони слухняно підкорялися кожному рухові есесівця: абсолютна стандартизація, автоматизм рухів молодих «вовчат», суворе дотримання заданого ритму; все уніфіковано, позбавлено проявів особистісного, в кожному прийомі, у кожному вигукі – агресія.

Публіцистично палко, емоційно заразливо театр нагадував глядачам, що людиноненависництво, вбираючись у наймодніший кітч-одяг, проникає в душі, свідомість людей. Фашизм – не тільки страшне минуле, він ще живий і з ним треба боротися. Подібні переходи з минулого у сьогодення здійснювалися у виставі постійно. Відтак події сорокалітньої давнини, долі нескорених людей, які відстояли свою правду, ідеали, тісно перепліталися із сучасністю, зливалися з думками, почуттями нового покоління.

У фіналі, вже після закриття завіси, слабкий хлоп'ячий голосок ще кілька хвилин називав нові й нові імена героїв-краснодонців. Пам'ять народу дарувала їм безсмертя, пам'ять ставала активною дієвою силою.

Парадоксально, але факт – ця робота не на жарт налякала місцевих чиновників від мистецтва. На їхню думку, запропоноване образне вирішення «розмивало» чіткість ідеологічних критеріїв у спектаклі. Лише втручання експертної комісії з Києва врятувало його.

Тривала боротьба з чиновниками міському партії передувала роботі і над «Піти й не повернутися» В. Бикова у Київському молодіжному театрі (художній керівник Б. Луценко, режисер В. Семенцов, 1980). Ось що стосовно цієї постановки писав критик О. Тарасенко: «У цій виставі чимало дивного, і починається те дивне з дротів. Але не їхнє переплетіння на оголеній сцені вражає незвичністю. Коли хочете, перший погляд на знайдене сценографом Юрієм Туром насторожує, викликає думки про так зване новаторство, що на деяких експериментальних (малих та інших) сценах обертається копіюванням. А диво, творче досягнення в тому, що ці дрони потім не тільки не заважають, а й допомагають, власне, необхідні в динамічному розвитку дії, природному вияві характерів.

Дивне (справді талановите, неповторне) у виставі «Піти й не повернутися» й у тому, що в розповіді про похід двох партизанів постановники й виконавці всіляко уникають наголошення на пригодах, небезпеці, хоча автор пропонує їх чимало, тобто уникають усього того, що викликає напружений інтерес глядача, а тим часом вистава з кожною картиною все більше полонить зал. Розглядаються найдрібніші особливості характерів, найтонші психологічні нюанси, розглядаються неспішно, часом демонстративно неспішно, ґрунтовно, з очевидною відразою до зовнішньої дії, а інтерес наш весь час посилюється, наче дивимося детектив.

І в тому дивне, несподіване, що безоглядне заглиблення постановників і виконавців у характери, часто у малопомітні їхні риси, у швидкі зміни настроїв обертається творенням образів, які промовляють про епоху вирішальних світоглядних битв. Обертається і творенням символів, здатних стривожити серце й розум навіть гранично легковажного юнака чи дівчини» [10].

На тлі актуальних за змістом, сучасних за образною лексикою постановок нової когорти української режисури, особливо виразно проступали рудименти застарілих канонів втілення сценічної героїки.

Так, аналізуючи жанрово-стильові пошуки тогочасного театру (зокрема йдеться про виставу «Вічно живі» В. Розова у Кіровоградському театрі ім. М. Кропивницького, поставлену В. Савченком), Н. Єрмакова зокрема зазначає: «Створюється враження, що всі свої сили він віддав боротьбі з її образним ладом. Відчувається гостре бажання піднятися на котурни, надати видовищу характеру статичної, монументальної композиції. Від сцени до сцени боротьба з автором загострюється, обертаючись, зрештою, цілковитою втратою логіки.

Увесь арсенал постановочних засобів (музика, художнє оформлення) «зіштовхує» актора зі шляху заглиблення у психологію персонажа. Намальований художником Я. Ніродом задник, що

зображує Червону площу в дузі стандартних поштових листівок, стає фоном для бутафорських меблів, які буквально захарастили кін, зокрема для білого бутафорського роялю, присутнього у всіх сценах вистави. Оскільки осмисленого принципу вирішення середовища немає, актор по суті опиняється у безвихідному становищі. Оформлення існує безвідносно і до п'єси, і до виконавців. Таким же чином використовується і музика. Вона звучить тоді, коли необхідно продемонструвати емоціональне збудження, душевну насагу, по суті підміняючи собою актора, що стає для глядача фігурою трохи не антуражною. Безперечно, коли б образи будувалися згідно з законами психологічної драми, то в музиці, застосованій у такий спосіб, не було б потреби. У виставі В. Савченка вона «витісняє» актора, заповнюючи емоціональні й змістові порожнечі»[5, с. 7].

Вочевидь, що в цих випадках ми стикаємося із живучістю штампів сценічного втілення героїки, забарвленої романтичною піднесеністю та символіко-ілюстративною лексикою. Зацикленість на певних театральних шаблонах давалася знаки й тоді, коли режисер намагався втілити драматургічний матеріал з новою, незвичною для трупи театру, стилістикою. Йдеться про театри, в яких десятиліттями грали п'єси певної жанрово-стильової забарвленості, формуючи у такий спосіб прийоми сценічного існування акторів у ролі. Коли ж випадала щаслива нагода зіграти, приміром, роль у п'єсі А. Чехова, в сценічному існуванні виконавців переважали інтонації персонажів О. Островського, І. Карпенка-Карого, М. Гоголя та ін.

Дуже виразно ці проблеми постали в часі опанування поезикою п'єс О. Вампілова, які, попри всі цензурні заборони, таки пробивалися на сцени театрів України. Приміром, схильна до тонкого психологічного малюнку режисер В. Тимченко вперше на українській сцені втілила у Запорізькому театрі ім. М. Щорса «Минулого літа в Чулимську» (художники Л. Гомон і Н. Чернова, 1981). Однак, на думку Ю. Богдасhevського: «Актори звикли до цілком іншої театральної естетики, і через це у М. Зарудної де-не-де, а прориваються інтонації героїні української класики. В Кропивницький в ролі Шаманова обмежився лише органікою поведінки, не заглиблюючись у душевну трагедію свого героя, у складність його взаємин з чулимівцями. Н. Шиян занадто вже життєрадісна й зваблива у ролі Кашкіної, і не віриш, що вона справді глибоко кохає Шаманова. Цікава, колоритна Т. Мірошніченко в ролі Хороших, а досить було невеличкого «перезиму», і перед нами вже не сибірська буфетниця, а шинкарка з українського села середини XIX століття. Іноді перенасичує сатиричними барвами образ Мешоткіна В. Шинкарук, і тоді його герой втрачає життєву вірогідність»[1, с. 23].

Досить показова дискусія, з огляду на проблему режисерської інтерпретації поезики драматургічного матеріалу, виникла навколо постановки «Прощання у червні» у Київському театрі ім. І. Франка (режисер і художник В. Кузьменко-Делінде, 1981). Присутня під час обговорення вистави на Художній раді театру А. Спиридонова засвідчувала наступне: «В. Оглоблін каже: «Перед таким драматургом, як Вампілов, треба ставати на коліна, йти не попереду, а за ним, додержуватися кожної його коми». В.Козьменко-Делінде: «хочу стояти не на колінах, а відчувати себе нарівні з автором». ... В. Івченко: «Осягнення нового, незвіданого, але не будь-якою ціною. Останнє призводить до шукарства. Я розумію пошук, як потребу митця сказати, що його хвилює». П. Куманченко: «Молодості властивий потяг до нових форм – згадую і свою мистецьку юність. Але хочеться застерегти: не за рахунок актора, на нього має бути спрямована вся увага режисера» [9].

Зазначений аспект обговорення вистави в колі колег отримав своє продовження в рецензіях на виставу «Прощання у червні»: «В. Козьменко-Делінде бачить Вампілова крізь призму поезії. Звідси – відчуття повітря, світла. Звідси – ніжні, чисті звуки класичної мелодії, якою починається спектакль і яка стає музичним рефреном, несучи нам почуття душевного очищення. Легкі, ніжних тонів сукні жінок, білі сорочки чоловіків, продуманість розташування оркестрантів, їхнє вбрання (білий хітон піаніста) – все продумано з точки зору єдності спектаклю. Зміна музичних ритмів, вибух модних мелодій відділяють картини, підкреслюють настрій кожної, гостроту конфліктів.

Від поетичного сприймання п'єси режисер виходить і при тлумаченні жанру. ... Сценічна історія «комедій» Вампілова свідчить, що ключ до їхньої жанровості ще не знайдений. В. Козьменко-Делінде шукає його в легкості, з якою нанизує одна на одну ситуації, події. Але з такою ж легкістю губиться зв'язуюча нитка, руйнується ціле.

У виставі франківців є своя логіка, але, як то кажуть, деталі виписані докладніше, ніж ціле. Умовна театралізація призвела до захоплення окремими знахідками, зовнішніми сценічними прийомами за рахунок розробки психологічних умотивувань» [9].

Оприлюднюючи свою трактовку побаченого, інший критик наголошувала: «Спектакль найменше нагадує комедію (хоч від авторського жанрового визначення режисер не відмовляється). Драматизм відзначає стрій усіх сцен, майже кожного персонажа. Тема драматичного пошуку

життєвої істини знаходить своє сконденсоване вираження у зорову образі вистави (В. Козьменко-Делінде виступає і в ролі художника). Вибудовано простір, вільний від нав'язливої стандартності: на сцені – оазис квітучої зелені серед білої пустелі. Саме він, цей життєдайний, нелегко здобутий оазис, допомагає студентові Колесову осягти найвищі принципи моральності. А розчарованому у людській чесності Золотуєву (заслужений артист УРСР М. Крамар) повернено втрачену віру. Часто у виставі користуються водою (символ життєдайності): її п'ють, нею обливаються, її розбризкують. І ще один символ – скороминучих розваг і втіх: у глибини сцени оркестр, час од часу звучать такі собі невибагливі, чуттєві пісеньки закоханого походження.

Студент Колесов (артист В. Троцюк) завжди і всюди носить капелюха. Задум режисера очевидний: йдеться про ще один образ-символ – ознаку блазня, героя народних творів, причіпливого, часто смішного, незугарного, але найсправедливішого і найрозумнішого серед інших персонажів.

Ці та інші образи-символи ведуть до розуміння певної закономірності у виставі. Прагнучи якнайбільш вражаюче подати вампіловський конфлікт, В. Козьменко-Делінде часто не рахується з вампіловською поезикою. Образи-символи, промовисті, чітко окреслені, нерідко існують поза сюжетом, поза логікою розвитку вампіловських характерів. Виставі бракує образної конкретності, впадає в око невідповідність між великою мірою умовності, яку прийняв режисер, і художньою переконливістю вистави» [3].

Дещо по-різному сприймаючи побачене, автори рецензій по суті приходять до спільної думки щодо основної вади сценічного прочитання вампілівського тексту – авторську поезику «зламувало» вольове режисерське бачення, що призводило до спрощення психологічних мотивацій, відсутності художньої цілісності вистави тощо. Можна зрозуміти бажання В. Козьменко-Делінде «стояти не на колінах, а відчувати себе нарівні з автором». Проте діалог з Вампіловим передбачав як мінімум занурення режисера у вир дискусій навколо творчого доробку драматурга. Численна армія поважних театро-й літературознавців вбачала в його п'єсах і розвиток традицій чеховського психологізму, й гоголівського комізму, і вплив екзистенціалізму, театру абсурду тощо. ««Захоплене нерозуміння» навколо театру Вампілова, радше за все, витікає зі спроб замкнути аналіз у межах літературних уявлень... – писав К. Рудницький. – Такі замахи до успіху не ведуть: з одного боку, й справді, наявні найрізноманітніші ремінісценції, всілякі відголоски; з іншого боку, вочевидь присутня яскрава оригінальність, що рано чи пізно відкине будь-яке зіставлення»[7, с. 138].

Багатошарова художня тканина п'єс Вампілова десятиріччями втягувала у «безодню бермудського трикутника» відчайдушні інтерпретаторські наскоки режисерів. Як нам видається, В. Козьменко-Делінде явно не вистачило розуміння того, що «...свавілля життя в кінцевому підсумку завжди цікавило Вампілова більше, ніж свавілля фантазії або витонченість театального парадоксу. Здатність слухати – й чути – веління життя у самий розпал тільки-но затіяної сценічної гри й складала серцевину його таланту. Ось чому ігровий, подійний, ролевий, схильний то жартувати з публікою, то не на жарт її тривожити і навіть лякати, дотепний театр Вампілова несе із собою такий присмак справжності, от чому такою невідпороною життєвістю віє від усіх його п'єс»[7, с. 176].

Ігрова стихія, парадоксальне поєднання ролевих ситуацій, за допомогою яких В. Козьменко-Делінде мав намір вступити в діалог із драматургом, – продемонстрували, що він володів необхідним, проте явно недостатнім естетичним оснащенням для практичної реалізації таких амбітних завдань.

Історія постановок п'єс О. Вампілова висвітлює не тільки комплекс тогочасних естетичних проблем, а й соціально-політичну складову розвитку театального процесу. Йдеться про те, що навіть втілення на кону п'єс драматургів, які б, здавалося, вже посіли своє почесне місце в репертуарі радянського театру – «Гніздо глухаря», «Кабанчик» В. Розова (що вже казати про п'єси драматургів «нової хвилі» й більшості сучасних зарубіжних авторів), – потребували титанічних зусиль на всіх етапах узгодження зі владними структурами.

Входження в театральний процес нової генерації митців відбувалося на тлі поглиблення соціально-політичної, економічної кризи в країні, коли номенклатурне свавілля було звичною практикою. Щосезону з посад безпідставно звільняли талановитих головних режисерів. Як і в попередні роки, репертуар театрів формувався згідно з унормованим директивними установами регламентоване, все ще існували списки «не рекомендованих» до постановки творів, знімалися вже підготовлені до прем'єрного показу вистави.

Головний режисер театру Лесі Українки І. Молостова запропонувала поставити режисеру Г. Царьову дебютну роботу «Провінційні анекдоти» Вампілова (художник І. Несміянов, 1978). Здача вистави відбулася під час гастролей у Донецьку. Однак у Києві чиновники міністерства культури були налаштовані більш радикально й виставу зняли. Зняли з репертуару й «Гніздо глухаря»

В. Розова у Київському театрі ім. Лесі Українки (режисер І. Молостова, 1979), «Калейдоскоп» С. Мревлішвілі (режисер А. Варсимашвілі, 1982), «Стійкого принца» П. Кальдерона у Київському молодіжному театрі (режисер М. Нестантінер, художник М. Левитська, 1981).

Драматичні перипетії навколо останнього призвели до зняття з посад головного режисера театру О. Заболотного, директора М. Маруценка, пішов з колективу й невдовзі від'їхав за кордон яскрава творча особистість – Г. Гладій. З театрального процесу вилучили непересічну виставу, створену як «... тотальний театр, де ідея полягала б не в словах, а в проживанні актором кожного атому власного тіла, кожного клаптика тканини на сцені. Ця тканина була не просто ключовим елементом сценографії; для нас водночас це був своєрідний покрив, що приховував від нас справжнє Життя. І в підсумку вистави цей покрив мав бути зірваний, зруйнований. І він руйнувався... І в цю мить остаточно прояснювалася ідея вистави: земне, матеріальне життя – це ще не все, це ніщо. Всі дуже чітко розуміли: є абсолютна свобода, незалежна від жодних фізичних законів – свобода духу»[6, с. 18].

На зустрічі у міській партії від творчого колективу наполегливо вимагали купюр і правок у тексті, не навівши жодних аргументів по суті. Партійні функціонери добре розуміли, проте ніколи б не наважилися визнати, що ідея свободи духу суперечить ідеологічній доктрині комуністичної партії.

З висот сьогодення важко уявити, що яскраве образне вирішення «Наталки Полтавки» І. Котляревського в Сумському театрі драми і музичної комедії ім. М. Щепкіна призвело у 1983 році до боротьби з формалізмом. Театральний критик С. Веселка стосовно ситуації навколо прочитання С. Мойсеевим «Наталки Полтавки» писала: «Сумський авангард затаврували. Навіть учасники вистави. Керівництво розпинало «носія гнилих тенденцій» і «осквернителя української класики». Засідання художньої ради поширилося до безмежних зборів»[2, с. 19].

Проте виставу не зняли з репертуару. І глядач отримав шанс побачити, як на розгорнутому півколом величезному радіусі сцени буяли розписи у стилі М. Приймаченко. На його фоні височіли три-чотири метрові персонажі вистави у вигляді пласких ляльок. У центрі композиції знаходилася Наталка, за головою якої сходило сонце, утворюючи своєрідний німб. За задумом режисера образ головної героїні мав сакральний зміст, адже уособлював типові риси українського народу. Від кожного персонажу – ляльки, піднятої майже на метрову висоту над сценою, – тягнулися конусоподібні дерев'яні містки, вкриті рядниною. Її заокруглені краї звисали в оркестрову яму, справляючи враження пелюсток величезної ромашки, що завітчали весь сценічний простір. Актори з'являлися кожен з-за своєї ляльки, туди ж вони поверталися після закінчення чергового епізоду.

У фіналі всі герої підіймалися по «пелюстках ромашки» до своїх лялькових персонажів і всі гуртом виконували відому фінальну пісню. Велетенські ляльки «оживали», кивали головами, підносили догори рукитощо. Виконані в стилі народного примітиву, чудові розписи М. Приймаченко органічно сполучалися зі стилізованою саме у такий спосіб сценічною версією «Наталки Полтавки».

У період стрімких соціально-політичних зрушень «носія гнилих тенденцій» та «осквернителя української класики» режисера С. Мойсеева призначать на посаду головного режисера Закарпатського обласного музично-драматичного театру. Притаманна його творчій індивідуальності яскрава театральність й акцентована внутрішня лінія розвитку персонажів збагатила театральний процес непересічним сценічним прочитанням п'єс «Біла хвороба» К. Чапека (1987), «Витівки Скапена» Мольєра (1988 «Колекція» Г. Пінтера (1989), «Зона» (Telletia) М. Куліша (1989), «Федра» Ж. Расіна (1991). Аналізуючи творчий доробок молодого режисера, критика відзначала: «Його молоде мистецтво позбавлене епатажної суєтності, бажання будь-що, будь чим вразити. Тому вражає. Свіжістю сфокусованої думки. Сильовою цілісністю. Вивільненою ігровою першоосновою акторського сценічного життя. Розкриленою фантазією» [2, с. 17].

У другій половині 1980-х років представники нової «режисерської хвилі» потужно заявили про себе на всіх теренах театрального життя України. Одним зі свідчень їхньої творчої зрілості стали призначення на посади головних режисерів: П. Колісника у Чернівецький театр ім. О. Кобилянської, І. Бориса – в Івано-Франківський театр ім. І. Франка, В. Денисенка – у Запорізький ТЮГ, М. Карасьова – у Київський ТЮГ, А. Канцайда – у Херсонський музично-драматичний театр, В. Петров очолив Київський театр ім. Лесі Українки, амісце головного режисера Севастопольського театру ім. А. Луначарського замість нього посів Р. Мархолья тощо.

4. Гуевская О. Нравственная миссия / О. Гуевська // Театр. – 1986. – №3. – С. 39–46.
5. Єрмакова Н. ... І знову про умови успіху / Н. Єрмакова // Український театр. – 1986. – № 4. – С. 7–9.
6. Нестантінер М. – Стійкий принц / М. Нестантінер // 25 Молодих історій. Ювілейне ревію. – К., 2005. – С. 17–18.
7. Рудницький К. Театральні сюжети / К. Рудницький. – М.: Искусство, 1990.
8. Саква О. Художній пошук молодого українського режисури 70-х років і проблема формування мистецького покоління / О. Саква // Режисура українського театру: Традиції і сучасність. – К.: Наукова думка, 1990. – С. 269–298.
9. Спиридонова А. Сенсація – поняття містке / А. Спиридонова // Культура і життя. – 1981. – 5 липня.
10. Тарасенко О. На шляху до дива / О. Тарасенко // Культура і життя. – 1980. – 26 червня.
11. Туровський В. Достоїнство скромності / В. Туровський // Театр. – 1984. – № 2. – С. 77–80.

*В статті розглянуті творчі пошуки режисерів-дебютантів українського театру 80-х років ХХ століття, розширивши його естетичну територію, надавши потужний імпульс оновленню репертуарної афіши. Тонким оцінюванням поезики драматургічного матеріалу і естетичної изысканності образно-стильових структур були відзначені спектаклі В. Петрова і Р. Мархолья; яркою театральністю і акцентованою внутрішньою лінією розвитку персонажів – постановки С. Мойсеева, М. Карасєва, М. Нестантінера, буйством ігрової стихії, парадоксальним совмещенням ролевих ситуацій – спектаклі В. Малахова і В. Козьменко-Делінде і др.*

**Ключові слова:** український театр, режисура, драматургія, інтерпретація, репертуар театру, режисерська концепція спектакля.

*The article discusses the creative pursuits of the debutant directors of the Ukrainian theater in 1980s, which diversified its aesthetic territory, and gave a powerful impetus to the renewal of the repertoire poster. The fine sense of dramatic material poetics and aesthetic refinement of figurative and stylistic structures have marked the plays of V. Petrov(a) and R. Marholiya; vivid theatricality and extension of accented characters are inherent in the plays staged by S. Moiseiev, M. Karasiov, and M. Nestantynier; the plenitude of the acting elements, and a paradoxical combination of role-playing situations are seen in the plays of V. Malakhov and B. Kozmenko-Delinde et al.*

**Key words:** Ukrainian theater, directing, dramaturgy, interpretation, repertoire, play director's concept.

УДК 792.07

Надія Кукуруза

## ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРОВОЇ ФОРМИ ЛІТЕРАТУРНОЇ КОМПОЗИЦІЇ В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ

*У статті досліджується літературна композиція, що містить і зразки традиційних жанрових моделей, і модифікаційні формативні структури. Аналізуючи сучасну практику літературної композиції, виявлені різноманітні сценічні втілення та форми, що зміщуються із зони літературної естради в зону театру.*

**Ключові слова:** літературна композиція, трансформація жанрової форми, недраматургічний матеріал, мелодрамація, моновистава.

На зламі епох система жанрів зазнала значних змін. Була зруйнована традиційна ієрархія жанрів. Це зумовлено сучасними соціокультурними процесами: постмодернізм, глобалізація, криза ідентичності, масова культура тощо. У зв'язку з цим проблема трансформації жанру постає особливо гостро. Адже жанр, як «стійкий тематично, композиційно і стилістично тип висловлювання» [1, с.255], в епоху деконструкції зазнає деформації. Засоби масової інформації і комунікації впливають на системи жанрів в культурі загалом, на їх формування і сприйняття глядачем. Вивчення тенденцій жанрових змін сучасної літературної композиції зокрема уявляється актуальним завданням вітчизняної культурології.

© Кукуруза Н., 2014.

1. Богдашевський Ю. Перші надії / Ю. Богдашевський // Український театр. – 1982. – № 2. – С. 21–23.
2. Веселка С. Еней був парубок моторний... / С. Веселка // Український театр. – 1989. – № 2. – С. 17–19.
3. Вовненко Н. Несподіванка? / Н. Вовненко // Молода гвардія. – 4 листопада. – 1981.



Актуальність дослідження посилюється ще й відсутністю наукових розробок цієї теми у працях, присвячених літературній композиції. Проблема жанру в літературознавстві викладена у працях М. Бахтіна, Ю. Тинянова, В. Халізева, Д. Ліхачова та інших дослідників. В культурології проблемі жанру приділяє увагу В. Луков. Вагоме методологічне значення мають також дослідження С. Аверинцева, П. Паві, Ю. Барбою про жанр як теоретико-літературну і теоретико-театральну рефлексію. Проте сучасна аналітична думка з цієї проблеми деякою мірою звужується до публіцистики, журналістики, історії театру тощо.

Отже, метою дослідження є вивчення трансформації жанрової форми літературної композиції в культурно-мистецькому просторі України. З одного боку, літературна композиція розвивається в надрах традиції і містить зразки традиційних жанрових моделей. З другого – заявляють про себе модифікаційні формотворчі структури, які ставлять творчість автора літературної композиції в один ряд з експериментами постмодерністів.

Тому нас цікавить не лише жанрова типологія, але й значення окремої творчої індивідуальності в сучасному літературному процесі. Адже літературна композиція в її сценічному втіленні все більше зумовлена митцем, здатним оптимально поєднати форми висловлювання з особливостями свого таланту.

Відразу зазначимо, що проблема відтворення літературного жанру в літературній композиції є також проблемою погляду на її літературну першооснову та її сценічне втілення. Приміром, жанр ліричної поезії, яка складає літературну першооснову композиції, на сцені може бути втілений у жанрі фарсу. Отже, існує «жанр як абстракція і жанри як реальність». Останнім властива діалектика «замкненості і відкритості», розмиті межі. Відтак, на думку С. Аверинцева, «чистий жанр» – це фікція, утопія [2, с. 216].

Специфікою літературної композиції є те, що її основу складає недраматургічний матеріал, який використовується повністю або частково. Це може бути поезія, проза, публіцистика, мемуарна література, уривки з п'єс, наукова література, критика, документи. Звідси й сучасне мистецтво літературної композиції існує у формах «літературного театру», «поетичного театру», «монотеатру» («театру одного актора»), «театру двох акторів», «театру поетичного видовища», «літературної програми», «театру публіцистики», «театру історичного портрета».

Зважаючи на два підходи при втіленні літературної композиції – засобами мистецтва художнього читання та акторського виконання, можемо констатувати, що на сучасному етапі позиції першого втрачені і займають в культурно-мистецькому просторі незначну нішу.

Причиною зникнення композиції з літературної естради стала зміна політичної ситуації – перш за все розпад Радянського Союзу, за час існування якого цей жанр популяризувався. Академічний стиль виконання сьогодні не має комунікативного виходу на широкий загал, а літературні вечори взагалі відійшли в минуле. Актор-читець А. Паламаренко так коментує ситуацію: «Раніше я був із концертами за кордоном – у Канаді, Польщі, Чехії, Чехословаччині, Угорщині, Німеччині. І що цікаво... У них немає такого жанру – «художнє слово». Тому, напевне, він і в нас почав відмирати. Ми переймаємо їхню систему, культуру. А наше, природне, на жаль, втрачається... Мистецтво художнього слова – унікальна професія. У пострадянському просторі таких виконавців було близько 30 чоловік, і тоді мої виступи стояли у всесоюзному графіку...» [3].

Серед штатних одиниць філармоній залишаються посади «артиста розмовного жанру», та частіше актори працюють як ведучі і учасники концертів, беруть участь у збірних літературно-музичних композиціях. Їх сольні концерти збирають незначну аудиторію поціновувачів мистецтва художнього слова, широко не рекламуються і стають поодиноким мистецьким явищем.

У Національній філармонії України слід відзначити кількох акторів читецького жанру, серед яких чільне місце займає народний артист України, лауреат Національної премії ім. Т. Г. Шевченка Анатолій Паламаренко. Виконану ним поему «Гайдамаки» за участі постановників – народних артистів України І. Гамкала і В. Лукашева, Державного естрадно-симфонічного оркестру України фахівці вважають видатною подією в мистецькому житті наприкінці ХХ ст. Одна з останніх великих робіт великого майстра слова – поетично-музична концерт-вистава за поемою Бориса Олійника «Трубить Трубіж».

Заслужена артистка України Тамара Полторжицька, обравши жанр «театру одного актора», створила понад двадцять літературно-музичних програм, у більшості з яких виступає також як автор композицій і режисер. В її репертуарі – твори вітчизняних, зарубіжних сучасних і класичних авторів. Серед них – програми за творчістю видатних поетів Срібного віку російської поезії: О. Блока, С.

Єсеніна, А. Ахматової, В. Маяковського, М. Цветасвої, М. Гумільова, Б. Пастернака, літературно-музичні композиції за творами Т. Шевченка і Лесі Українки, сучасних українських поетів.

Артист розмовного жанру Андрій Бурлуцький також має в репертуарі сольні програми: літературно-музичні композиції «Жнива народної скорботи. Свіча пам'яті» (до 75-річчя Голодомору в Україні), «Та доба була неповторна (поети „празької школи)», «Сорочинський ярмарок на Невському проспекті» за монофантазією В. Неволова (до 200-річчя від дня народження М. Гоголя). Презентував він музично-поетичну елегію «Велика гармонія. Пейзажі споминів Б.-І. Антонича» (до 100-річчя від дня народження).

Заслужена артистка України Галина Грицюк-Левчук (Рівненська обласна філармонія) – авторка і ведуча концертних програм «За думою дума», «Вічний, як народ» – до Шевченківських днів, «Незнаному воякові» – присвяченої поету Олегові Ольжичу, «Вільний серед неволі» – уроку Григорія Сковороди, «За честь, за славу, за нарід» – до 60-річчя УПА, «Волинь, Волинь» – до 100-річчя Уласа Самчука.

