

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка
Філологічний факультет

Кафедра філософії та культурології

Культуротворча роль художньої інтерпретації (на прикладі доробку сучасних українських композиторів)

Кваліфікаційна робота
за освітнім ступенем «магістр»
Спеціальність 034 «Культурологія»

Студентки 2 курсу, групи К 65
Якимчук Олена Миколаївна
спеціальності 034 Культурологія

Керівник доктор культурології,
проф. Колесник О. С.

Рецензент _____
(прізвище та ініціали)

Чернігів – 2024

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ 1 Методологічні засади дослідження.....	7
1.1. Проблема розуміння музичного тексту.....	7
1.2. Герменевтичний підхід як основа формування мистецького досвіду музиканта.....	9
1.3. Антропологічні засади розвитку українського музичного мистецтва.....	15
Розділ 2 Інтерпретація релігійно-світоглядних ідей у сучасній українській композиторській творчості.....	24
2.1. Хорові обробки народних пісень Олександра Яковчука.....	24
2.2. «Весільні пісні» для голосу та оркестру народних інструментів Олени Ільницької.....	36
2.3. Духовні піснеспіви на Богородичну тематику в творчості Ганни Гаврилець, Богдани Фільц.....	39
Розділ 3 Сучасна українська композиторська творчість у контексті міжвидових транспозицій.....	47
3.1. Хорові твори для дітей О. Ільницької, О. Лис.....	47
3.2. Музика до вистав Івана Небесного.....	56
3.3. Сучасна українська композиторська творчість у хореографічному мистецтві. Академічний театр «Київ Модерн-балет».....	60
Висновки.....	67
Список використаних джерел.....	71
Методичний додаток.....	75
Анотації.....	79

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. У контексті історизму подій сьогодення, в умовах наративної війни постає питання актуалізації особливостей національної ідентичності. Адже частина трагедії, за словами О. Забужко, є частиною культурної історії. Сьогодення, на думку письменниці, позначене активним процесом міфотворення, перетинанням кількох міфів. Тому завдання для української нації О. Забужко вбачає у підготовці до своєї історичної ролі майбутнього регіонального лідера.

Актуалізація особливостей національної ідентичності стосується, насамперед, сфери гуманітаристики, у т.ч. культурології як її складової. Таке акцентування уваги на означеній проблематиці може, за визначенням О. Козаренка, призвести до відновлення втраченої колись актуальності музичної продукції у світовому контексті.

Завдання пропонованої теми дослідження вбачаємо у виявленні проявів національної ідентичності у сучасній українській композиторській творчості.

Музикознавці Н. Зеленіна, І. Коханик, В. Москаленко, С. Шип розглядають музичний текст як багаторівневу систему, наголошуючи на тому, що художня структура музичного твору являє собою послідовність нескінченних можливих смислів і створює особливу зону його осмислення. Для визначення усіх смислів на допомогу музиканту приходять культурологічний підхід, який стосується, насамперед, жанрових та стильових особливостей музичного твору.

Дослідники О. Верещагіна-Білявська, С. Шип та ін. виявляють інтерес до культурологічного підходу під час опанування музичного твору.

Аналіз жанрової моделі скеровує визначення структури, семантики. Аналіз музичного хронотопу дає змогу зрозуміти особливості композиції (логіку музичної форми), особливості жанрового й психологічного змісту в творчості композиторів різних епох. Серед основних завдань культурологічного підходу є розкриття глибинного змісту музичних явищ (твір, стиль, жанр), проникненню у його внутрішню художню сутність, яка

залежить також від художньої свідомості суб'єкта творчості. Таким чином зазначений методологічний інструментарій всесторонньо розкриває жанрову картину світу музичного твору й надає нові можливості у його розумінні; пояснює особливості жанру, пов'язані з історико-стильовим контекстом, розвитком музичної мови. До переліченого необхідно додати особливості національного стилю, які визначають специфіку менталітету та психологію особистості композитора.

Отже, семантичні, історичні, психологічні аспекти дають можливість визначити буття музичного твору в культуро-творчому просторі. У результаті такого комплексного підходу відбувається перехід на вищий рівень – культурологічного узагальнення музичного твору, а сама концепція розкриває внутрішній світ автора.

Діалогу музики з культурологією присвячені праці О. Берегової [1], О. Верещагіної, Л. Холодкової [6], С. Шипа [40]. Феномен інтерпретації у художній культурі ґрунтовно представлений у монографії О. Колесник [18]. Питання розуміння музичного тексту як знакової системи, його інтерпретації розглядаються у дослідженнях Н. Зелениної [11], І. Коханик [22], О. Котляревської [21], В. Москаленка [27]. Особливості національної музичної мови знайшли втілення у працях Л. Білозуб [4], А. Іваницького [12], О. Козаренка [17].

Отже, представлена кваліфікаційна робота знаходиться у контексті зазначених праць. Ураховуючи вищезазначені чинники вважаємо звернення до цієї теми актуальним.

Мета дослідження полягає у визначенні жанрово-стильових особливостей творів сучасних українських композиторів, взаємодії музики із суміжними видами мистецтва.

Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- охарактеризувати хорові обробки О. Яковчука у контексті жанрово-стильових особливостей композитора;

- охарактеризувати «Весільні пісні» для голосу та оркестру народних інструментів О.Ільницької у контексті жанру;
- охарактеризувати духовні твори Богородичної тематики Г. Гаврилець, Б. Фільц у контексті жанрово-стильових особливостей;
- охарактеризувати хори для дітей О. Ільницької, О. Лис у контексті взаємодії поетичного слова й музики;
- визначити роль і місце музики І. Небесного у театральних виставах (на прикладі «У неділю рано зілля копала...»);
- визначити особливості взаємодії музики та хореографічного мистецтва у виставах «Київ модерн-балету».

Об'єкт дослідження – доробок сучасних українських композиторів.

Предмет дослідження – жанрово-стильові особливості творів сучасних українських композиторів; реалізація музичних творів у взаємодії з суміжними видами мистецтв (поезія, театр, хореографія).

Теоретико-методологічні засади дослідження. При написанні дослідження був застосований когнітивний підхід у вивченні творів сучасних українських композиторів та використано такі методи дослідження: структурно-системний – при вивченні наукових джерел з проблематики магістерської роботи; теоретичний – при дослідженні концептуальних та жанрово-стильових засад композиторської практики; історико-типологічний – у процесі розгляду історичних зв'язків та спадкоємності у розвитку жанрів, виявлення єдності еволюційного ланцюга у доробку сучасних українських композиторів; інтерпретологічний – при вивченні проблематики, пов'язаної з діалогічністю композиторської та поетичної практики у сфері вокально-хорового мистецтва; комплексний – при аналізі музичних творів; компаративний – при порівнянні художніх артефактів у процесі вирішення проблеми розуміння конкретних мистецьких явищ та процесів; метод узагальнення – при підведенні підсумків дослідження.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній охарактеризовані духовні піснеспіви Богородичної тематики Г. Гаврилець, Б. Фільц; розширено

аналіз хорових обробок народних пісень О. Яковчука; уточнена взаємодія поетичного слова й музики у дитячих хорах О. Ільницької, О. Лис; охарактеризовані «Весільні пісні» О.Ільницької у контексті жанру; визначена взаємодія музичних творів у контексті театральної вистави (І. Небесний), хореографічної вистави («Київ модерн-балет»).

Теоретичне і практичне значення отриманих результатів. Основні положення й висновки, сформульовані в роботі, можуть бути використані у курсах дисциплін «Історія української музики», «Сучасні композиторські стилі». Результати дослідження реалізуються в авторському курсі «Музична педагогіка та методика викладання фахових дисциплін», заняттях з «Теорії музичної інтерпретації» за ОПП 025 Музичне мистецтво, КР магістр.

Апробація результатів дослідження проводилася у вигляді обговорення на кафедрі, доповіді на XXVIII SZKOŁA OTWARTEGO UMYŚŁU «HOMO SCIENTIS: NAUKA I POZNANIE JAKO WARTOŚCI WSPÓŁCZESNEGO CZŁOWIEKA». Також з теми магістерської надруковані дві публікації. Результати дослідження були впроваджені у практичну діяльність, зокрема, під час педагогічної практики.

Структура роботи обумовлена специфікою предмета, поставленою метою та завданнями дослідження. Робота складається з вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та літератури, додатків. Загальний обсяг роботи становить 79 сторінки, основного тексту – 70 сторінок. Список використаних літературних джерел містить 56 позицій.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Проблема розуміння музичного тексту

Говорячи про інтерпретацію музичних творів актуальним постає питання розуміння музичного тексту.

Проблема розуміння є ключовою не тільки для філософії ХХ століття. Саме сьогодні це питання усвідомлюється як головне, стає домінантним і для окремих наук, і для культури в цілому. Безліч різноманітних інтерпретацій картини світу співіснують, не тільки не конфліктуючи одна з одною, але створюючи все більш повну систему людських уявлень про устрій універсуму [11].

У мистецтві та мистецтвознавстві означені процеси виражені особливо яскраво. Сучасне мистецтво нібито прагне знову дістатися свого споконвічного синкретизму, вільно переходячи з одного виду в інший. Мистецтвознавство ставить найзагальніші питання, спрямовані на розкриття смислу твору мистецтва. Саме цим можна пояснити вибух уваги до явища та поняття «текст», що широко вивчається різними галузями науки [11].

Текстом називається знакова структура, що організована законами певної мови. Текст розглядається як універсалія культури та центральний філософський концепт доби постструктуралізму.

У системі професійної музичної освіти на усіх її щаблях велике значення має комплексний розвиток учнів. У галузі музичного виконавства актуальними постають питання засвоєння здобувачами закономірностей музичного мистецтва: визначення концепції музичного твору, жанрово-стильових особливостей, взаємозв'язок засобів музичної виразності тощо. Результатом такого підходу є створення власної інтерпретації музичного твору.

Досягнення цієї мети можливе через глибоке занурення у зміст музичного тексту, тобто уміння зробити цілісний аналіз. Основною складовою

у роботі опанування музичного тексту є активізація самосвідомості музиканта, формування умінь і навичок щодо самостійного аналізу музичного тексту. Така навичка формується через засвоєння знань з різних музично-теоретичних дисциплін, які слугують засобом для розуміння авторського задуму музичного твору.

Питаннями тлумачення музичного тексту займались Н. Зеленіна, О. Котляревська, І. Коханик, В. Москаленко, С. Шип.

Уміння тлумачити музичний текст, розшифровувати та декодувати його є важливим у різних видах музичної діяльності: виконавської, музикознавчої, педагогічної тощо. Нагадаємо, що текст дослідники розглядають як міждисциплінарну проблему. Музичний текст, який існує у писемній традиції виходить далеко за її межі, означаючи реалії самої музики, її структуру, смисл.

Тому розуміння музичного тексту, виконавський аналіз є не лише музикознавчим цілісним аналізом, а й індивідуальним процесом пізнання смислу музичного твору та вибору засобів для його адекватної реалізації.

Музикознавці (В. Москаленко, О. Котляревська) розглядають музичний текст як багаторівневу систему, яка є об'єктом нескінчених можливих смислів. Осмислення цього феномену відбувається одночасно по горизонталі й вертикалі. Широта зони осмислення по вертикалі залежить від кількох чинників: жанрово-стильових особливостей конкретного музичного тексту, а також від художнього досвіду та художнього мислення особистості, яка його сприймає.

Аналіз музичного тексту дозволяє музиканту усвідомлено засвоїти цей твір, формує передумови прочитання твору виконавцем, музикознавцем, викладачем. Особливості виконавського аналізу як процесу не закінчуються. Він дозволяє створювати безліч варіантів виконання одного твору, розширити раніше створені версії музичного тексту.

Робота над розумінням музичного тексту завжди поєднує об'єктивну й суб'єктивну складові. З одного боку, музиканту необхідно тлумачити авторські координати: фактуру, метроритм, звуковисотність, авторські

вказівки. З іншого боку, музикант висловлює у музичному тексті свої почуття, відтворює свій життєвий і художній досвід, демонструє естетичний смак.

Результат аналітичної праці реалізується у виконавській або музикознавчій версії музичного твору, яка поєднує в собі об'єктивну й суб'єктивну складові цього процесу. Глибина аналізу, в свою чергу, залежить від загальної культурологічної, теоретичної підготовки музиканта, його життєвого, виконавського й духовного досвіду.

У контексті зазначеного можемо говорити про важливість і необхідність такого аналізу з учнями, здобувачами, а також дорослими музикантами.

Пропонуємо таку схему опанування музичним текстом:

- історико-стильовий аналіз (характерні особливості історичної доби, мистецького напрямку створення музичного твору, інформація про композитора, місце твору в творчому доробку автора);
- визначення ідеї музичного твору, система його художніх образів;
- визначення авторських засобів виразності, які коригують із жанрово-стильовими особливостями епохи;
- вибір виконавських засобів виразності (виконавське осмислення твору через усвідомлення інтонаційно-виразних комплексів); створення музикознавчої версії аналізу музичного тексту;
- визначення особливостей стильових, характерних для цього твору та / або усієї творчості автора.