Заслужена артистка України Раїса Решетнюк-Костарчук (Чернігівський обласний філармонійний центр фестивалів і концертних програм) має програми «Крути, Крути», «Україна соборна моя» та багато інших.

Є і актори театрів, які присвятили своє творче життя мистецтву художнього слова.

У національному академічному українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької – це перш за все народний артист України Святослав Максимчук. Звання Шевченківського лауреата за поетично-музичну композицію «Послання...» за творами Т. Шевченка удостоїли Народного артиста України Богдана Козака. Свого часу він створив телевізійну Шевченкіану: «Кавказ», «І мертвим, і живим...», «Великий льох». Заслужений артист України Юрій Брилинський – актор-інтелектуал, тонкий поціновувач літератури й мистецтва. Одна з останніх робіт Брилинського – вистава-посвята «Давня мелодія» (за новелами Василя Стефаника).

Народний артист України Олександр Биструшкін відомий за власним мистецьким проектом, в якому об'єднав три визначні постаті українського культурного простору – Тараса Шевченка, Івана Франка, Василя Стуса. Формат проекту сьогодні називають не надто поширеним: це літературно-музичні композиції «Монолог самоти», «Зів'яле листя», «Листи до сина».

У читецькому жанрі також працюють заслужений артист України Олексій Заворотній (Рівненський обласний музично-драматичний театр), виконавець моновистав «Чорнобильська мадонна» І. Драча, «Голодомор 30-х» А. Дімарова, «Струїли все» Л. Костенко.

Актриса Київського академічного Молодого театру, народна артистка України Лідія Вовкун створила поетично-музичну виставу «Інкустації» за поезіями Ліни Костенко, що складається з трьох умовних частин: «Дорога до любові», «Я і Світ», «Я і Вічність», куди ввійшли вірші з різних поетичних збірок авторки різних періодів життя.

Такі приклади роботи над літературною композицією свідчать про особисте прагнення митців до публічного висловлення власної світоглядної позиції, творчої реалізації та самовдосконалення.

Не можемо оминати разову з'яву напівзабутої стилістичної течії з позиції поєднання слова і музики на теренах сучасної літературної естради – мелодекламацію, зароджену до початку ХІХ ст. Основи цього жанрового виду літературної композиції були органічним складником творчості російської актриси Віри Комісаржевської. А народний артист України, актор-читець Ростислав Івицький присвятив мелодекламації велику художню програму «Забутий жанр».

Сценічне прочитання в Київській національній філармонії однойменної поеми І. Франка «Іван Вишенський» в жанрі мелодекламації стало неординарною мистецько-культурною подією до його 150-літнього ювілею (автори лібрето – Софія Майданська, композитор – Іван Тараненко).

Благодатним виявився цей поетичний матеріал передусім для читця. Актор Львівського академічного театру ім. Леся Курбаса Олег Стефан «став творчою знахідкою для колективу виконавців мелодекламації. Навіть зовнішніми даними, які відповідають суті образу Вишенського, актор передав внутрішній лад думок і почуттів героя та відобразив образно-сюжетний контекст поеми, і цьому сприяли добре продумана взаємодія читця з музичним складником цілісної партитури твору, вдалі темброві можливості його голосу та найважливіше – суголосність його особистості з Франковою поемою» [4].

У жанрі мистецтва літературної композиції на сучасному етапі дедалі більше прослідковується театралізоване виконання літературного матеріалу як приклад закономірної трансформації жанру в сучасному мистецькому просторі, де слово – це носій не інформації, а дії. Тому різновиди жанру літературної композиції наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. більше заявляють про себе в зоні театру.

Із недраматургічним матеріалом швидше експериментують театри, що працюють як унікальні методологічні центри. Зокрема, Львівський театр імені Леся Курбаса (Володимир Кучинський) має в репертуарі вистави «Маруся Чурай» за Л. Костенко, «Благодарний Еродій» за Г. Сковородою, «Марко Проклятий, або Східна легенда» за поезіями В. Стуса, «Наркіс» за мотивами прадавньої єгипетської притчі і текстами Г. Сковороди.

Харківський театр «P.S.» (Степан Пасічник) випустив вистави «Монологи. Вечір Слова» за поезіями Лесі Українки, «Горохове плем'я» за поезіями Л. Костенко та О. Теліги, «І мертвим, і живим...» за творами Т. Шевченка.

«Театр у кошику» при Національному центрі театрального мистецтва імені Леся Курбаса давно займає елітарну нішу в культурному просторі України, і веде пошук на стикові модерністських та постмодерністських естетичних засад, проводить дослідження у сфері театрального знаку, символу, метафори, вибудовує власні, самобутні засоби сценічної виразності та експресії.

У репертуарі театру – кілька моновистав за недраматургічним матеріалом. Це – «Сон. Комедія» за поемою Т. Шевченка, задекларована як «прощання з одностороннім заштампованим Шевченком». В її основі – поема Тараса Шевченка «Сон», що поєднала в собі риси політичної сатири і містерійного дійства. Це поетично-філософська рефлексія над історичною долею України, а разом з тим – унікальне слово в культурному контексті першої половини XIX ст., де пересікалися і Гоголь, і Пушкін, і Міцкевич. «Ліричний герой Шевченка уві сні летить над землею, і йому відкриваються хижені образи: три ворони, що символізують злі сили українського, російського і польського народів; ідилія української природи і псевдонаціональний вияв почуттів; воєнщина і солдатська муштра; Петербург з царем і царицею, із самодурами-чиновниками й імперськими пам'ятниками. Фантазмагорія видінь і візій, образів, поданих у пародійному, саркастичному, гротесковому вияві, посилює трагізм української історії» [5]. Вистава отримала відзнаку за кращу жіночу роль на Міжнародному фестивалі моновистав у Москві (2004).

Актуальність і глибина теми роману Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу» стали вирішальними для актриси Галини Стефанової, яка зіграла в однойменній моновиставі (Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса). «Книжка Оксани Забужко вийшла у 1994 році і на той час була першим твором такої відвертості, написана з таким боєм і з такою постановкою питань. Крім того, героїня – представниця мого покоління, і я відчула повне суголося больових точок», – пояснює Стефанова, чим її зачепив скандальний на той час роман. Працювати над постановкою актриса почала разом із професором, літературознавцем Романом Веретельником, який давно займається драматургією і театром. Через тривалий пошук сценічної версії прем'єра відбулася через чотири роки (2004). Про якість адаптації свідчить і той факт, що вистава була однією з трьох робіт Галини Стефанової, за які її номінували на Шевченківську премію. Моновистава «Польові дослідження» існує й у Польщі – у виконанні Катажини Фігури з варшавського театру «Полонія».

Знакові як для вітчизняного, так і зарубіжного театрального простору моновистави українських акторів Людмили Лимар («Зачароване коло. Колискова для Лесі»), Лідії Данильчук («Сон. Комедія»), Галини Стефанової («Польові дослідження з українського сексу»), Євгенія Нищука («Момент кохання») свідчать про те, що з кінця XX сторіччя проявився інтерес мовного мистецтва актора до жанру моновистави. Зазначений жанр, за словами петербурзького театрознавця, професора Санкт-Петербурзької державної академії театрального мистецтва Н. А. Таршис, переживає не найгірші часи [6, с.139]. І якщо в кінці XX ст. літературною основою моноспектаклю найчастіше виступав окремих драматургічний твір (моноп'єса, монолог для одного актора і т. д. – драматурги по-різному визначали жанр своїх п'єс), то вже у XXI ст. за основу стає композиція, створена на основі літературних творів (прозових, поетичних). Так, наприклад, серед найкращих робіт Третього міжнародного фестивалю моновистав «Монокль» (Санкт-Петербург, 2001 р.) називали композиції за поемою «Дванадцять» О. Блока і поемою «Мідний вершник» О. Пушкіна (моноспектакль «Вітер»), представлені Іллею Носковим (режисер Ю. Васильєв), і композицію за прозою В. Набокова і С. Лагерлеф (моноспектакль «Казка» режисера Д. Казакова), показану Л. Кіракосян [7, с.46].

Це доводить, що такий різновид літературної композиції, як моновистава стає дедалі популярніший. Причому персонажі моновистав далеко не герої і не вершуть історії («Польові дослідження з українського сексу» Г. Стефанової, «Момент кохання» Є. Нищука).

Ціннісний аспект жанру моновистави в тому, що яскрава, креативна особистість створює сценічний твір, захоплюючи собою глядацьку залу, заражає своїми ідеями, розкриває істинні цінності буття. Таке спілкування завжди на часі в епоху глобалізації, де підсвідомо, нарівні з проголошенням прав і свобод людини, насаджується абсолютна залежність індивіда від суспільства. Артист, не

маючи партнерів на сцені, звертається безпосередньо до глядача та пробуджує позицію причетності, активної відповідної реакції.

В Україні також є фестивалі моновистав: Міжнародний театральний фестиваль моновистав «Відлуння» (започаткований 1999-го Віце-Президентом Всесвітнього Форуму Театру Одного Актора (Міжнародний інститут театру, ЮНЕСКО); членом виконавчого комітету Ради директорів Міжнародної асоціації монофестивалів Ніною Мазур та народною артисткою України Іриною Кліщевською) та Міжнародний театральний фестиваль моновистав жінок-актрис «Марія», присвячений першій народній артистці України Марії Костянтинівні Заньковецькій (2004). Останній не має жодних аналогів у світі й залучає до участі актрис різних країн, коло яких постійно розширюється. Професіоналізм актрис різних культур, ментальностей, сценічного досвіду виявляється у їхньому вмінні оперувати монологом у різних формах його різновиду, виявляючи високу планку їхньої сценічної культури.

«Що робить актриса, коли її талант не цінується належним чином у рідному театрі, ролі її обминають, режисери її „не бачать“, а нереалізовані творчі сили без належного використання тануть швидше, ніж підступний вік? Вона з властивою жінці конкретикою береться до діла та грає моновистави на улюбленому літературному матеріалі. І життя, і творчість насичено тривають», – саме так висловилася про започаткований фестиваль театрознавець Валентина Заболотна, яка вважає, що учасниці фестивалю являють на суд глядача свою творчу і життєву мужність [8].

Ці роздуми стосовно сторення моновистав стосуються і натхненниці фестивалю, народної артистки України, лауреата Національної премії ім. Т. Г. Шевченка Лариси Кадирової. «Сара Бернар. Наперекір усьому» (сценічна композиція за спогадами, листами Сари Бернар, режисер – Збігнев Хшановський) – одна з моновистав Лариси Кадирової в репертуарі Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка. А до цього були літературно-музичні композиції, які сміливо можна вважати монороботами, своєрідними передвісниками моновистав, такі як «Леся і Мержинський», «Леся і Львів». На думку акторки, «моножанр цікавий передусім своєю свободою. Можна грати без особливих декорацій, спеціальних костюмів. Не важливий декор навколо, а важливо те, що актор один на один із публікою, причому дуже близько, і знаходиться в стані відкритості душі».

Лариса Кадирова розповіла: «У різних іпостасях своїх героїнь я відкриваю через них своє бачення світу, думки про те, що відбувається у виставі, про те, що відбувається за стінами театру. Мене підкуповує те, що не потрібно форсувати простір, ти поряд із глядачем, він – твій найближчий співрозмовник. А від такої близькості виникає особлива довірливість. Цікаво, що моновистава, як ніяка інша, має можливість розвиватися в часі, бо я, немов живий інструмент, реагую на час» [9].

Не можемо оминати й сучасні літературно-мистецькі проекти, сценічне життя яких недовготривале, але такі якості жанру літературної композиції, як мобільність та оперативність дають змогу швидко відгукуватися на визначні дати і події.

Повернення забороненої за радянського режиму поезії Василя Стуса стало приводом для втілення на театральних сценах України вистав-композицій за біографією і творчістю поета. Серед них – сценічна композиція Ольги Гаврилук і Романа Семисала «Йду за край» (2006). Вистава ставить проблему боротьби з пристосовництвом, з питанням «чого зволите?», актуальним і нині. Тема вистави – проблема совісті. Вперше за 80 років у російській драмі є вистава українською мовою, і від цього в глядачів виникає відчуття, що звучить сам голос Стуса.

Широкого резонансу в Україні набув літературно-музичний проект «Стусове коло» (2008). Тур містами України запевнив у потребі українського глядача наново відкрити для себе постать Василя Стуса. Це літературно-музичне дійство, яке пропонує нову форму вечорів-спогадів, відходячи від заскорузлих традицій. Виставу побудовано на віршах, листах, щоденниках, статтях, документах, свідощтвах, заявах сучасників та осіб, що брали участь у цих подіях. Серед учасників проекту – син поета Дмитро Стус, сестри Леся та Галина Тельнюк, актор Роман Семисал.

Проведений аналіз свідчить, що жанр мистецтва художнього слова набуває нових сценічних втілень та форм.

Таким чином, основні тенденції розвитку літературної композиції в культурно-мистецькому просторі України характеризуються:

а) розмиванням меж між жанрами, появою нових різновидів літературної композиції, що відповідають вимогам сучасної дійсності і запитами глядача;

б) хоча в літературній композиції традиційно пріоритетним є слово, однак прослідковується значне збільшення частки засобів візуалізації, зростає роль музики, пластики, відеоряду тощо;

в) літературна композиція не стільки відповідає вимогам масового глядача, скільки потребує інтелектуальної аудиторії-співрозмовника;

г) зміщенням в бік діалогу з аудиторією, що притаманне жанру моновистави, який щодали стає популярнішим;

д) зміщенням літературної композиції в зону театру із зони літературної естради.

Загалом літературна композиція переживає нині і принципове переосмислення, і радикальну трансформацію.

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. — 445 с.
2. Аверинцев С.С. Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости / Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М.: Языки русской культуры, 1996. — 448 с.
3. Один у «Слові» – воїн. Анатолій Паламаренко: «...і що ж то таке з нашою Україною?» [Електронний ресурс] / Катерина Константинова, 26 червня 2009 року. – Режим доступу: [http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/odin\\_u\\_slovi\\_voyin\\_anatolii\\_palamarenko\\_i\\_scho\\_zh\\_to\\_take\\_z\\_nashoyu\\_ukrayinoyu.html](http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/odin_u_slovi_voyin_anatolii_palamarenko_i_scho_zh_to_take_z_nashoyu_ukrayinoyu.html).
4. Шевчук О. Мистецький дар Іванові Франку / Оксана Шевчук // Кіно/Театр. – 2007. – №3.
5. Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса. Театр «У кошику» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://tuk.lviv.ua/?page\\_id=45](http://tuk.lviv.ua/?page_id=45).
6. Таршис Н.А. Третий международный фестиваль моноспектаклей (Петербург) / Н.А. Таршис // Петербургский театральный журнал. – 2001. – № 24.
7. Прокопова Н.Л. Ценностный аспект стратификации сценической речевой культуры / Н.Л. Прокопова // Вестник Томского государственного университета. – 2008. – № 310; Научная рубрика ГРНТИ: 18 – Искусство. Искусствоведение.
8. Заболотна В. «Заньковецька... Відлуння» У столиці відбувся Перший міжнародний театральний фестиваль моновистав жінок-актрис «Марія» [Електронний ресурс] / Валентина Заболотна, газета «День». – Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/zankovecka-vidlunnya>.
9. Подлужна А. «Життя під знаком Заньковецької» [Електронний ресурс] / Алла Подлужна, газета «День». – Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/zhittya-pid-znakom-zankoveckoyi>.

*В статті досліджується літературна композиція, яка містить образи традиційних жанрових моделей, і модифікаційні жанрові структури. Аналізуючи сучасну практику літературної композиції, автор стверджує, що цей жанр набуває нових сценічних втілювань і форм, зміщуючись із зони літературної естради в зону театру в зв'язі з популяризацією монопредставлення.*

**Ключові слова:** літературна композиція, трансформація жанра, недраматургічний матеріал, мелодекламація, монопредставлення.

*In the article literary composition that contains the standards of traditional genre models and modification genre structures is investigated. An author analyses modern practice of literary composition and asserts that this genre acquires new stage embodiments and forms, displaced from the zone of the literary stage in the zone of theatre in connection with popularization of monopresentation.*

**Key words:** literary composition, transformation of genre, undramaturgic material, melodeclamation, monopresentation.

УДК 7.071.2:792.028

Тетяна Осадчук

### «НАТАЛКА ПОЛТАВКА» І. КОТЛЯРЕВСЬКОГО У ХУДОЖНІЙ РЕЦЕПЦІ ТА РЕЖИСЕРСЬКІЙ РЕІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФЕДОРА СТРИГУНА

*У статті розглянуто оперету Івана Котляревського «Наталка Полтавка» як синтетичну театральну форму у режисерській реінтерпретації Федора Стригуна. Встановлено художньо-сценічні особливості постановки, простежено ознаки режисерського реанімування п'єси, окреслено художню ідею загальнолюдських та національних цінностей цієї «праматері українського театру».*

**Ключові слова:** оперета, режисер, сценічні особливості, синтетична театральна форма, виражальні засоби, художня реінтерпретація, авторська рецепція.

© Осадчук Т., 2014.

Провідною тенденцією розвитку сучасного українського мистецтвознавства є реінтерпретація класичної спадщини, яка відповідно вимагає актуалізації проблем доцільності сценічного осучаснення відомих п'єс, уведення класики в постмодерну культурну парадигму, а відтак – народження нових синкретичних театральних форм через поєднання у постановці різновекторних прийомів вираження. На цьому, зосібна, наголошують дослідники Інна Вів'яна та Наталія Кравець у науковій розвідці «Український театр між традиціями та вимогами майбутнього» [2, с. 146–147].

Пошуки режисерської реанімації «праматері українського народного театру» «Наталки Полтавки» Івана Котляревського, відходу від традиційних хрестоматійних постановок за визначенням драматурга «оперы малороссийской», пов'язані з дев'яностими роками ХХ ст., коли на зламі культурних епох, поява європейської театральної форми повсюдно перемагала традиції народницького змісту.

Як відомо, перша постановка «Наталки Полтавки» відбулася в Полтаві у 1819 р. [9, С. 53] за участю відомого актора Михайла Щепкіна, що стало відліковою точкою сценічного життя безсмертної «української опери на дві дії» [17]. У різні роки в «Наталці Полтавці» грали такі майстри сцени, як Марко Кропивницький, Панас Саксаганський, Марія Заньковецька (саме ця актриса вперше на професійній сцені зіграла роль Наталки), Марія Литвиненко-Вольгемут, Зоя Гайдай, Оксана Петрусенко, а також «заньківчани» Федір Стригун і Богдан Козак. І це, безперечно, далеко не повний перелік відомих акторів, які забезпечували успішність і тривалість сценічного життя «Наталки Полтавки».

Прем'єра опери Миколи Лисенка «Наталка Полтавка» відбулася в Одеському театрі у 1889 р. Незважаючи на пізніші (до речі, невдалі) спроби Володимира Йориша перетворити цей твір у «велику оперу», український театр протягом століть взірцювався на авторську версію Миколи Лисенка [11] і ця тенденція актуальна й досі, про що свідчить, наприклад, постановка Дмитром Гнатюком опери Миколи Лисенка «Наталка Полтавка» у 2008 р. «за участю випускників оперної студії НМАУ імені П. І. Чайковського» [14, с. 10].

Як висновок із вищесказаного, єдність сценічних і музичних виражальних засобів у постановці першого драматичного твору нової української літератури грає чи не ключову роль у естетичній рецепції кількох поколінь українських театральних діячів та глядачів.

Одним із експериментаторів постановки новітньої сценічної версії оперети «Наталка Полтавка» був і керівник Львівського національного академічного українського драматичного театру імені М. Заньковецької Федір Стригун, який керувався метою підняття духу українців у культурному та духовному контексті постчорнобильської дійсності: «Я думаю, що після Чорнобиля потрібне було таке свято української молоді, свято української пісні, українського духу» [19, с. 4].

Висока художньо-театральна цінність та наукова малодослідженість оперети «Наталка Полтавка» у режисерському вирішенні Федора Стригуна і визначають **актуальність** цієї статті. Метою ж пропонованої розвідки є ґрунтовний мистецтвознавчий аналіз цієї музичної вистави, здійснення якого можливе при вирішенні таких наукових завдань: аналіз вистави «Наталка Полтавка» як синтетичної театральної форми, покликаної вписати українську театральну класику в новітню культурну парадигму кінця ХХ – початку ХХІ ст.; визначення ключових особливостей режисури оперети.

Поставлена майже півстоліття тому (прем'єра відбулася 2 березня 1991 року) режисером Федором Стригуном, оперета «Наталка Полтавка», на сцені Львівського національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької, стала визначальною для митця – адже є неперевершеною і в плані режисерської форми, і в плані ідейного змісту. Митець впевнений, що «Наталка Полтавка» Івана Котляревського – «матір українського театру». «В ній закодовано все: хто ми, які ми, на якій землі народилися. В ній – гуманізм, добротність, природне чуття справедливості, ліризм. П'єса написана Іваном Котляревським просто, живо, естетично, з великою любов'ю та повагою, зрозуміло для кожного глядача» [16].

Неодноразово будучи на Полтавщині, в місцях народження Івана Котляревського, скрупульозно вивчивши історію культури і побуту місцевого населення, Федір Стригун взявся повному інтерпретувати тему класичної п'єси, написаної 1819 р., акцентуючи не на соціально-майновому конфлікті, а на ментальності українського народу, найголовнішим бажанням якого є досягнення гармонії в повсякденному житті. Таким чином, режисеру-постановнику вдалося подолати стереотипне радянське трактування п'єси, коли українців показували бідними, у шовкових шароварах і вишиваних сорочках, із приводу чого режисер сказав: «Насправді ж в Україні ніколи не було таких

бідних людей, щоб аж у чорній хаті жили, це все видумки советських часів. Котляревський ніколи про це не писав». І далі: «... українці вдягають вишивані сорочки тільки у свята [...], а в звичайні дні люди ходили у зручному полотняному одязі» [див. 18, с. 4]. Чи не тому сценічні костюми оперети максимально правдиво передавали особливості народного побуту й характеру українців.

Персонажів п'єси Федір Стригун теж висвітлює у незвичній для глядача іпостасі. Наприклад, Терпилиха, яка має дорослу доньку, у трактуванні режисера є молодою, ще гожою жінкою (актриса – Таїсія Литвиненко, в іншому складі – Оксана Самолюк) у розквіті сил, грайливу, дещо кокетливу, проте водночас стриману і статечну.

Образ Тетерваковського (Возного, жениха Наталки) також зазнав режисерських трансформацій: цей персонаж грає на початку оперети автора п'єси, адже Іван Котляревський мав невдалу спробу сватання юної дівчини. Федір Стригун, вважаючи, що автор гумористично зобразив самого себе у образі Возного, вдається до суміщення сценічних ролей Тетерваковського та Котляревського. Народний артист України Богдан Козак, згідно з режисерським задумом, сценічно відтворював Возного як людину з почуттям гумору, статечну, вирозумілу, педантичну, з присутнім у говорі «вченим» суржилом, адже він українець, що вивчив російську. «Возного завжди робили такого собі омосковщеного чиновника, злого чоловіка, а потім не могли пояснити, як же він здатний на такий благородний учинок, як відмовитись від Наталки. Це ж було алогічно, а в автора немає нічого алогічного», – зауважує Федір Стригун [19, с. 4]. Особливо гостро і злободенно звучали слова Возного: «ця перестройка до добра не доведе. Вже перестроїлись до того, що й бляхи немає, і дерева немає...». Саме ця фраза, додана й підкреслена режисером-постановником, найбільш яскраво ілюструє актуальність «Наталки Полтавки» та її органічне вписання у сучасний суспільно-історичний контекст.

Роль Макогоненка, сільського виборного, виконував народний артист України, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка Федір Стригун (в інших складах – н. а. України Степан Глова, з. а. України Юрій Брилинський). Це одна з тих багатьох ролей, у якій митець мав змогу реалізувати, окрім режисерських здібностей, свій акторський талант [19, с. 2], продовжуючи список своїх театральних ролей: Іван Барильченко з «Суєти» та «Житейського моря» І. Карпенка-Карого, Василь із «Циганки Ази» Михайла Старицького, Улдис із п'єси «Вій вітерець» Яніса Райніса, Іван Мазепа з трилогії Богдана Лепкого, Андрей Шептицький із «Андрея» Валерія Герасимчука та ін.

Рисами режисерського стилю Федора Стригуна є промовисті символічні натяжки, паралелі з сьогоденням, зацікавлення соціально-громадською тематикою, адже, як стверджує митець, театр не може «деполітизуватися» [4, с. 205]. Федір Стригун неоднозначно наголошував, що в будь-якій п'єсі «все одно є конфлікт і є політика, навіть у любові». Тому, можливо, не випадково, працюючи над роллю Виборного, актор-Стригун «дуже багато взяв від характеру Івана Степановича Плюща» [1, с. 9], тодішнього голови Верховної Ради України.

Олег Гринів у книзі «На виклики національної основи» пригадує, як Федір Стригун на зорі українського державотворення обґрунтував постановку п'єси «Наталка Полтавка»: «Митець наголосив на образі Виборного. Хіба це тип минулого часу? Справді! Чи мало таких хитрих лукавців зустрічаємо нині? Щокроку здибаємо, хоч від часу написання п'єси нас віддаляє майже два століття!» [4, с. 205]. Саме тому Стригун-виборний створив образ темпераментної, одержимої своєю справою людини.

Реалістично втілена режисером сама Наталка Полтавка – це ідеал української дівчини, наділеної типовими моральними якостями: чесністю, скромністю, добротою, сердечністю, душевною силою. Наталка – працьовита, ввічлива, вірна в коханні, намагається догодити матері, навіть Возний про неї говорить: «Золото – не дівка!». Чотири роки нічого не знаючи про Петра, вона продовжує його кохати і чекає повернення свого обранця. Відважна і смілива, Наталка захищає своє кохання, відмовляє Возному у фіналі п'єси, виступаючи проти звичаїв, адже подала вже йому рушники. Усі ці риси характеру головної героїні оперети сміливо запозичилися сценічно втілити під режисерським керівництвом Федора Стригуна Валентина Мацялко та н. а. України Людмила Нікончук, яка своїм вибуховим характером створила один із найяскравіших «заньківчанських» образів.

Образ Петра, створений Федором Стригуном, – це також символ вірності коханню й боротьби за нього. Режисер наділив його якнайкращими рисами українського чоловіка – щирістю, добросердечністю, працьовитістю. Актор, н. а. України Ярослав Мука, втілює задум режисера та бездоганно справився зі своєю роллю.

Метою Федора Стригуна-режисера було досягнення психологічної художньої правдивості дійових осіб, адже, на його думку, сценічна правда не є натуралістичною копією життя, механічним

перенесенням на сцену якогось вчинку чи події, а художнім, узагальненим відтворенням, що митець і блискуче довів у постановці «Наталки Полтавки».

Оперета «Наталка Полтавка» у режисерському вирішенні Федора Стригуна є мистецьким синтезом лексичного багатства, живої народної мови, ліричної пісенності. Власне пісні є не просто музичним декором вистави, а одним із засобів розкриття психологічного портрету персонажів. Скажімо, Наталка, вперше з'являючись перед глядачем, виконує пісню «Віють вітри, віють буйні...», тим самим виражаючи внутрішній сум ще до початку самого монологу. Отож кожен із персонажів постановки Федора Стригуна має свій пісенний портрет, що засвідчує оригінальність і до певної міри експериментальність цієї оперети. Так при постановці режисер використав лірично-побутові, обрядові, купальські пісні та балади: «Ой оддала мене мати за нелюба заміж», «Брала дівка льон», «Розлилися води на чотири броди», «Чорна хмаронька наступає», «Лимерівна», «Гомін, гомін по діброві», «Та йшов козак з Дону», «Ой під вишнею, під черешнею», а також твори, написані Іваном Котляревським зі стилізацією під фольклор. Більшість із них стали народними – вищезгадана «Віють вітри, віють буйні...», «Сонце низенько» та ін.

Музика постановки належить перу одного із найвідоміших українських композиторів Миколі Лисенку, який тонко відчував нюанси народного мелосу. Він створив розгорнуті арії, увертюри, оркестрові антракти, художні обробки народних пісень, що були закріплені сценічною традицією в п'єсі. Музика композитора, яка характеризується глибиною простоти, ясністю, гармонійною єдністю композиційних елементів, стала музичною основою постановки Федора Стригуна та Володимира Льорчака (останньому належить аранжування та оркестрування п'єси). Сам режисер уважав, що «Лисенко був геніальний чоловік, не берімося його «вдосконалювати»» [18]. Завдяки збереженню музичної основи Миколи Лисенка Федору Стригуну вдалося створити оперету, яка захопила реципієнта за посередництвом оркестру (диригент – Богдан Мочурад).

Сценографія «Наталки Полтавки» теж характеризується оригінальним режисерським почерком, зважаючи на задум зробити виставу «на збереженні», наче вона відбувається в музеї, здійснений завдяки роботі н. х. України, лауреата Національної премії України ім. Т. Шевченка Мирона Кипріяна. Так сценограф розмістив на сцені штучний перелаз, скриню, з якої персонаж-автор виймає одяг і перевдягається у Возного, панораму села (українського художника Миколи Пимоненка), криницю, манекени з українським (полтавським) убранням, яке герої оперети одягають на себе під час вистави. У такий спосіб тут-таки на сцені перед глядачем відбувається перевтілення акторів у героїв п'єси, а відповідно – по-новому оживають події, описані Іваном Котляревським.

Режисерський погляд Федора Стригуна, безперечно, можемо вважати новаторським, адже запропонований ним принцип сценічної обробки п'єси полягає у виясненні новітньої європейської театральності з залученням елементів ярмаркового балагану, театру представлення. За словами Федора Стригуна, «ми, актори сучасні, показуємо вам «Наталку Полтавку» своїм відношенням, своєю любов'ю, своєю пошаною, своїм гумором, з великою повагою і вдячністю» [5]. По суті Федір Стригун створив відкритий «театр серед людей»: усі персонажі оперети виходять на сцену від глядача, який у такий спосіб він стає співучасником вистави, витворюючи т. зв. «четвертий вимір п'єси», який «тільки згадується в ній і на який театр зважився звернути особливу увагу» [5].

Саме тому за новітнє прочитання та оригінальне тлумачення класики, а також за «значний внесок у розвиток української національної культури» [6, с. 1] до 225-ої річниці від Дня народження автора «прап'єси» «Наталки Полтавки» [12, с. 3] у 1994 р. режисер став лауреатом Премії імені Івана Котляревського, а його постановка була визнана справжнім новаторством національного театру.

На успішну і оригінальну режисерську реінтерпретацію класичного твору звернула увагу і громадськість, зокрема журналістка і письменниця Любов Часто зазначила, що ««Наталка Полтавка» – це ніби наново написаний твір, а насправді він тільки по-новому прочитаний»; «Вона поставлена в традиціях кращої вертепної драми і в кращих зразках світової драматургії. Це – театр-свято». І далі: «...дивлячись Вашу «Наталку Полтавку», просто забуваєш, що колись знав цю п'єсу, вона зовсім інакша – свіжа і чиста, як вранішня роса, вона весела і світла, як новий день...» [21, с. 4].

Федір Стригун, вважаючи цю оперету репрезентацією народного бурлеску, зізнається, що при її театральному перегляді «усі сміються. Сміються до кінця. Але дивна річ. Раптом зі сміху починають плакати і сміються зі сльозами на очах. Бо вистава говорить про те, яка добра, яка красива українська нація. І написав про це Котляревський» [21, с. 3].

Вистава «Наталка Полтавка» у режисерському виконанні Федора Стригуна користується великою популярністю вже понад 20 років, деякі глядачі навіть дивились її двічі [10, с. 4], що й підтверджує її сучасність та незмінну затребуваність. Театральна труппа, очолювана художнім



керівником Федором Стригуном, продемонструвала виставу як в Україні, так і далеко за її межами. Чернігівські «Вісті» сповіщають про успіх оперети на сцені Ніжинського українського драматичного театру імені М. Коцюбинського: «Ніжинці, як і канадці та англійці, де виступав колектив, побачили свято театру, в якому живе, вирує глибока, лірична і весела слов'янська натура. [...] У «заньківчан» давня українська комедія прозвучала сучасно. І не тільки тому, що виконавці імпровізували в ній на злободенні теми. Котляревський для них – не музейний експонат, а жива п'єса з вічними проблемами любові і людської свободи. Саме тому і знайшла постановка захопленого глядача» [13, с. 7].

Оригінальність постановки «Наталки Полтавки», зіграної «заньківчанами» на гастролях у США, та особлива рецепція її глядачами підтверджується словами голови мистецького центру «Світлиця» м. Клівленд, ведучої радіопередач, призначених для української громади, Катерини Немири: «Важко підібрати слова, аби передати враження, яке справили «заньківчани». Такого успіху ще не домагався жоден театр. Вистава перетворилася у справжнє свято української пісні і танку» [3]. Хорошим творчим досвідом стала «Наталка Полтавка» і для американських акторів, котрі були зачаровані традиціями українського театру – музикою, глибокою психологічністю оперети, пластикою та вокалом акторів [7, с. 6].

Успіх оперети підштовхнув Федора Стригуна до постановок «Наталки Полтавки» в Луцьку (2002) та Тернополі (2010) і, за словами самого режисера, «...вистава вийшла цілком іншою, ніж та, яку підготував у театрі Марії Заньковецької. За формою інша. Ми навіть старі речі з музею для неї витягли» [17]. Як зізнався режисер в інтерв'ю тернопільському порталу «te.20minut.ua», ця п'єса для нього є іконою: «Ми настільки звикли до неї, що не можемо належно оцінити її, хоч уже 200 років гріємося на ній. У цій постановці я не придумував нічого нового, бо настільки поважаю Івана Котляревського, що мені захотілося розкрити все те, що він мав на увазі, коли писав цю праматір українського театру. Я навіть у світовій драматургії не можу знайти схожої п'єси, котра б так характеризувала народ, як «Наталка Полтавка»» [15].

На сценах яких театрів не йшла б «Наталка Полтавка» під режисерським керівництвом Федора Стригуна, усюди вона створювала свято української мови, музики, адже оперета насичена надзвичайним емоційним впливом на глядачів: радість, горе і сльози Наталки є горем, сльозами і радістю всієї зали. На окремі закиди у надмірі «шароварщини» на сцені Федір Стригун відповідає словами Михайла Форгеля: «Театр – це місце, де народжується нація». Тому «не сміймося, не розкидаймося цим словом «шароварщина». Можна голому вийти на сцену. Головне, яку ти ідею несеш, що ти хочеш сказати своїм словом, своєю творчістю» [17].

Режисерська та акторська творчість Федора Стригуна, безперечно, заслуговує найвищого визнання за актуальність та новаторське втілення «Наталки Полтавки» Котляревського, тому закономірно, що режисер отримав найвищу державну нагороду, а театр, очолюваний ним, залишається одним із професійних театрів України.

Здійснений аналіз сценічної постановки Федора Стригуна «Наталка Полтавка» засвідчив, що постановник не просто вдавня до реінтерпретації класичної спадщини, а здійснив оригінальну режисерську рецепцію п'єси як на формальному, так і на змістовому рівнях. Керуючись необхідністю віджити загальнолюдські та національні цінності «праматері українського народного театру», затушовані радянською ідеологічною пропагандою, Федір Стригун досягнув високого театральномистецького рівня і в окремих акцентах характеротворення (деталіх міміки, жестів, емоцій героїв, реплік, характерного одягу), і в істотних моментах сценографії (це вистава «на збереженні», яка відбувається в позірному музеї). Головною рисою постановки Федора Стригуна є синтетичний характер театральної форми оперети, яка рясніє народними лірично-побутовими, обрядовими, купальськими піснями й баладами, авторськими піснями Івана Котляревського, стилізованими під фольклор, бурлескними елементами ярмаркового балагану, які актуалізують четвертий вимір оперети.

Усі вищезазначені особливості сценічної постановки Федора Стригуна «Наталка Полтавка» забезпечують їй славу самобутньої, новаторської, актуальної реінтерпретації та рецепції «праматері українського народного театру», яка не залишає байдужим жодного глядача.

20. Абліцов В., Жежера В., Краснодемський В. Секрет формування малоросійської трупи / В. Абліцов, В. Жежера, В. Краснодемський // Голос України. – 1999. – № 42. – 6 березня. – С. 9.

21. Вівсяна І., Кравець Н. Український театр між традиціями та вимогами майбутнього / Інна Вівсяна, Наталія Кравець // Українське мистецтвознавство : Матеріали, дослідження, рецензії : [збірник наукових праць, гол. ред. Г. Скрипник]. – Вип. 7. – К., 2007. – С. 144–147.

22. Гороховський А. Америка аплодує заньківчанам / Анатолій Гороховський // Час і події. – 1997. – № 12 (№ 25).
23. Гринів О. На виклики національної основи. Непретензійні нотатки / Олег Гринів. – Львів : Тріада плюс, 2011. – 440 с.
24. Гуменюк В. На сцені – класика / В. Гуменюк // Кримська світлиця. – 1993. – 12 червня.
25. Доманська Г. Федір Стригун : «Ми – дуже цінні люди, ми собі навіть не уявляємо, наскільки ми цінні...» / Галина Доманська // За вільну Україну. – 1994. – № 191 (808). – 15 жовтня. – С. 1, 4.
26. Клевцова Л. Федір Стригун: «Хто людям правду говоритиме, якщо не ми?» / Лариса Клевцова // Робітничка газета. – 2003. – 18 липня. – С. 6.
27. Кушнір Б. Театр з простягнутою рукою / Богдан Кушнір // Молодь України. – 1991. – №116. – 20 червня. – С. 3.
28. Лепкий Б. Наше письменство / Богдан Лепкий; [істор. нарис]. – Краків: укр. вид-во, 1941 – С. 53
29. Львівський український // Культура і життя. – 1991. – № 23. – 8 червня. – С. 4.
30. Наталка Полтавка (опера): [матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії] // Режим доступу: [http://uk.wikipedia.org/wiki/Наталка\\_Полтавка\\_\(опера\)](http://uk.wikipedia.org/wiki/Наталка_Полтавка_(опера))
31. Оверчук М. Їм нас бракує / Мирослава Оверчук // Культура і життя. – 1997. – № 32. – 20 серпня. – С. 3.
32. Онищенко Н. Кухоль крику розлилася... / Надія Онищенко // Вісті. – 2002. – 3 травня. – С. 7.
33. Основні результати наукової і творчої діяльності за звітний період : Відділення музичного мистецтва // Вісник Академії мистецтв України. – Вип. 4. [ред. колегія : А. В. Чебикін (гол.), І. Д. Безгін, Ю. П. Богуцький, А. А. Бокотей і ін.]. – К., 2008. – С. 10–13.
34. Прем'єра «Наталка Полтавка» в Тернополі // Інформаційна агенція культурних індустрій ПРО, 07.05.2010 // Режим доступу : <http://i-pro.kiev.ua/print/9479>.
35. Пуляєва-Чижович Л. «Наталка Полтавка», 250-ий раз, три склади акторів на сцені... / Людмила Пуляєва-Чижович // Високий замок. – 2012. – 26 грудня.
36. Режим доступу: <http://lviv-online.com/ua/events/theatre/natsionalnyj-akademichnyj-ukrajinskyj-dramatychnyj-teatr-im-mariji-zankovetskoji-vystava-natalka-poltavka/>.
37. Садовська Г. Федір Стригун: «Не в кожного народу є своя Наталка» / Галина Садовська // Вільне життя плюс. – 2010. – № 23 (15135). – 26 березня.
38. Стригун Ф. Нація. Культура. Духовність / Стригун Федір // Животоки. – 2004. – № 3–4 (24–25). – С. 2.
39. Часто Л. Новаторство Федора Стригуна / Любов Часто // Національна трибуна. – 1997. – № 25. – 22 червня. – С. 4.
40. Черняк Л. «Колись ще скажуть... ми жили за часів Івана Миколайчука» / Людмила Черняк // Буковина. – 2002. – 9 жовтня. – С. 3.

*В статтє анализується оперетта «Наталка Полтавка» Івана Котляревського як синтетическая театральная форма в режиссерской реінтерпретації Федора Стригуна. Установлюються художественно-сценіческие особености постановки, прослеживаются признаки режиссерского реанімірованіе пьєсы, очерчиваются художественные идеи общечеловеческих и национальных ценностей этой «праматері украинского театра».*

*Ключевые слова: оперетта, режиссер, сценіческие особености, синтетическая театральная форма, средства выразительности, художественная реінтерпретація, авторская рецепція.*

*The operetta «Natalka Poltavka» is analyzed in the article as synthetic theatrical form in the Fedir Strigun's director decision. It was investigated the artistic-scenic features of this staging, peculiarities of director's reanimated play were tracked, it were outlined the artistic idea of universal and national values of the «foremother of the Ukrainian theater».*

*Key words: operetta, director, scenic features, synthetic theatrical form, the expressive means, artistic reinterpretation, author reception.*

**ФЕСТИВАЛЬ МОНОСПЕКТАКЛІВ «МАРІЯ»:  
СПЕЦИФИКА ФУНКЦІОНУВАННЯ В МИСТЕЦЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНИ  
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

У статті проведено аналіз Міжнародного театрального фестивалю монодрам жінок-актрис «Марія». Його особливістю є опора на жанр жіночої монодрами. Відзначено, що в рамках Фестивалю відбуваються міжнародні науково-мистецькі конференції, круглі столи, художні тематичні виставки, майстер-класи, творчі зустрічі та екскурсії. За одинадцять років існування Міжнародного театрального фестивалю монодрам жінок-актрис «Марія» в ньому брали участь представники країн Польщі, Білорусії, Угорщини, Росії, Словаччини, Азербайджану, Вірменії, Японії, США, Єгипту, Ізраїлю, Великої Британії, Словенії, Німеччини, які продемонстрували високу майстерність та культуру своєї держави.

**Ключові слова:** театральный фестиваль, театралізація, монодрама, жіноча монодрама, міжнародний театральный фестиваль монодрам жінок-актрис «Марія».

В культурно-мистецькому просторі України фестивальний рух є універсальним комунікативним чинником, що встановлює, підтримує і стимулює суспільні і художньо-творчі зв'язки. Фестиваль театральний – як складова фестивального руху – дає можливість по-особливому побачити зміст театрального процесу. Його перебіг засвідчує пошук новаторських ідей, реалізації нетрадиційних рішень, розвиток інноваційних форм роботи акторів, режисерів, творчих пошуків інсценізаторів для заохочення нового глядача. Аналіз театральних фестивалів, зокрема в Україні, є актуальним для вивчення, оскільки дозволяє визначити нові аспекти у розвитку театрального мистецтва, сприяє взаємодії і втіленню різних ідей майстрами театру.

На сучасному етапі розвитку театрального мистецтва особливістю фестивалів є їхня тематична різноманітність та багатогранність. Кожен із них є неповторним та несе у собі не лише культурне збагачення для глядача, але є і неабияким поштовхом до вдосконалення учасників зокрема та театру загалом.

Одним з новітніх, прогресуючих українських фестивалів є Міжнародний театральний фестиваль монодрам жінок-актрис «Марія». Його особливістю є унікальність на теренах України, оскільки основою його є жіноча монодрама. Започаткований в Україні в 2004 році Міжнародний театральний фестиваль жінок-актрис «Марія» не має і жодних аналогів у світі. До участі в ньому залучається широке коло актрис різних країн, яке постійно розширюється.

Метою пропонованої статті виступає аналіз динаміки функціонування Міжнародного театрального фестивалю жінок-актрис «Марія». Супутніми завданнями до мети стали: визначення жанрової специфіки театрального фестивалю; тематичного спектру вистав; ролі фестивалю у сучасному культурно-мистецькому просторі України й Європи.

Актуальність статті полягає у теоретичному осмисленні особливостей Міжнародного театрального фестивалю моноспектаклів жінок-актрис «Марія» на основі аналізу його вистав.

Монодрама – різновид драми, призначений для виконання одним актором. До монодрам відноситься: п'єса-монолог, драматична мініатюра, побудована у формі розмови з безмовним персонажем тощо. Монодрамою називають також драматичний твір з двома і декількома дійовими особами, ролі яких виконує один актор [3].

Теоретичними засадами дослідження жанру монодрами стала праця М. М. Євреїнова (1879–1953) – російського режисера, історика театрального мистецтва – «Введення в монодраму» (1909). Монодрама не є «моновиставою», але має прямий стосунок до неї. Монодрама (за принципом театральної теорії М. Євреїнова) – це розгортання сценічних подій, які ніби проходять крізь свідомість героя або одного з діючих осіб; вона полягає у драматичному уявленні, представляє навколишній світ таким, яким він усвідомлюється дією особою «в будь-який момент його сценічної дійсності і змушує кожного з глядачів увійти в положення цієї особи, зажити його життям» [26].

Прикладом функціонування жанру монодрами став створений 1989 року український «театр одного актора» «Крик» (м. Дніпропетровськ), засновником якого є народний артист України, актор і режисер М. В. Мельник (нар. 1957). Він відтворює весь сучасний світ з його проблемами й негараздами, чим якісно й тематично не відрізняється від інших сьогоденних монодрам, успіх яких до речі, в тому й полягає [27].

Монодрама, як окремий різновид, сформувалася достатньо давно і вже має свої основні види:

- 1) вистава первинно розрахована для одного сценічного виконавця;
- 2) вистава для декількох виконавців, що адаптована для одного актора;
- 3) створення концертної літературної композиції творів (віршів, новел), послідовність яких будується в певній схожості до лірико-драматичних сюжетів [27].

За рішенням вийти одному на сцену криється величезна відповідальність. Можна сказати, що режисер займає тут досить пасивну позицію, та це не так, хоч і йдучи до «театру одного актора» для нас існує тільки виконавець і його талант у всіх смислах творення ним мистецтва, ество і особистість його героя (героїв), які він наповнює собою і тільки собою. Бо «виконавець в театрі актора – не просто актор. Він і автор, і актор, і читець, і режисер» [28].

Залишаючись наодинці з глядацьким залом, актор кожного разу намагається зрозуміти і знайти відповіді на поставлені сюжетом питання разом із глядачем, який теж повинен бути відповідним. Лише так він створює свій світ і час, виражаючи своє бачення. «Монодрама – це щось особливе й геніально зроблене щойно. Тому й виступає як самовираження» [28].

Фестиваль монодрам жінок-актрис «Марія» присвячений першій народній артистці України Марії Костянтинівні Заньковецькій, яка була однією з найскраповіших актрис у театральному просторі кінця ХІХ – початку ХХ століть, корифеєм української сцени. Автором проекту-фестивалю «Марія», його художнім керівником, директором, ідейним натхненником є народна артистка України, лауреат Національної премії ім. Тараса Шевченка, актриса Національного драматичного театру ім. Івана Франка Лариса Кадирова.

Щорічний фестиваль присвячується знаменній даті української або світової культури: творчості Марії Заньковецької, Миколи Гоголя, Антона Чехова, лауреата Нобелівської премії Габрієля Гарсії Маркеса.

Метою фестивалю є плекання, культивування та представлення можливостей універсальної мови театру, вшанування пам'яті першої Народної артистки України Марії Заньковецької, популяризація кращих світових здобутків виконавської майстерності актрис, сприяння активної інтеграції українського театру до світового театрального процесу [1].

Центральною темою є доля жінки, що є своєрідним лейтмотивом фестивалю. На сцені представлена широка галерея жіночих образів, адже у всі часи у всіх народів було своє бачення справжньої жінки, і кожен драматург по своєму зображав її в залежності від епохи. У монодрамах фестивалю вражають різноманітні жіночі образи, які є творчим здобутком надзвичайно талановитих актрис з різних європейських країн. Зокрема, варто відзначити такі вистави: «Леді Макбет» за Вільямом Шекспіром, «Смерть Офелії» за С. Виспянським, «Стара жінка висиджує» Тадеуша Ружевича, «Душечка» Антона Чехова, «Вигнання до Раю» Нуї Раппа, «Музична зустріч М. Заньковецької та А. Чехова», «Ніхто» Ніни Берберової, «Чайка» Антона Чехова, «Сон» Тараса Шевченка, «Зламани нігті. Марлен Дітріх» Ромуальда Віша-Покойського, «Театральність» Бернара-Марі Кольтеса, Лукаша Ріппера, Міхала Вальчака, «Кравець з Інвернессу» Метью Заєця, «Жінка, яка увійшла в двері» Родді Дойла, «Фантазія для скрипки та кохання» за романом Шолом-Алейхема, «Плач Медеї» Сашо Журцера, Мойтіни Журцер, «Марсель» Акопа Казанчяна, «Мати Мейра та її діти» Керола Свіфта, «Діва» М.Гауер, «Співають нічні пастухи» Зм.Бядуля, Г.Дягилева, «Момент кохання» за творами В.Винниченка, «Мій Вільям Шекспір» Анжея Северина, «Федра», «Мій труп» (сценарій, режисура та сценографія Богуслава Керца), «Людський голос» Жака Кокто, «Сара Бернар. Наперекір усьому» за п'єсою З.Хшановського та Л.Кадирової, «Марія. Коли розлучаються двоє», присвячену Марії Заньковецькій – корифею української сцени та інші.

Театр одного актора викликає неоднозначні асоціації в театральному світі. З одного боку – співчуття до драматичних акторів, які повною мірою не мають змоги творчо реалізувати себе, які вимушено обирають вид монотеатру як максимально незалежну (наскільки це можливо у їхній професії) форму захисту від режисерської байдужості. З іншого – захоплення одинаками-особистостями, які мають професійну мужність і талант «атакувати» глядацький зал своєю енергетикою, утримувати його увагу власною харизмою [7].

Унікальним явищем фестивалю є швидкі темпи його розвитку, що зумовило зацікавленість зарубіжного учасника. За одинадцять років існування Міжнародного театрального фестивалю монодрам жінок-актрис «Марія» у ньому взяли представники країн Польщі, Білорусії, Угорщини, Росії, Словаччини, Азербайджану, Вірменії, Японії, США, Єгипту, Ізраїлю, Великої Британії, Словенії, Німеччини, які продемонстрували високу майстерність та культуру своєї держави.

Цікавим фактом є те, що постановка вистав відбувалися мовою оригіналу, без синхронного перекладу, підкреслюючи універсальність сценічної виразності світового театру [10].

«Марія» – фестиваль жіночих монодрам, утім, 2013 року вперше було показано чоловічу монодраму, яку зіграв шотландський актор Метью Засць. Ця постколоніальна у своїй суті драма побудована на автобіографічному матеріалі – історії життя родини батьків Метью, яка під час Другої світової війни була «вирвана з корінням» зі східнопольських теренів (територія нинішньої Галичини) і закинута в Шотландію. Це глибока психологічна драма, яка ставить перед глядачем запитання «Звідки ми? Де наше коріння?» і, зрештою, «Хто ми?» [18].

У 2014 році до програми фестивалю додалась ще одна чоловіча монодрама «Момент кохання» за оповіданням Володимира Винниченка, в якій брав участь на той час Міністр культури України – Євген Нищук. Зовнішня фабула будується на основі майже пригодницького сюжету, – нелегальний перехід молодими людьми кордону – дозволяє проникнути глибше: мова йде про подолання ще й інших кордонів – суто психологічних [23].

В рамках Фестивалю відбуваються прес-конференції для засобів масової інформації, міжнародні науково-мистецькі конференції, круглий стіл «Полілог культур», художні тематичні виставки, майстер-класи, творчі зустрічі, екскурсії для учасників фестивалю золототермом Києвом, відвідини музею Марії Заньковецької [1].

Для прикладу в 2009 році відбулася міжнародна конференція «Магічний вплив М.В. Гоголя на світовий та український культурні процеси», в якій взяли участь відомі науковці, культурологи (Л. Голота, М. Наєнко, М. Новикова, І. Оржицький, О. Пахльовська, Є. Сверстюк, М. Стріха та ін.) та гості з багатьох країн світу (Велика Британія, Хорватія, Мексика, Іран, Польща, Росія тощо) [25].

У 2010 році в рамках фестивалю відбулася міжнародна науково-мистецька конференція до 150-річчя з дня народження А.П. Чехова, яка збрала фахівців із Іспанії, Великої Британії, Польщі, Пакистану, Росії й України. Цього року саме Чехов став магічним духовним покровителем фестивалю. У центрі художнього космосу Чехова — теми самотності, абсурдності світу, але разом із тим іронія, що допомагає піднятися над світом марноти [15].

Актуальною стала тема міжнародної науково-мистецької конференції «Магія культур: гортаючи сторінки світової класики», яка відбулася у 2011 році. У ній взяли участь режисери, академіки, перекладачі, теоретики та науковці [21].

У 2012 році відбулася міжнародна конференція «Магічний вплив М.В.Гоголя на світовий та український культурні процеси», проілюстрована низкою вистав, представлених акторами з України, Росії, Вірменії, Німеччини, США, Японії [25].

У 2013 році темою міжнародної науково-мистецької конференції була «Магія акторства». У ній взяли участь організатори, театральні критики, мистецтвознавці, журналісти та інші діячі культури України та світу.

Підсумки історичної і мистецької динаміки Міжнародного театрального фестивалю монодрам жінок-актрис «Марія», аналіз особливостей розвитку та специфіки його проведення, зумовили такі **висновки**.

1. Визначальною рисою та особливістю фестивалю є домінуючий жанр монодрами, що не лише його кардинально відрізняє від інших, але й дає неабиякий поштовх для розвитку і вдосконалення театрального мистецтва в цілому.

2. Фестиваль є чудовою можливістю для актора-одинака проявити свій талант та реалізувати весь потенціал, вибираючи виставу, яка до душі, власне, йому. Зрештою, крізь призму гри на сцені, актор не лише реалізовує себе, але й дозволяє глядачу відкрити цілий всесвіт талановитої гри, виконаної однією людиною, що розвиває уяву глядача, виховує у ньому високі естетичні цінності.

3. Вдало підібране місце проведення фестивалю, адже він традиційно відбувається у культурному центрі України – Києві, куди всім зручно завітати та відвідати захоплюючі екскурсії містом, що входить у програму фестивалю.

4. Фестиваль за географією охопив усі регіони країни, залучивши і гостей з-за кордону. Були представлені учасники із Польщі, Білорусії, Угорщини, Росії, Словаччини, Азербайджану, Вірменії,

Японії, США, Єгипту, Ізраїлю, Великої Британії, Словенії, Німеччини, які грали вистави мовою оригіналу.

5. На фестивалі були репрезентовані класичні театральні зразки Вільяма Шекспіра, Антона Чехова, Тараса Шевченка, Миколи Гоголя, інсценізації творів Шолома-Алейхема, Володимира Винниченка, а також сучасних українських та зарубіжних авторів.

6. Щороку на фестивалі відкриваються нові імена поетів, філософів, теософів, людей великої долі, які вчать всіх оточуючих високих духовних цінностей, дають зрозуміти, що можна змінити хід колеса буття [1].

Міжнародний театральний фестиваль монодрам жінок-актрис «Марія» має усі перспективи продовжувати розвиватися у майбутньому, адже попереду ще безмежний океан ідей, мотивів, прагнень, які чекають своєї реалізації.

1. Сайт фестивалю «Марія» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://mariafest.com/?p=265>.
2. Кадирова Лариса Миколаївна [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://uk.wikipedia.org>.
3. Vseslova [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://vseslova.com.ua/word/>.
4. Заболотна В. Заньковецька... Відлуння. У столиці відбувся Перший міжнародний театральний фестиваль монодрам жінок-актрис «Марія» [Електронний ресурс] / Валентина Заболотна // День. – Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/125445>.
5. Олтаржевська Л. Мистецтво жити після смерті. Сьогодні починається Міжнародний театральний фестиваль «Марія» [Електронний ресурс] / Людмила Олтаржевська // Україна молода. – Режим доступу : <http://www.umoloda.kiev.ua/number/272/164/9732/> газета.
6. Театральний процес у Україні в дзеркалі театральних фестивалів : оглядова довідка за матеріалами преси (2009) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://mincult.kmu.gov.ua/mincult/uk/publish/article/225084;jsessionid=0D83FF45195E032487951CE94852260C>.
7. Олтаржевська Л. Актриса Лариса Кадирова організувала II фестиваль монодрам «Марія» [Електронний ресурс] / Людмила Олтаржевська // Україна молода. – Режим доступу : <http://2fwww.umoloda.kiev.ua/regions/0/164/0/18788/>.
8. Максименко С. Сад монодрам (Огляд фестивалю «Марія»–2006, Київ) / С. Максименко // Просценіум. – 2006. – №2 – 3(15 – 16). – С. 50–52.
9. Максименко С. Не просто «Марія» (VI Міжнародний фестиваль жіночих монодрам «Марія») / С. Максименко // Просценіум. – 2009. – №3(25). – С. 50–53.
10. Підлужна А. Життя під знаком Заньковецької / А.Підлужна // День. – 2007. – №31.
11. Груша Х. П'ять днів «Марини» // Газета по-київски. – 2009. – 23 сент.
12. Підлужна А. Силует Заньковецької на тлі профілю Гоголя // День. – 2009. – 23 верес.
13. Підлужна А. Посвята Марії Заньковецькій // Культура і життя. – 2009. – 25 верес. – 1 жовт.
14. Дроздовський Д. Магія самотності та іронія над абсурдом / Д.Дроздовський // День. – 2010. – № 177.
15. Боднар Б. Сповідь пані в час безвиході [Електронний ресурс] / Б. Боднар // Урядовий кур'єр. – 2011. – 26 лист. – 1 жовт. Режим доступу : <http://ukurier.gov.ua/uk/articles/spovid-pani-v-chas-bezvihodi/>.
16. Кадирова Л. Під знаком Марії / Л. Кадирова // День. – 2010. – №167.
17. Підбиваючи підсумки IX Міжнародного фестивалю жіночих монодрам «Марія» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://knpri.gov.ua/content>.
18. Дроздовський Д. Магічний трикутник Лариси Кадирової / Д.Дроздовський // Кіно театр. – 2014. – №2.
19. Gulan G. 'Camerica, Puppy Art'. Artefact GLOCALOGUE. 2012-06-05. Polacy zagrali w teatrze Franki na festiwalu «Maryja» [Електронний ресурс] / G.Gulan. – Режим доступу : <http://polonews.in.ua/aktualnosc/nauka-i-kultura/polacy-zagrali-w-teatrze-franki-na-festiwalu-maryja.html>.
20. Доленко В. «Славетна «Марія» збирає своїх шанувальників» Західно-Українська Асоціація «Спадщина України» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.spadshina.com/programs/za-lashtunkami/larisa-kadirova/>.
21. Кадирова Л. М. Міжнародний театральний фестиваль жіночих монодрам «Марія» [Електронний ресурс] / Л. М. Кадирова // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – 2013. – Вип. 12. – С. 84–94. – Режим доступу : [http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nvkkarogo\\_2013\\_12\\_7.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nvkkarogo_2013_12_7.pdf).
22. Театр на екрані (про проект «Момент кохання») [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.ex.ua/6410131>.
23. Рой У. Полілог культур (Фестиваль монодрам «Марія» – 2011) / У. Рой // Просценіум. – 2014. – №2 – 3(30 – 31). – С. 50–52.
24. VI Міжнародний фестиваль жіночих монодрам «Марія» [Електронний ресурс] // Режим доступу : [http://www.ukma.edu.ua/index.php/news/1207-archive-2004-2012?news\\_show=item&news\\_id=1392](http://www.ukma.edu.ua/index.php/news/1207-archive-2004-2012?news_show=item&news_id=1392).
25. Дроздовський Д. У Києві завершився Міжнародний фестиваль «Марія», а у його рамках пройшла науково-мистецька конференція, присвячена ювілею Миколи Гоголя [Електронний ресурс] // Режим доступу : <http://mariafest.com/?p=3>.