1.2. Герменевтичний підхід як основа формування мистецького досвіду музиканта

Для формування досвіду музиканта важливим методологічним підґрунтям постає герменевтичний підхід. Процес формування мистецького досвіду є складним і тривалим, адже пов'язаний з досягненням глибинного розуміння закладеного в художньому тексті авторського задуму. Твір мистецтва являє собою знакову систему, яка потребує дешифрування на засадах ґрунтовного вивчення семантики знакових систем різних видів

мистецтва. У процесі опанування законами музики, як абстрактного виду мистецтва, засоби герменевтичного аналізу постають особливо актуальними.

Герменевтичний аналіз музичного змісту постає необхідним видом професійної діяльності музиканта в її різноманітних аспектах: виконавському, педагогічному, музикознавчому. Наслідком герменевтичного аналізу є усвідомлення змісту музичного твору, що є відправним моментом у виконавській, педагогічній діяльності музиканта.

Результат аналізу музичного змісту залежить від принципової позиції того, хто цей аналіз здійснює. У сучасному музикознавстві існує два підходи стосовно тлумачення змісту музики. Перший з них ґрунтується на сприйнятті музики виключно як носія позамузичного змісту, а другий – як феномену з іманентним сенсом.

Прихильниками другого підходу є Е. Ганслік, Х. Мерсман, Х. Еггебрехт, К. Дальхауз, які наполягають на специфічно музичному сенсі, який визначається жанрово-стильовими, композиційними, тональними, фактурними, ладовими, тембровими компонентами музичного твору. Так, Х. Мерсман стверджує, що «сам твір є водночас і змістом», А.Х.Еггебрехт визначає сенс музики тотожним її звуковій конструкції [46]. К. Дальхауз, вважаючи зміст музики авербальним, виділяє два її смислових рівні. Перший з них представлено логікою, яку неможливо перекласти словесною мовою, а другий є смислом, історією розуміння музики, представленою і власне музикою, і літературою про музику. У річищі міркувань К. Дальхауза очевидним постає визнання, що у кожному конкретному музичному творі музикознавець чує те, що він про нього знає, тобто те, «що можна почути у музиці, пов'язане з тим, що можна про неї написати» [46]. Отже, згідно такої концепції, змістом музики є авербальне, позапонятійне, чуттєве розуміння, що відбувається у формі естетичної гри.

Авторка представленої кваліфікаційної роботи притримується позиції, яка у герменевтичному аналізі визнає важливу роль культурологічного значення музичного твору, змісту його епохи, національної школи,

мистецьких і виконавських традицій. Саме такий підхід підсилює значення герменевтичного аналізу у формуванні мистецького досвіду музиканта. Адже музикознавчий аналіз зосереджений на визначенні ролі засобів музичної виразності у процесі формотворення, виконавський – на методах втілення виконавської форми, а герменевтичний – на осягненні художнього змісту музики, який, на нашу думку, є складовою змісту певної історичної чи національної культури. Опанування головними знаннями про певну культуру здійснюється саме у процесі набуття мистецького досвіду, який, окрім теоретичних знань, потребує ще й асоціативного мислення, яке, в свою чергу, є наслідком набутого життєвого досвіду.

У контексті герменевтики потребує пояснення поняття «досвід».

Г. Гадамер під герменевтичним досвідом розуміє постійний стан набуття досвіду культури й спілкування з іншими культурами. Філософ наголошує на необхідності розуміння й очікуванні нового досвіду. Реципієнт, який вже має досвід, на думку Г. Гадамера, постійно намагається переживати нові герменевтичні досвіди, досягати нових культурних горизонтів та інтегрувати їх. Філософ приходить до висновку, що наявність досвіду стає запорукою подальшої відкритості до набуття нового досвіду й стану постійного навчання [8].

Розкриваючи поняття мистецького досвіду, Г. Гадамер визначив завданням герменевтики «прокладання мостів крізь суспільний чи історичний простір» і стверджував, що «мистецький досвід із сфери інтересів цієї науки слід вилучити, тому що кожна зустріч із твором мистецтва руйнує роз'єднуючий простір і стає зустріччю всіх нас...» [8, с.7-10].

Специфіка мистецького досвіду полягає в розумінні особливостей мови мистецтва, що забезпечує успадкування досвіду від покоління до покоління. Твір мистецтва постає у вигляді художнього тексту, який реципієнт змушений не лише прочитати, а й зрозуміти, збагнути його зміст. Отже, постає питання володіння мовою художніх текстів. Г. Гадамер зауважує, що «твір мистецтва говорить про щось кожному так, начебто він говорить окремо кожному й

начебто таке, що є одночасним і сучасним. Тому й постає завдання усвідомити сутність того, про що твір говорить, і довести її до свого розуміння й до розуміння інших». Проте, володіння мистецьким досвідом автор визнає чимось більшим, а саме «враженістю» від нього, адже не буває нічого більш «правдивого» й «реального», більш «вартісного» ніж мистецтво [8, с.12-13].

Щоб опанувати зміст художнього тексту, треба ґрунтовно вивчити його лексику, чого можна досягти саме через методи герменевтичного аналізу. Таким чином зустріч з мистецьким твором Г. Гадамер називає зустріччю із самим собою, а мистецький досвід – досвідом, що «мусить щоразу розв’язувати завдання, яке ставить досвід взагалі: інтегрувати мистецтво в систему власного орієнтування в світі і в систему розуміння самого себе» [там саме].

У розумінні категорії мистецтва погодимось із судженням філософа, що саме мистецтво не завжди було носієм того особливого змісту, яким воно наділене сьогодні. Г. Гадамер представляє мистецтво у вигляді парадигмальної моделі герменевтичного (ненаукового) пізнання, в якій можна збагнути специфічний вид істини, недоступний людині ніяким іншим шляхом. Комунікація у мистецтві здійснюється засобами немовних форм на основі життєвої практики. Художній текст, яким представлено твір мистецтва, є своєрідним посланням, до якого реципієнт виявляє своє естетичне ставлення. Усе зазначене обґрунтовує твердження про те, що для усвідомлення змісту такого тексту необхідно вивчити специфіку його мови, способів формотворення та особливостей художньої комунікації. Звертає на себе увагу зауваження Г. Гадамера щодо «вторинної рефлексії», яка проявляється у вигляді естетичного смакування, захоплення мистецтвом з ігноруванням істинного змісту, що нам несе мистецький твір [8, с.60-63].

Формування мистецького досвіду пов’язане з досягненням глибинного розуміння закладеного в художньому творі авторського задуму, з умінням наводити аналогії між художнім твором і власним життєвим досвідом, з устремлінням до розкодування авторських послань на засадах ґрунтовного вивчення семантики художньої мови різних видів мистецтва. Мистецький

досвід формується під впливом багатьох чинників, серед яких виділяємо продуктивність уяви реципієнта, його творчої образності й фантазії, які є складниками імагінативного методу пізнання. Означені чинники спонукають до самостійного мислення. Самостійність мислення постає яскравою ознакою мистецького досвіду, а він сам – досвідом художнього розуміння та саморозуміння, в якому герменевтична категорія «розуміння» встановлює взаємозв'язок елементів життєвого та художнього буття, відкриває шляхи для глибинного самоаналізу й самоусвідомлення особистості в життєвому й мистецькому просторі. Таким чином постає проблема особистісного аспекту мистецького досвіду, розв'язанням якої переймається психолого-педагогічна герменевтика.

Особистісний аспект мистецького досвіду знаходить своє виявлення у процесі осягнення та інтерпретації мистецької реальності, розуміння вербальних і невербальних художніх текстів, їх співставлення з особистісними характеристиками людини. Художній текст, в якому автор втілює власне світобачення, постає для інтерпретатора засобом саморозуміння, за допомогою якого він себе осмислює і, водночас, представляє себе оточенню. Таким чином, основною рисою особистості постає її здатність до розуміння.

Існування різних кутів зору на питання усвідомлення змісту музики, наявність у мистецькому досвіді герменевтичного компоненту і визначення герменевтичного аналізу основою його формування спонукає авторів статті до міркувань над проблемами процесу розуміння художніх текстів. Способи його розуміння та його ефективність постають дискусійними у науковій думці, що підтверджують тези Ф. Шлейрмахера, В. Дільтея та П. Рікера. Так, Ф. Шлейрмахер вказує на дві умови ефективності цього процесу. Першою умовою він вважає психологічне «вживання» реципієнта в створений автором світ, а другою – «забуття» інтерпретатором своєї власної історичної ситуації, щоб через співвідношення тексту з історичними знаннями, відчувати у всій повноті «мислячий дух» автора, побачити світ його очима [41]. У контексті сучасної інтерпретології твердження про «забуття» власної історичної ситуації,

на думку авторів статті, може бути частково оскарженим, адже слід брати до уваги важливу мистецьку функцію передбачення, коли у всій повноті художній зміст відкривається реципієнту лише на історичній дистанції.

В. Дільтей єдиним і всеохоплюючим способом розуміння вважав феномен «витлумачення» (пояснення), адже він дозволяє проникнути в духовну глибину людського життя. Філософ наголошує на інтуїтивності процесу розуміння, оскільки, на його думку, вживання у внутрішній стан автора й осягнення його буття відбувається в результаті переживань і роботи всіх душевних сил інтерпретатора.

Актуальною залишається запропоноване В. Дільтеєм чітке розмежування елементарних та вищих форм розуміння. Елементарні форми розуміння виступають результатом взаємодії людей, їх потреб, інтересів, залежності один від іншого, що є виявленням лише деяких елементів життєвого зв'язку. Вищі форми розуміння дозволяють збагнути окремі вияви життя частиною цілого, що вимагає також вищих форм історичного розуміння. Спосіб досягнення вищих форм розуміння за В.Дільтеєм перегукується з міркуваннями Ф.Шлейрмахера, адже обидва філософи пропонують шлях «вживання» у художній текст. В.Дільтей називає це також і подоланням чужості того, що треба осягнути, «заглибленням», «проникненням» дослідника в предмет розуміння. У процесі подальшого відтворення тих переживань (розумінь) і «знов-переживання», з'являється «витлумачення», «інтерпретація» [10, с.130].

Ми розділяємо тезу В. Дільтея про важливість усвідомлення протилежності методів «розуміння» й «пояснення», в якій П. Рікер не вбачає конфліктності. На думку П. Рікера, розуміння відбувається через «прийоми й процедури», що застосовуються в тих випадках, коли необхідно віднайти відповідність цілого й часткового, або співставлення значення та його інтерпретації. Проте, незважаючи на вказані прийоми, дослідник визнає інтуїтивність розуміння, основою якого є спорідненість між інтерпретатором і змістом тексту. Розуміння випереджає, супроводжує й завершує пояснювальні

процедури, воно долає географічну, історичну або культурну відстань між текстом та інтерпретатором, «розуміння припускає пояснення тією мірою, якою пояснення розвиває розуміння»... Таке подвійне співвідношення П. Рікера завершується узагальненням: «більше пояснювати, щоб краще розуміти» [32]. Ці міркування приводять нас до твердження про необхідність формування навичок герменевтичного аналізу у майбутніх педагогів-музикантів. Такі навички музикант отримує у процесі індивідуального художнього спілкування, безпосереднього пізнання художньої реальності мистецьких творів.

1.3. Антропологічні засади розвитку українського музичного мистецтва

Розглядаючи культурологічну роль художньої інтерпретації на прикладі творів сучасних українських композиторів важливо окреслити особливості музичної антропології, яка, за визначенням дослідників походить не від музичного твору, а від духовної та творчої трансформації музиканта, *homo musicus* як носія певного світогляду, цінностей та традицій [49]. Антропологічний підхід до розуміння музичного явища, що стає стрижнем мистецьких, культурних, філософських та богословських досліджень, дозволяє нам сприймати музику в контексті процесів, що відбуваються у сфері духовного існування людини. Перспективи такого підходу зрозумілі, зміни, що відбуваються в системі музичної творчості, такі як: стиль, форма та жанр, музична мова, інструменти та зміст, надають можливість стверджувати про суттєві зміни в природі та зовнішньому вигляді людини [51].

Культурологічний підхід ґрунтується на комплексі системоутворюючих принципів: історизму, комунікативного, соціального, антропоцентричного та аксіологічного принципів. Культурологічний підхід дозволяє визначити характерні риси музики різних епох, їхніх представників, жанрово-стильові риси та структуру музичних творів.

У процесі виявлення проявів антропологічного мислення в музичному мистецтві різних історичних періодів були розглянуті та проаналізовані

сучасні дослідження з історії музики, музичної антропології та інших суміжних галузей.

Для розуміння сучасних процесів музичної антропології в парадигмі духовного світу людини та звукового мистецтва коротко окреслимо ретроспективу антропологічних поглядів в основних історичних періодах розвитку музичного мистецтва.

В епоху класицизму у музиці по-новому починають реалізовуватися структурні принципи природної досконалості та досконалої природи людини як Божого образу. Утіленням цих принципів є семантичне наповнення сонатно-симфонічного циклу, який складається з чотирьох частин. На думку деяких дослідників, цей інваріант представляє семантику чотирьох основних проявів людської природи: *homo agens* (активна людина), *homo sapiens* (мисляча людина), *homo ludens* (граюча людина), *homo communis* (радісна, комунікативна людина).

Зміна світогляду призвела до появи класицистичної когнітивної стратегії та окреслила значення предмета класицистичної інтонації. Композитор в епоху класицизму є самодостатнім автором власної теми. Він характеризується почуттям власної гідності та наміром пізнання істини, а також здатністю органічно поєднувати вражаючу новизну індивідуального сенсорного музичного вираження основного значення з відомими методами, раціонально організованими у ту епоху [56]. Отже, у музиці в епоху класицизму структурні принципи природної довершеності та довершеної природи людини як образу Бога починають реалізовуватися по-новому. Ці принципи присутні в інваріанті сонатно-симфонічного циклу, що складається з чотирьох частин як символічний прояв людської природи: квадратний період, тричастинна структура сонатної форми (експозиція, розробка, реприза), чотири розділи (партії) у структурі сонатного allegro, наявність квадратних структур у менутах (середніх частинах сонатного циклу).

Антропологія сонати як принцип формування класичної музичної форми є антропологією духовного виходу. Більше того, це не розкрита та

розвинена тема, а тематичний процес взаємодії наявного й заданого, динамічного співтовариства, співіснування добра й блаженства, єдиного соборного предмету музики, який направлений на роздуми про вічність. Жест піднесення душі музиканта, як основного духовного принципу всієї форми сонати, є парадоксальним станом порушеного спокою, коли спокуса виводиться у вічне світло й дається блаженна перемога над горем серця. Особливості частин не порушують тематичної єдності композиції (експозиції, сонатної форми, сонатного циклу), оскільки це виявляє єдність людської природи та розуміння особистої природи. Однак важко не помітити, як композитор, який обирає позицію відчуження від подій вираженої драми, відокремлює своє «я» від внутрішньої сфери звуків та позбавляється від нього.

Період другої половини XVIII ст. в історії української музики називають «золотим віком». Композиторська діяльність Артемія Веделя, Максима Березовського, Дмитра Бортнянського у жанрі хорового концерту досягла вершин у класичний період української музичної культури. Водночас у галузі світських музичних жанрів (симфонія, концерт, соната, опера) можна також говорити про їхній розвиток. Такий підйом готувався упродовж попередніх століть через розвиток різних жанрів українського фольклору, церковної хорової музики, музичного виконавства та освіти. Під впливом європейської професійної музики поступово відбувався перехід від одночастинного партесного концерту епохи бароко до духовного концерту доби класицизму, який будується на принципі контрастного зіставлення частин. Циклічна форма й складні поліфонічні прийоми розвитку дозволяють утілювати у цьому жанрі гуманістичні ідеали епохи: загальнолюдські моральні цінності, філософські роздуми про сенс життя. У творчості А. Веделя, М. Березовського, Д. Бортнянського жанр концерту за глибиною образів та принципами розвитку набуває рис своєрідної хорової симфонії.

У 1824 р. французький поет та критик А. Дешан висловив думку про те, що романтизм полягає не в історичному епосі та літературі, на

яких базуються сюжети, а скоріше в тенденції автора до подолання правил мистецтва, таких як: принципів смаку, законів мови та стилю. Романтики зневажають їх та здійснюють революцію [49]. Феномен романтизму також описував французький філософ М. Фуко. Він стверджував, що романтична епістема є звільненням від будь-якої думки: мови як репрезентації слів, природи як репрезентації істот, потреб як репрезентації цінностей. Без репрезентації як табличного простору порядку все перетворюється у безлад. У ситуації надмірного розширення діапазону нових значень, аж до потворного та злого, які отримують естетичне обґрунтування у контексті самознищення краси, романтик розвиває класицистичну тенденцію моделювання світу. Музичний романтизм поділяють на два етапи. Перший період представлений творчістю Ф. Шуберта, Е.Т.А. Гофмана, К.М. Вебера, Дж. Россіні, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, другий (1840-1890-і рр.) Г. Берліоза, Й. Брамса, Ф. Ліста, Р. Вагнера, Дж. Верді. Синтетичні, епіко-драматичні жанри поетичних балад та віршів зробили особливо значний вплив на музичну композицію. Вони призвели до появи в інструментальній музиці романтиків низки нових композиційних структур: наскрізних, контрастних та змішаних [55].

Український музичний романтизм формувався на спільних із західноєвропейським романтизмом джерелах, але розвивався на власних естетичних засадах як форма національно-культурного відродження. Можна визначити три стадії розвитку українського музичного романтизму: ранній (перша третина XIX ст), зрілий (1840-1880 рр.), пізній (1890-1910). На ранній стадії національно-естетичні риси українського романтизму поєднуються з національними темами до художньої системи, розробленої західноєвропейськими романтиками. У період зрілого романтизму викристалізовується світогляд українського національного відродження, набуваючи досконалої форми й утілюючи характерні риси духовної сутності українського народу. На пізньому етапі романтичної доби відбувається

модифікація українського романтизму в напрямку індивідуалізації думки, набуття нею рис західноєвропейського модернізму.

Провідним естетичним символом українського романтизму під час його розвитку було прагнення виявити чітку індивідуальність особистості через її національну природу, за якою стоїть український народ із багатим історичним минулим та творчим потенціалом. Потужний соціальний підйом призвів до розквіту національно-культурного відродження, про що свідчать значні успіхи в усіх галузях мистецтва, в яких українські теми здобули чіткого та різноманітного мистецького втілення (твори І. Франка, О. Кобилянської, М. Коцюбинського, М. Вороного, В. Стефаника, Лесі Українки, О. Олеся, В. Винниченка, Леся Курбаса, М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, Л. Ревуцького, В. Городецького, О. Мурашка, О. Архипенка та ін.). Ці митці надали національному мистецтву нові сюжети, форми та виразові засоби з акцентом на мистецькі течії сучасності, але водночас спиралися на стилістичну систему романтизму, розроблену в ХІХ ст. Принагідно зауважимо, що риси європейського романтизму помітні насамперед у творах українських композиторів другої половини ХІХ ст. (С. Гулака-Артемівського, М. Лисенка, С. Воробкевича, А. Вахняніна), зокрема у камерно-вокальній творчості на слова поетів-романтиків.

В антропологічному погляді на музичне мистецтво ХХ ст. відбувається поворот. У музичному мистецтві кардинально змінюються засоби виразності тональної музики на атональну, додекафонію, алеаторику, поява нових синтетичних жанрів з використанням електронних засобів виразності та кібернетики.

Різниця між розумінням природи людини та знанням механізмів життя емпіричної людини призвела до особливості сучасної соціокультурної ситуації, яка спричинена антропологічною катастрофою. Виведення на перший план індивідуального самовизначення невинувато призвело до значного зменшення антропологічних вимог до особистості з боку суспільства, що підтримується практикою найважливіших інститутів у

розвинених соціально-економічних системах [50]. Те, що у XX ст. називають масовою культурою, чітко фокусується на *homo simpissimus*, який керується принципом максимізації задоволення із залученням мінімальних зусиль. Це тип так званого «кафкіанської ексцентричної людини», яка перебуває в ситуації повного абсурду, коли будь-які спроби думати та зрозуміти себе, будь-які пошуки істини не мають сенсу. Процес пошуку для такої людини являється суто механічним виходом з проблеми, її автоматичним вирішенням. Усе іронічно, гротескно та безглуздо. Течії минуці, більшість схильна примхам моди, що вимагає постійного оновлення технічних прийомів. У авангардизмі відбилися протиріччя суспільства: соціальний протест молоді проти існуючих традицій. Представники авангардизму – різні за ідейно-естетичним напрямом композитори: П. Булез, Л. Ноно, А. Штокхаузен, Л. Беріо, Д. Кейдж, П. Шеффер, Я. Ксенакіс. Феномен авангарду є синтезом мистецтва, полімистецтва та немистецтва.

Л. Кондрацька у монографії «Музична антропологія. Практичне моделювання» виділяє п'ять базових рис авангарду.

1. Револьюційно-руйнівний пафос у ставленні до традиційного мистецтва(особливо його останнього новоєвропейського етапу) та традиційних цінностей культури.

2. Культ експериментування з формами, прийомом і засобами виробництва-споживання нових мистецьких практик.

3. Декларативно-маніфестарний та епатажно-кандальний характер презентації акцій.

4. Прагнення до стирання кордонів між традиційними для новоєвропейської культури видами мистецтва, тенденція до співбуття і взаємопроникнення окремих мистецтв(зокрема, на основі синестезії).

5. Граничну суперечливість і принципову антиномічність, непримиренну боротьбу і постійну взаємодію течій та напрямів, які утверджували, апологізували й водночас різко заперечували явища, процеси, відкриття в усіх сферах культурно-цивілізаційного поля свого часу [19].

Екстраполюючи періодизацію західного авангарду та модерну на українську музику, можна побачити кілька специфічних відмінностей між останніми через традиційні, національні, духовні та ідеологічні чинники. До Першої світової війни в музичній культурі України спостерігались дві основні тенденції: освоєння традицій пізнього романтизму та межування з експресіонізмом у творчості. Також варто відмітити закріплення академічних основ української класики в музиці М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, на яких вплинули імпресіонізм та символізм.

Риси модернізму виявились більшою мірою у вітчизняній архітектурі, образотворчому мистецтві, літературі, ніж у музиці. На початку ХХ ст. дискурс національної музичної культури наклався на модерністський дискурс, перетин яких породив національний модус модернізму.

Дослідники часто задавались запитанням, в якому контексті необхідно розглядати творчість композиторів 1960-х рр.: постмодерну, пост-авангарду чи національного авангарду. Таким чином, був запропонований термін «неоавангард». Він відображає поняття нової музики, яке також застосовується щодо української музичної творчості 1960-х, 1990-х років. Молоде покоління композиторів в Україні, яке заявило про себе у період хрущовської відлиги, пішло таким самим шляхом, асимілюючи досягнення західного авангарду [47]. Українське музичне мистецтво збагатилось творами Б. Лятошинського, А. Кос-Анатольського, С. Людкевича, Г. і П. Майбород, Ю. Мейтуса, А. Штогаренката, М. Скорика, Лесі Дичко.

Новаторством позначена була авангардна музика композиторів-шістдесятників Л. Грабовського, В. Годзяцького. В. Сильвестрова, В. Загоруєва. Ще одне пояснення неглибокого занурення вітчизняних композиторів у надра другої хвилі авангарду є ретроспективний погляд музикантів, що дав їм можливість уникнути суперечливих моментів авангарду та обрати найбільш виправдані з художнього погляду стилістичні та композиційні прийоми.

Кожен з композиторів шукає свою «ойкумену духу» [35]. Від благоговійного ставлення до нововіденської школи як правдивого відображення руйнівних процесів соціуму, митці через пів століття в українській музичній культурі прийшли до «благодаті» як «релігійно-музичного та синергетичного феномена розширення меж наративної спрямованості творчості» [35]. Серед таких представників – композитори старшого покоління, що протягом другої половини XX - початку XXI ст. перейшли від додекафонії до простоти (В. Сильвестров), від нової фольклорної хвилі до класико-романтичної ідеології (М. Скорик), від авангардного структуралізму до використання національних народно-пісенних основ музичної творчості (Є. Станкович) [35, с.141].

Розвиток науково-технічного прогресу, індустріалізація та урбанізація суспільства, перевірка електронної технічної інформації при захисті та передачі музичної інформації вплинули на засоби виразності у сучасній композиторській творчості. Музиканти розширюють акустичні та просторово-часові межі музичного мистецтва для подальшого синтезу технологій та творчості. Таким чином, з виникненням електронних музичних інструментів, композитори XX ст. почали використовувати синтезований звук та штучні звукові системи.

На початку XXI ст. музична культура знову опинилася в переломному моменті, наразі в ній відбувається чергова трансформація, пов'язана з новим технічним проривом, який отримав узагальнену назву «цифрова революція»[52]. За масштабом свого впливу на музичний світ, ця трансформація не поступається жодній із попередніх і на даний момент постає настільки фундаментальною та значущою, що безумовно заслуговує подальшого дослідження. Глобалізація світу та розвиток сучасних технологій представив можливість виникнення нових медіа можливостей для музичного мистецтва. Почали виникати нові системи та платформи, метою яких є поширення та публікація музичних творів. Ці платформи створюють вільну інфраструктуру музичного споживання. Нові музичні

платформи працюють незалежно від традиційної музичної економіки, поставивши під питання фундаментальні підстави колишньої системи соціального функціонування музики, домінуючі в ній механізми, правила й норми.

РОЗДІЛ 2

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ РЕЛІГІЙНО-СВЯТОГЛЯДНИХ ІДЕЙ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ

2.1. Хорові обробки народних пісень Олександра Яковчука

Інтерес до хорових обробок фольклорних джерел О. Яковчука пояснюється кількома чинниками. Композитор народився і провів дитинство у с. Чернече на Хмельниччині. Отже, зростав в оточенні різних народнопісенних жанрів. У роки навчання у Київській державній консерваторії (НМАУ ім.П.Чайковського) музикант ретельно вивчав народно-пісенну спадщину. Серйозному ставленню до народних джерел сприяла фольклорна практика під керівництвом В. Матвієнка (1935-1996), завідувача Кабінету народної творчості при консерваторії. По закінченню навчання композитор самостійно перебував у Сербії, Хорватії, збираючи фольклорні зразки. Особливо цікавили музиканта пісні русинів, які асимілювались на прикордонні Закарпаття.