26. Монодрама Н. Н. Евреїнова [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://ru.wikipedia.org/wiki/Монодрама\\_Н.\\_Н.\\_Евреїнова](http://ru.wikipedia.org/wiki/Монодрама_Н._Н._Евреїнова).  
27. Моноспектакль [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://ru.wikipedia.org/wiki/Моноспектакль/>.  
28. Березка Л. Моноспектакль – это жанр или высший пилотаж? [Електронний ресурс] / Л. Березка // Школа Жизни. – 2008. – Режим доступу : <http://shkolazhizni.ru/archive/0/n-20871/>.

В статье представлен анализ Международного театрального фестиваля моноспектаклей женщин-актрис «Мария». Его особенностью является опора на жанр женской монодрамы. Определено, что в рамках фестиваля проходят международные научно-творческие конференции, круглые столы, художественные тематические выставки, мастер-классы, творческие встречи и экскурсии. На протяжении одиннадцати лет функционирования Международного театрального фестиваля моноспектаклей женщин-актрис «Мария» в нем принимали участие представители Польши, Беларуси, Венгрии, России, Азербайджана, Армении, Японии, США, Египта, Израиля, Великой Британии, Словении, Германии, которые продемонстрировали высокое мастерство и культуру своей страны.

**Ключевые слова:** театральный фестиваль, театрализация, монодрама, женская монодрама, международный театральный фестиваль моноспектаклей женщин-актрис «Мария».

In the article were analyzed festivals. It was determined that one of the newest, progressive Ukrainian festivals is the International Festival solo performances of female actresses of «Maria». His feature is that it is the only festival in Ukraine based on a woman's monodrama. It is noted that the festival artistic place international scientific conferences, round tables, art exhibitions, master classes, creative meetings and excursions. Determined that the unique phenomenon of the festival is the rapid pace of development that led to the interest of foreign participants. For eleven years the International Theatre Festival solo performances of female actresses «Maria» it was attended by representatives from Poland, Belarus, Hungary, Russia, Slovakia, Azerbaijan, Armenia, Japan, USA, Egypt, Israel, Belik Britain, Slovenia, Germany, which workshop and demonstrated the high culture of the state.

**Key words:** Theatre Festival, teatralization, solo performances, solo performances of female, the International Festival solo performances of female actresses «Maria».

УДК 78.9

Наталія Юсипів (с. Тереза)

### АНАЛІЗ ОСМОГЛАСНИХ ПІСНЕСПІВІВ БОГ ГОСПОДЬ В КОНТЕКСТІ ГРЕКО-ВІЗАНТІЙСЬКИХ ЗВ'ЯЗКІВ

Досліджується вплив греко-візантійського тексту на музичну структуру жанру української монодії Бог Господь. Спостереження дозволяють зробити висновок про збереження грецької акцентуації у мелодиці окремих піснеспівів осмогласного циклу.

**Ключові слова:** антифон, піснеспів, глас, сакральна монодія.

Зв'язок слов'янської літератури та її грецьких оригіналів завжди цікавив дослідників, які іноді висували цілком протилежні припущення. Зокрема, відомий філолог Ватрослав Ягіч авторитетно заявив, що слов'янські перекладачі не звертали уваги на віршові розміри. Натомість, відомий лінгвіст Роман Якобсон висловив думку про збереження у слов'янських перекладах грецької метрики, що підтверджувало припущення про збереження й музичної основи. Таке твердження повністю збігається також із переконанням Івана Франка, який писав, що вплив Візантії на українську літературу був далеко більший, ніж це прийнято вважати [7, с. 26]. У цьому дискурсі важливим свідченням є не лише загальне коло слов'янської літератури, але й об'ємний репертуар сакральної монодії, зразки якої свідчать не лише про якість перекладу, але й співдію поетичного й музичного рівнів в контексті греко-візантійських джерел.

Для докладнішого розгляду питання обираємо осмогласний цикл піснеспівів *Бог Господь*, які входять до циклу найстабільнішого репертуару повного церковного року. Саме осмогласні півчі цикли завдяки частій повторюваності виконують особливу функцію у богослуженні і представляють найдавнішу практику греко-візантійського обряду.

В сучасній літургійній практиці осмогласні піснеспіви *Бог Господь* співаються у позапостовий період і є своєрідним містком між сталою (*шестипсалмія*) та змінною (*катизми*) псалмодією утрени.

Утренья як форма богослужіння виникає в ранньохристиянські часи, її найдавніша структура зафіксована у «Заповіті Господа нашого Ісуса Христа» – збірці різних канонічних положень, куди ввійшли тексти III - V століть [5, с. 158]. Наступними пам'ятками, які містять інформацію про зміст утрени, є сім книг під назвою «Апостольські конституції» (380-400) та «Паломництво Сільвії Етерії» [3, с. 15] (IV), що донесли інформацію про богослужбовий обряд в Єрусалимі того часу. З часом структура утрени отримала постійний уклад і порядок послідування частин, що зафіксовано у типіконі. Сюди входять і антифони *Бог Господь*.

Утренья складається з двох частин: тринітарної – звеличення Пресвятої Тройці, та христологічної – прославлення Ісуса Христа. Перша частина складається з початкових виголосів, шестипсалмія, утрених молитов, мирної ектенії, антифонів *Бог Господь* з тропарями, катизм з сідальними, величання, сідальних і степенних. Друга частина розпочинається проголошенням Євангелія, далі виконуються ряд молитов, канон, хвалитні псалми зі стихирами, велике славослов'я з трисв'ятим і тропарями, ектенії посиленого благання, прохальна ектенія та великий відпуст.

Перша згадка про піснеспів *Бог Господь* з'являється в описі подорожі Йоана і Софронія до старця Ніла у VII столітті [8, с. 57]. Дослідники вважають, що саме в цей період відбулося впровадження *Бог Господь* до утрени замість пісні Ісаї. Хуан Матеос пов'язує таку зміну із змістом *Бог Господь*, у якому глибше розкривається таїнство воскресіння Христа, що й є головною богословською ідеєю утрени.

Походження піснеспіву *Бог Господь* тісно пов'язане із розвитком Воскресної утрени, основною тематикою та кульмінацією якої є прослава таїнства Воскресіння Христового. Піснеспів складається з двох речень, зміст яких у стислій формі передає богословську суть Воскресіння. Перше речення *Бог Господь і явився нам* засвідчує одкровення Господне, явлене у таїнстві воплощення задля спасіння людства. Ця тема продовжується у другому реченні — *благословен, хто йде в ім'я Господне*, що засвідчує і нашу відповідальність перед Господом та його заповідями. Важливим свідченням спасіння став символічний зміст В'їзду Христа в Єрусалим, з яким пов'язане і виникнення тексту *Бог Господь*. А задля розкриття його глибини піснеспів доповнюється додатковими вибраними стишками, які співаються поперемінно.

© Юсипів Н. (с. Тереза), 2014.



Цикл *Бог Господь* складається із вибраних стишків 117 псалма (27а і 26а), які разом укладають зміст піснеспіву, який повторюється кожною гласі: *Бог Господь і явися нам: благословен грядий во імя Господне*.

Піснеспіви *Бог Господь* знаходяться у кожному рукописному і друкованому нотолінійному ірмології, які дійшли до нас у точному прочитанні мелодичного змісту. Про запотребованість цього жанру у богослужінні свідчать також і його варіанти - напиви. Зокрема, ірмології другої половини XVII ст., містять *Бог Господь* київського, руського, печерського, острозького, волинського, болгарського напівів. Така диференціація пов'язана із виконанням піснеспіву в контексті богослужіння повного літургійного року. Так, простий напів призначався для повсякденного виконання, київський, руський, волинський, острозький напів для Воскресної утрени, болгарський — для празничних богослужін з литією. Це промовляє про високий мистецький рівень літургійної практики в Україні, яка пов'язувала глибокий богословський зміст із високою мистецькою якістю, що відображають нотолінійні ірмології. Про це пише Олександра Цалай-Якименко: «Нотолінійний Ірмологій відобразив загальну властивість національного мистецтва, яке на порозі нового часу зазнало виразних впливів Відродження. Новий український богослужбний збірник, на відміну від старого кулізм'яного, став не лише багатшим за репертуаром, але й зазнав значних стилістичних нашарувань. У ньому архаїчні пласти поєднуються з ренесансними зразками новогрецького, новоболгарського мистецтва» [6, с. 25]. І таким яскравим прикладом є осмогласний цикл *Бог Господь*.

Для аналізу ми обрали *Бог Господь* з Любачівського ірмологіона 1674 року, який зберігається у Львівському історичному музеї (Рук103). Збірник переписав Павло Смеречанський у містечку Любачеві біля Перемишля. Цей Ірмологій переписаний дуже ошатно, він наповнений зовнішньою красою: почерк письма, мистецькі прикраси промовляють зо те, що творець був яскравою, творчою особистістю. Тож зовнішня краса тут добре віддзеркалює красу внутрішню, музичну.

На прикладі мелодики піснеспівів *Бог Господь* переконуємось у великій ролі синкоп, які доволі часто використовуються вже на початку піснеспівів, зокрема, 1, 2 та 6 гласів. Це надає динамічного розвитку мелодії, оскільки спричинює зміщення акцентів словесного тексту. Важливо, що така форма впливає з логіки музичної структури грецького тексту.

глас 1



глас 2



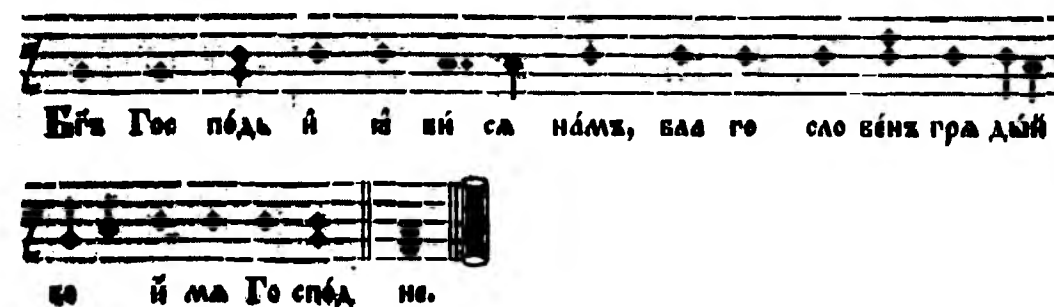
глас 6



З ілюстрації виразно помітно, що мелодика підтримує грецьку акцентуацію і, тим самим, дозволяє зберегти оригінальну музичну константу в слов'янському перекладі.

Пізніші мелодичні варіанти, особливо за останні два століття, поступово адаптують музичну складову до церковнослов'янського перекладу. Це, зокрема, Ірмологій 1700 р., опублікований за єпископа Йосифа Шумлянського у Свято - Юрській друкарні, *Гласопісець* о. Ізидора Дольницького 1893 р. [2, с. 10], *Напівник церковний* Олександра Дзеровича 1959 р. [1, с. 2 ], *Напівник Ігнатія Полотнюка* 1902 р. [4, с. 133].

Подаємо приклад *Бог Господь* з ірмологією Львівського Ставропігійського Інституту 1904-1906 рр. (передрук почаївського видання 1775 р.) із виправленими вербальними акцентами.



Таким чином, скромний на перший погляд мелодичний текст піснеспіву *Бог Господь* XVII ст. виявляє цікаві музичні закономірності. Він демонструє майже повну тотожність грецькій мелодії і ритміці. І лише пізніше ця залежність поступово зменшується на користь логічного поєднання музичних і текстових акцентів церковнослов'янських перекладів. При цьому мелодика втрачає синкоповану пружність давніших греко-слов'янських зразків. Тож можна припускати, що друга половина XVII ст. є важливим періодом розвитку монодії, яка й надалі залишається в межах грецьких структур, та цей висновок потребує ширших і глибших студій.

Звернемо увагу, що піснеспіви всіх восьми гласів *Бог Господь* мають однаковий текст: *Бог Господь і явися нам Благословен грядий во імя Господне*.

Текст піснеспіву складається з двох речень, що позначається і на мелодичній структурі.



Цілісна музично-поетична структура складає чотири більших і менших фраз, які групуються по два речення. Помітним є також збільшення кожної наступної фрази, що можна уявити як піраміду вибудовану від тризвучної поспівки до розгорнутої підсумкової, яка переростає в окреме речення. У часомірному розвитку помітним є поступове збільшення кількості окремих долей у фразах, що збільшує їх початкову кількість у два рази в останній фразі *во імя Господне*.

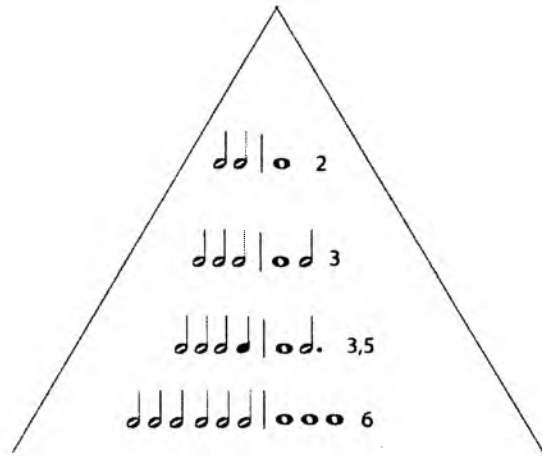
Перший мотив *Бог Господь* складається з трьох звуків, де другий акцентований і власне він експонує основну ладову опору, навколо якої розгортається мелодія. Ця поспівка виділяє тон **h** та його суміжні звуки **a**, **c**. Слід відзначити, що піснеспів побудований на основі синкоп, які динамізують форму. В четвертій фразі синкопа також присутня, але її енергетична суть «розчинилася» на завершальній стадії розвитку музичної форми.

Друга фраза *і явися нам* продовжує повторювати звук **c** і це повторення робить його своєрідною домінантою, кадансуючи на основному опорному тоні **h**. Спільно ці дві фрази творять одне логічне речення, що експонує головний опорний звук **h**, домінуючий тон **c** і завершальну каденцію на тоні **h**. В цьому виразно проявляється розвинуте музичне мислення, що впливає із музичних закономірностей розвитку. Речення перше і друге формують своєрідну експозицію.

Третя фраза *благословен грядий* виростає з основного ядра (**a**, **c**), спираючись на вже сформованих елементах. Ця фраза переходить у завершальну, що є підсумком всього мелодичного розгортання піснеспіву. Четверта фраза *во імя Господне* виростає з другої *і явися нам*, але з

додатковим каденційним елементом. Як вже йшлося вище, друга фраза є основою четвертої фрази, але тут вона є розширеною і завершальною.

Перший глас, окрім помітної виразної «пірамідальної» форми цілого, має також внутрішні мелодико-інтонаційні і ритмічні зв'язки між окремими фразами. Перші дві фрази побудовані у дзеркальному відображенні: фраза перша – рух вперед, тетрахорд **a, h, c** із подовженим звуком **c** на другій ноті, має таку ж саму структуру і в наступній фразі, яка має дзеркальну форму. У часовому вимірі форма піснеспіву поступово розширюється:



Друга фраза доповнена двократним повторенням звуку **h**, що можна визначити як елемент розвитку, що впливає з логіки словесного тексту. Ця друга фраза є відкритою: функціонально і ритмічно закінчується на чвертковій ноті **h**, що виразно сигналізує про подальший розвиток. Загалом, ця пара двох фраз із двома наступними фразами складає своєрідне запитання і відповідь, тому що перші дві фрази завершуються половинною каденцією на другому ступені, а загальне завершення на основній тоніці **a**. Така логічна довершеність композиційної структури жанру свідчить про високий рівень загального стилю української монодії.

Аналітичні спостереження над піснеспівом *Бог Господь* виявляють важливі риси його мелодичної та ритмічної структури в цілому. Навіть на мікрорівні спостерігається логіка структурного розвитку загальної форми, базована на інтонаційному рівні, пов'язаному з грецькою основою. Так, на прикладі ритмічно наголошених звуків відчуваємо вплив грецького оригіналу, що свідчить про тісну взаємодію мелодико-поетичного рівнів, які частково збереглися у зразках української сакральної монодії. Це переконує у необхідності залучення порівняльного методу досліджень українських піснеспівів з їх грецькими джерелами задля отримання об'єктивних наукових результатів.

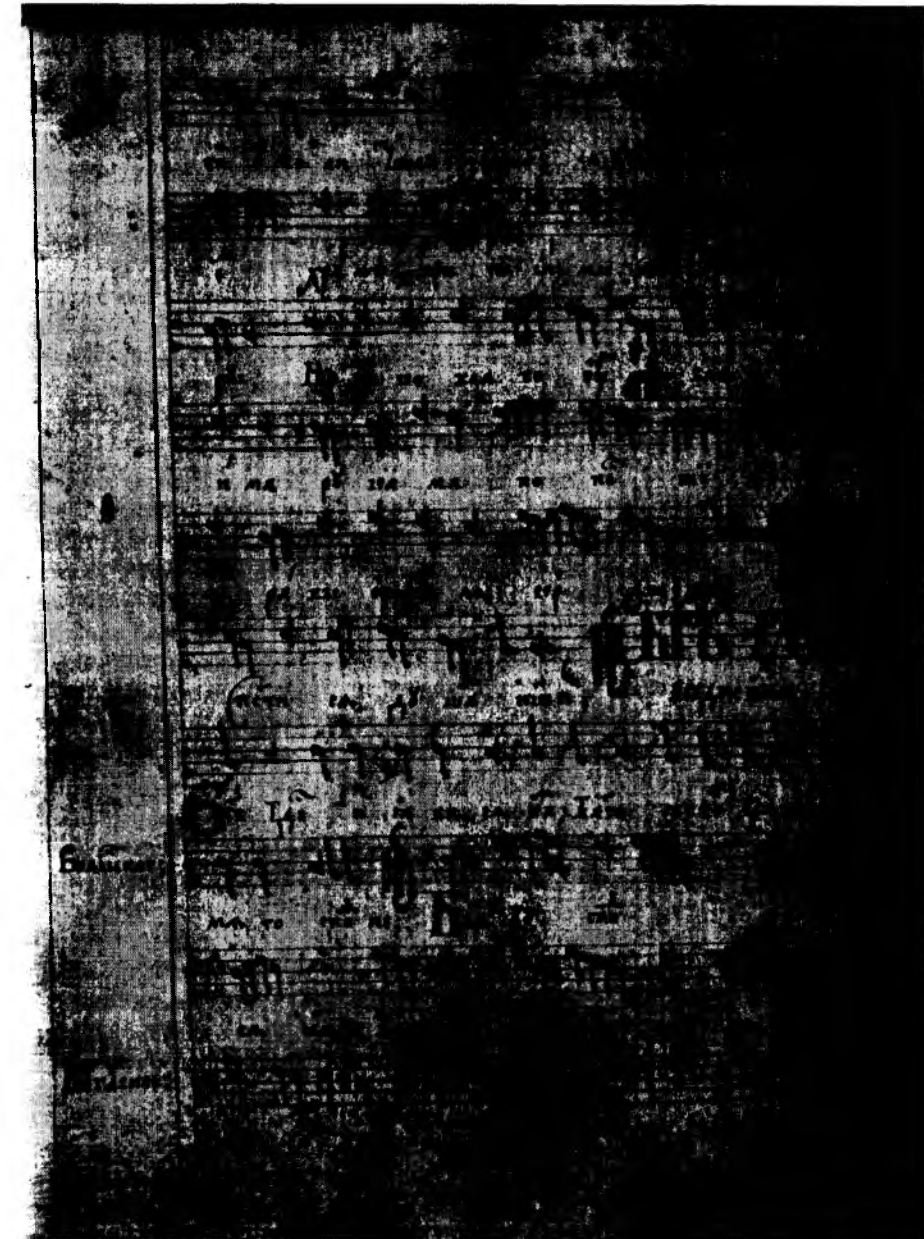
1. Дзерович О. Напівник церковний. / О. Дзерович. – Рим, 1959. – 302 с.
2. Дольницький І. Гласопісець. / І. Дольницький. – Львів : Ставропігійський Інститут, 1894. – 287 с.
3. Квінлан А. Скрипт до курсу лекцій з літургійного дня / А. Квінлан. – Львів, 2002. – 43 с.
4. Полотнюк І. Напівник церковний. / І. Полотнюк. – Перемишль, 1902. – 168 с.
5. Успенский Н. Христианская православная утренняя. Историко-литургический очерк. / Н. Успенский. – Ленинград, 1952. – 265 с.
6. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII століття. / О. Цалай-Якименко. – Київ–Львів–Полтава : НТШ, 2002. – 488 с.
7. Ясіновський Ю. Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу. / Ю. Ясіновський. – Львів, 2011. – 467 с.
8. Longo A. Il testo integrale della Narratione degli abati Giovanni e Sofronio attraverso le Hermeneiai di Nicone / A. Longo // Rivista di Studi Bizantini e Neoeellenici. – V. 12–13 (1965–1966). – P. 223–267.

*Исследуется влияние греко-византийского текста на музыкальную структуру жанра украинской монодии Бог Господь. Наблюдения позволяют сделать вывод о сохранении греческой акцентуации в мелодике отдельных песнопений осмогласного цикла*

*Ключевые слова: антифон, песнопение, глас, сакральная монодия.*

*The influence of the Greek-Byzantine text on the genre musical structure of Ukrainian monody Bog Gospod is considered. The observations suggest making the conclusions of keeping the Greek accentuation in the melody of some chants of the oktoechos cycle.*

*Key words: antiphon, chants, tone, sacred monody.*



Любачівський ірмолой 1674 р., арк. 33 зв.

УДК 78.9

Тетяна Тесля (с. Соломія)

ЛІТУРГІЙНИЙ ТА МУЗИКОЛОГІЧНИЙ ЗМІСТ 103 ПСАЛМА  
В УКРАЇНСЬКІЙ БАРОКОВІЙ ПРАКТИЦІ

У статті досліджується поетика 103 псалма за ірмолойним репертуаром, композиційна структура якого виразно демонструє логіку музичного мислення.

**Ключові слова:** псалом, сакральна монодія, композиційна структура.

Ірмолойний репертуар представляє багатючий досвід української літургійної практики XVII ст. Детальний аналіз вибраних жанрів дозволяє виробити глибокий і об'єктивний погляд на форми і зміст півного репертуару барокової доби. В цьому особливого значення набувають піснеспіви, які відносяться до найчастіше вживаних у богослуженні і серед таких є 103 псалом. Цей піснеспів є тим величним гимном, який оспівує Всевишнього та його діяння: *Благослови, душе моя, Господа*, найповніше змальовує Бога як досконалого митця, що творить образ світу.

*Ти одягнувся величчю й красою, ти світлом, наче ризою, покрився.*

*Ти розіп'яв, неначе намет, небо, ти збудував твої горниці в водах.*

*Із хмар собі робиш колісницю, ходиш на крилах вітру (пс. 103:1-3).*

У літургійній практиці псалом 103 називають *предначинательним*, оскільки ним розпочинається чин добового богослужіння, зокрема, Вечірня і ряд тих псалмів, які входять до її складу.

Глибокий символічний зміст воскресної вечірні, велич і поетична краса 103 псалма, не могли не позначитися і на його музичних особливостях. У службових типіконах подаються окремі приписи та вказівки на способи виконання псалмів. Зазвичай йдеться про урочистий, піднесений спів на два кліроси, тобто, антифонний спосіб співу. Михайло Скабалланович у *Толковому типіконі* зазначає, що псалом 103 належить співати винятково урочисто, як і деякі інші, наприклад поліелейні псалми 136 і 118 [3, с. 67]. Структура *предначинательного* псалма типікону описана також Ніколаєм Успенським, який подає вказівки про співане виконання: «І тако починає еклезіарх височайшим гласом: *Благослови, душе моя, Господа*» [4, с. 297].

Особливо урочистий спів псалма на початку великої вечірні, ймовірно, введений Єрусалимським уставом. Грецькі типікони XIV ст. говорять про спів цього псалма на 8-й глас: «Начинає поредстоятель або еклезіарх: *Амінь, Прийдіте, поклонімося* низьким гласом і т. д. І абіє починає вищим гласом на гл. 8 *Благослови, душе моя, Господа* не скоро і со сладкопінієм, споющей і прочей братіей». Глас 8 обирався для співу *предначинательного псалма* як найбільш торжественний. Здебільшого він вживався для співу заключних стихир; переважав на П'ятидесятницю та Воздвиження; на цей глас співається також Акафіст як *піснь побіди*. Давніші слов'янські пам'ятки не згадують про глас, але також вимагають підвищення голосу й урочистого виконання цього псалма [3, с. 67].

Подібний спосіб співу цього псалма утвердився віддавна у головній обителі нашої церкви — Києво-Печерській лаврі, де чернецтво витворило свій власний спосіб вокального виконання 103 псалма. Його розпочинали з низького тону й поступово щораз більше його підвищували, що надавало заключним стишкам радісного і величного звучання.

Важливим свідченням виконавської практики 103 псалма є українські нотолінійні ірмолої XVI–XVIII ст., які окрім фіксованої мелодики виявляють ще одну особливість – вибір стишків.

У посібнику для вивчення уставу богослужіння православної церкви Константина Нікольського йдеться про два варіанти виконання псалма: а) псалом вечірні може повністю прочитувати; б) співно виконують вибрані стишки: «На бдінні цей псалом прийнято не читати, а співати, саме на глас 8. Співається ж псалом з припівом *Благословен еси, Господи*, а саме: *Благослови, душе моя, Господа, Благословен еси, Господи. Господи Боже мой, возвеличился еси зіло. Благословен еси, Господи.* і т.д.» [2, с. 177]. Друга глава типікону приписує: «Предстоятель, або еклезіарх починає вищим гласом, на глас 8: *Благослови, душе моя, Господа*: не скоро, і со сладкопінієм споющей і прочей братії. І припів: *Благословен еси, Господи.*

© Тесля Т. (с. Соломія), 2014.

Також другий співак правого лику: *Господи Боже мой, возвеличился еси зіло. Благословен еси, Господи: легко соглашающим і прочим братіям с ним. Єгда же начнут піти: Вся премудрості сотворил еси, і Слава Ти, Господи, сотворившему вся, – тогда Іерей приходит пред царскія двери»* [2, с. 177]. І далі: «тоді, коли 103 псалом на вечірні співається (а не читається), то не весь псалом, а лише його вибрані стишки. Ці вибрані стишки покладені під нотами знаходяться в Обиході». Щодо вибору стишків, то їх добирали по різному у грецькій, київській та інших літургійних практиках [2, с. 178].