Другим чинником, що спричинив зацікавленість О. Яковчука до жанру обробки народних пісень стала плідна співпраця з хоровими вітчизняними та закордонними колективами:

Вагоме значення для творення у хоровому жанрі відіграв досвід композитора як співака Оперної студії Київської консерваторії у роки навчання. Такий досвід сприяв відчуттю хору зсередини, розумінню запитів хористів, можливості хорових партій, цілого колективу. Завдяки практиці хориста О. Яковчук чудово відчуває фонізм хорової вертикалі, її благозвуччя як композитор.

Колеги композитора відзначають його вміння відчувати природу українського хорового співу, вирівнювати звучання хору в різних регістрах, проводити тему тими голосами, які найкраще звучать у даному регістрі [36].

Великий пласт хорової спадщини О. Яковчука складають обробки народних пісень. «Композиторська творчість у жанрі обробки, - за словами

автора, - є засобом збереження фольклорних джерел та їх дійового побутування у нашому сьогоденні» [43, с. 232].

Протягом 2015-2018 рр. автор видав їх у шести томах антології, яка містить 345 обробок українських народних пісень для хорових колективів різних складів. У виданнях цілісно представлені обробки народних пісень календарно-обрядового циклу, побутово-ліричні, чумацькі тощо.

Більшу частину календарно-обрядових пісень складають пісні зимового календаря – колядки, щедрівки. Вони наповнені радістю, піднесеним настроєм, охоплюють широке коло образів з міфології, історії, землеробством, коханням і шлюбом, побутом, гумором. Для хорових обробок на різдвяну тематику, за словами Т. Кривицької, характерними є дві тенденції у перетворенні жанру: з одного боку – тяжіння до театралізації, сюжетності, яскравої персоніфікації, наближенні суто хорового твору до сценки, гри, жанрової замальовки або відтворення колядкового обряду. З іншого боку, можна констатувати проникнення у традиційно чисто вокальний жанр рис інструментального мислення» [37, с.12].

Додамо, що до духовно-обрядової тематики зимових свят звертались митці сучасності Б. Фільц, В. Степурко, Ю. Алжнєв, Г. Гаврилець. Крім цього музиканти переосмислюють цю тематику в інших світських жанрах, як опера «Різдвяне дійство» Л. Дичко, балет «Ніч перед Різдвом» Є. Станковича, ораторія «Барбівська коляда» Г. Гаврилець, балада-містерія «Притча Народження» й картина-містерія «Свят вечір» В. Степурка, «Різдвяна композиція» для солістів, хору й оркестру М. Корчинського, «Українські колядки, щедрівки і веснянки» для симфонічного оркестру В. Кікти, камерна кантата «Різдвяна зірка» Ю. Іщенка, попури «Колядки» для струнного оркестру Б. Працюк та ін.

Обробки пісень зимового циклу представлені у збірках для дитячого, мішаного, чоловічого, жіночого хору без супроводу.

Охарактеризуємо деякі з них.

Збірка «Українські колядки та щедрівки для дитячого хору без супроводу» містить обробки зимових пісень календарно-обрядового циклу. Саме ці жанри найбільше люблять співати діти. Радісне свято народження Ісуса до вподоби юним музикантам, тому вони охоче беруть у ньому участь, відчуючи свою причетність до нього в обрядах водіння Кози, колядуванні, театральних дійствах тощо. Свято Різдва Христового має й виховний характер. Доречно пояснити дітям, звідки походить свято, його значення, а головне, які чесноти виховує у людині – щедрість, повагу, любов до інших.

Обробки колядок і щедрівок для дитячого хору без супроводу розраховані на чотириголосий дитячий хор (перші й другі сопрано, перші й другі альти), на ще доволі скромні можливості юних співаків. Це видно в особливостях фактури, діапазону, чіткості ладо-тональної основи, доступності метро-ритмічних особливостей. Водночас автор намагався створити яскраві, виразні обробки народних мелодій, показати різні фактурні зразки хорової партитури (гомофонну-гармонічну, поліфонічну, використання хорових педалей), колористику звучання (паралелізм тризвуків, їхніх обернень, септакордів), фонізм застосованих відхилень і модуляцій.

Основою для усіх обробок є першоджерело – автентичний наспів. Для переосмислення автор урахував інтонаційну та метро-ритмічну основу, ладове спрямування, статичність чи динамічність розгортання, поєднання слова й музики, смислове наповнення поетичного тексту.

В обробці «У Вифлеємі» вісім куплетів вербального тексту щоразу постають у новому забарвленні з метою динамізації художнього образу. У колядці йдеться про момент народження маленького Ісуса Дівою Марією. Послідовна оповідь складається у вісім куплетів, у яких відображений розвиток подій. Перший куплет експонує основну мелодію. У другому виникають елементи хроматизації та відхилення у тональності g-moll, d-moll. Динамізація у третьому відбувається за рахунок тембрального розшарування теми, що продовжується у четвертому куплеті. П'ятий стає кульмінацією, що позначено у словах «Втікала вона». У шостому – Марія звертається до

господаря поля. У цьому відбувається тональний зсув (Des-dur, «За нею Ірод, за нею Ірод та із гострим мечем»). Раптове співставлення далекої тональності підкреслює страх Діви Марії. В останньому куплеті повернення в основну тональність знімає попередній драматизм музичних подій. Змінний розмір сприяє динамізації музичної форми, додає внутрішнього руху.

В процесі опрацювання народного джерела для дитячого хору постає питання організації музичної структури, особливо при наявності багатьох куплетів. Автору необхідно подолати одноманітність, запрограмованої однією музичною темою, з іншого боку знайти засоби для конструювання структурної логічності цілого. Прикладом такої динамізації форми може бути обробка пісні «Ой у тебе дядьку». У першому куплеті тема викладена одноголосно та дублюванням у терцію. У другому – автор використовує імітаційний вступ альтів, формуючи активне протискладення темі. У третьому – тема збагачується виразними лініями підголосків. Четвертий, шостий куплети збагачують обробку новою тональністю (g-moll). У восьмому ущільнюється проведення теми паралельними тризвуками. Останні два куплети є тематично динамізованими, підносячи загальний розвиток до вищої фази. Фінальний куплет, побудований на авторському матеріалі, виконує функцію коди.

Характерною стильовою особливістю композиторської творчості О. Яковчука є використання прийому терцових нашарувань як прийому опрацювання фольклорної мелодії від одноголосого проведення до паралельних тризвуків, септакордів, які використовуються без розв'язань. Такий прийом автор використовує в обробках «Ой на річці, на Йордані», «Коза». Для урізноманітнення статичних повторів у «Козі» композитор додає динамічний вступ, від унісонного звучання до паралельних тризвуків, септакордів із зупинкою на домінантовому нонакорді. Обігрування слова «коза» короткими мотивами додає хоровій фактурі жвавості, ігрового характеру й відображає образ персонажу різдвяного дійства.

Поліфонічний тип хорової обробки народної пісні демонструє колядка «Согласно співайте» для мішаного хору. У кожному наступному куплеті фактура ущільнюється, автор використовує прийоми поліфонічного розвитку музичної тканини. Висхідний рух мелодичних ліній, наявність коротких тривалостей, мажорний лад створюють загальний святковий настрій колядки, якою виконавці віншують народження Христа.

Прикладом вивіреної драматургії є колядка «Возвеселімся всі разом нині» для мішаного хору, в якій відслідковуємо бажання композитора інтенсифікувати процес формотворення. Тему спочатку доручено сопрано й альтам у терцію, у другій фразі партія сопрано поділяється на перші й другі, альти доповнюють вертикаль. У третій фразі долучаються чоловічі голоси. У другому куплеті композитор змінює тембральну характеристику теми, доручаючи її чоловічим голосам. У наступних куплетах (третьому-п'ятому) відбувається фактурний розвиток – композитор змінює кількість голосів у партитурі, що урізноманітнює хорове звучання. В останньому куплеті партія басів звучить в октавний унісон, що додає ствердого завершального характеру усьому твору. Таке звучання наділяє функціями фіналу останній куплет.

Загалом для колядок характерний радісний, урочистий характер звучання. Переважна більшість з них представлені в мажорних тональностях.

Крім зазначених обробок у творчому доробку композитора хорові обробки, що стали найбільш популярними у творчості вітчизняних композиторів. Серед них колискова «Спи, Ісусе, спи», «Ой прала Анна», «Щедрівка», «Ой на річці Йордані».

Говорячи про жанр календарно-обрядової пісні щедрівки одразу згадуємо «Щедрик» М. Леонтовича, з яким виникають певні паралелі. Порівнюючи зразки двох обробок О. Яковчука й М. Леонтовича, О. Кушнірук виокремлює три спільні риси. Першою з них є ставлення композиторів до мелодії народного зразка, яка слугує «праджерелом, згустком генетичної пам'яті народу, мікрокосмом потенційних перетворень, вкладених у музичну

форму» [24, с.13]. Другою спільною рисою дослідниці визначає ставлення до хорової фактури, якій завжди притаманна прозорість, фонічна узгодженість партій, незалежно від смислових особливостей словесного тексту фольклорних зразків. У цьому виявляється бажання відобразити чистоту народної душі, осмислення єдності людини з природою. З практичного погляду така прозорість фактури є зручною для виконавців і сприйняття її слухачами [24].

Третьою спільною рисою обробок щедрівки музикознавиця визначає «гнучкість виражальних засобів хорового письма на користь спільної мети – найбільш яскраво представлення народної мелодії» [24]. Обидва композитори знаходять в народній мелодії резерв для перетворення й трансформацій.

Збірка обробок народних пісень для чоловічого хору презентує не лише пісні зимового циклу, а й інші жанри – веснянки, купальські, побутово-ліричні.

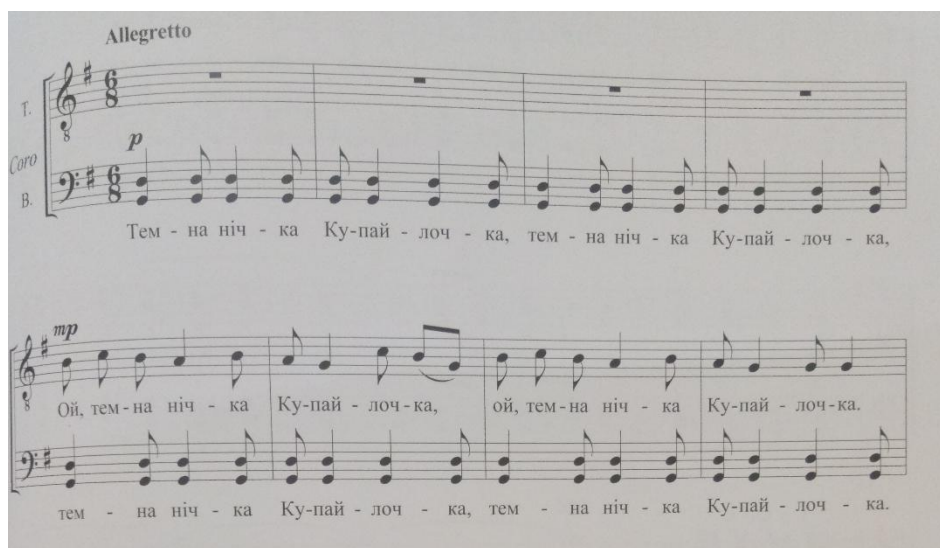
Охарактеризуємо деякі приклади з цієї збірки.

Образи купальського свята, найтаємничішого з календарного циклу, привертали увагу багатьох вітчизняних композиторів. У різних музичних жанрах автори відобразили магію літньої купальської ночі (опера «Утоплена» М. Лисенка, «Купало» А. Вахнянина, «На русалчин Великдень» М. Леонтовича, фольк-опера «Цвіт папороті» Є. Станковича, симфонічна картина «Купало» В. Губаренка, «Купальські досвітки» для оркестру народних інструментів В. Шумейка, «Купальські пісні» для хору а cappella В. Птушкіна, «Купальські ігри» з Партити для фортепіано Л. Шукайло).

До української народної пісні «Ой, темна нічка Купайлочка» зверталась Ганна Гаврилець, створивши обробку для жіночого хору (2009).

Хорова обробка для чоловічого хору купальської «Ой, темна нічка Купайлочка» О. Яковчука є зразком вільного типу хорової обробки. Композитор у контексті простої архаїчної мелодії відтворив дух свята, ігрищ молоді, єднання людей з природою. Сама мелодія стає імпульсом для змін –

динамізації, симфонізації, ладово-тонального розвитку. Починається обробка остинатним вступом, який передає таємничість купальської ночі.



Остинатний бас є гармонічною й ритмічною основою протягом двох куплетів, на якому розвитку набуває мелодія у теноровій партії.