Серед інших одну з можливих початкових літургійних форм цього піснеспіву подає Михайло Скабалланович:

Еклезіарх: *Благослови, душе моя, Господа*

Припів: *Благословен еси, Господи.*

Правий клірос (ПК): *Господи Боже мой, возвеличился еси зіло (ст.1) + припів*

Лівий клірос (ЛК): *во велеліпоту ся облече + припів.*

Друга статія

ПК: *духи і слуги своя огонь паляц (ст.4) або на горах стануть води (ст.7).*

Припів: *Дивна діла Твоя, Господи.*

ЛК: *посреді гор пройдут води(ст.11) або: от плода діл твоїх насититься земля(ст.13) + припів.*

Третя статія

ПК: *і хліб серце чоловіка укріпить (ст.15).*

Припів: *Слава Ти Господи, сотворившему вся.*

ЛК: *Солнце позна запад свой (ст.19) або: іспросити от Бога пищу собі (ст. 21) + припів.*

ПК: *вся премудрості сотворил еси (ст.24) + припів.*

ЛК: *животная малая со великими(25) + припів.*

Четверта статія

ПК: *отверзшу тобі руку вся ісполнится благости (ст. 28).*

Припів: *слава Ти Господи, сотворившему вся.*

ЛК: *обновиши лице землі (ст.30) + припів.*

ПК: *пою Богу моему дондеже есмь (ст. 33) або аз же возвеселюся у Господі (ст.34) + припів.*

ЛК: *благослови душе моя Господа (ст.35) + припів.*

ПК: *Слава Отцю... + припів, і нині... + припів*

*Алилуя Слава Тебі Боже 2 р. – двічі - поют спроста, третій раз – поют раз водно* [3, с. 69].

Для нас ця структура є важливою з огляду на те, що вона також викладена у краківському виданні Часослова з 1491 року, який, правдоподібно, був створений на замовлення перемишльського владика і був поширений на наших теренах.

Вищенаведену структуру псалма можна підсумувати наступним чином: в основі лежать чотири статії, дві малі по два стишки і дві великі по чотири стишки (всього з псалма обирається 12 стишків); статії дроблять псалом на більш-менш рівні частини: 1 – 6, 7 – 14, 16 – 26 та 27 – 37; кожна статія має окремий припів;

вибір деяких стишків не є стабільний, що не має певної закономірності і, можливо, пов'язане із розрізненням воскресної і празничної служб та локальних традицій;

спосіб поділу псалма на статії може засвідчувати приналежність до єрусалимської практики.

У практиці виконання 103 псалма за нотолінійними ірмолоями зустрічаємо ще й інші вибрані стишки, наприклад – *твори Ангели своя духи і слуги своя пламень огненний; і траву на службу чоловіком*; додаються також інші припиви – *Дивна діла Твоя, Господи*. Окремі ірмологіони виразно вказують на приналежність стишків до певної статії.

Предметом нашої уваги є *Вечерня київская* з Перемишльського ірмологіону середини XVII ст., що зберігається в бібліотеці Унівської Свято-Успенської лаври (Рук.1) [5, с. 159].

Перемишльський ірмологіон багатий також вмістом літургійно-співаного репертуару, в тому числі вечірні:

Псалом 103 *Благослови, душе моя, Господа*

Псалом 1 *Блажен муж*

Псалом 140 *Господи воззвах* на 8 гласів

Гимн *Світе тихий*

Пісня Симеона *Нині отущасиши*

Прокимни на 8 гласів

Драматургія *предначинательного псалма* в Перемишльському ірмології має виразну форму антифонного співу. На ноти покладено 5 стишків 103 псалма у такій послідовності:

Вибрані стишки псалма 103	Припиви
<i>Благослови, душе моя, Господа (ст. 1)</i>	<i>благословен еси, Господи.</i>
<i>Господи Боже мой, возвеличился еси зіло (ст. 1)</i>	<i>благословен еси, Господи.</i>
<i>От плода діл Твоїх насититься земля (ст. 14)</i>	<i>дивна діла Твоя, Господи.</i>
<i>Вся премудрості сотворил еси (ст. 24)</i>	<i>благословен еси, Господи</i>
<i>Всяческая исполнятся благодати (ст. 27)</i>	<i>Слава Ти, Господи, сотворившему вся.</i>

До цих 5-ти стишків є три припиви, перший з яких повторюється тричі після 1-го, 2-го та 4-го стишків. Щоб зрозуміти логіку вибору стишків і первісну структуру піснеспіву, слід звернутися до давніших джерел.

Повертаючись до питання про вибір стишків у Перемишльському ірмології, бачимо подібність між цими двома структурами: стишки вибрані послідовно із чотирьох статей, використовують ті самі припиви, припів до стиха останньої статті мелодично відрізняється від попередніх, має характер заключного кадансу.

Як робочу гіпотезу можна припустити наступне:

переписувач Перемишльського ірмологія для псалма 103 використав його єрусалимський поділ на статії;

хоча на ноти покладено 5 стишків, насправді їх є 4, оскільки перші 2 взяті з того ж самого стишка;

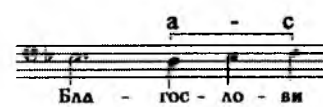
правдоподібно, задля уникнення повторення того ж припіву наприкінці піснеспіву, автор дублює перший припів *Благословен еси, Господи* у 4-му стишку;

Цілісна композиція піснеспіву демонструє чітку двочленну побудову з виокремленою кодою. Такий поділ є не лише ознакою антифонного виконання, але й певним чином дозволяє залучити цей піснеспів до осмогласної системи, за якою кожен глас має певну кількість мелодичних поспівок (іноді з окремим вступом та закінченням), що чергуються між собою, та достосовуються до різних богослужбових текстів. Зрештою, типікон приписує виконання 103 псалма на глас 8 як найурочистіший та найвідповідніший для цього тексту.

До першої частини входять п'ять стишків псалма 103, а до другої — стишки, що влітаються між ними та служать антифонним припівом цього псалму. Кожна з частин піснеспіву є окремим мелодичним комплексом з незначними варіантними змінами.

Як в цілісній структурі піснеспіву, так і в розвитку кожної окремої мелодичної фрази, виявлено принцип повторності та поділ на дві побудови. Мелодика першої частини піснеспіву, а саме, вибраних стишків псалма 103, розспіває терцові ланки:

*a-c:*



*b-g та a-c:*



У наведеному прикладі, як і в інших стишках псалма, протиставлення цих двох трихордів є організаційною основою музичної форми кожної мелодичної фрази.

ПОЧАТКОВІ ФРАЗИ ТА КАДАНСИ ВИБРАНИХ СТИХІВ 103 ПСАЛМА



Проаналізувавши початки та каденції першої частини піснеспіву, зауважуємо, що розвиток мелодики не виявляє великого контрасту. Переважає повторність зворотів з елементами розспівності.

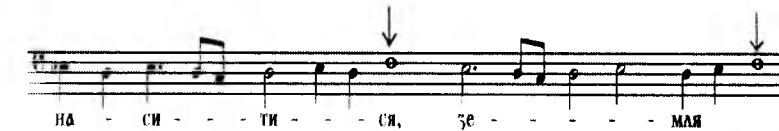
Терцова ланка *a-c* кожної початкової фрази, взята стрибком або ж у заповненому вигляді, експонує та розвиває мелодичний матеріал у вузьких регістрах:



Різняться мелодична лінія другої частини піснеспіву (припівів до псалма 103): той самий трихорд, проте у дещо багатшій, розгорнутішій формі:



На противагу силабіці початкових фраз першої частини, друга позначена певним динамічним наростанням і мелізматичними прикрасами.



Такий приклад свідчить, що мелодика впродовж однієї фрази двічі приводить до кінцевого, опорного ступеня *c*, який з'являється в межах другої терції *a-c*; він і є тим ядром, головним звуком, навколо якого розгортається мелодичний рух. Проте слід зазначити, що як каденційний тон, звук *c* має відкритий характер. Разом із завершальною функцією в мелодиці, він, водночас, надає відчуття незавершеності, створює динамічну напругу, і щоразу вводить до наступної частини — нового речення наступного стишка.

Будова піснеспіву демонструє виразну логіку музичного викладу. Детально проаналізувавши окремі частини псалма, виявляємо цікаву архітектуру кожного мотиву, добре продуману мелодичною лінією. Так, кадансові звороти першої частини демонструють структуру, що розвивається у межах звороту *b - a - b - c*.

Каданси першого розділу



**b - a - b - c**

Приклад виразно показує, що кожна фраза повторюється з певними мелодичними відхиленнями. І хоча мелодика не виходить за межі попередньо згаданого трихорду все ж, кожен опорний звук звучить у новому мелодичному обрамленні.

Так, у першому звороті спостерігаємо маленький підхід до звуку *a*:

У другому випадку, цей опорний звук виділений за допомогою своєрідного форшлагу, що надає стійкості та зміцнює його звучання:

Ще детальніше, за допомогою дроблення тривалостей, підкреслюється звук *a* у третьому та четвертому стишках. У третьому також бачимо розширений елемент розвитку та виділено заключний тон *c*:

Таке мелодичне урізноманітнення кожної нової фрази, плинність і рухливість мелодії піснеспіву є загально-стильовим явищем церковної монодії, у межах якого тема: а) починає свій

розвиток, б) розвивається, с) підсумовує і завершує певну музичну думку. Завершальною кодою тут є п'ятий стишок, який у свою чергу є синтезом першого та третього зворотів:

Загальний мелодичний аналіз стишків *Предначинательного псалма* дозволяє зобразити наступну схему:

- b** – вихідний тон;
- a** – розвитковий тон;
- c** – заключний тон.

Особливе літургійне призначення 103 псалма, його висока поетика та богословський сенс підкреслюються досконалою музичною формою, про що переконливо свідчать нотолінійні записи українських ірмоліоїв. Досконалість цієї форми досягається у чіткому структуруванні мелодичного матеріалу, чіткою метричною організацією. П'ять каденційних побудов щоразу по-іншому виявляють мелодико-інтонаційну варіантність, що творить єдність у різноманітті. Таке поєднання також підтримується глибоким символічним змістом 103 псалма, спрямованим на відображення повноти краси втвору Божого та разом із стрункою музичною формою творить цілісну смислову композицію. Саме в такому поєднанні слова і музики досягається найвищий рівень гармонії, що яскраво демонструють українські нотолінійні ірмологіони.

1. Дольницький І. Типик української католицької церкви / І. Дольницький. – Рим, 1992. – 478 с.
2. Никольський К. Пособие к изучению устава богослужения православной церкви / К. Никольський. – Киев, 2005. – 567 с.
3. Скабалланович М. Толковый типикон / М. Скабалланович. Вып. 2. – Київ, 1913. – 779 с.
4. Успенский Н. Православная Вечерня. Историко-литургический очерк / Н. Успенский. – Москва, 2004. – 431 с.
5. Ясіновський Ю. Виправлення, уточнення і доповнення до каталогу нотолінійних ірмоліоїв Ю. Ясіновський. // Калофонія, ч. 2. – Львів, 2004. – С. 157–193.

*В статье исследуется музыкальная поэтика 103 псалма на примере ирмоліоного репертуара. Композиционная структура песнопения демонстрирует отчетливую логику музыкального изложения.*

**Ключевые слова:** псалом, сакральная монодия, песнопение.

*The musical poetics of psalm 103 on the base of Heirmologion's repertoire is studied in the paper. The structure of the chants demonstrates the expressive logic of musical presentation.*

**Key words:** psalm, sacred monody, chants.

УДК 784.4 (477.86)

Ольга Фабрика-Процька

### РЕКРУТСЬКІ ТА ВОЯЦЬКІ НАРОДНІ ПІСНІ ЗАКАРПАТСЬКИХ ЛЕМКІВ

*У статті розглядається історіографія збору рекрутських та військових народних пісень закарпатських лемків протягом кінця XIX–XX ст., а також загальна характеристика цього жанру лемківського фольклору. Визначено основні тематично стильові групи творів.*

**Ключові слова:** закарпатські лемки, фольклор, рекрутські і військові пісні.

© Фабрика-Процька О., 2014.

Закарпатські лемки, які споконвічно проживають переважно на Перечинщині та Великоберезнянщині вздовж річок Тур'ї та Ужа, як відомо, відрізняються своєрідністю побуту, культурою і мовою. Ця своєрідність зумовлена їх традиційним укладом життя, природними умовами, взаємодією з угорцями, словаками, українцями, що проживають на Закарпатті.

Серед великого багатства лемківських народних піснених творів чимало співанок про рекрутчину і вояцьку службу. Вони знані до сьогодні багатьом людям, особливо старшого та похилого віку.

Рекрутські і вояцькі народні пісні Закарпаття здавна привертали увагу збирачів фольклору, письменників, композиторів і виконавців. Тривалою є історія їх збирання, класифікації та опублікування. Метою статті виступає історіографічний аналіз цього оригінального фольклорного жанру

У фольклорних збірниках XIX, а згодом і початку XX ст. П. Чубинського (1874, 1877), Я. Головацького (1878), Г.А. де Воллана (1885), А. Дешка (1867), О. Маковця (1890), І. Колесси (1901), Ф. Колесси (1929) знаходимо не одну сотню українських народних рекрутських і солдатських пісень, серед яких і вояцькі співанки лемків Карпатського регіону. Друкувались ці твори і в таких збірниках середини і другої половини XX ст., як «Народні пісні Подкарпатських русинів» (1944) П. Милославського, Д. Задора, Ю. Костя, «Співаночки мої» (1956) Ф. Лазорика, «Закарпатські народні пісні» (1959) і «Закарпатські пісні і коломийки» (1965) М. Кречка, «Українські народні пісні Пряшівського краю» (1958) Ю. Костока, «Українські народні пісні Східної Словаччини» (1963) Ю. Цимбори, «Лемківські співанки» М. Соболевського, «З глибини віків» (1967) М. Мушинки, «Украинские песни Закарпатья» (1968) В. Гшовського тощо.

Найповніше зібрання «Рекрутські та солдатські пісні» (620 с.) з урахуванням їх територіального та часового побутування на всіх землях було здійснено в Києві 1974 р. видавництвом «Наукова думка» Української академії наук (упорядники А.А. Іоаніді, О.А. Правдюк) [2]. Слід зазначити, що у науковому виданні вміщені й співанки з Турянської та Ужанської Лемківщини Закарпаття, а також імена та прізвища носіїв пісень.

У 60-х рр. XX ст. дослідником Юрієм Туряницею під час фольклорних експедицій було записано кілька десятків вояцьких та рекрутських народних співанок у селах Волосянка, Ужок, Жорнава, Ставне, Велика Стужниця, Мирча Великоберезнянського району Закарпаття. [2]

Велика роль у збиранні народних пісень на Закарпатті належить письменникам, зокрема Ф. Потушняку, О. Маркушу, М. Божук, Ю. Чорі, В. Діяничу та ряду інших.

До рекрутських, вояцьких та солдатських пісень, що багаті темами, мотивами, художніми образами й своєрідними художньо-естетичними засобами зверталися такі відомі вчені і дослідники фольклору, як М. Драгоманов, І. Франко, А. Кінько, В. Скрипка, О. Хмільська, О. Правдюк та ін. У своїх працях «Народні пісні з Галицької Лемківщини», «Народні пісні з Підкарпатської Русі», «Народні пісні з південного Підкарпаття» Філарет Колеса визначив своєрідність лемківського словесно-музичного діалекту, спорідненого із загальноукраїнською народнопісенною творчістю.

Розглядав і високо оцінював пісні про рекрутчину, вояччину та солдатчину М. Драгоманов. Він зазначав, що «пісні про вояцьку службу» є творами великої історико-пізнавальної й художньої значимості. Учений наголосив, що в цих піснях «ясно змальовано велике горе мирного хлібороба, сім'янина, громадянина і його родини... І в них же «видно невсипуше протиривенство проти солдатчини» [1, с. 90], бо «солдатство — то панщина, та тільки ще далеко до родини» [1, с. 92]. Тому «в піснях українських все солдатське — гідке і страшне» [1, с. 93]. Водночас М. Драгоманов підсумовує, що пісень, котрі зображають рекрутчину і солдатчину, у нас створено вже багато, і вони «дуже подібні по всій Україні» [1, с. 9].

Слово рекрут поширене не лише в українських народних піснях і переказах, а й фольклорних творах багатьох європейських народів – словаків, чехів, угорців, румун, англічан, німців, французів. До слов'ян воно потрапило з французької мови – «*recluter*», означає збільшувати, набирати, вербувати.

В лемківських піснях із Закарпаття вживаними є лише слова вояк, вояцтво, військо – це ті, що воюють, б'ються з ворогами на полі битви, це бійці. Рекрутські і вояцькі співанки Закарпатських лемків мають свою мовно-регіональну специфіку, свої музичні і зображальні словесні засоби. В них прослідковується чеська, словацька, угорська і польська народна пісенність. Та завдяки поетичній основі ці твори споріднені з піснями інших регіонів України.

За визначенням дослідника Ю. Туряниці у рекрутських народних піснях чітко окреслені три основні тематично-стильові групи творів. Найчастіше зображено основні форми рекрутування бідняків, яке в Австрії й на території Лемківщини тривало 150 років, а в Росії – 200 років. Здійснювалось воно завдяки насильницькому вилученню людей і жеребкуванню. Згодом, після запровадження т.зв. загальної військової повинності – шляхом офіційного призову до війська – картуванням [1, с. 9]. Ось деякі зразки лемківських співанок:

*Труба трубить, бубен дубнить, — рекрутув вербують.  
Ой як красні наші хлопці уже маширують.  
Ідуть хлопці за воякув, та й говорять з нами,  
Не видно там багатого, самі сирохмани..*

(Запис здійснено у 2001 р. від Анни Заяць (1921 р.н.), у селищі Мирча Великоберезнянського району Закарпатської обл.)

*Вербують гусарі попод зелений гай,  
И я ся звербуєм моєї милуй на жаль... [3]*

*Як ми прийшла картка наруковать,  
Дав я собі банду вишіковать:  
Музиканти мої, заграйте ми чардаш,  
Першого октовбра мам руковать....*

(Запис здійснив дослідник Ю.Туряниця у 1963 р. у с. Тур'я-Ремети Перечинського району Закарпатської обл. від Федора Скубенича).

Як і в українських народних піснях, у лемківській народній ліриці поширена тема провідів у рекрути, прощання з матір'ю, сім'ю, рідним краєм. Емоційна гама цих пісень модулюється від відчуття безпросвітної туги до гнівних проривів протесту.

Одне з важливих місць у співанках посідає мотив соціального протесту проти рекрутчини як великого зла, як трагедію в сім'ї бідняка. Протест проти несправедливості і свавілля сильних, які дбають лише про себе, принижуючи людську гідність.

Пісні жовнірські є досить численною групою. Вони творилися переважно під час Першої світової війни. Боязнь перед важкою вояччиною і смертельною війною іноді штовхала матерів на жорстокі і відчайдушні вчинки. У фольклорних творах зустрічаються історії, коли новонародженій дитині – синові випікали «розпаленим дротом око», щоб він, як виросте, «не придався до війська» тощо.

Пісні передають і душевну скорботу рекрута. В розпачі він кляне рідну матір за те, що вона не дала йому щастя-долі. Цей протест має антивоєнну спрямованість.

*Воліла бись мя, моя стара мати, маленьким втопити,  
Неж я маю, такий молоденький, цісареві служити...*

З великим сумом і тугою в них розповідалося про примусове служіння українського селянина в царській армії, марно пролиті за чужі інтереси сльози та кров – «Кому, матусь, кому»:

*Не будеш ти, матусь, не будеш ти знала,  
Де ся моя кровця буде розливалла. (2)  
Не плач, мила, не плач, плач ти не pomoже,  
Хоч би-с душу дала, з войска не виможеш... (2) [5, с.317]*

Своїм змістом вони протестують проти соціального зла, стверджують мудру народну філософію («Поле, поле, поле широке»):

*Поле, поле широке,  
Хто ж буде поле орав,  
Як я буду масітував?...  
Поле, поле, поле широке!... [5, с.316]*

Отже, у великій народнописенній спадщині лемків, усього українського народу, важливе місце посідають рекрутські і вояцькі співанки. Це високохудожні словесно-музичні твори зі своєю поетично-неповторною рисою, своєю ладовою системою і ритмікою. Важливу ідейно-естетичну вагу бере на себе народна символіка (рослинний та тваринний світ, предмети селянського побуту). У солдатській ліриці поширеною є військова і географічна символіка, а також символіка води й атмосферних явищ. Отруєна вода, похилена верба над водою, колючки – символи провісника лиха. Гірка ягода – тяжка вояцька доля, похилений до землі явір – символ вояцької трагедії. Сонце, що вкривається туманом – символом кровопролитної битви із димовою гарматною завісою, сонце, що заплює кров'ю, – то вісник поранення вояка на війні. Світле сонце – його щастя. Ворон – вісник смерті вояка, голуб, журавка, зозуля – вісники невимовної туги за коханою, за рідним краєм та ін.

Ці пісні несуть цінний мистецько-художній набуток і лемків і усього українського народу. Вони – відгомін загальнолюдських моральних духовних принципів, боротьби за правду, волю і злагоду, за братерство між людьми і народами.

З необрядового репертуару зникають пісні, що були породжені минулими болючими явищами суспільного і родинного життя: заробітчанством, наймитством, еміграцією, рекрутчиною, вимушеним нерівним шлюбом та ін. Натомість створюються або приходять з позарегіонального, особливо загальноукраїнського, репертуару нові пісні, у чому, власне, і проявляється своєрідний пісенний симбіоз, синтез та новаторчість.

1. Драгоманов М. Нові українські пісні про громадські справи (1764–1880) / М. Драгоманов // — Женева : Печатня «Работника», «Громади», 1881. – 132 с.
2. Рекрутські і солдатські пісні / Упор. А. А. Іоаніді, О. А. Правдюк. – Київ : «Наукова думка», 1974. – 620 с.
3. Туряниця Ю. Рекрутські і вояцькі народні співаночки Закарпатських лемків / Ю. Туряниця // Матеріали II міжнародної наукової конференції «Актуальні проблеми етнічного відродження Лемківщини: родовід лемків, їхнє минуле, сучасне і майбутнє (до 100-річчя від народження Юліана Тарновича) 15–16 листопада 2003. – Львів : «Євросвіт», 2003. – С. 32–40.
4. Kolberg O. Sanockie-Krosniefskie / O. Kolberg – Wrocław-Poznan, 1961. – 552 s.

*В статті розглядається історіографія збору рекрутських і воїнських народних пісень закарпатських лемків на протяженні кінця XIX–XX вв., а також обсяг характеристик цього жанру лемківського фольклору. Визначено основні тематичні стилеві групи творів.*

**Ключові слова:** закарпатські лемки, фольклор, рекрутські і воїнські пісні.

*This article describes the ways of collecting recruiting and military songs of Transcarpathian Lemkos in the XIX–XX centuries. You will read about the main thematically stylish groups of these songs.*

**Key words:** Transcarpathian Lemkos, folklore, recruiting and military songs.

УДК 784.1 : 784.5

Ярослава Бардашевська

### ПОЕЗІЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ОСТАНЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ – ПЕРШОМУ ДЕСЯТИЛІТТІ ХХІ СТ.

*Творчість Т. Шевченка від останньої третини XIX ст. і до сьогодні є одним з важливих поетично-образних джерел української вокально-хорової музики. З нею значною мірою пов'язане як хорове мистецтво, що можна характеризувати як глибоко традиційне і в якому втілюються поширені в певний час моделі музичного мислення, так і творчість, в якій відбувається інтенсивний пошук оригінальних форм висловлення та нових формотворчих і драматургічних ідей.*

**Ключові слова:** творчість Т.Г.Шевченка, національне мислення, поетична основа музики, творча стилістика, інтерпретація поетичних текстів, хорова Шевченкіана.

Звернення до поезій Кобзаря виявляло громадсько-патріотичні позиції композиторів, не зважаючи, чи обраний вірш належав до народно-побутових замальовок, пейзажної лірики, трагедійно-драматичних сцен чи героїко-історичних роздумів. Такі твори є предметом активного зацікавлення музикознавців насамперед з точки зору дослідження особливостей відтворення ментальних чинників адекватними мисленню й мові Т. Шевченка стилістичними засобами.

©Бардашевська Я., 2014.

Зокрема, хорова Шевченкіана стала основою для численних досліджень: до неї упродовж останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ ст. зверталися Т. Булат, М. Гордійчук, М. Загайкевич, Л. Кияновська, Н. Андрос (Корольок), О. Козаренко, С. Павлишин, Л. Пархоменко, О. Цалай-Якименко, Я. Якуб'як, Л. Ярославич, Л. Корній та інші українські вчені. Важлива науково-бібліографічна база для цього напрямку музикознавства була створена у попередні роки. Серед найважливіших робіт необхідно назвати такі монографії й довідники, як «Шевченко і народна пісня» Д. Ревуцького (К., 1939), «Тарас Шевченко і музична культура» П.Козицького (К., 1959), «Народні пісні на слова Тараса Шевченка» (К., 1961), «Пісні великого Кобзаря» (К., 1964), «Шевченко і музика. Нотографічні та бібліографічні матеріали» А. Касперт (К., 1964) і «Т. Г. Шевченко і музичний фольклор України» О. Правдюка (К., 1966).

Досить насиченим і різноманітним за характером образно-стилістичних і жанрових концепцій на основі Шевченкових віршів є остання третина ХХ – перші десятиліття ХХІ ст. Для творчості цього періоду, окрім досить чіткої опори на досягнення класиків української музики, безумовно важливими виявилися творчі пошуки 1960–1970-х років, коли, окрім вокальної і хорової музики, були написані самотні твори і в інших сферах музичного мистецтва. Серед романсів і сольних вокальних монологів того часу, що вплинули на оновлення стилістики хорових творів, необхідно назвати «Чотири романси для голосу з фортепіано» («Якби мені черевики»), «Ой сяду я під хатою», «За сонцем хмаронька пливе», «Зацвіла в долині») М. Скорика (1962), аріо-монолог «Давно те минуло» А. Кос-Анатольського (1961). В кантатно-ораторіальній сфері вирізнялися «Посланіє» (1960) і «Гайдамаки» (1974) А. Рудницького, «Рапсодія» для колоратурного сопрано, чоловічого хору та симфонічного оркестру на сл. Шевченкової «Думки» [«Вітре буйний» для колоратурного сопрано, чоловічого хору та симфонічного оркестру (1964)] Л. Дичко, в сценічній – хореографічна поема «Причинна» А. Мірошнича (1964), балети «Оксана» В. Гомоляки (1964) і «Відьма» В. Кирейка (1967), опера «Тарас Шевченко» Г. Майбороди (1964).

Два напрямки – традиціоналістський і новаторський – розгорнулися і в хоровій музиці. Перший з них представлений такими творами, як «Закувала зозуленька» Д. Клебанова (1961), «Полюбила чорнобрива козака дівчина» Ф. Надененка (1961), «Чого мені нудно» І. Шамо (1965) та «Утоптала стежечку» Ю. Мейтуса (1966). Та водночас постали такі яскраво новаторські хори, як «За байраком байрак» і «Над Дніпровою сагою» в диптиху «Два хори на сл. Т. Шевченка» Б. Лятошинського до 100-річчя з дня смерті поета (1960) і сюїта «Шевченкіана» А. Штогаренка (1963).

Ці та інші твори забезпечили необхідний фундамент, на якому в наступні десятиліття виникали нові образні й драматургічні концепції, що спонукали до переосмислення стильової системи, оновлення жанрових засобів. Значну роль в цей час відіграли й незвичні на той час для української музики стильові системи, які інтенсивно засвоювалися композиторами під впливом західної творчості. Посилення постмодерністської ситуації й поширення різноманітних стилістичних технік привело до індивідуалізації особистого висловлювання. Тому майже кожен новий твір на вірші Т. Шевченка ставав етапним для жанру, що слугував основою для них. Яскравістю і самотністю інтерпретацій, кардинальним оновленням музичної мови позначені «Сумна кантата» для сопрано, фортепіано, арфи і ударних інструментів В. Бібика (1980), в якій поєднався глибокий зв'язок з фольклорними джерелами і витончене звуко-тембральне відчуття. М. Кузан в ораторіях «Неофіти» (1985) і «Посланіє» (1992) представив вражаючі монументальні концепції, оперті на традиції світової ораторіальної творчості. Аналогічним шляхом йшов В. Гайдук, втілюючи в тричастинній кантаті «Посланіє» для солістів, мішаного хору і симфонічного оркестру (1999) пафос і драматизм одного з найбільш відомих Шевченкових віршів.

Не менш цікавими і водночас насиченими еталонами національного мислення є сценічні твори, написані на основі Шевченкових віршів і фактів біографії поета. Водночас вони привносять в шевченківську образно-тематичну лінію національної музичної творчості елементи меморіальності й присвяти. Це – опери-ораторії для солістів, хору і симфонічного оркестру «Згадайте, братія моя» (1992) В. Губаренка і «Тарас» (1994) І. Щербаківа, опера «Поет» (1988) Л. Колодуба і опера-дума «Сліпий» (1989) О. Злотника. «Меморіальна» шевченківська лінія знайшла відбиток хоровій музиці. До неї, зокрема, належать «Великий малорос» (до 190-річчя Т. Шевченка) з «Трьох поем» В. Гайдуса на сл. Ю. Шипа для мішаного хору а cappella (2003) і кантата «На смерть Шевченка» В. Степурка на вірші І. Драча.