Поява однойменного мінору (g-moll) розпочинає перший етап розвитку «Треба ноченьку доточити». Поступово акордова фактура переходить у вищу теситуру звучання, з'являється хорова педаль в крайніх голосах (g), що створює стереофонічний ефект. Тональний зсув у Es-dur додає напруження звучанню. В останньому куплеті спостерігаємо наскрізний розвиток, тут поєднуються ознаки репризності й домінантового предикту до тональності C-dur («Ой ти, зозуленька рябенькая»). Останнє проведення теми в основній тональності не закріплює відчуття її тонічності, залишається бінарне відчуття двозначності C-dur – G-dur.

Порівнюючи обробки «Ой темна нічка Купайлочка» Г. Гаврилець і О. Яковчука, зазначимо, що спільними рисами в обробках обох композиторів є остинатність, розмір 6/8. Г. Гаврилець також використовує куплетно-варіаційний спосіб розвитку музичного матеріалу. Жвавий настрій обробки авторка створює різноманітними засобами хорового письма – *ostinato*, контрастною поліфонією, *tutti*, розрідженням фактури, тембровим

забарвленням теми, ладо-тональним урізноманітненням. Як і у О. Яковчука в кульмінаційних зонах Г. Гаврилець застосовує регістрові можливості хору й ущільнює фактуру прийомом *divisi*. Завершення обробки позначене поступовим розрідженням фактури, закріпленням остинатного повторення тонічного тону [23, с.233].

Обробки чумацьких пісень набагато менше представлені у творчості українських композиторів ніж календарно-обрядові. О. Яковчук звертається до цього жанру в своїй творчості. За словами А. Іваницького, чумацькі пісні «відзначаються рисами, що проступають майже в усіх жанрах побутової лірики: змістовністю строфічних форм, глибоким мелодизмом, багатством ритміки, розвиненими формами музичного мислення. У чумацьких піснях спостерігаються три основні для народної лірики напрями найзагальнішої типізації музичних образів – через моторну, речитативну та розспівну мелодику» [12, с.46]. Зразки чумацьких пісень привертали до себе увагу М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового, О. Кошиця, М. Леонтовича, Ф. Колессу, Л. Ревуцького. Сучасне прочитання цього жанру в галузі авторської музики знаходимо у фольк-симфонії «Чумацькі пісні» В.Зубицького, однойменних фольк-кантатах для баритону й оркестру народних інструментів В. Рунчака, В. Ронжина, двох хорових поемах В. Журавицького.

Обробки чумацьких пісень розкривають тематику цього пласта народної творчості – від'їзд чумаків у дорогу, картини їхнього побуту, напади на грабіжників, хвороба й смерть чумака, повернення його додому.

Зміст пісні «Ой ходив чумак сім літ по Дону» має трагічне наповнення, розповідається про смерть чумака, він гине в дорозі. Характерна для неї плавність поєднується із загостреністю інтонацій. Композитор застосовує наскрізний драматургічний розвиток для зображення трагедійності сюжету, динамізуючи куплетну форму. Інтонаційно мелодія спирається на гармонічний вид мінору, також присутні хроматизми в різних хорових партіях. Композитор використовує поліфонічну фактуру контрастного типу для драматичного

розвитку. Завдяки прийому тембральної драматургії у другому куплеті тема увиразнюється. Трагедійність сюжету загострює поява низхідних хроматизмів у басів (*ніхто не питає, що в нього болить*).

Поява сфери паралельної тональності (C-dur) логічна, оскільки пов'язана з появою отамана, друга чумака (*Прийшов до нього отаман його*). Низка тональних змін C-dur-F-dur-d-moll-a-moll характерна для середньої частини, що набуває розвитку й позначена тональною нестійкістю. Своєрідною кодою-реквіємом за померлим чумаком закінчується пісня (*та вдарили зразу у великий дзвін*), яка заснована на авторському матеріалі.

Крім обробок українських народних пісень в творчості О. Яковчука є низка обробок народних пісень русинів¹, що записані автором у Боснії, Хорватії, Сербії (у селах Дюрдьов, Жабонь (Войводина)).

Триста років назад значна частина населення Закарпаття була переселена у Войводину та Бачку Паланку. Як наслідок переселення на тривалий час ставався розрив культурних зв'язків переселенців з рідним краєм, його мовою, культурою, музичним фольклором. І відбувався більший культурний вплив інших етносів (сербів, хорватів, угорців, словак). Велику роль у цьому відіграли міжетнічні шлюби. Процес асиміляції мав результат: їхня мова стала несхожою на сучасну українську мову. Багато слів русини запозичили з сербсько-хорватської, угорської, словацької мов. Вони усвідомлюють себе українцями й називають себе русинами, зберігши свою давню назву.

Уперше фольклор русинів почав записувати відомий український етнограф і фольклорист В. Гнатюк (1871-1926). 1897 р. він видав першу книгу шеститомного видання «Етнографічні матеріали з Угорської Русі». Під

¹ Русини – етнонім, який вживають для національної самоідентифікації окремі групи нащадків українців-русинів Австро-Угорської імперії. Люди, які самоідентифікуються як русини, проживають переважно на сході Словаччини, в Сербській Воєводині, Хорватії, Закарпатській області України та на крайньому південному заході Польщі, а після імміграції у XVIII-XX ст. у США та Канаді. На кінець XX-початок XXI століття ідеологи політичного русинського руху зараховують до русинів усіх українців Закарпаття й Лемківщини та їхніх нащадків незалежно від їхньої самоідентифікації й рідної мови.

керівництвом І. Франка редагував етнографічну збірку «Матеріали до української етнології». В. Гнатюк видав низку наукових праць про югославських русинів: «Руські в Бачці» (1898), «Русини в Угорщині» (1899), «Русини Пряшівської єпархії і їх говори» (1900). На жаль, автор не записував нотний текст, лише слова пісень. Тому, - за словами О. Яковчука, - судити про музичну еволюцію цього фольклору важко [43, с.4].

Як зазначає композитор, «на інтонацію народних пісень цієї етнічної групи мав вплив музичний фольклор інших народів-сусідів, особливо інтонації словацької народної пісні, певною мірою, угорської та сербсько-хорватської» [43, с.7]. Це, насамперед, відчувається у формуванні мелодичних ліній ліричних пісень, використанні характерних ладів народної музики, ритмів народної танцювальної музики (польки, вальсу, чардаша). У карпатському гірському регіоні збереглися жанри коломийки й аркану. Автентичному виконанню окремих пісень притаманне поступове прискорення темпу, таким чином найшвидше звучить останній куплет. Для закінчення характерним є використання фермат, вигуку «Гей!». За своєю структурою пісні мають двочастинну будову, на кшталт угорського чардаша, де чергуються повільні й швидкі частини, або тричастинну (А-В-А, А-В-С). Серед пісень цієї етнічної групи зустрічаються зразки ямбічної структури, які мали б починатись із затакту у розмірі $\frac{3}{4}$, але починаються на сильну долю. Такий спосіб пом'якшує акцентування мелодії, розмиває сильну долю, що створює ефект незвичності й новизни звучання [43].

Яку роль у формуванні тематики пісень відіграв чинник переселення русинів з Закарпаття? О. Яковчук висловлює припущення, що покращивши свій побут, у культурному сенсі еміграція закарпатських русинів мала негативний наслідок, адже за триста років перебування на території сусідніх країн з генетичної пам'яті етносу стерлись спогади про батьківщину [43].

За спостереженням композитора панівним жанром у фольклорі югославських русинів-українців є родинно-побутові пісні, значне місце серед яких посідають весільні (свадебні) як приналежність до однієї з головних

подій в житті людини. Також поширені ліричні й жартівливі. Окремим пластом відокремлюються рекрутські пісні про військову службу молодих хлопців. Тому щемливо в них звучить тема туги за рідною домівкою, батьками, коханою дівчиною [43].

Під час перебування у Войводині композитор підмітив особливості характеру русинів-українців цієї місцевості. Вони працьовиті, дружні, оптимістично сприймають світ, відкриті до інших народів, щирі й доброзичливі, керуються колективною мораллю, де справжніми цінностями є віра в Бога, сім'я. Отже їхній фольклор відповідає особливостям національного характеру цієї етнічної групи [43].

Розглянемо кілька обробок народних пісень русинів.

«Пошол циган до вароша» (Пішов циган до міста) – обробка жартівливої пісні. Бідний циган, у якого немає грошей, пішов до міста. Він був голодним, побачив свіжий калач і вирішив його вкрати. Утікаючи з калачем, циган чує прокльони від пекаря. Пісня має танцювальну жанрову основу, інтонаційно близьку до угорських народних мелодій з наявними вигуками.

Починається обробка шеститактовим авторським вступом, у якому синкопи й акценти підкреслюють танцювальний характер. Обробка складається з трьох куплетів, мелодична лінія у яких зберігається без змін. Варіаційний принцип розвитку музичного матеріалу полягає у використанні підголоскової поліфонії, імітаційної техніки, подвійного контрапункту. У другому й третьому куплетах композитор «вмонтовує» у дводольний метр тридольні такти, що перебиває квадратність дводольного метроритму. Кода побудована на матеріалі вступу й створює відчуття цілісності музичної форми.

Використання основних гармоній тональності визначає застосування простих акордів, що зумовлене швидким темпом. Вигуки «Гей, гей, гей!» вносять нові ритмічні конструкції у звиклу плинність дводольного метру, урізноманітнюючи його.

Наступна обробка є прикладом жанру весільної пісні «*Барвеночки*». Це характерний зразок пісень, що виконуються дівчатами – дружками нареченої

на дівич-вечорі, за день до весілля. Вони плетуть вінки з барвінку, співають тужливих пісень про те, що наречена змушена покинути рідну оселю і йти жити у чужу сім'ю. Як правило пісні, що співаються на дівич-вечорі, мають сумне забарвлення, вони задушевні за характером, виконуються у повільному темпі. Не дивлячись на те, що русини живуть тепер за сотні кілометрів від своєї прабатьківщини, обряд плетіння вінків на дівич-вечорі у них зберігся й до сьогодні. Майже усе весільне дійство ідентичне українському [43].

У «Барвеночках» композитор поєднує куплетно-варіаційний спосіб розвитку музичного матеріалу з поліфонічно-підголосковим. Змінний розмір (чергування $2/4$ і $3/4$) надає розвитку метроритмічній організації музичної тканини й нові можливості для її обробки. Порівняно з «Ціганом» гармонічне наповнення у «Барвеночках» більш різноманітне. Тут композитор використовує гармонію другого низького ступеню, подвійної домінанти, відхилення у тональність субдомінанти через гармонічний ланцюг S-D-t (нова тоніка g-moll). Нові співзвуччя прикрашають гармонічне забарвлення пісні.

Наступна обробка відноситься до жанру коломийки, який поширений у Карпатах. «Яка наша коломійка», за визначенням О. Яковчука створена після переселення русинів до Войводини. У мелодиці й метроритмічній структурі цієї пісні помітний інтонаційний вплив словацьких народних пісень. Відмінність із закарпатськими коломийками полягає у ладовому забарвленні. У Карпатах коломийки виконують у гуцульському (мінорному) ладу. Русинські коломийки мажорні, веселі, танцювальні. У них часто використовуються жартівливі тексти – діалоги між парубком і дівчиною, що вирізняються народним гумором [43].

«Яка наша коломійка» написана в тональності A-dur, темп Allegro. Обробка починається чотиритактовим ритмічним вступом (плесканням у долоні усіх учасників хору). У ній зберігається характерна для жанру коломийки ритмобудова (8+6 складів), де перший рядок складають вісім складів у ритмі восьмих, а другий рядок – шість складів у ритмі чотирьох восьмих і двох четвертей. В обробці чотири куплети, кожен з яких має чітку

квадратну структуру, яка не змінюється протягом усього твору (4+4+4 такти). В обробці композитор використовує такі засоби розвитку: проведення мелодії в унісон, терцію, діалог (різні речення по черзі виконуються різними хоровими партіями), хорову педаль, поліфонічний контрапункт. Ці засоби сприяють динамізації фактури, що надає звучанню життєствердного характеру.

Отже, обробки народних пісень складають найбільший за кількістю творів пласт хорової музики О.Яковчука.

Аналіз хорових обробок народних пісень русинів дозволяє зробити такі висновки:

- О.Яковчук обирає куплетно-варіаційну форму, у якій чітко вибудовує музичні структури;
- усі обробки дуже виразно передають особливості характеру русинів, традиції виконання народних пісень;
- в обробках автор використовує такі засоби розвитку музичного матеріалу: викладення мелодії в унісон, терцію, різними хоровими партіями, хорову педаль, змінний розмір;
- проста гармонія й мелодія є загальними рисами українських народних і пісень русинів;
- на відміну від українських народних пісень русинів мають більш жвавий, життєствердний характер.

2.2. «Весільні пісні» для голосу та оркестру народних інструментів Олени Ільницької

Вокальний цикл для голосу та оркестру народних інструментів «Весільні пісні» Олени Ільницької² написаний для з.а. України Тетяни

² Ільницька Олена Володимирівна (1977) - сучасна українська композиторка, піаністка, викладач. Закінчила Національну музичну академію України ім. П. Чайковського (клас композиції І. Карабиця), асистентуру-стажування (клас М. Скорика). Її твори звучать на фестивалях сучасної академічної музики («Київ-Музик-Фест», «Форум музики молодих», «Прем'єри сезону», «Контрасти»). У 2010 р. взяла участь у колективному проєкті «Шопен: транскрипції нашого часу», в межах якого зробила сучасну транскрипцію прелюдії №15 Des-dur Ф. Шопена.

Шкільної з наспіваних нею пісень західного регіону України. До нього увійшли вісім пісень, які відтворюють послідовність весільного обряду: «Ой за двором», «Пречиста Діво Мати», «Сипте пшеницу», «Ми гілечко завиваємо», «Ой радуйся, мати», «Ой глянь мати, та й на мій посад», «Ой спасибі тобі, мамо», «Та бувайте здорові».

Весільні пісні належать до обрядової родинної творчості. Як фольклорне явище, воно містить у собі величезний потенціал народу, відбиваючи його менталітет і пріоритети. У характері весільної обрядовості відображені народна мораль, звичаєве право, етичні норми та світоглядні уявлення, що формувалися протягом століть. Весільна обрядовість являє собою систему драматично-ритуальних дій та пов'язаних з ними пісенно-поетичних текстів, що виконуються з нагоди шлюбу хлопця та дівчини як початку їх спільного життя з метою створення сім'ї. Весільна обрядовість має глибокі історичні корені та являє собою унікальне дійство з елементами театральності [77].

Традиційний український обряд весілля умовно поділяється на три цикли: перед весільний, власне весільний і після весільний. У свою чергу кожен із циклів складався з низки обрядів. Перед весільна обрядовість включала сватання, умовиш, оглядини, заручини, бгання короваю і дівичвечір. Власне весілля складалося із запросин, обдарування, посаду молодих, розплітання коси, розподілу короваю, перевезення посагу, перезви, рядження.

У 2019 р. брала участь у VIII Всеукраїнському концертно-музичному проєкті «Творча майстерня інтерпретації сучасної музики» з твором «Ноктюрн 1» для фортепіано, який став одним з обов'язкових творів для інтерпретації учасниками конкурсу піаністів. О. Ільницька отримала Гран-прі конкурсу композиторів у межах «Творчої майстерні інтерпретації сучасної музики». У 2020-2021 рр. була учасницею міжнародного проєкту Pandemic Media Space, у межах якого був написаний твір «Clouds in the sky». У 2022 р. – Гран-прі у межах «Творчої майстерні інтерпретації сучасної музики» у жанрі камерно-інструментальної музики.

У творчому доробку О. Ільницької симфонічні, хорові й камерно-інструментальні й вокальні твори. Опуси для скрипки, кларнета, фортепіано, органа соло. Обробки українських народних пісень для голосу і фортепіано, для голосу з оркестром народних інструментів, для голосу з симфонічним оркестром, для хору. Фортепіанні та вокальні твори для дітей.

Після весільний цикл присвячувався вшануванню батьків молодими, прилученню невістки до родини чоловіка. Це обряди хлібин, свашин та гостин.

«Живучість весільних пісень зрозуміла: вони пов'язані з яскравою й найвідповідальнішою в особистому житті людини подією – одруженням, а значить, і весіллям, яке у всіх народів асоціюється з радістю, веселощами» [77, с.134]. Весільні пісні на різних етапах обряду мають різне обрядове навантаження. Частина з них відображає матріархальні й патріархальні елементи, дохристиянські вірування. Інші – розкривають тугу молодої за дівочтвом, передчуття тяжкої долі в чужій сім'ї. В українських весільних піснях закладений багатовіковий досвід народу, зразки міфологічної образності, сонцепоклонницької символіки, світоглядні нашарування різних епох. У них яскраво виражений виховний заряд – шанобливе ставлення до роду, сім'ї, батьків. У весільних піснях втілюються високі морально-етичні та естетичні ідеали народу. У творі О. Ільницької органічно відбиваються загальні риси весільних пісень.

Семантичні ознаки національної визначеності картини світу «Весільних пісень» О. Ільницької постають у: зверненні композиторки до архаїчних жанрів народної творчості, що реалізує спадкоємність як одного з критеріїв картини світу; реалізації семантичних одиниць на рівні музичної мови – звукозображальних засобів, архаїчного звучання ч.5 у співставленні з ч.4, використання змінного розміру, народних ладів, хорового звучання (пісня п'ята «Ой радуйся, мати») для більш реалістичного відтворення подій обряду, тональні співставлення тощо. Розвиток драматургії циклу відповідає сюжетній драматургії весільного обряду. Звернення композиторки до жанру весільних пісень слугує увиразненню української національної піснетворчості у сучасному глобалізованому світі.

Цикл розрахований на виконання його цілком, адже він відтворює цілісний обряд весілля. Тому композиторка наприкінці кожної пісні позначила вказівку – *attacca*.

Авторка надає перевагу мажорній сфері звучання, підкреслюючи загальний характер святковості обряду. Для першої та останньої пісень обрана тональність es-moll, що посилює семантичне значення обряду, сповненого не лише веселощів, а й смутку, відповідальності та сприяє цілісності сприйняття вокального циклу.

Діапазон мелодій неширокий, знаходиться у межах ч.5-м.7 у теситурі першої октави. Композиторка послуговується переважно діатонікою, у мелодіях деяких пісень («Сипте пшеницу», «Ми гілечко завиваємо») використовує хроматичні тони, характерні для народних ладів. З-поміж особливостей народної пісні є використання змінного розміру («Пречиста Діво Мати»), що надає звучанню внутрішнього руху, оновлення. Розвиток, заснований на зміні тональностей використаний у піснях «Ой радуйся, мати», «Ой спасибі, тобі мамо». Авторка використовує висхідні зсуви тональностей по пів тонах (B-dur-H-dur-C-dur-Cis-dur «Ой, радуйся мати»; Es-dur-E-dur-F-dur «Ой спасибі тобі, мамо»), оновлюючи таким чином звучання у попередніх куплетах, що сприяє свіжості сприйняття, драматургічному розвитку довгих піснеспівів циклу.

Загалом вокальний цикл покликаний познайомити слухача з автентичними піснями західного регіону України в обробці й залученням оркестру народних інструментів, що надає солістці підтримки, а також створює тембрально відповідний супровід, коментує драматургічний розвиток подій весільного обряду.

2.3. Духовні піснеспіви Богородичної тематики у творчості Ганни Гаврилець, Богдани Фільц

Образ Богородиці є глибоко шанованим у християнській традиції. Феномен Діви Марії – це унікальне явище, поширене поза межами національного, часового, конфесійного буття. Завдяки своїй універсальності образ Божої Матері став об'єктом уваги багатьох митців минулого й сучасності.

За християнською традицією Богородиця є заступницею людства, вона має велику силу. У традиції української православної церкви Богородиця є покровителькою воїнів-козаків. Тому молитва до Пресвятої Богородиці (Тропар, гл.4)³ посіла вагоме місце у творчості українських композиторів.

У цьому параграфі ми проаналізуємо твори Г. Гаврилець, Б. Фільц Богородичної тематики.

Молитва «Богородице Діво, радуйся» позначена як ангельське привітання Архангела Гавриїла, яке він приніс Діві Марії під час Благовіщення. Тропар є складовою Всенічної служби й звучить наприкінці Вечірні, оспівуючи Божу Матір. У добу Київської Русі музичний варіант цієї молитви з'явився в XI ст. і має відповідність загально-церковним традиціям: спочатку існував у вигляді одноголосих розспівів; з XVI ст. – у вигляді багатоголосих.

Композитори реалізують піснеспів у вигляді мініатюри, що відповідає семантиці сакрального змісту тропаря. У творчих доробках українських композиторів деякі піснеспіви призначені для богослужіння, інші – увійшли до концертних програм вітчизняних хорових колективів.

Серед зразків минулих століть згадаємо твір А. Веделя, що наслідує риси партесного співу. Велику увагу композитор приділяє розспівам, що створює ефект урочистості. А. Ведель поступово ущільнює хорову фактуру, закінчуючи твір у бахівській традиції – звучанні мажорного акорду.

«Богородице Діво» К. Стеценка є частиною «Всенічної» (1921), у якій утілились риси української православної музики. Піснеспів М. Леонтовича одночасно відображає різні настрої – оповідальний, роздумливий, урочистий.

До молитви «Богородице Діво» звертаються сучасні українські композитори. Вони складають великий пласт духовної музики, яка виконується на концертних майданчиках. Серед них Ганна Гаврилець⁴.

³ «Богородице Діво, радуйся, Благодатна Маріє, Господь з тобою. Благословенна Ти в жонах і благословенний плід утроби Твоїї, бо Ти породила Спаса душ наших».

4. Гаврилець Ганна Олексіївна (1958-2022) - українська композиторка та педагог. Лавреатка Шевченківської премії (1999). Заслужена діячка мистецтв України (2005). У 1982 році

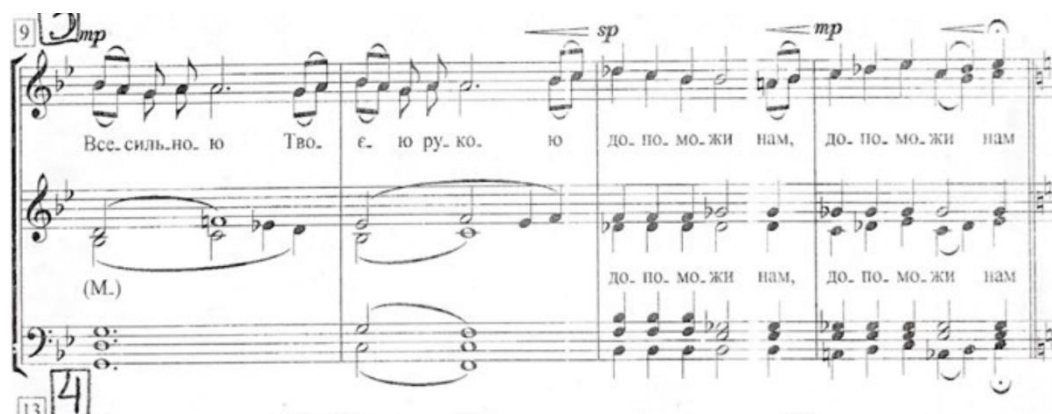
Піснеспів «Богородице Діво, радуйся» написаний для жіночого хору а capella (2004). Інтонаційно цей гімн Богородиці наближений до церковної хорової практики. «З одного боку, в ньому втілені глибокі релігійні почуття композиторки, трепетність відчуття благодаті, сповненість смиренням та вдячністю, з іншого – мереживне відчуття особливостей української традиції співу цієї молитви. “Родзинкою” твору є максимальна узагальненість мелодики, некваплива плинність розспіву в умовах незвичної для схожих хорових духовних творів стабільності фактурної тканини, а також неординарної консонантності та майже схематичної простоти голосоведіння» [25, с. 174]. Г. Гаврилець ретельно опрацьовує кожне слово, що створює відчуття зосередженої молитовності та духовного піднесення. Авторка структурує текст молитви, наповнюючи фактуру різноманітними засобами виразності. Це розширює музичну форму, маркує семантично важливі слова, словосполучення. Характерними особливостями піснеспіву є оспівування стійких тонів, сонористичний характер побудови хорової фактури, перевага діатонічного звучання, пластичність мелодичної лінії. Контрастність виявлена у тональному (A-dur-cis-moll-A-dur) та співставленні темпів (Lento – Con moto– Tempo I). Середній розділ Con moto позначений динамічним розвитком, підвищенням теситури партій сопрано, досягненням кульмінації (61-62 тт.) у

закінчила Львівську державну консерваторію імені Миколи Лисенка за спеціальністю композиція в класі професора Володимира Флиса й у 1984 році — аспірантуру Київської державної консерваторії імені Петра Чайковського під керівництвом професора Мирослава Скорика.

З 1992 року викладала композицію в Національній музичній академії України. Лавреатка Міжнародного конкурсу композиторів імені Іванни та Мар'яна Коців (Київ, 1995), Національної премії ім. Т. Г. Шевченка за музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо» (1999), Всеукраїнського конкурсу композиторів «Духовні псалми третього тисячоліття» у межах хорового фестивалю «Золотоверхий Київ» (2001). У доробку: симфонічна, камерно-інструментальна, вокально-інструментальна, а також хорова музика. Її твори виконуються в Україні, Росії, Польщі, Канаді, Словаччині, Словенії, США, Швейцарії, Франції, Німеччині. Найбільшу популярність композиторці принесли хорові твори, оперті на народнопісенних та духовних витоках. Риси обрядовості й прадавніх ритуалів втілені в таких творах як «Золотий камінь...», «Крокове колесо», значне місце займають у її творчості і біблійні образи, зокрема в хорах «Херувимська», «Тебе поєм», духовних псалмах «Боже мій, нащо мене ти покинув» та інших, у яких прослідковується опора на давні традиції кантового багатоголосся.