У цьому ж жанрово-стилістичному ряду потрібно згадати монументальну поему-кантату для сопрано, тенора, мішаного хору та симфонічного оркестру «Гамалію» М. Скорика (2003), яка

продовжила традицію музичних інтерпретацій текстів цієї однойменної поеми Т. Шевченка (М. Копко, М. Лисенко, Я. Степовий, Г. Хоткевич, Ю. Мейтус) і водночас стала новим етапом у цій традиції, оскільки тексти поеми використані майже у повному обсязі. Драматургія засоби цього монументального твору ґрунтується на динаміці зіставлень епізодів і розділів, музична мова яких зорієнтована на різні музичні жанри і покликана відтворювати навіть приховані відтінки поетичної основи. На це звернула увагу Х. Флейчук: «За зразком поетичної «Гамалії», композиція М. Скорика вибудовується рядом відносно завершених епізодів-розділів, принцип поєднання яких також адекватний віршованому тексту. Так, епізоди з жанровими ознаками пісні («У туркені по тім боці», «Наш отаман Гамалія») мають у кантаті куплетну форму, дума-голосіння «Ой нема, нема» – хор з наскрізним розвитком, молитва «О милий Боже» – хорал» [16, с. 252].

Показово, що драматичність поетичної образності Кобзаря спонукала деяких українських композиторів до експериментів у симфонічному жанрі. Це – тричастинна «Камерна симфонія» для голосу і камерного оркестру О. Киви (1989), трагедійне висловлювання якої надає незвичних відтінків фрагментам пейзажної лірики і також тричастинна симфонія для оркестру, сопрано і тенора «De profundis» В. Губаренка (1995) на основі останніх віршів поета, концепція якої асоціюється із Чотирнадцятою симфонією Д. Шостаковича і водночас насичена архетипами національного мислення, висловленими сучасною мовою. Не зважаючи на зовнішню відсутність симфонічних опор, винятковим рівнем етичних колізій приваблює камерна кантата № 2 для кобзаря і камерного оркестру «Чигрине, Чигрине» (1988) В. Камінського та монолог «Послання» (1983–1984) для сопрано та інструментального ансамблю Л. Мельника.

Весь спектр творчого осмислення віршів Т. Шевченка відтворено у хоровій творчості українських композиторів останньої третини ХХ – перших десятиліттях ХХІ ст., значну частку якої представляють акапельні композиції. Тут представлено мініатюри для різних складів. Мішані хори традиційно складають найбільшу частку: «Вітер з гаєм розмовляє» В. Польової (1985), «Псалми Давида» М. Кузана (1986), два хори без супроводу «3 лірики останніх років» («Минули літа молодії...» і «Та засійся, чорно нива») Ю. Іщенка (1988), «Ой чого ти почорніло, зеленє поле» (1989) і «Не так тії вороги» (1990) В. Камінського, «Сльози» В. Тиможинського (1995), «У перетику ходила» Г. Ляшенка й «Орися ж ти, моя ниво» В. Гайдука. Поодинокими зразками представлено інші хорові склади. Це – «Тече вода з-під явора» для дитячого хору О. Яковчука (1986) і «Елегія» («Дивлюсь, аж світає») для великого хору В. Сильвестрова (1996), присвячена Євгену Савчуку. Національна знаковість поезії спонукала до поєднання в одному циклі віршів Кобзаря та інших митців в «Українському триптиху» (слова Т. Шевченка та Л. Талалая) В. Дробязгіної (2004), і циклі хорових творів (слова Т. Шевченка, П. Тичини і В. Барки) Ю. Ланюка (2005). В медитативному руслі розкрив мотиви шевченкової творчості в кантаті «Думи мої» (прем'єра 1994) і семичастинному «Реквіємі для Лариси» (1997-1999) на канонічні (латинські) тексти та вірші Т. Шевченка (українською мовою) для мішаного хору та оркестру В. Сильвестров.

У доробку цього митця Шевченківська поезія займає особливе місце. Своє ставлення до спадщини великого Кобзаря композитор виловив у короткій фразі: «Представьте, что мы с вами сейчас, такие передовые, общались бы не на языке Пушкина или Шевченко, а употребляя только современные слова» [14]. Тільки в хоровій сфері В. Сильвестров на вірші Кобзаря написав такі твори, як Кантата для мішаного хору а cappella (1977), кантата «Диптих» на канонічний текст та вірші Т. Шевченка («Отче наш» та «Заповіт») для хору а cappella, присвячена Мар'янові Коцю (1995), «Елегія», («Дивлюсь, аж світає») для великого хору а cappella, присвячена Євгену Савчуку (1996) і «Реквієм для Лариси» на латинські канонічні тексти та вірші Т. Шевченка у 7-и частинах для мішаного хору, солістів та оркестру (1997-1999), «Псалми» для хору а cappella (2006; перша частина – «Реве та стогне Дніпр широкий»), «Думи мої» для хору а cappella (2008), присвячені В. Балею. Мініатюра «Елегія» в ряду масштабних кантатних концепцій виявляє особливі жанрові уподобання митця: «Найчастіше я обираю елегії, бо це – різноманітний і широкий за спектром емоцій жанр. Елегія легко вокалізується, піддається музичному перекладу. Для мене елегія – це пастораль, у якій світло немов затемнене, є елемент дисонансу, а дисонанс виникає в результаті рефлексії: людина не просто радіє життю, вона відчуває також і втрати» [7, с. 22].

Насамперед, звертає на себе увагу поєднання текстів Святого Письма із лірикою Шевченка в одному ряду. Так композитор підносить етичність віршів до рівня сакрального Слова й образів. Так, в Кантаті 1977-го року композитор, за його визнанням, є продовженням «ідеї, з якою я тоді нині жжився, – ідеї ікони. У кантаті три вірші. «Думи мої, думи мої, лихо мені з вами». Потім із «Кавказу» – «За горами – гори хмарами повиті». І кінець «Кавказу» ... «А поки що мої думи...». У

чому полягає іконність? Перша і третя частини – тиха музика, середня – голосна. Але всі три частини об'єднуються однією мелодією. Виходить ніби портрет Шевченка, він одночасно і печальний, і гнівний, однак один і той самий» [8, с. 27].

Подібне ставлення до імпульсів Кобзарєвої лірики висловив В. Степурко: «коли ... я буквально за кілька годин написав хоровий опус на вірші Тараса Шевченка «Тече вода», то усвідомив, що це був момент осяяння, своєрідного дива. У мене створилося враження дотику до Вічності, таким легким був акт народження твору. Подібні моменти нагадують проте, що все геніальне є простим. Може, навіть на краще, що величезна кількість моїх складних конструкцій і вигадок залишилася на папері» [8, с. 27].

Незвичність композиторської техніки в контексті творчої стилістики інших композиторів сприяла надзвичайно глибокій інтерпретації поетичних текстів. Зокрема, один з провідних диригентів В. Сіренко так висловився про середню частину «Прощай земле, прощай світе...» Реквієму: «Пронзило ощущение: эта музыка — не небо, не Космос. Это глубочайшее проникновение в суть человека, смысл его земного существования. Я никогда прежде не встречал такого проникновения в душу Украины» [15]. При цьому в цих творах музична стилістика набуває виразної етнохарактерності поза цитуванням фольклорних мелодій завдяки характерним особливостям музичної мови композитора: акапельність у трьох перших названих творах сприяє асоціативності з інтонаційністю народно-пісенних і епічних жанрів, плинність і медитативність — органічній ліричності з яскравим відтінком кордоцентричного світосприйняття.

Серед творів інших жанрів яскравими знахідками позначені кантати «Іван Підкова» для мішаного хору а cappella В. Камінського (1986), «Містерія тиші» Г. Ляшенка (2004). Традиційні засоби переважно використані у кантаті «Тече вода в синє море» для солістів, мішаного хору та ударних (2006, 2-га ред. 2010) і поеми «Радуйся, ниво непополитая» (2011) О. Яковчука, хорових поемах для мішаного хору а cappella («Тече вода» і «Тяжко, важко жити в світі» одночасний) В. Пацери, тричастинній кантаті «Послання» для солістів, мішаного хору і симфонічного оркестру (1999) В. Гайдука. Витончений звукопис пейзажної лірики поета і глибокий психологізм відтворено у тричастинному концерті-пасторалі для жіночого хору «Пробудження» Ю. Алжнева (1997).

Окрім цих масштабних композицій, українські композитори розробляють поезію з «Кобзаря» в різних жанрах акапельної хорової мініатюри. Тут домінує образність пейзажної лірики [«Над Дніпровою сагою» В. Кирейка (1978), «Вітер з гаєм розмовляє» для мішаного хору В. Польової (1985), «Тече вода з-під явора» для дитячого хору О. Яковчука (1986)], психологічні [«Минули літа молодії...» з циклу «3 лірики останніх років» Ю. Іщенка (1988), «Сльози» для мішаного хору В. Тиможинського (1995)], національно-громадянські [«Та засійся, чорно нива» з циклу «3 лірики останніх років» Ю. Іщенка (1988), «Ой чого ти почорніло, зеленє поле» для мішаного хору В. Камінського (1989)] мотиви. Цікавою є хорова інтерпретація О. Рудянським однієї з основних канонічних молитов із написаного Т. Шевченком для початкового навчання українською мовою в недільних школах «Букваря Південноруського» – «Вірую» (1995), в якій, незважаючи на «подвійну» – віросповідальну й дидактичну – догматичність композитор вдало використовує елементи стилістики хорових концертів [співвідношення драматичності розділу фугато («і був розп'ятий за нас») та яскраво-тріумфальної кульмінації («і в духа Святого, Господа...») [4, с. 112].

За взірцем організації хорових концепцій на вірші різних поетів тексти Шевченка введені в «Український триптих» і для хору а cappella на вірші Т. Шевченка та Л. Талалая (2004) В. Дробязгіної і цикл хорових творів для хору а cappella на тексти українських поетів (Т. Шевченко, П. Тичина, В. Барка) Ю. Ланюка (2005).

У цих творах насиченість національно-характерними елементами музичної мови визначають настільки ефективно, що можливо констатувати їх семантику цілком відповідною сучасному трактуванню текстів Шевченка, за спостереженням В. Драганчук, – «як національно-ментальної – в сенсі втілення в його змісті певних рис національного характеру, складових психологічного портрета нації, зрештою – національних етико-психологічних норм» [6, 36].

Одним з сюжетів, який вирізняється в ряді інтерпретацій Шевченківських текстів, є вірш «Маленькій Мар'яні». У варіанті для жіночого хору В. Тиможинського посилено передчуття трагічної долі дівчини, застосовуючи зіставлення між ліричними обрамлюючими й напружено-драматичним середнім розділами тричастинної композиції. Цей невеликий хор акумулює в собі імпульси різних пластів фольклорної пісенності (ліричних пісень про нещасливу долю, балад, дитячих утішанок і коліскових) і традицій української вокально-хорової творчості в руслі відтворення настроєвої мінливості, тонкої градації різних емоційних відтінків, таким чином входячи



в органічне для таких творів середовище національної мистецько-етичної ментальності.

Серед найбільших досягнень української хорової акапельної творчості є «Симфонія-диптих» для мішаного хору Є. Станковича (1985), в якому композитор звернувся до «Слова про похід Ігорів» в геніальному переспіві Т. Шевченка. Поєднуючи симфонічний і хоровий чинники, композитор досягає незвичного рівня процесуальності в розгортанні вольових і кордоцентричних імпульсів; серійна основа інтонаційності виявляється спорідненою архаїчним три-, пента- і гексахордам, підголосковість і стрічковість голосоведення – секундово-квартовим гармонічним утворенням. Цей унікальний твір певним чином синтезує образно-драматургічні пошуки українських композиторів у сфері поезики Шевченківської поезії і семантики основних національно значущих концептів: «ментальне поле епосу «Слово про похід Ігорів», Шевченкових переспівів «З передсвіта до вечора» й «Плач Ярославни» і Симфонії-диптиху Є. Станковича на слова Т. Шевченка для хору а cappella та модуляцію цього ментального поля від насиченого героїзмом «Слова...» до більшої сердечності творів Т. Шевченка та Є. Станковича можемо визначити як «художній аналог» українського національного ментального поля та його історичну модуляцію, де поряд з домінуючим кордоцентричним хліборобським елементом із дедалі все більш вольовими надзусиллями періодично актуалізується лицарський елемент» [5].

Отже, хорова творчість сучасних українських композиторів на тексти Т. Шевченка, незважаючи на її відносну нечисельність порівняно з іншими блоками національного хорового мистецтва, представлена багатьма самобутніми композиціями, значна частка яких належать до золотого фонду української музики. Ці твори, інспіровані тенденцією до поглибленого занурення у визначні пласти національної культури й сприйнятвані віршів Кобзаря як важливого сакрального джерела в розвитку національної музичної мови, водночас виявляють актуальні аспекти проблеми співвідношення вербально-образного канону щодо творчості певного поета, що склався в українському музичному мистецтві, та можливостей розширення чи й віддалення від такого взірця. В сукупності з інтерпретаціями поетичного слова інших визначних представників української і світової літератури «шевченківський» напрям складає важливу складову сучасного музичного процесу, в якому розвиваються усталені й формуються нові грані творчих модусів сучасної музичної культури. Тому твори на шевченківську тематику репрезентовані і опусами «традиційного» характеру (домінування пісенності чи неоромантичної стилістики), і яскраво новаторськими, що радикально відрізняються від пануючих в певний час стилістичних тенденцій. Та в більшості зразків і першого, і другого пластів виникають оригінальні синтетичні інтерпретації, які виявляють тяжіння до розвитку глибинних основ національної музичної психології як в аспекті привнесення нових способів організації музичної тканини засобами найавангардніших чи постмодерністських технологій, так і оновлення на їх основі семантично-образних можливостей інтерпретацій концепцій Шевченківського слова.

1. Андрос Н. Музична інтерпретація поезії Шевченка: (На матеріалі хорових творів українських радянських композиторів) / Н. Андрос. – К. : Музична Україна, 1985. – 72 с.
2. Валентин Сильвестров. Дочекатися музики : Лекції-бесіди. За матеріалами зустрічей, організованих Сергієм Пілютіковим. – К. : Дух і Літера, 2011. – 376 с.
3. Валентин Сильвестров: «Музыка не нуждается в нашем лицемерии» [] // [http://silvestrov.at.ua/news/valentin\\_silvestrov\\_muzyka\\_ne\\_nuzhdaetsja\\_v\\_nashem\\_licemerii/2010-07-03-3](http://silvestrov.at.ua/news/valentin_silvestrov_muzyka_ne_nuzhdaetsja_v_nashem_licemerii/2010-07-03-3).
4. Гамова І. Про поліфонію в творах донецьких композиторів / І. Гамова // Музичне мистецтво Донбасу: Вчора, сьогодні, завтра. – Київ-Донецьк. – 2001. – С. 105–113.
5. Драганчук В. Симфонія-диптих Є. Станковича в національно-ментальному полі «Слова про похід Ігорів» і Шевченкових переспівів / Вікторія Драганчук // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського 2009. – Випуск 3: statti\01-draganchuk.pdf. 12 жовтня 2013 р.
6. Драганчук В. Триптих В. Тиможинського «Світ, розглянутий по частинах» на вірші українських поетів XVII ст. в контексті дослідження проявів національної ментальності в музиці / Вікторія Драганчук // Науковий збірник Львівського Національного університету ім. І. Я. Франка / Кафедра театрознавства. – 2005. – С. 34–48.
7. Луніна А. Валентин Сильвестров: „Мої твори – це музичні метафори...» : [про укр. комп.] / Анна Луніна // Музика. – 2012. – № 5. – С. 20–23.
8. Луніна А. Віктор Степурко: «Творче натхнення – це благодать або перст Божий» / Анна Луніна // Музика. – 2012. – № 6. – С. 24–27.
9. Людкевич С. Про композиції до поезій Шевченка / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи / [упорядкування, редакція, вступна стаття і примітки З. Штундер]. – Львів : Дивосвіт, 1999. – С. 238–242. – (Дослідження, статті, рецензії, виступи; т.1).

10. Пархоменко Л. Історія і музика («Гайдамаки Т. Шевченка у музиці») // Мистецтво. – 1969. – № 2. – С. 25–27.
11. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса (Типологія, тематизм, композиція) : монографія. – К., 1979. – 218 с.
12. Пархоменко Л. Хорова творчість // Історія української музики шести томах. – Т. 2. Друга половина XIX ст. – К., 1989. – С. 99–134; Т. 3. Кінець XIX – початок XX ст. – К., 1990. – С. 88–119; Т. 4. – 1917–1941 рр. – К., 1992. – С. 46–77; Т. 5. – К., 2004 (у співавторстві з Н. Костюк). – С. 119–140.
13. Пархоменко Л. Шевченко і українська музики // Українська мова та література в школі. – 1964. – № 5. – С. 33–40.
14. Пятенко Л. Типологія канта в кантатах Бориса Лятошинського та Валентина Сильвестрова / Лариса Пятенко // [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-pyatenko-typos.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-pyatenko-typos.html) : 20 листопада 2013.
15. Проскурня С. Чувство Сильвестрова / Сергей Проскурня // Столичные новости. – 2002. – 1–7 октября. – № 37 (233).
16. Флейчук Х. О. Кантата «Гамалія» М. Скорика на слова Т. Шевченка (естетико-соціальні та виконавсько-інтерпретаційні аспекти) // Музичне мистецтво : Збірка наукових статей. – Донецьк, Львів, 2010. – Вип. 10. – С. 250–258.

*Творчество Т. Шевченко от последней трети XIX в. и до сих пор является одним из важных поэтически образных источников украинской вокально - хоровой музыки. С ней в значительной степени связано как хоровое искусство, которое можно характеризовать как глубоко традиционное и в котором воплощаются распространены в определенное время модели музыкального мышления, так и творчество, в котором происходит интенсивный поиск оригинальных форм выражения и новых формообразующих и драматургических идей.*

**Ключевые слова:** творчество Т.Г. Шевченко, национальное мышление, поэтическая основа музыки, творческая стилистика, интерпретация поэтических текстов, хоровая Шевченкиана.

*Creativity Shevchenko from the last third of the nineteenth century. and to this day is one of the important sources of poetic and imaginative Ukrainian vocal and choral music. Since it is largely tied to choral art, which can be characterized as a deeply traditional and implemented which are common at certain times of the model of musical thought and creativity, in which there is an intensive search for the original forms of expression and new formative and dramatic ideas.*

**Key words:** art Shevchenko national thinking, poetic basis of music, creative style, interpretation of poetic texts, choral Shevchenkiana.

УДК 745::7.02

Ганна Макогін

## СТИЛІЗАЦІЯ ЯК ТВОРЧИЙ ПРИЙОМ ДИЗАЙНУ КОСТЮМА

*У статті на прикладах стилізації народного вбрання з'ясовуються основні прийоми трансформації першоджерела і визначаються засоби художньої виразності костюмів з елементами традицій.*

**Ключові слова:** стилізація, дизайн одягу, художньо-образне вирішення, символ, асоціація, функції, узагальнення, гіперболізація, трансформація, формотворення.

Стилізація народного одягу – це і твір мистецтва, який за формою є наслідуванням стилістики традиційного вбрання, і творчий прийом у створенні костюма. Найпоширеніші тлумачення терміну «стилізація» в дизайні одягу: 1) свідоме використання ознак того чи іншого стилю в проектуванні виробів; 2) буквальне перенесення найвиразніших з мистецької точки зору візуальних ознак культурного зразка на річ, яка проектується, найчастіше в її декор; 3) створення умовно-декоративної форми шляхом наслідування зовнішніх форм природи або характеристики предметів [1, с. 15]. Відповідно, художньо-образне вирішення костюма-стилізації зумовлене вибором джерела творчості та способів його інтерпретації.

Російська теоретик проектування костюма Тетяна Козлова, визначивши стилізацію в костюмі як «сукупність художніх прийомів, за допомогою яких створюються нові оригінальні твори», виділила серед них: 1) об'єднання, узагальнення рис першоджерела; 2) перебільшення характерних ознак, 3) деформацію або спотворення [2, с. 82, 84–86].

© Макогін Г., 2014.

За нашими спостереженнями, прийомів стилізації є набагато більше: зміна пропорцій костюма і ритмічної організації орнаментів, посилення чи зменшення кольорових контрастів, подрібнення форми, «нашарування» нового образу тощо. Проектуючи костюм, автори часто застосовують кілька методів. Одна з тенденцій сучасного костюма – відсутність загальноприйнятих єдиних норм в одязі, стирання відмінностей між одягом різного призначення, необов'язковість дотримання законів «гарного смаку» і правил поєднання різноманітних деталей, кольорів і матеріалів. Разом з цим, індивідуалізація предметного середовища, зокрема й одягу, створення умов для самовираження кожної людини стимулює значну різноманітність художніх образів у костюмах з елементами традиційного одягу.

Проблеми традицій в історико-культурному розвитку народного одягу та їх творче засвоєння в професійному моделюванні костюма знайшли відображення в роботах Катерини Матейко і Савини Сидорович [3], Тамари Бушиної [4, с. 54–72], Тамари Ніколаєвої [5; 6], Григорія Щербія [7], Олени Никорак [8; 9], Василя Бойка [10; 11], Олени Цимбалюк [12] та Ольги Тканко [13], Наталії Чупріної [14], Оксани Лагоди [15] Мірри Костишиної [16] та Влади Гурдіної [17].

Відомі дослідження сценічних костюмів, створених за мотивами народного мистецтва, стосуються методики мистецтвознавчого аналізу та класифікації напрямів створення сценічного костюма з елементами традицій [18, с. 258-262; 19, с. 97-101], частково висвітлюють проблеми трансформації першоджерела, розглядають художні особливості концертних костюмів та символіку сценічного одягового коду [20, с. 302-307; 21, с. 51-53; 22, с. 58-59; 23, с. 87-90].

Традиції в сучасному сценічному вбранні стали об'єктом досліджень Влади Гурдіної. Особливу увагу в дисертації В. В. Гурдіна звернула на методи і прийоми трансформації елементів народного вбрання у створенні сценічних костюмів (на прикладі традиційного вбрання Слобожанщини). Характеризуючи видовищні костюми, створені за мотивами народного вбрання, вона наголошує на формуванні нової естетики в одязі сучасників з елементами провокативності та епатажності [17, с. 51–53].

**Метою** цього дослідження є визначення способів трансформації першоджерела при стилізації народного одягу в костюмах різноманітного призначення.

Аналізуючи святкові і концертні костюми з елементами традицій народного одягу відмічаємо, що стилізація не відтворює всіх деталей етнографічного чи історичного оригіналу, а передбачає тільки цитування загальних рис чи окремих елементів першоджерела, які дозволяють впізнавати територіальну чи регіональну приналежність костюма. Інші знакові функції традиційного вбрання: вираження статі, віку, соціального та сімейного становища, а також позначення тимчасових станів та вираження емоцій служать одним із засобів творення візуального художнього образу. «Магічні» функції традиційної носії в стилізованому костюмі не відтворюються. Наприклад, введення верхнього одягу в сценічний костюм-стилізацію вказує, зазвичай, на те, що дійство відбувається у холодну пору року.

Найбільше характерних ознак традиційного українського вбрання зберігає стилізований костюм для театральних постановок і народно-сценічної хореографії. Крім візуальної схожості, він зберігає майже всі інформаційні функції автентичного одягу: означення регіональної приналежності, соціального становища, віку, статі, сімейного стану, вираження жалоби чи позначення весільного чину.

Локальний архетип народного вбрання, відтворений у сценічному одязі як «образ-символ», – це узагальнений комплекс найпоширеніших та найхарактерніших рис традиційного одягу конкретного етносу чи його етнографічної групи. Такі костюми створюються на етнографічній основі, але не пов'язані з якимось конкретним прототипом комплексу традиційного українського вбрання. Для прикладу, сценічні костюми для виконання гуцульських танців часто базуються на основі космацьких запасок, верховинських кептарів і сорочок. У них зберігаються основні риси автентичних комплексів вбрання, узагальнена колірна гама і мотиви орнаментів. Принцип узагальнення знаходить вираз у посиленні контрасту колірною та силуетною вирішенням, збільшенні окремих частин костюма (вінків, ширини рукавів, довжини спідниць тощо) та мотивів орнаментів, а також розширенні площі декору.

Зазначені костюми найчастіше застосовуються в постановках-привітаннях великих художніх колективів, коли на сцені представлені одночасно різні етноси чи етнографічні групи. Стилізація регіональних комплексів традиційного вбрання за принципом «узагальнення» простежується в костюмах Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. П. Вірського, Національного заслуженого академічного українського народного хору України ім. Г. Верьовки,

народного ансамблю пісні танцю «Козаки Поділля» (м. Хмельницький), Народного ансамблю народного танцю «Політехнік» (м. Київ).

У народно-сценічному танці, як і в театральних постановках, костюм характеризує персонажів, виявляє їх історичні, соціальні, національні, індивідуальні особливості. Стилістику образного вирішення костюмів для народно-сценічної хореографії зумовлює літературна першооснова твору (часто лібрето хореографічного твору створюється за літературним джерелом), режисерське переосмислення літературних образів у хореографічні та композиційні танцю.

Василь Верховинець, перший теоретик українського народного танцю, висував вимоги, щоб «костюми були якомога ближчі до оригіналу, бо від них залежить вірне виконання танцювальних рухів» [24, с. 29].

Ярослав Чуперчук, засновник Державного Гуцульського ансамблю пісні і танцю м. Івано-Франківськ та ансамблю танцю «Чорногора» (перейменованій на «Галичину») (м. Львів), створюючи постановки на основі фольклорних матеріалів, шліфував і ускладнював танцювальні рухи, жести, фігури, зберігаючи етнографічну суть танцю. «Знавець гуцульської носії, він не допускав найменшої фальші як у пошитті, так і в стилістиці одягу» [25, с. 25]. Для своїх постановок відомий хореограф підбирав сценічні костюми максимально схожі на автентичне вбрання.

Для виконання танців «Голубка» і «Чепуренька», поставлених Я. Чуперчуком, заслужений академічний хор ім. Г. Верьовки, ансамблі «Галичина» (м. Львів), народний аматорський хореографічний колектив «Горянка» (м. Надвірна Івано-Франківської обл.) і народний ансамбль танцю «Покуття» (м. Коломия), теж обирають стилізовані костюми, у яких першоджерело відтворене майже достеменно.

Порівнюючи костюми ансамблів пісні і танцю найперше зауважуємо, що підхід до створення сценічних костюмів для статичної групи виконавців (хору й оркестру) відрізняється від композиції одягу динамічної групи (балету). Це пояснюється різними вимогами до цих костюмів, зумовлених утилітарними функціями та особливостями «репрезентації» вбрання.

Певні положення рук у народно-сценічній хореографії зумовлені специфікою української народної одягу. Так, закладання руки за потилицю викликане необхідністю притримати шапку під час танцю, а розведені в боки руки під час «обертів» — потребою тримати стрічки, щоб вони не заважали танцювати. Проте, у народно-сценічних танцях є також рухи, яких не було в традиційних танцях. Вони виникли внаслідок з'єднання, ускладнення форм руху фольклорного танцю або сконструйовані балетмейстерами з ресурсів народно-сценічної хореографії [25, с. 123]. У виконанні народно-сценічних танців більше помітні елементи віртуозності, а в композиції — ускладнення хореографічного візерунку. Акробатичні рухи та підтримки, складні за своєю будовою й технологією виконання, вимагають таких форм костюма, які забезпечують свободу руху та найкраще презентують віртуозність виконавця. Це певним чином визначає і напрями створення сценічного костюма: відмова від цілковитого повторення традиційного крою, використання сучаснішого силуету, заміна цільновикроєного рукава на вшивний, розширення рукава та поясного одягу (штанів і спідниць), збільшення мотивів орнаментів, посилення контрастів, але за умови збереження кольорової гами й основних засад формування ансамблю традиційного одягу.

Характерною ознакою стилізованого костюма є збільшення та повтори мотивів орнаментів на різних його частинах костюма: сорочках і спідницях чи запасах або штанах і плечовому одязі, що в традиційному комплексі одягу не зустрічається. Для візуального об'єднання артистів-партнерів дизайнери іноді повторюють елементи орнаментів у сценічних костюмах пар.

Вимоги образно-характеристичної конкретності і танцювальності нерідко вступають між собою в протиріччя. Жіночі костюми хорової групи і балету Національного академічного Гуцульського ансамблю пісні і танцю «Гуцулія» мають різний поясний одяг. Хористки огортають стан тканими опинками, а учасниці балетної групи одягають трапецієвидні спідниці з пришитою внизу оборкою. Виразна, сповнена динаміки театралізація, технічне збагачення хореографічної лексики (руху, жестів, поз) аж до віртуозних трюків, розширення образно-тематичних меж сучасних хореографічних постановок дещо виправдовують таку сценічну інтерпретацію традиційної гуцульської носії. Крім того, декоративні елементи на пояському жіночому одязі танцюристок гіперболізовано збільшені, через що відволікають увагу глядачів від нехарактерних для гуцульського вбрання форм. За різних силуетних вирішеннях костюмів хорової й танцювальної груп ансамблю композиційна цілісність сценографії досягається завдяки подібності решти складових, зокрема декору та кольорової організації костюмів. Світ сценічної образності диктує свої закони відображення дійсності, засновані

не на буквальному відображенні реалій, а на вірності метафоричному, опoетизованому відображенні життя.

Крім семантики традиційного вбрання костюм на сцені наділений додатковим значенням. Емоційний імпульс, зароджений артистом балету завдяки його майстерності, передається глядачеві, викликаючи хвилю емоцій. Емоції – рушійна сила будь-якого мистецтва, але в хореографії вони виступають на перший план, об'єднавшись з рухом, акторською майстерністю, сценографією, костюмом. Концертне вбрання не тільки вигідно підкреслює рухи і красу тіла окремих персонажів, а також допомагає створити певний настрій, який артист повинен донести до глядачів у залі.

Костюми естрадного шоу мають свою особливість: видовищність і барвистість важливіші ніж глибина образу. Першоджерело (народний одяг) прочитується в такому концертному одязі не відверто, а «натяком», асоціативно. Головним чином костюм виражає характер, емоції, настрої сценічного дійства, а не історичну першооснову народної спадщини. Такий напрям допускає зміну силуетного рішення, відбір кольорів, використання тканин, які мають відмінні від традиційних пластичні, кольорові і фактурні характеристики. Багатопредметність ансамблю народного вбрання в таких концертних костюмах часто тільки імітується внутрішнім поділом силуету декоративними і декоративно-конструктивними лініями. Геометрична форма архетипу видозмінюється в напрямку силуету найактуальнішого на час створення костюму. Так, до комплекту сучасного жіночого сценічного одягу, створеного за народними мотивами можуть входити нетрадиційні типи вбрання: штани, спідниця-штани, плаття, комбінезони. Зазначений тип костюмів найчастіше використовують на естраді. Художник, який створює костюми для естрадних виконавців чи побутовий костюм з елементами традицій, у своїй діяльності не копіює форми народного костюму, а досягає виразності й образності методом осмислення першоджерела засобами асоціативної уяви. Речі, які ми бачили в минулому, в уяві не відтворюються настільки детально, як при візуальному сприйнятті, відбираються тільки найхарактерніші і найважливіші їхні ознаки і властивості [26 с. 83]. У нашій уяві предмети, явища, образи певною мірою є вже узагальненими, абстрагованими образами реальної дійсності.

Принцип, який базується на асоціативному відтворенні традицій у концертному одязі спостерігаємо в моделях костюмів Алли Дутковської, створених у співавторстві з Василем Зінкевичем для ВІА «Смерічки». За основу костюмів обрано народний одяг гірської частини Буковини [16, с. 154–169].

Жіночі костюми (Лл. 1) складаються з довгих білих суконь і коротких жилетів, оздоблених аплікацією з червоної вовни, яка імітує ручну вишивку. Для солістки Майї Ісак Алла Дутковська створила довге червоне плаття з геометричним білим орнаментом на комірі-стійці та рукавах. Ошатності та композиційної завершеності костюмам додають декоративні пояси і модні на той час масивні прикраси. Концертний костюм, у якому Софія Ротару та учасники ВІА «Смерічки» знялися в музичному фільмі «Червона рута», має схоже стилістичне вирішення: він складається з довгого червоного плаття та кептарика, оздоблених аплікацією та вишивкою. Композиція орнаментів на рукавах успадувала принцип розміщення вишиття традиційних дівочих сорочок. Модна на той час довжина, контрастне поєднання червоного та білого кольорів, багате декорування створюють урочисті образи. Елементи костюмів узгоджені між собою за принципом контрасту. Динамічність форм досягнута контрастним співвідношенням форм ансамблів.

У чоловічих костюмах прочитуються мотиви гуцульських сардаків: фактурний декор на грудях доповнюють стрічкові орнаменти-зубчики, розміщені на конструктивних лініях.

У сценічних костюмах для ВІА «Смерічка» співавтори відтворили простоту і лаконічність деталей, особливу поетичність (мажорний настрій), характерні для першоджерела. З народного вбрання в сценічних костюмах Алла Дутковська запозичила не елементи крою, колористику чи декор, а їх «емоційне» звучання, яке зумовило гостроту сприйняття костюму як мистецького твору. Художниця звернула увагу на ті властивості традиційної носії, які відкривають перед глядачами можливість емоційного осмислення народного мистецтва вбрання: контрасти кольору, мотиви орнаментів, принципи розподілу декоративних площин, багате декоративне оздоблення тощо. Народний досвід: відчуття матеріалу та використання його властивостей для досягнення художньої виразності речі, здатність пластично й декоративно організувати ансамбль представляють інтерес для творців сценічного костюма не тільки з позицій раціональності й краси, а психологічного впливу на глядача також.

Дещо відмінний принцип стилізації спостерігаємо в концертному одязі Тернопільського гурту «Медобори» (Лл. 2). В основі костюмів – силует, характерний для модного в СРСР на початку 1980-х років костюма. Чоловіча сорочка оздоблена на комірі, пазусі, манжетах та грудях машинною

вишивкою, елементи орнаментів якої нагадують декор верхнього одягу Західного Поділля початку ХХ століття. Широкий пояс, прикрашений металевими каплями, разом з манерою заправляти штани в чоботи на невисоких підборах додавали костюму «народності». Вокальна (вокально-інструментальна) мініатюра і на естраді нерідко вирішується як сценічна «ігрова» мініатюра за допомогою костюму. Олег Марцинківський, виконавець пісні про люльку, доповнював костюм відповідним атрибутом і підкреслював причетність до певного регіону, ввівши в костюм кептар і капелюх.

Аналіз композиції сценічних костюмів з елементами традицій періоду 70-х – початку 80-х років минулого століття виявляє певні закономірності стилізації: використання модного на час створення костюмів силуету, частково традиційне розміщення декору, створення авторських орнаментів на основі збільшеного елемента традиційного узору, нова ритмічна організація декору (повтори однакових орнаментів, діагональне розміщення орнаментів на спинці та плічці).

Сценічний костюм, як і його архетип – народний одяг, має унікальну якість – спроможність широко й швидко «реагувати» на події в житті народу, на зміну естетичних та ідеологічних течій.

На початку 1990-х років змінюються технологічні підходи до створення сценічного вбрання. Стилiзованi костюми прикрашають ручною вишивкою, використовуючи як зразок етнографічні зразки. Прикладом такого підходу були костюми гурту «Соколи» (м. Дрогобич). Професіоналізм творця костюмів був засвідчений умінням створити цілісну й художньо-виразну композицію з серії костюмів на основі традиційного вбрання Бойківщини. Варте уваги і звернення дизайнера до історичної спадщини: на початку ХХ століття концертні костюми багатьох колективів склалися з сорочки з традиційною вишивкою Галичини і широких штанів – інтерпретації шароварів, заправлених у чоботи. Композиційним центром костюма Івана Мацялка, тодішнього соліста групи, був пояс, пов'язаний по-козацьки, у якому поєднання жовтого та голубого кольорів мали символічне значення.

Орнаменти часто виконують функцію композиційного центру сценічного костюма, тобто є виразними елементами ансамблю одягу, які несуть художньо-образну характеристику костюма. Буковинський колекціонер традиційної носії, модельєр Микола Шкрібляк, створює стилізовані костюми на основі народного одягу, трансформуючи силует і орнаменти згідно задуманих художніх образів. Костюми для дуету «Писанка» – «Білі птахи з чорними ознаками», присвячені Іванові Миколайчуку, Микола Шкрібляк створив на основі вбрання нареченої. На Кіцманщині та Заставнівщині дівчата і молоді жінки замість горбатки в особливо святкових випадках одягали «фоту з фустами». На плечі наречена накидали ще одну хустку, що додавало їй схожості з птахом. У інших костюмах: «Буковинське Різдво», «Гуцульський Великдень», «Карпатська ватра», «Полтавські княгині», «Український рік», «Смереки», «Гірська чаклунка», «Червона рута», «Росіяні Карпати», «Земля духів». модельєр теж використовує образ «крилатої нареченої» (Лл. 3). «Нашарування» додаткового образу автор здійснює завдяки відповідному підбору кольорів та стилізації орнаментів: композиція костюмів «Білі птахи з чорною ознакою» побудовано на контрасті чорного та білого, орнамент сценічного вбрання «Буковинське Різдво» нагадує паморозь на вікні, а костюми «Земля духів» вишиті обереговими знаками – розетами і ромбами.

Творча робота зі створення нового типу сценічного костюму на основі народного одягу, включає певні прийоми: визначення типових рис архетипу, поєднання окремих властивостей, а також посилення чи послаблення певних властивостей. Створюючи образ «первісної, сильної, недоторканної, як дика природа, молодої жінки, «амазонки карпатських гір» [13, с. 55] для Руслани Лижичко та балетної групи «Життя» (Лл. 4), Роксолана Богуцька застосовує ритмічну організацію, способи декорування та композицію орнаментів гуцульських поясів, прикрас і зброї. Динамізму та войовничості (агресії) формам надають нерівні краї низу вбрання та діагональні членування площин костюмів.

Висновки. Як показує аналіз, за мірою переробки першооснови серед стилізованих костюмів можна виділити два полярні образи, де першоджерело відтворюється як комплекс узагальнених рис або прочитується асоціативно.

Святкові та сценічні костюми з елементами традицій зазнають впливу модних тенденцій. Завдяки новим силуетам, кольоровим і фактурним вирішенням сценічний костюм створює з новаторським музичним чи хореографічним твором органічне ціле. Як надмірне копіювання народного вбрання, так і значне узагальнення або трансформації архетипу є крайнощами, які можуть бути виправдані в окремих випадках змістом і сюжетом того чи іншого концертного номера.

На основі проведеного аналізу визначено певні принципи відтворення стилістичних ознак народного вбрання у святковому та сценічному стилізованому костюмі: узагальнення, гіперболізація елементів костюму чи декору, повтори орнаментів на деталях ансамблю одягу.

Для стилізації народного одягу використовують певні прийоми:

виявлення типових рис першоджерела; поєднання декількох визначених властивостей, а також посилення чи послаблення окремих особливостей;

застосування модного на час створення силуету костюма;

зміна пропорційних розчленувань форми з урахуванням актуальних тенденцій в одязі;

зміна технік декорування вбрання;

традиційне розміщення декору при іншому силуетному вирішенні;

цитування традиційних орнаментів на новій формі.

збільшення орнаментального мотиву, характерного для регіонального комплексу одягу та його повтори на інших деталях костюму зі змінами пропорцій та кольорів;

запозичення у чоловічому костюмі елементів, найчастіше орнаментів, з жіночого ансамблю одягу.

Визначено два полярні типи образності в стилізованому костюмі: «символ» та «асоціація».

Народний одяг, відтворений у сценічному одязі як «образ-символ» – це узагальнений комплекс найпоширеніших рис традиційного вбрання етносу чи етнографічної групи. Він знаходить вираз у посиленні контрасту колірного та силуетного вирішення, збільшенні окремих частин костюма, розширенні орнаментальної площі та елементів декору.

Результати дослідження вже частково реалізовані у фаховій освіті та практичній роботі художників-модельєрів, допоможуть краще зрозуміти народне вбрання як актуальний феномен національної культури, а стійкість його традицій дозволить вибудувати аксіологічні вектори для адекватного застосування народного досвіду в дизайні костюма.

1. Ермилова В. В. Моделирование и художественное оформление одежды / В. В. Ермилова, Д. Ю. Ермилова. – М. : Академия, 2001. – 180 с.
2. Козлова Т. В. Стиль в костюме XX века / Т. В. Козлова, Е. В. Ильчева. – М. : Совъяз Вефо, 2003. – 150 с.
3. Матейко К. І. Використання в сучасному одязі елементів традиційного вбрання / К. І. Матейко, С. Й. Сидорович // Народна творчість та етнографія. – К., 1963. – № 2. – С. 14–20.
4. Бушина Т. І. Декоративно-прикладне мистецтво Радянської Буковини: науково-популярний нарис / Т. І. Бушина – К. : Мистецтво, 1986. – 127 с.
5. Николаева Т. А. Народное моделирование женской одежды и применение его традиций в современной практике (на материалах Украины) / Т. А. Николаева // Советская этнография. – М., 1977. – № 3. м С. 72–90.
6. Николаева Т. А. Народные конструктивно-художественные приемы в традиционной и современной весенне-осенней верхней одежде украинцев / Т. А. Николаева // Советская этнография. – М., 1984. – № 3. – С. 14–29.
7. Щербий Г. С. Взаимосвязь народного и профессионального в развитии современного костюма / На материалах Украинской ССР : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. истор. наук : спец. 07.00.07 «Этнография» / Г. С. Щербий. – Минск, 1983. – 24 с.
8. Никорак О. І. Сучасні художні тканини Українських Карпат / О. І. Никорак. – К. : Наукова думка, 1988. – 222 с.
9. Никорак О. І. Тканини для спідниць західного Полісся й Волині / О. І. Никорак // Народознавчі Зошити. – Львів, 2009. – № 1–2. – С. 239–259.
10. Бойко В. М. Елементи сучасного українського одягу в сучасних трикотажних виробках / В. М. Бойко // Народна творчість і етнографія. – К., 1965. – № 5. – С. 30–35.
11. Бойко В. М. Українські народні традиції у сучасному одязі : [передмова] / В. М. Бойко. – К. : Реклама, 1970. – 135 с.
12. Цимбалюк О. К. Етномистецькі традиції костюма в Україні середини XIX–XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.06 «Декоративне і прикладне мистецтво» / О. К. Цимбалюк. – Львів, 2000. – 18 с.
13. Тканко О. Д. Мистецтво костюму в Україні кінця XX–початку XXI століття : тенденції, школи, національна специфіка [Текст] : дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознавства : 17.00.06 «Декоративне і прикладне мистецтво» / О. Д. Тканко. – Львів, 2009. – 207 с.
14. Чупріна Н. В. Розробка художньо-технологічних принципів проектування колекції сучасного жіночого костюма на основі українського народного одягу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. техн. наук : спец. 05.19.04 «Технологія швейних виробів» / Н. В. Чупріна – К., 2001. – 23 с.
15. Лагода О. М. Художньо-образні особливості костюма в дизайні одягу кінця XX – початку XXI століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав.: 17.00.07 «Дизайн» / О. М. Лагода. – Х., 2007. – 20 с.

16. Костишина М. В. Український народний костюм Північної Буковини : традиції і сучасність / М. В. Костишина. – Чернівці : Рута, 1996. – 191 с.
17. Гурдіна В. В. Трансформації українського традиційного вбрання в дизайні сценічного костюма : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.07 «Дизайн» / В. В. Гурдіна — Х., 2012. – 20 с.
18. Калашникова Н. М. Народный костюм. (семиотические функции). Учебное пособие / Н. М. Калашникова – М. : Сварог и К, 2002. – 374 с.
19. Стельмашук Г. Г. Українське народне вбрання / Г. Г. Стельмашук. – Львів : Априорі, 2013. – 256 с.
20. Білан М. С. Український стрій : Навчальний посібник / М. С. Білан, Г. Г. Стельмашук. — Львів : Фенікс, 2000. – 325с.
21. Гурдіна В. В. Сучасні сценічні костюми з використанням елементів традиційного українського вбрання / В. В. Гурдіна // Збірник матеріалів X наукової конференції «Теорія і практика матеріальної культури». – Х., 2008. – С. 51–53.
22. Коровицький О. О., Тканко З. О. Моделювання костюма в Україні XX століття / З. О. Тканко, О. О. Коровицький. – Львів : Брати Сиротинські, 2000. – 96 с.
23. Косміна О. Ю. До проблеми етно-соматичної символіки сучасного сценічного одягового коду / О. Ю. Косміна // Тіло в текстах культур. – К. : Асоціація етнологів, 2003. – С. 83–88.
24. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю / К. Ю. Василенко. – К. : Мистецтво, 1996 – 496 с.
25. Козлова Т. В. Художественное проектирование костюма / Т. В. Козлова. – М. : Лег. и пищ. пром-сть, 1982. – 224 с.



Іл.1. Алла Дутковська, Василь Зінкевич Костюми ВІА «Смерічка», м. Чернівці, 1970 р.



Іл.2. Концертні костюми ВІА «Медобори», м.Тернопіль, 1980 р.



Іл. 3. Микола Шкрібляк. Костюми для працівників РАГСу м. Чернівці. 2013 р.



Іл. 4. Роксолана Богуцька. Костюми народної артистки Руслани Лижичко і балетної групи «Життя», м. Львів, 2010 р.



В статье на примерах стилизации украинской народной одежды выясняются основные приемы трансформации первоисточника и определяются средства художественной выразительности костюмов с элементами традиций.

**Ключевые слова:** стилизация, дизайн одежды, художественно-образное решение, символ, ассоциация, функции, обобщения, гиперболизация, трансформация, формообразование.

In the article the examples of ukrainian folk styling outfits might basic transformation techniques and identifies the original source means of artistic expression with elements of costume traditions.

**Key words:** styling, fashion design, art and creative solutions, symbol, association, functions, synthesis, exaggeration, transformation, shaping.

## РЕЦЕНЗІЇ

Ганна Карась

### ВОКАЛЬНА СПАДЩИНА ВАСИЛЯ БЕЗКОРОВАЙНОГО ПОВЕРНУЛАСЯ В УКРАЇНУ

Василь Безкоровайний. Вокальні твори : нотне видання / муз. ред.: Н. С. Безкоровайна, Б. М. Безкоровайний. – Сімферополь, 2014. – 182 с.

Відкриття музичної спадщини композиторів української діаспори, яке розпочалося з часу проголошення незалежності України, шораз дивує фахівців і поціновувачів, спонукає до аналітичних розвідок та практичного освоєння. Одним із забутих імен, які повертаються в культурний простір рідної землі, є Василь Безкоровайний (1880, м. Тернопіль – 1966, м. Буффало, США). Формування митця припадає на злам XIX–XX ст., коли галичани у складі Австро-Угорської імперії переживали складні часи усвідомлення своєї національної ідентичності. Після закінчення гімназії та чоловічої державної вчительської семінарії у Тернополі, В. Безкоровайний їде на вищі студії до Львова, де паралельно навчається у Політехнічній школі, університеті (фізико-математичний факультет) і консерваторії Галицького музичного товариства. Музичну освіту він здобував у кількох напрямках: гра на фортепіано і скрипці, вивчення гармонії і контрапункту. В цей час розпочалась його багатогранна композиторська творчість. Професійна діяльність В. Безкоровайного у 1908–1944 роках теж була різноманітною: вчителювання в гімназіях Львова, Станиславова (нині – Івано-Франківськ), Тернополя, диригування львівським, станиславівським, тернопільським хорами «Боян», ініціювання відкриття філії Вищого музичного інституту в Тернополі, Золочеві, концертна діяльність.



У 1944 році митець емігрував за кордон. Спершу перебував у таборах для переміщених осіб в Австрії, де керував хором, а в 1948 році опиняється у Буффало (США), продовжуючи творчу і просвітницьку роботу. В. Безкоровайний керував хором, викладав фортепіано у філії Українського музичного інституту Америки, концертував.

Щодо творчості В. Безкоровайного, то вона теж була багатогранною. Це музика: хорова (для різного типу хорів), вокальна (солоспіви, мелодекламація), інструментальна (для симфонічного, камерного оркестрів, окремих інструментів – фортепіано, скрипка, цитра), дитяча опера «Казка про Червону Шапочку», музика до драматичних вистав.

Вагомим доробком композитора є його вокальні твори, які вперше видані повним зібранням. У передмові до нього рецензент, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка Любов Кияновська пише: «...творчість Василя Безкоровайного цілком природно і самотньо вписується в панораму дивовижного розквіту української музичної культури, який так яскраво спалахує в перші десятиріччя XX століття» (с. 4).

До збірки увійшло сорок сім вокальних творів, тридцять три з яких знаходились в рукописах і друкуються вперше. Упорядники згрупували їх таким чином: релігійні твори (4), обробки українських дум (2), солоспіви на вірші українських поетів (22), твори для дітей (5), популярні пісні (7), вокальні ансамблі (7). Можна ще поділити їх на твори для академічного і естрадного співу.

Солоспіві дають добру можливість кожному типу голосу (більшість – для баса, баритона і сопрано) проявити свої кращі якості. При створенні їх композитор звертається до кращих зразків поезії українських авторів: Т. Шевченка, Лесі Українки, М. Шашкевича, Б. Лепкого, О. Олесь, Ю. Федьковича, М. Філянського, Б. Грінченка, С. Руданського, Р. Купчинського. Домінантою творів є патріотична і любовна лірика, хоча автор не цурається і сатиричної тематики («Треба всюди приятеля мати» на сл. С. Руданського).

Характеризуючи вокальні твори В. Безкоровайного Любов Кияновська підкреслює: «Незважаючи на те, що вони створені майже сто років тому, за своїми художніми якостями не втратили свіжості та привабливості, можуть істотно поповнити репертуар... Головна прикмета вокальних мініатюр, вміщених у збірці, – привабливість, мелодична яскравість, національна характерність, демократичність вислову, що природно поєднується з прикрасним володінням усім арсеналом засобів композиторської техніки» (с. 9–10).

Збірник видано при сприянні та фінансовій підтримці Роми Стецьків-Лонг і Андрія Стецьківа (США) – внуків композитора В. Безкоровайного в пам'ять про своїх батьків – Неонілу Стецьків-Безкоровайну і доктора медицини Євгена Стецьківа. Однак, воно не побачило б світу, якби не самовіддана і жертвна праця нащадків В. Безкоровайного, які живуть в Україні – Богдана Безкоровайного, небожа композитора, та його дружини – Наталі Безкоровайної. Це мистецьке подружжя (пані Наталя – заслужена артистка України, солістка Кримської державної філармонії; пан Богдан – заслужений працівник культури України, керівник Сімферопольського науково-творчого товариства Василя Безкоровайного) впродовж двадцяти п'яти років збирають і пропагують творчу спадщину В. Безкоровайного. Ними видруковано три нотні збірники творів В. Безкоровайного: «Українські думки» (2004) для скрипки і фортепіано, «Сонати для фортепіано» (2008), «П'єси на українські теми для фортепіано в чотири руки» (2010), випущено два компакт-диски із записами творів композитора. І от тепер – нова збірка вокальних творів, яку люб'язно подарувало подружжя кафедри академічного та естрадного співу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Упорядниця збірки і виконавиця солоспівів композитора Наталя Безкоровайна відзначає: «Вміщений матеріал дає уявлення про стильові, тематичні та інтонаційні особливості цього жанру вокальної лірики. Наслідуючи і розвиваючи кращі традиції української класики, композитор збагатив солоспіві породженими реальною дійсністю новими рисами, різноманітністю фактури викладу твору, насамперед з ладогармонічного боку. Він наблизив їх до масової пісні, найбільш близької широкій аудиторії слухачів» (с.16).

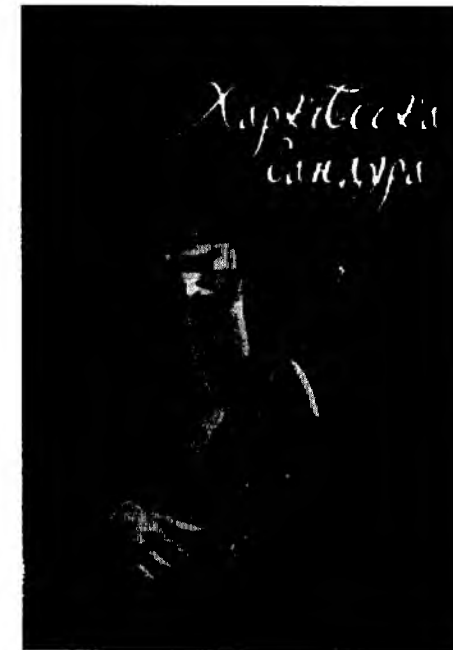
Цінністю видання є відкриття та поповнення скарбниці української вокальної музики солоспівими Василя Безкоровайного. Вони стануть вагомим джерелом у формуванні художнього смаку та творчої особистості музикантів, оскільки впроваджуватимуться у педагогічний репертуар музичних закладів, зокрема у класі академічного співу, та звучатимуть у концертних програмах. Щоправда, викладачі кафедр академічного та естрадного співу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника солоспіві композитора опрацьовують зі студентами з 2005 року. У грудні того року Ганною Карась було підготовлено і проведено за участю студентів та викладачів Інституту мистецтв, колективів Івано-Франківської обласної філармонії, дитячих музичних шкіл міста, народної аматорської чоловічої хорової капели «Сурма» Івано-Франківського державного медичного університету на сцені обласної філармонії музичну академію «Затремтіли струни» пам'яті українського композитора В. Безкоровайного. Слід зазначити, що серед студентів-солістів академії були: Станіслав Куфлюк (нині – соліст Вроцлавської опери, Польща), Наталя Шевченко (нині – заслужена артистка України, солістка Івано-Франківської обласної філармонії), Оксана Кречко (нині – солістка Івано-Франківської обласної філармонії). Ноти творів були отримані від Богдана Безкоровайного (ініціатора проведення академії), вони ввійшли до хрестоматії для співу (ч. II, 2005), упорядкованої викладачами кафедри О. Шуляр, Г. Стасько, М. Стефанюком, М. Попелюком.

Оскільки нове видання адресоване студентам і викладачам музичних закладів, а також усім шанувальникам української вокальної музики, то віриться, що зазвучать солоспіві Василя Безкоровайного у студентських аудиторіях, концертах України, адже добрий приклад показали студенти Кримського університету культури, мистецтв і туризму. Вони у жовтні 2014 року в Сімферополі провели презентацію видання. А якщо звучить українське слово і музика в окупації, то, безперечно, вони звучатимуть у вільному, українському Криму.

## ХАРКІВСЬКА БАНДУРА В ОБ'ЄКТИВІ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

*Мішалов В. Харківська бандура : культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті / Віктор Мішалов. – Харків : Видавець Савчук О. О., 2013. – 368 с. ; 109 іл. – Серія : «Слобожанський світ». Випуск 7.*

Серед дослідників бандурного мистецтва минулого і сучасності особистість Віктора Мішалова вирізняється своєю універсальністю, різновекторним спрямуванням діяльності, що нерозривно пов'язана з бандурою, пропагандою її традицій, пошуків нових шляхів утвердження інструмента, його різножанрового репертуару в сучасній концертній практиці. В. Мішалов – не лише відомий виконавець-бандурист (заслужений артист України, кавалер ордена «За заслуги», концертмейстер



Капели бандуристів ім. Т. Шевченка з США, керівник Канадської капели бандуристів, керівник капели бандуристів Торонто), але й пропагандист історії бандури, практичних способів гри на ній. Це засвідчують його концерти-лекції, майстер-класи, методичні статті.

Особливе місце у сфері наукових досліджень В. Мішалова займає харківська школа гри на бандурі, специфіка її інструментарію, способів гри, репертуару. Кількість і широта тематики публікацій В. Мішалова засвідчує його різносторонній підхід до порушеної наукової проблеми, зокрема з історичної, соціокультурної, виконавської, методичної, педагогічної точок зору. Логічним завершенням таких наукових пошуків стала рецензована монографія «Харківська бандура», видана Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України та Фондацією українознавчих студій в Австралії.

Монографія, видана за результатами захищеної дисертації в Харківській державній академії культури на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (2009), постає як підсумок багатолітнього збору автором раритетних матеріалів, узагальнення практики педагогів,

майстрів, виконавців, які репрезентують харківський спосіб гри.

В. Мішалов присвятив видання пам'яті Петра Григоровича Черемського (1942–2006) – багаторічного голови Благодійного фонду національно-культурних ініціатив ім. Гната Хоткевича (Харків), який зініціював багато заходів щодо сприяння популяризації харківської бандури, зокрема створення меморіального музею Гната Хоткевича, проведення Міжнародного конкурсу виконавців на українських народних інструментах імені Г. Хоткевича, встановлення пам'ятних знаків кобзарям і бандуристам, діячам української культури.

Монографія Мішалова В. Ю. присвячена актуальній проблематиці сучасної музичної культурології, зокрема щодо «заповнення існуючих прогалів у музикознавстві, етномузикознавстві та педагогіці» (с. 17) щодо харківської школи гри на бандурі. В цьому руслі автором здійснюється ґрунтовний аналіз мистецьких здобутків кобзарів – представників харківської школи, а також композиторської і теоретичної спадщини Г. Хоткевича, його учнів та послідовників, крізь призму генези і розвитку виконавства на харківській бандурі.

Крім того, Мішалов В. Ю., відповідно до мети роботи, ставить широку проблематику завдань, що охоплюють огляд джерелознавчої та історіографічної бази виконавства на харківській бандурі, аналіз соціально-культурних умов становлення і розвитку слобожанської бандурної традиції, визначення еволюційних процесів мистецької особистості традиційного виконавця упродовж XIX, XX і початку XXI ст.