драматургічному розвитку. Реприза повторює першу частину. Наприкінці повторюється фраза «Богородице Діво, радуйся, радуйся», що посилює значення авторського задуму – відчуття оптимізму, радості від події народження Спасителя.

Наступний піснеспів Богородичної тематики «Пресвятая Богородице» (2017) для мішаного хору а capella. У ньому наявні три хвили розвитку, що реалізовані у характерному для Г. Гаврилець принципі формотворення – гармонічне співставлення, перехід в далеку тональність. Такий прийом додає виразності звучанню, відтіняє попередній розвиток матеріалу від наступного, вибудовує логіку музичної структури.



Піснеспів «Пресвятая Богородице» є одним з улюблених творів композиторки на духовну тематику. До нього звертались різні хорові колективи: камерний хор «Київ» під керівництвом Миколи Гобдича (Київ), академічна хорова капела «Орея» під керівництвом Олександра Вацека (Житомир), муніципальний камерний хор «Елефтерія» під орудою Юлії Левченко (Кропивницький), камерний хор Львівської національної опери (головний диригент Вадим Яценко) (Львів), Молодіжний камерний хор під керівництвом Оксани Сухецької (Умань).

Обидва піснеспіви Г. Гаврилець відрізняються високим духовним наповненням, а відтак глибокою емоційною палітрою, вишуканим мелодизмом та ліричністю. Сповідальний характер основних тем піснеспівів

наповнений чутливими інтонаціями. У цьому полягає зацікавленість хоровою музикою Г. Гаврилець багатьма вітчизняними музикантами.

Творчість Богдани Фільц позначена яскравою індивідуальністю, високим рівнем композиторської майстерності. Творчий доробок композиторки представлений різними жанрами: симфонічною, інструментальною, камерно-вокальною, хоровою музикою. Важливу частину творчого спадку складають хорові твори для дітей, серед яких акапельні, хори з супроводом. Б. Фільц звертається до написання духовних творів з початку 1990-х рр. Одинадцять композицій із загальної кількості дитячої хорової музики написані авторкою на канонічні тексти. Вони користуються великою популярністю серед творчих колективів і з великим успіхом звучать не лише в Україні, а й різних країнах світу.

Інтонаційним підґрунтям піснеспівів композиторки є галицька богослужбова традиція, здобутки української композиторської школи перших десятиліть ХХ ст. [39, с.53] Композиторка уникає прямого цитування богослужбових наспівів, але їхня мелодика інтонаційно споріднена з українською церковною традицією.

Векторами «впливу у формуванні її власного стилю є народно-співочі традиції та засоби сучасної композиційної техніки» [39, с.53]. Л. Шегда

Фільц Богдана Михайлівна (1932-2021) – українська композиторка, музикознавиця. Кандидатка мистецтвознавства (1964). Докторка філософії мистецтва (2006). Заслужена діячка мистецтв України (1999). Лавреатка премій ім. Миколи Лисенка (1993), ім. Віктора Косенка (2003), Мистецької премії «Київ» ім. Артемія Веделя (2016). Богдана Фільц є авторкою понад 400 творів. Значне місце серед них займають пісні для дитячих хорів («Любимо землю свою», 1976; «Земле моя», 1984). У доробку композиторки твори для симфонічного оркестру («Верховинська рапсодія», 1961), концерт для фортепіано з оркестром (1958), фортепіанні твори, п'єси для бандури, скрипки, хорові твори (реквієм «Пам'яті героїв Небесної сотні», 2014; кантати «Любіть Україну», «Юнакові», 1958, «Пори року», 2013; духовні твори для хору а cappella, 2013), солоспіви на слова Тараса Шевченка, Лесі Українки, Володимира Сосюри, Адама Міцкевича, обробки українських народних пісень. На вірші Т. Шевченка Богдана Фільц написала романси «Сирітка» («На Великдень, на соломі»), «Вітер в гаї» (обидва 1958), «Маленькій Мар'яні» (1962), «Ой по горі роман цвіте» (1974), вокальні ансамблі «Вітре буйний» (1961), «Тече вода з-під явора» (1968). Їй також належить жіночий хор без супроводу «На роковини Шевченка» на слова Лесі Українки (1961).

зауважує, що «генеза образності, породжена цими багатими пластами української музики, має не лише художню, а й етично-світоглядну основу» [39, с.53]. Адже музика Б. Фільц наповнена оптимістичним образом баченням світу, людяністю, любов'ю до рідної домівки, свого краю, української природи.

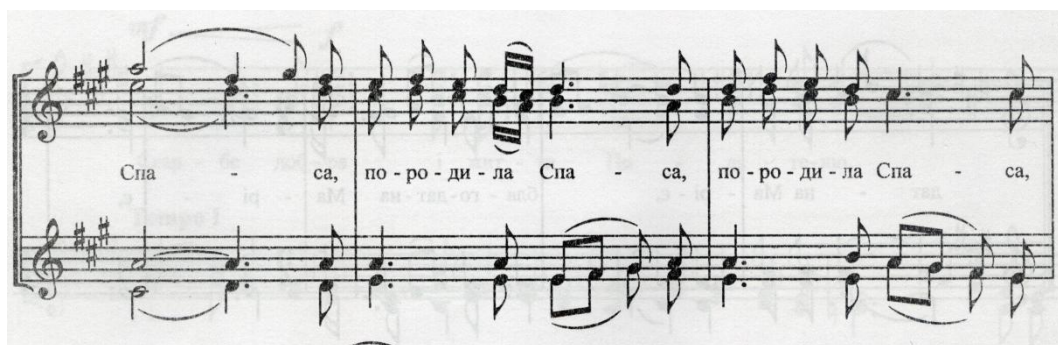
Пізнаваність вокально-хорового стилю Б. Фільц у творчості для дітей «зумовлюється романтичною піднесеністю, багатомірністю світлої, умироствореної налаштованості, щирістю молитовних звертань й загальною споглядальністю» [39, с.53].

Духовні твори на богородичні молитви Б. Фільц відрізняються аріозно-романсовим складом мелодій. Так, для богородичних молитов «Достойно є», «Преславна Приснодіво Богородице», «Під твою милість» (цикл «Три молитви до Пресвятої Богородиці»), «Богородице, Діво» характерна романтична натхненність, вишукана стриманість, глибокий емоційний контекст, лаконічна мелодика. У піснеспівах відбувається «концентрація композиторки на словесному ряду, через що мисткиня виявляє значущість особистісного сприйняття сакральної молитви» [39, с.57].

Належність Б. Фільц до представників неокласичного напрямку пояснює характерні особливості її стилю. Так, композиторка не йде шляхом оновлення засобів виразності, а послуговується ясною музичною мовою, що легко сприймається та засвоюється. Авторка спирається на традиційний комплекс виразних засобів, що створює інтонаційний зв'язок твору з народною піснею. Ладо-тональна сфера (світлий A-dur) є важливою складовою для розкриття образу Богородиці. Відчуття прозорості музичної фактури сприяє зосередженості слухачів на молитовному піднесеному стані. Застосування фактурних моделей церковного співу сприяють відтворенню глибинного змісту канонічного тексту. Завдяки таким зразкам виникають мелодії широкого дихання з підголосками, затриманнями. Застосовані авторкою повтори окремих слів, пов'язаних зі зміною рельєфу мелодичної лінії надають

музиці емоційного забарвлення. Друга фаза молитви «Благословенна ти в жонах» побудована на тематизмі, що інтонаційно походить з першої фрази.

У другому періоді, активному за характером, відбувається підйом до кульмінації. Теситура підвищується, мелодія сягає найвищих тонів у партитурі – *fis*, *gis*, а другої октави.



Чотириразове повторення мотиву «породила Спаса» має завершальний характер, реалізований у каденційному звороті.

Закінчується молитва на *p* - людина повертається до своєї душі. Композиторка використовує тонічний нонаккорд у змішаному розташуванні.



На відміну від «Царю небесний» теситура хорової партитури «Богородице Діво» ширша, фактура щільніша, наявний змінний розмір. Загальний тон висловлювання урочистий, що підкреслено динамікою *mf*, *f*.

Отже, основними стильовими рисами вокально-хорових творів для дітей на канонічні тексти є прості та економні засоби виразності (яскрава мелодика, що легко запам'ятовується, чітка й нескладна структура викладеного

матеріалу, вживання елементів пісенних й танцювально-образних жанрів, народного музичного фольклору).

Композиторка поєднує різні стильові ознаки, які знаходяться в контексті музичної культури другої половини ХХ ст. Проте Б. Фільц «йде шляхом апробування новітніх технічних засобів, нетипових мікстових чинників і жанрових експериментів» [39, с.55] для індивідуалізації свого стилю. Вона мислить за межею авангардності.

Б. Фільц обирає мініатюру як основний жанр творчості для максимальної концентрації змісту. У малому висловлює глибокий смисл. Композиторка, надаючи перевагу мовно-просодичним чинникам, відмовляється від сонористичного звучання. Основними темами духовних творів є теми подяки й покаяння як прояву духовного та морального очищення [51].

Твори для дітей на канонічні тексти мають виховне значення. Вони дозволяють юним музикантам познайомитись з цими текстами, вивчити їх напам'ять, використовувати у щоденній практиці. Духовні твори сприяють очищенню дитячої душі, духовному зростанню.

РОЗДІЛ 3

СУЧАСНА УКРАЇНЬСЬКА КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ У КОНТЕКСТІ МІЖВИДОВИХ ТРАНСПОЗИЦІЙ

3.1. Хори для дітей Олени Ільницької, Олени Лис

Творчість сучасних композиторок Олени Ільницької, Олени Лис різнопланова й різноманітна. Їхні творчі доробки представлені різними жанрами композиторської творчості: симфонічними, камерно-інструментальними, вокальними творами. Окреме місце у переліку посідає хорова музика для дітей, призначена для виконавців різних вікових категорій. Як викладачі мистецьких закладів освіти, композиторки розуміють необхідність поповнення репертуару для дітей сучасною музикою, необхідність виховання дітей на кращих естетичних зразках, тому активно долучається до написання творів для юних музикантів. Серед опусів для юних виконавців вокально-хорові, обробки народних пісень для голосу з фортепіано, низка творів для фортепіано. Усі вони мають естетичну цінність, тому входять до репертуару хорових колективів мистецьких навчальних закладів.

У цьому параграфі охарактеризуємо хорові твори для дітей О. Ільницької та О. Лис у контексті продовження традицій цього жанру, визначення стильових особливостей композиторок, а також взаємодії музики з поетичним текстом.

У хоровій музиці для дітей авторки продовжують традиції Б. Фільц, Г. Гаврилець, В. Птушкіна, Л. Шукайло, М. Кармінського, О. Яковчука.

Зосередимо увагу на хорових творах.

Хор «*Рідний край*» на слова П. Осадчука⁶.

⁶ *Петро Ількович Осадчук* (1937-2014) – поет, журналіст. Закінчив філологічний факультет Одеського університету ім. І. І. Мечникова. Вчителював у с. Стара Царичанка на Одещині, працював редактором у видавництвах «Маяк» (Одеса), «Молодь». З 1976 по 1991 рр. був на посаді секретаря правління столичної письменницької організації. Восени 1989 р. увійшов до складу ініціативної групи, яка підготувала основоположні документи

П. Осадчук є автором понад тридцяти поетичних збірок, серед яких «Вітряк», «Третій перевал», «Біографія вірності», «Земля, зігріта любов'ю», «Сурми на світанні», «Біла каравела», «Літаюча тарілка». Автор літературно-критичних статей і есе «Поезія – молодість душі». Педагогічні здібності й досвід на освітянській ниві допомогли йому просто й цікаво писати для малих читачів. Перу письменника належать книжечки віршів для дітей «Ясний світ», «Все співає і росте».

Хор «Рідний край» складається з трьох куплетів, що відповідає трьом строфам поетичного тексту. Музика, як і поетичне слово, має описовий характер відображення краси української природи, а також патріотичний тон висловлювання. Через любов до рідної природи, автори піснеспіву виховують у дітей любов до рідної землі.

Композиторка тонко відчуває мелодичність і семантику поетичних рядків (*струмок дзвенить, гомонить лещина, напоєна дощами, веде розмову степ, Дніпро до моря лине*), які відтворює музичними засобами: наявністю восьмих і чверток у хорових партіях, заповнення шістнадцятими в партії акомпанементу, співставлення тональностей до мажор – ре мажор.

У цьому піснеспіві наявні паралелі з твором Б. Фільц «Любіть Україну» (вірші В. Сосюри): тональність ре мажор, кантиленність звучання, пасажі з шістнадцятих у партії акомпанементу, що надає музиці урочистого звучання. Поезії П. Осадчука, В. Сосюри громадянського спрямування набувають ліричного звучання у музичних версіях Б. Фільц і О. Ільницької.

Наявність шістнадцятих у фортепіанному супроводі створює відчуття простору рідного краю, ланів (*струмок дзвенить, вода шумить, Дніпро до моря лине*). Музична структура побудована у вигляді діалогу: сопрано –

Народного Руху України за перебудову; першим із трибуни загальних зборів Київської організації Спілки письменників України, що відбувалися під головуванням І. Драча, озвучив рухівську програму. Вірші почав публікувати ще в студентські роки. У середині 1960-х рр. став виступати з поезіями в республіканських газетах, журналах, альманахах і збірниках.