Чотири розділи монографії послідовно розкривають тему дослідження. Автор аналізує історіографію проблематики, визначає особливості бандурного мистецтва Слобожанщини, здійснює характеристику її провідних представників у різних напрямках виконавства. Узагальнення історичних етапів еволюції харківської школи гри на бандурі в Україні та в середовищі українського зарубіжжя переживаються з аналізом специфіки виконавських стилів та репертуару (як сольного, так і ансамблевого).

У монографії Мішалов В. Ю. синтезує теоретичне осмислення конструкції харківської бандури, способів гри на ній, методичної термінології, усталених виконавських категорій бандуристів в історично-хронологічному процесі розвитку національної музичної культури, практичну реалізацію принципів харківського способу гри в творчості Г. Хоткевича, ансамблевому виконавстві бандуристів України та діаспори.

Музичну спадщину Г. Хоткевича автор послідовно розглядає у площині репертуарних особливостей і проявів стильових засад виконавства харківської школи, підкреслює створену Хоткевичем систему методичних принципів, термінології, засобів специфічної виразності на харківській бандурі. Автором актуалізуються не лише проблеми розвитку, занепаду, замовчування здобутків харківської школи виконавства на бандурі, але й окреслюються напрями для вирішення повернення її здобутків в сучасну практику бандуристів України. Важливими кроками на цьому шляху є видання теоретичних та методично педагогічних робіт Гната Хоткевича, здійснені в Харкові за безпосередньої участі самого В. Мішалова.

Монографія засвідчує комплексне опрацювання автором широкої джерельної бази, що охоплює музикознавчі, культурологічні дослідження, маловідомі рукописні, архівні праці, аудіовізуальні й нотографічні матеріали. Безперечно новизну роботи складає введення до наукового обігу узагальнень методики і педагогічних принципів відомих бандуристів діаспори, які репрезентують харківську школу – Г. Бажула, П. Деряжного (Австралія), В. Ємця, Л. Гайдамаки, бандуристів Капели ім. Т. Шевченка (США). В. Мішалов вводить до наукового осмислення й праці останніх років дослідників з України та діаспори (включно до 2009 р.), що частково чи побіжно торкаються проблематики монографії.

У вступному слові доктор мистецтвознавства, професор, завідувач сектором інструментознавства Російського інституту історії музики (м. Санкт-Петербург) І. В. Мацієвський відзначив найважливіші наукові положення автора: «Логічною, достовірною, бо базується на всебічному охопленні найширшого за простором і часом матеріалу, є пропонування В. Мішаловим класифікація українських бандурних традицій: за типом конструкції інструмента; за стилем, способом, манерою гри; за виконавськими школами. Причому усі академічні мистецькі системи він слушно протиставляє автентичній – і, перш за все, слобожанській. Принагідно автор пропонує чітко відділити поняття «слобожанський» (або ж «зінківський») для традиційного кобзарського способу гри, що побутував на Слобожанщині, від «харківського» та «київського» – для сучасного академічного виконавства. Викликає підтримку й систематизація сучасних напрямків у бандурному виконавстві: київська академічна школа гри на бандурі; харківська академічна школа; фольклорно-репродукційна школа гри на автентичних інструментах; кобзарсько-бандурницький напрям» (с.11).

Унаочнюють результати наукового дослідження і розгорнуті додатки, що вміщують 23 таблиці з конкретизацією положення рук, прийомів гри, аплікатурних комбінацій у творах Г. Хоткевича для соло і оркестру бандур різних типів, переліки репертуару кобзарів Слобожанщини та їх жанровий спектр. Крім того, у додатках представлені раніше неопубліковані документи архіву Г. Хоткевича – уривки з його статей та листування. Видання В. Мішалова також проілюстроване численними світлинами виконавців на харківській бандурі з України та діаспори, конструкцій інструментів, документів та афіш.

Сучасний стан бандурного виконавства в Україні, на жаль, засвідчує дуже повільні темпи осмислення не лише феномену, але й можливостей харківської бандури, про які ще на початку ХХ ст. писав Г. Хоткевич. Адже музична освіта й виконавство бандуристів прямо залежні від виготовлення інструментів. Проте для реалізації ідеї поширення в Україні харківської бандури, до якої долучилася Львівська фабрика музичних інструментів «Трембіта» (конструкції бандури «Львів'янки» харківського типу В. Герасименка), потрібні зміни й у освітніх планах навчальних закладів, й у виданні навчально-методичної літератури, й у підготовці відповідних кадрів педагогів. Віриться, що публікації В. Мішалова останніх років, у т.ч. й монографія «Харківська бандура», сприятимуть не лише відновленню історичної справедливості стосовно слобожанських бандурних традицій, але й матимуть чіткий вектор фахового спрямування в майбутнє.

## ЗМІСТ

## ВИКОНАВСЬКА І МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ТВОРЧІСТЬ

<i>Алла Черноіваненко.</i> Віртуозні засади музичного інструменталізму.....	3
<i>Лідія Шегда.</i> Загальні тенденції стильових процесів у хоровому виконавстві (на матеріалі дитячих кантат Л. Дичко).....	8
<i>Тетяна Маскович.</i> Етноархетипні мотиви як носії сакральної символіки в хоровій творчості Ганни Гаврилець.....	13
<i>Тетяна Сухомлінова.</i> Особливості втілення змісту Псалма Давида № 67 у хоровому концерті Г. Гаврилець «Нехай воскресне Бог».....	18
<i>Зоя Лаврова.</i> Роль позамузичної вербальності в оновленні драматургії жанру хорової кантати на прикладі «Невільничих пісень» В. Рунчака.....	22
<i>Марія Бондаренко.</i> Сонатне allegro Четвертого фортепіанного концерту Л. Бетховена як «тема» виконавської каденції.....	29
<i>Лідія Макаренко.</i> Творчість Л. Колодуба в контексті української інструментальної традиції.....	34
<i>Світлана Вишневська.</i> Еволюція духовних жанрів кобзарсько-лірницького репертуару.....	39
<i>Юлія Москвіцова.</i> Тенденції розвитку фольклорних фестивалів Вінниччини.....	44
<i>Наталія Савчук.</i> Український фестиваль Монреалю: динаміка форм, жанрів і стилів.....	50
<i>Леся Пронь.</i> Фестиваль Materia Prima для дорослих – культурний феномен Кракова.....	55
<i>Наталія Марусик.</i> Хореографічний компонент в контексті гуцульських фестивалів.....	60
<i>Юрій Гулянич.</i> Особливості стилістики «Domenico- Sonate» Богдана Котюка.....	66
<i>Андрій Душний.</i> Пріоритети творчо-виконавської діяльності Володимира Шлюбика в контексті соціокультури Західної України.....	71
<i>Уляна Молчко.</i> Жанрові особливості фортепіанних творів Богдана Весоловського.....	77
<i>Наталія Юзюк.</i> Творчість та когнітивний досвід – пріоритети педагогічної майстерності.....	83
<i>Оксана Гиса.</i> «Мазурки опус 50» Кароля Шимановського: структурно-стильовий аналіз.....	93
<i>Василь Борецький.</i> Тенденції естетичного трактування кларнета в Камерній симфонії №5 «Потаємні поклики» Є.Станковича.....	96
<i>Андрій Пришляк.</i> Структурні моделі кларнетових тріо в традиції європейської камералістики: тип монодичного ансамблю.....	103
<i>Лариса Опарик.</i> Про зміст поняття «аура музично-виконавського висловлювання».....	107
<i>Ірина Нискогуз.</i> Особливості трактування українського фольклору в ораторії «Барбівська коляда» Ганни Гаврилець.....	114
<i>Анатолій Комар.</i> Партія труби в ансамблевій музиці Ренесансу.....	118
<i>Зоряна Рось.</i> Стан, проблеми та перспективи розвитку естрадно-джазової освіти в Україні.....	124
<i>Ірина Бойко.</i> Аспекти професійної підготовки академічних співаків у вищих навчальних закладах України в умовах євроінтеграції.....	131
<i>Ольга Оганезова-Григоренко.</i> Мовленнєвий аспект як метод вокалізації артиста мюзиклу.....	137
<i>Тетяна Смирнова.</i> Сучасна вокально-хорова та ансамблева практика як вагомий чинник формування високоерудованого фахівця естрадного мистецтва.....	141
<i>Галина Стасько.</i> До питання «універсалізації» вокального навчання в сучасній практиці роботи з голосом.....	146
<i>Дмитро Губ'як.</i> Кобзарство Тернопільщини: соціокультурний аспект.....	151
<i>Мирон Вовк, Володимир Савчук.</i> Музично-педагогічні фактори професійного зростання майбутнього вчителя загальноосвітньої школи.....	156

## ІСТОРІЯ СВІТОВОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

<i>Олена Доманська.</i> Культура і цінність у контексті аналізу поняття «національний культурний простір».....	162
<i>Валерій Фіалко.</i> Репертуарні пошуки нової генерації режисерів 1980-х років: проблеми й тенденції оновлення жанрово-стильового діапазону українського театру.....	167
<i>Надія Кукуруза.</i> Трансформація жанрової форми літературної композиції в культурно-мистецькому просторі України.....	173
<i>Тетяна Осадчук.</i> «Наталка Полтавка» І. Котляревського у художній рецепції та режисерській реінтерпретації Федора Стригуна.....	178
<i>Оксана Сливка.</i> Фестиваль моновистав «Марія»: специфіка функціонування в мистецькому середовищі України кінця ХХ – початку ХХІ ст. ....	184
<i>Наталія Юсипів (с.Тереза).</i> Аналіз осмогласних піснеспівів «Бог Господь» в контексті греко-візантійських зв'язків.....	189
<i>Тетяна Тесля (с. Соломія).</i> Літургійний та музикологічний зміст 103 псалма в українській бароковій практиці.....	194
<i>Ольга Фабрика-Процька.</i> Рекрутські та вояцькі народні пісні закарпатських лемків.....	199
<i>Ярослава Бардашевська.</i> Поезія Тараса Шевченка в хорovій творчості українських композиторів останньої третини ХХ – першому десятилітті ХХІ ст.....	202
<i>Ганна Макогін.</i> Стилізація як творчий прийом дизайну костюма.....	207

## РЕЦЕНЗІЇ

<i>Ганна Карась.</i> Вокальна спадщина Василя Безкоровайного повернулася в Україну.....	215
<i>Віолетта Дутчак.</i> Харківська бандура в об'єктиві наукових досліджень.....	217
<b>Відомості про авторів</b> .....	225

## СОДЕРЖАНИЕ

## ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ И МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

<i>Алла Черноиваненко.</i> Virtuозные основы музыкального инструментализма.....	3
<i>Лидия Шегда.</i> Общие тенденции стилевых процессов в хоровом исполнительстве (на материале детских кантат Л. Дычко).....	8
<i>Татьяна Маскович.</i> Этноархетипные мотивы как носители сакральной символики в хоровом творчестве А. Гаврилец.....	13
<i>Татьяна Сухомлинова.</i> Особенности воплощения содержания Псалма Давида № 67 в хоровом концерте А. Гаврилец «Нехай воскресне Бог».....	18
<i>Зоя Лаврова.</i> Роль внемузыкальной вербальности в оновлении драматургии жанра хоровой кантаты на примере «Невольничьих песен» В. Рунчака.....	22
<i>Мария Бондаренко.</i> Сонатное allegro Четвертого фортепианного концерта Л. Бетховена как «тема» исполнительской каденции.....	29
<i>Лидия Макаренко.</i> Творчество Л. Колодуба в контексте украинско инструментальной традиции.....	34
<i>Светлана Вишневская.</i> Эволюция духовных жанров кобзарско-лирничского репертуара.....	39
<i>Юлия Москвичева.</i> Тенденции развития фольклорных фестивалей Винниччины.....	44
<i>Наталья Савчук.</i> Украинский фестиваль Монреаля: динамика форм, жанров и стилей.....	50
<i>Леся Пронь.</i> Фестиваль Materia Prima для взрослых – культурный феномен Кракова.....	55
<i>Наталья Марусик.</i> Хореографический компонент в контексте гуцульских фестивалей.....	60
<i>Юрий Гулянич.</i> Особенности стилистики «Domenico- Sonata» Богдана Котюка.....	66
<i>Андрей Душный.</i> Приоритеты творческо-исполнительской деятельности Владимира Шлюбика в контексте социкультуры Западной Украины.....	71
<i>Ульяна Молчко.</i> Жанровые особенности фортепианных произведений Богдана Весоловського.....	77
<i>Наталья Юзюк.</i> Творчество и когнитивный опыт – приоритеты педагогического мастерства.....	83
<i>Оксана Гиса.</i> «Мазурки опус 50» Кароля Шимановського: структурно-стилевой анализ.....	93
<i>Василий Борецкий.</i> Тенденции эстетической трактовки кларнета в Камерной симфонии №5 «Тайные зовы» Е.Станковича.....	96
<i>Андрей Пришляк.</i> Структурные модели кларнетовых трио в традиции европейской камералистики: тип монодического ансамбля.....	103
<i>Лариса Опарик.</i> О содержании понятия «аура музыкально-исполнительского высказывания».....	107
<i>Ирина Нискогуз.</i> Особенности трактовки украинского фольклора в оратории «Барбивская коляда» Анны Гаврилец.....	114
<i>Анатолий Комар.</i> Партия трубы в ансамблевой музыке Ренессанса.....	118
<i>Зоряна Рось.</i> Стан, проблемы и перспективы развития эстрадно-джазового образования в Украине.....	124
<i>Ирина Бойко.</i> Аспекты профессиональной подготовки академических певцов в высших учебных заведениях Украины в условиях евроинтеграции.....	131
<i>Ольга Оганезова-Григоренко.</i> Речевой аспект как метод вокализации артиста мюзикла.....	137
<i>Татьяна Смирнова.</i> Современная вокально-хоровая и ансамблевая практика как важный фактор формирования высокоэрудированного специалиста эстрадного искусства.....	141
<i>Галина Стасько.</i> К вопросу «универсализации» вокальной учебы в современной практике работы с голосом.....	146
<i>Дмитрий Губьяк.</i> Кобзарство Тернопольщины: социокультурный аспект.....	151
<i>Мирон Вовк, Владимир Савчук.</i> Музыкально-педагогические факторы профессионального роста будущего учителя общеобразовательной школы.....	156



## ИСТОРИЯ МИРОВОЙ И УКРАИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Елена Доманская.</i> Культура и ценность в контексте анализа понятия «национальное культурное пространство».....	162
<i>Валерий Фиалко.</i> Репертуарные поиски новой генерации режиссеров 1980-х гг.: проблемы и тенденции оновления жанрово-стилевого диапазона украинского театра.....	167
<i>Надежда Кукуруза.</i> Трансформация жанровой формы литературной композиции в культурно-художественном пространстве Украины.....	173
<i>Татьяна Осадчук.</i> «Наталка Полтавка» И. Котляревского в художественной рецепции и режиссерской реинтерпретации Федора Стригуна.....	178
<i>Оксана Сливка.</i> Фестиваль моноспектаклей «Мария»: специфика функционирования в художественном пространстве Украины конца XX – начала XXI вв. ....	184
<i>Наталья Юсытив (с.Тереза).</i> Анализ осмогласных песнопений «Бог Господь» в контексте греко-византийских связей.....	189
<i>Татьяна Тесля (с. Соломия).</i> Литургическое и музыкологическое содержание 103 псалма в украинской барокковой практике.....	194
<i>Ольга Фабрика-Процкая.</i> Рекрутские и вояцкие народные песни закарпатских лемков.....	199
<i>Ярослава Бардашевская.</i> Поэзия Тараса Шевченко в хоровом творчестве украинских композиторов последней трети XX – первом десятилетии XXI вв.....	202
<i>Анна Макогин.</i> Стилизация как творческий прием дизайнера костюма.....	207

## РЕЦЕНЗИИ

<i>Анна Карась.</i> Вокальное наследие Василия Безкоровайного вернулось в Украину.....	215
<i>Виолетта Дутчак.</i> Харьковская бандура в объективе научных исследований.....	217
<b>Сведения о авторах</b> .....	225

## CONTENT

## PERFORMING AND MUSIC EDUCATION ART

<i>AllaChernoivanenko.</i> Virtuosoic foundations of musical instrumentalism.....	3
<i>Lidia Shegda.</i> Common tendencies of stylistic processes in choral performing (based on the materials of children kantatas by Lesia Dychko).....	8
<i>Tetiana Maskovych.</i> Ethnoarchetypal motives as the bearers of sacral symbolics in the choral art of G. Gavryletz.....	13
<i>Tetiana Sukhomlinova.</i> Content embodiment features of David's psalm №67 in choral concert of G. Gavryletz «Let the God will rise again».....	18
<i>Zoia Lavrova.</i> The role of outtermusical verblality in genre dramaturgy renewal of choral cantata based on «Slave songs» by V. Runchak .....	22
<i>Maria Bondarenko.</i> Sonata allegro in IV piano concerto of L. Beethoven as the theme of performing cadence.....	29
<i>Lidia Makarenko.</i> L. Kolodub's art in context of Ukrainian instrumental tradition.....	34
<i>Svitlana Vyshnevska.</i> Evolution of spiritual genres in bandura-kobza repertoire.....	39
<i>Yulia Moskvichova.</i> Tendencies of folk festivals development in Vinnychna .....	44
<i>Natalia Savchuk.</i> Ukrainian festival in Montreal: form dynamics, genre and style .....	50
<i>Lesia Pron.</i> Festival «Materia Prima» for adults – cultural phenomenon of Krakow .....	55
<i>Natalia Marusyk.</i> Choreography component in the context of Hutsul festivals .....	60
<i>Yuriy Gulianych.</i> Stylistics features in Bogdan Kotiuk's «Domenico-Sonate».....	66
<i>Andriy Dushnyy.</i> Priorities of Volodymyr Shlubyk's artistic and performing activities in context of Western Ukraine's socioculture .....	71
<i>Uliana Molchko.</i> Genre features of Bohdan Vesolovsky's piano compositions .....	77
<i>Natalia Yuziuk.</i> Art and cognitive experience – priorities of pedagogical mastery .....	83
<i>Oxana Hysa.</i> «Mazurkas op. 50» by Karol Shymanovsky – structural and stylistic analysis .....	93
<i>Vasyl Boreckyy.</i> Tendencies of clarinet aesthetic treatment in Chamber symphony №5 «Secret calls» of Y. Stankovych .....	96
<i>Andriy Pryshliak.</i> Structural models of clarinet trio in the tradition of European chamberalism: type of monodical ensemble .....	103
<i>Larysa Oparyk.</i> About the content of the concept «aura of musical and performing observation».....	107
<i>Iryna Nyzkohuz.</i> Ukrainian composer interpretation folklore in oratorio «Barbivska carol» G. Gavryletz.....	114
<i>Anatoliy Komar.</i> Pipe part in the ensemble music of Renaissance .....	118
<i>Zoriana Ros.</i> State, problems and perspectives of pop-jazz education development in Ukraine ...	124
<i>Iryna Boyko.</i> Aspects of professional preparation of academic singers in the Ukrainian universities in terms of eurointegration .....	131
<i>Olga Oganezova-Grygorenko.</i> Speech aspect as the vocalization method of performer in musical ...	137
<i>Tetiana Smirnova.</i> Modern vocal, choral and ensemble practice as the valid factor of high-educated specialist formation.....	141
<i>Galina Stas'ko.</i> About the question of vocal education «universalization» in modern practice with voice work .....	146
<i>Dmytro Hubiak.</i> Modern kobzarart of Ternopil region: socio-cultural aspect .....	151
<i>Myron Vovk, VolodymyrSavchuk.</i> Music and pedagogical factors of professional growth of the secondary school future teacher .....	156

## HISTORY OF UKRAINIAN AND WORLD CULTURE

<i>Elena Domanska.</i> Culture and value in the context of concept analysis «national culture space».....	162
<i>Valeriy Fialko.</i> Repertory searches of new generation directors of 1980's. Problems and tendencies of genre and stylistic spectrum renewal of Ukrainian theatre .....	167
<i>Nadia Kukuruza.</i> Literary composition genre transformation in cultural and artistic art of Ukraine .....	173

<i>Tatiana Osadchuk.</i> «Natalka Poltavka» of I. Kotliarevsky in artistic reception and director's reinterpretation of Fedir Strygun .....	178
<i>Oxana Slyvka.</i> Festival of monoperformances «Maria»: specifics of functioning in the artistic environment of Ukraine in the late XX – beginning of the XXI centuries .....	184
<i>Natalia Yusypiv (s.Tereza).</i> Analysis of chants «Gospod' Bog» in the context of Greek and Byzantine cooperation .....	189
<i>Tetiana Teslia (s. Solomia).</i> Liturgical and musicological content of 103 <sup>rd</sup> psalm in Ukrainian baroque practice .....	194
<i>Olga Fabryka-Procka.</i> Recruiting and military folk songs of Transcarpathian Lemkos .....	199
<i>Yaroslava Bardashevska.</i> Taras Shevchenko's poetry in the choral art of Ukrainian composers in the last third of XX – first decade of XXI centuries .....	202
<i>Ganna Makohin.</i> Stylization as the artistic tool of costume design .....	207

#### REVIEWS

<i>Ganna Karas.</i> Vocal heritage of Vasyl Bezkorovainy is back to Ukraine .....	215
<i>Violetta Dutchak.</i> Kharkiv bandura as the object of scientific research .....	217
<b>Information about the authors</b> .....	225

#### Відомості про авторів

- Бардашевська Ярослава** – пошукувач наукового ступеня, старший лаборант ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Бойко Ірина** – аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ)
- Бондаренко Марія** – кандидат мистецтвознавства доцент Харківського національного університету мистецтв імені Івана Котляревського (м. Харків)
- Борецький Василь** – викладач Львівської спеціальної музичної школи-інтернат імені Соломії Крушельницької (м. Львів)
- Вишневська Світлана** – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Вовк Мирон** – кандидат педагогічних наук, професор ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Гуса Оксана** – аспірантка ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Губ'як Дмитро** – заслужений артист України, доцент Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (м. Тернопіль)
- Гулянич Юрій** – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Доманська Олена** – кандидат культурології, доцент, докторант Національного університету імені Михайла Драгоманова (м. Київ)
- Дутчак Віолетта** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри народних інструментів і музичного фольклору ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Душний Андрій** – кандидат педагогічних наук, доцент Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, член-кореспондент Міжнародної академії наук педагогічної освіти, заслужений діяч естрадного мистецтва України (м. Дрогобич)
- Карась Ганна** – доктор мистецтвознавства, заслужений працівник культури України, професор ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Комар Анатолій** – аспірант Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)
- Кукуруза Надія** – заслужений працівник культури України, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Лаврова Зоя** – аспірантка Національної музичної академії імені Петра Чайковського (м. Київ)
- Макаренко Лідія** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач Кременецької гуманітарно-педагогічної академії імені Тарача Шевченка (м. Кременець Тернопільської області)
- Макогін Ганна** – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Марусик Наталія** – пошукувач наукового ступеня, викладач ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Маскович Тетяна** – пошукувач наукового ступеня, викладач ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Молчко Уляна** – доцент Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (м. Дрогобич)
- Москвічова Юлія** – аспірантка ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Нискогуз Ірина** – аспірантка Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)
- Оганезова-Григоренко Ольга** – кандидат педагогічних наук, доцент Одеської національної музичної академії імені Антоніни Нежданової (м. Одеса)
- Опарик Лариса** – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Осадчук Тетяна** – аспірантка ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Пришляк Андрій** – аспірант Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)

**Пронь Леся** – аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва (м. Київ)  
**Рось Зоряна** – заслужений діяч естрадного мистецтва України, викладач, аспірантка ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)  
**Савчук Володимир** – заслужений діяч мистецтв України, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)  
**Савчук Наталія** – аспірантка ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)  
**Сливка Оксана** – аспірантка ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)  
**Смирнова Тетяна** – кандидат історичних наук, доцент Рівненського державного гуманітарного університету (м. Рівне)  
**Стасько Галина** – кандидат педагогічних наук, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)  
**Сухомлінова Тетяна** – викладач Харківського музичного училища імені Бориса Лятошинського (м. Харків)  
**Тесля Тетяна (с. Соломія)** – старший викладач Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)  
**Фабрика-Процька Ольга** – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)  
**Фіалко Валерій** – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого (м. Київ)  
**Черноіваненко Алла** – кандидат мистецтвознавства, доцент Одеської національної музичної академії імені Антоніни Нежданової (м. Одеса)  
**Шегда Лідія** – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)  
**Юзюк Наталія** – відмінник народної освіти України, вчитель-методист вищої категорії, старший викладач Львівського національного університету імені Івана Франка (м. Львів)  
**Юсіпів Наталія (с. Тереза)** – старший викладач Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)

## ВИМОГИ

до подання статей у Віснику Прикарпатського університету

### ВІСНИК ПРИКАРПАТСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

ім. В.СТЕФАНИКА «МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО»

(фахове видання, затверджене ВАК України від 14.04.2010 р. № 1-05/3)

1. Авторами статей можуть бути викладачі, аспіранти, докторанти вищих навчальних закладів, здобувачі наукового ступеня. Мова видання – українська. Обсяг статті – 7–12 сторінок тексту й 4–5 чорно-білих малюнків чи нотних зразків. Ім'я та прізвище автора подаються над заголовком статті справа.
2. Рукопис друкується в одному примірнику (папір А4, шрифт Times New Roman, висота шрифту 14 пунктів, інтервал 1,5; кількість рядків на сторінці 29–30, поля зліва, справа, зверху і знизу 2 см). Нотні зразки, графічні малюнки вміщуються в статті згідно з текстом, в електронному варіанті подаються додатково окремими малюнковими файлами.
3. Стаття повинна містити такі атрибути: на першій сторінці – індекс УДК (зліва), ім'я і прізвище автора (справа), назву статті (великими буквами) по центру, анотацію (3–4 речення) і ключові слова (5–6) українською мовою. Після списку джерел російською та англійською мовами (прописними буквами) : ім'я і прізвище автора, назву статті, анотацію і ключові слова. Зміст та структура статті мають відповідати вимогам ВАК України до фахових видань: постановка проблеми, аналіз останніх досліджень та публікацій за темою, актуальність, мета й завдання статті, виклад основного матеріалу, висновки.
4. Посилання на джерела подаються в тексті порядковою цифрою у квадратних дужках, наприклад [1, с.128]. Список використаної літератури подається в кінці статті в порядку посилань, які зроблено в тексті, або за алфавітом. Бібліографія подається згідно з новими вимогами оформлення (Бюлетень ВАК України № 3 за 2008 р.).
5. До рукопису додається на окремій сторінці авторська довідка – прізвище, ім'я та по батькові, адреса, e-mail, телефон. Викладачі без наукового ступеня обов'язково додають до рукопису статті рецензію кандидата чи доктора наук за спеціальністю, аспіранти – рецензію свого наукового керівника.
6. До роздрукованого примірника рукопису обов'язково додається електронний варіант (диск) із записом статті (розширення *doc*, *docx* або *rtf*), графічних чи нотних додатків (розширення *tif* або *jpg*).
7. Оплата за друк статті авторами з інших навчальних закладів здійснюється після прийняття статті до друку.
8. Питання, пов'язані з публікацією статей, вирішуються редколегією. Статті, оформлені згідно з вимогами, просимо подавати відповідальному секретареві редколегії вісника ДУТЧАК Віолетті Григорівні – професору, доктору мистецтвознавства, e-mail: [visnyk-art.pu@ukr.net](mailto:visnyk-art.pu@ukr.net)

Адреса редколегії: 76000, м. Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 34 А, Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника, ауд. 405, р. т. 0342-52-34-29.

Наукове видання

**ВІСНИК**  
Прикарпатського університету

**МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО**  
Випуск 28–29 (Ч. II)  
2014  
Видається з 1995 р.

Статті публікуються в авторській редакції

Підготовка до друку *Віолетта ДУТЧАК*  
Дизайн обкладинки *Ірина ДУНДЯК*

Фото на обкладинці:  
монографія В. Мішалова «Харківська бандура»  
(до статті В.Дутчак);  
народна артистка України,  
лауреат Національної премії України імені Т. Шевченка Л.Кадирова  
(до статті О. Сливки).

Друкується українською мовою  
Реєстраційне свідоцтво КВ № 435

Підп. до друку 20.12. 2014 р. Формат 60x84/8. Папір офсет.  
Гарнітура «Times New Roman». Ум. друк. арк. 24,87. Тираж 100 пр.

Видавець  
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника  
76000, м. Івано-Франківськ, вул. С.Бандери, 1, тел. 71-56-22

Виготовлювач друкарня «Фоліант»  
(ПП Віконська О.В.), м. Івано-Франківськ,  
Вул. Старозамкова, 2, тел./факс  
(0342) 50-21-65; (багатоканальний)  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи Серія ІФ №24

НБ ПНУС



803484