сопрано + альти, що сприяє наскрізній драматургії твору. Зміна фактури фортепіанного супроводу у куплетах урізноманітнює повтори хорового звучання (прикл.3.1).

Приклад 3.1



У гармонічному розвитку композиторка послуговується основними гармоніями тональності, а також акордами третього та сьомого низьких ступенів, що відтіняє загальне звучання.

Наступні два хори написані на слова Б.-І. Антонича⁷. Поезія митця вирізняється міфософічним осмисленням природи, наповнена образами лемківського язичництва, філософським осмисленням біосу, закони якого «однакові для всіх», приголомшує розмаїттям несподіваних зорових, кольорових, та звукових образів, багатством живописних і музичних асоціацій, художнім сприйняттям світу крізь призму музики. Вона знаменує вершинні здобутки світової модерної поезії.

⁷ Богдан-Ігор Антонич (1909–1937) – український поет, прозаїк, перекладач, літературознавець. Його творчість біла офіційно заборонена, лише з середини 1960-х років стала набувати популярності. Збірки Б.-І. Антонича «Привітання життя» (1931), «Три перстені» (1934), «Книга Лева» (1936), «Зелена Євангелія» (1938) та «Ротації» (1938). Справив значний вплив на сучасну українську поезію; філософська лірика, релігійні, космічні мотиви, відгомін лемківського фольклору і язичницької символіки; впливи Омара Хайяма, Волта Вітмена; прозові твори; переклади; статті літературно-критичного і теоретико-літературного характерів.

Б.-І. Антонич закінчив Львівський університет ім. Яна Казимира (польська філологія. Вже у роки студентства Б.-І. Антонич стає відомим поетом.).

У поезії «Перший сніг» (зб. «Привітання життя») йдеться про мінливість пір року, що знаменує собою мінливість життя людини.

Філософський підхід і глибина є основними світоглядними позиціями О. Ільницької. Їх особливо відчутно у її органних і симфонічних творах. Міфософічна поезія Б.-І. Антонича знайшла відгук в естетичних вподобаннях авторки.

Філософський характер поетичних рядків авторка втілює у хоровій партитурі а capella. Вдало віднайдені композиторкою відповідні засоби виразності – поліфонічний тип фактури, діалогічний характер викладення хорових партій, довгі тривалості – слугують фоном, на якому розгортається основна мелодична лінія. У всіх куплетах крім третього є пара голосів, які звучанням брумендо, переплетінням мелодичних ліній, повторенням мотивів, комплементарним ритмом створюють відчуття мряки, диму, що виявляє семантичне значення поетичного тексту (прикл.3.2).

Приклад 3.2

59 *a tempo* M... 5

S. *p* M...

A. Ві - тер жов-тий лист зде-рев змі-та - є по-мс - лом. вгу - ши-ні су-

mp

Кода, що завершує звучання хору, створює музичну арку, сприяє цілісності, й замкненості форми.

У піснеспіві «Перший сніг» позначена одна з рис української ментальності – психологічний паралелізм – наділення природи певним психологічним станом. У цьому вбачаємо продовження О. Ільницькою традицій українських митців попередніх поколінь.

Хоровий твір «Різдво» написаний на відому поезію Б.-І. Антонича, на яку кобзарем В. Жданкіним створена вокальна версія, що отримала популярність серед сучасних естрадних виконавців. Звернення до надбання митців минулих поколінь виглядає як діалог епох, приношення, данина поваги й захоплення їхньою творчістю.

Організація вербального тексту у музичній структурі виглядає таким чином: перші три куплети повторюють вербальний текст першої строфи (*Народився бог на санях в лемківському містечку Дуклі. Прийшли лемки у крисанях і принесли місяць круглий*), підкреслюючи цим найважливішу подію у житті людства – народження Ісуса Христа. У четвертому куплеті авторка обрала текст другої строфи (*Ніч у сніговій завії крутиться довкола стріх. У долоні у Марії місяць – золотий горіх*), позначаючи його музичними змінами. Низхідний та висхідний рух мелодичних ліній на фоні довгих звуків відображає картину завірюхи, змальовану в тексті Б.-І. Антоничем (прикл.3.3).

Приклад 3.3

А...

Ніч у сні - го - вії за - ві - ї

mp

Ніч у сні - го - вії за - ві - ї

крутиться дов - ко - ла стріх. У до - ло - ні, у Ма - рі - ї - мі - сяць зо - ло - тий го - ріх.

М...

У репризі, п'ятому куплеті, повторюється перша строфа, ще раз наголошуючи на святковій події народження Христа Спасителя.

У хорі відчуваємо піднесений настрій зимового свята. Він реалізується через змінний розмір, співставленні тональностей, силабо-тонічному викладенні вербального тексту, використанні інтервалу ч.4, позначеного стійкістю інтонування тощо.

У творчому доробку О. Лис⁸ хори для дітей на власні, вірші В. Довжика⁹. Музика композиторки позначена мелодичною виразністю, «темброва персоніфікація та символізація, підвищена увага до фонізму гармонії, водночас засвоєння глибинних інтонаційних особливостей українського народного мелосу та їх синтез зі здобутками сучасних композиторських технік» [28]. Вокальні твори представлені на вірші українських поетів, у яких розкривається емоційно-психологічний світ людини.

У вокальній музиці авторка надає перевагу духовним християнським текстам і віршам сучасних українських поетів, де глибоко розкриває емоційно-психологічний світ людини, музичними виявляє полісемантичність вербального тексту. Найбільшої популярності у дитячих хорових колективів здобули хор «Голуб світла» на власні вірші, а також низка хорів на вірші В. Довжика – «Несподіваний квартет», «Синім небом», «Дума про Аскольда», «Весняні голоси». Автор поезії має у своєму доробку великий перелік збірок для дітей («Хто ключик знає, той відгадає», «Мій Всесвіт веселий, мій світ загадковий»; збірки віршів «Піду я з татом на завод», «Вчать абетку кошенята»; оповідань «Таємниця Голубої бухти»; повістей «Втеча», «Перерваний урок», «Підкувати блоху»; повістей-казок «Чому усміхався трамвай», «Їжачок і квітка», «Уперта хата», «Кам'яна дуга над безоднею»; п'єси «Літай-зілля», «Кіт-екстрасенс», «Щедрий вечір»; книжки-комікси «Як

⁸ Лис Олена Володимирівна (1978 р.) – сучасна українська композиторка, піаністка, викладач. Закінчила Національну музичну академію України імені П. Чайковського (клас композиції та оркестрування Л. Колодуба), асистентуру НМАУ ім. П. Чайковського (клас Іщенко Ю.Я.).

Є лауреатом премії ім. О. Стеблянка (1996). Її твори виконуються на фестивалях класичної і сучасної української музики («Прем'єри сезону», «Міжнародний форум музики молодих», «Київ-музик-фест», «Музична трибуна київської молоді», «Рутенія», «Аскольдів глас» та ін.).

⁹ Василь Довжик (Должиков Василь Михайлович, 1943 – 2022) – український поет і прозаїк, перекладач, драматург, актор театру і кіно, ведучий літературних програм Національної радіокомпанії України, член Національної спілки письменників (1980), Національної спілки театральних діячів, заслужений діяч мистецтв України (2006). Лауреат Літературних премій імені: О. Копиленка, О. Вишні, В. Юхимовича, Лесі Українки, С. Олійника, М. Старицького. Лауреат Міжнародної премії «За добродійність» Міжнародного добродійного фонду «Українська хата» (2013).

Котик і Цуцик весело спускалися з карпатських верховин»; книжки-картинки «Синя мишка»). Його творчість складає цілий період, пов'язаний з формуванням української ментальності. Тематика, представлена у творах В. Довжика різноманітна. Це громадянська лірика, поезія про кохання, вірші для дітей, твори філософського характеру. Поетичні рядки автора позбавлені умовних обставин, характерних для другої половини ХХ ст. Вони сповнені глибини, мудрості. Дослідники відмічають ще одну особливість творчості поета – її дивовижну мелодику, народну пісенність. У поезіях митця позначена душа України [20].

Вибір О. Лис поезії В. Довжика є особливістю її особистої культури, філософічності характеру, чіткої громадянської позиції, шанобливим ставленням до людей, природи, оточуючого світу.

Розглянемо хорові твори для дітей більш детально.

Твір «Весняні голоси» є прикладом звукозображального твору. Кожна складова партитури – хорові партії, поетичний текст, партія акомпанементу позначені виразністю й самостійністю. У поєднанні вони створюють синергетичне суголосся, яке відчувається у природі з настанням весни.

В. Довжик, застосовуючи прийоми алітерації та асонансу, віртуозно передає весняний настрій. *«Відступила завірюха і синиця на вербі застрибала веселуха ці-ці-ці-бі, ці-ці-бі! Чит, чит, чит, чірз! Телегіз, телегіз, покинь сани, бери віз та й поїдем по рогіз! А ти, бабо, з печі злізь!»*.

У поетичному тексті відмічає поєднання мелодійних рядків *«Відступила завірюха і синиця на вербі застрибала веселуха»* зі звукозображальними *«ці-ці-ці-бі, ці-ці-бі! Чит, чит, чит, чірз!»*, що передають звуки природи.

У поезії автор послуговується образами, характерними для української народної творчості (веселка, кукіль, журавлі). Використовуючи ці слова, В. Довжик створює звороти, характерні для авторського стилю (*телегіз, телегіз, там кукіль не вродив, сонце грає – сонце скрізь! Заспівали краплі сліз на світанку у беріз! Кругом, колесом веселим поясом, журавлі відімкнули ключ землі*).

Приклад 3.4

Allargando un poco ad libitum

The musical score is written for a single melodic line on a five-line staff in 4/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo/mood marking is *Allargando un poco ad libitum*. The score is divided into two systems. The first system contains two measures. The first measure starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *gliss.* (glissando) marking. The notes are: a quarter rest, a quarter note B-flat, an eighth note A, an eighth note G, a quarter note F, and a quarter note E. The second measure contains a quarter rest, a quarter note D, an eighth note C, an eighth note B, a quarter note A, and a quarter note G. The second system contains two measures. The first measure starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *gliss.* marking. The notes are: a quarter rest, a quarter note B-flat, an eighth note A, an eighth note G, a quarter note F, and a quarter note E. The second measure contains a quarter rest, a quarter note D, an eighth note C, an eighth note B, a quarter note A, and a quarter note G. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

mf Чит, чірз, чит, чірз!

mf gliss.

Чит, чит, чит, чит...

mf

3 3 3 3 3 3 3 3

3 3

Приклад 3.5

14 *mf* *mp* *mp* *mf*

Бе - ри ві - із! Бе-ри- віз! Бе - ри!

Ки-дай са-ни, ки-дай са- ни! Ки-дай са-ни, бе-ри віз!

Поетичні рядки позначені пісенністю (в цьому мій початок, це моя
родина: мама, мова, пісня, Україна! Над водою доброю, Дніпровою! Мені

пахне Україна мовою). Автор використовує українські слова-символи (*соловейко, калина, біла хата з вишнями, сонце й верби над водою*); метафори (*красне літо, а над містом золотистим, мені пахне Україна*); порівняння України з мамою, мовою, піснею. Цими виразними засобами В. Довжик змальовує образ дорогої його серцю України. У музиці це реалізується у фразях широкого дихання, перевагою комплементарного ритму у фортепіанному супроводі, а відтак плавним заповненням хорової партитури.

Кожен з трьох куплетів має тричастинну структуру по вісім тактів кожна. Така симетричність надає стійкості звучання, психологічної впевненості, гордості, відчуття власної гідності.

Драматургія хору характеризується наскрізним розвитком. Зіставлення далеких тональностей, що відбувається у третьому куплеті (C/c-a – As – C) є засобом відтворення різноманітної, різнокольорової України, оспіваної у віршованих рядках В. Довжика. Ствердження тоніки C-dur наприкінці твору символізує урочистість поетичного тексту, який описує велич і красу української землі.

У хорі «Голуб світла» (музика і слова О. Лис) повною мірою реалізувався талант авторки як ліричного співця у музичному й поетичному текстах. Мелодична виразність прочитується тут як основна стильова ознака її творчості. Жанрові ознаки молитви прослідковуються у повільному темпі *Andante con moto*, кантиленності звучання, мелодії широкого дихання, заповненості фактури восьмими тривалостями, використання гармоній субдомінантової групи. Зазначені засоби розкривають розкривають духовний зміст поетичного тексту. Висхідний рух мелодії позначає відчуття підйому, просвітлення, що співставляється з семантикою поетичного слова (*Голуб світла променем лети! У незнані зоряні світи!*) (прикл. 3.6).



«Голуб світла» є візитівкою О. Лис, адже наявний у репертуарі багатьох дитячих хорових колективів, серед яких «Тенерецця» (диригент С. Вовк), «Тоніка» (диригентка І. Мацейко).

3.2. Музика до вистав Івана Небесного

У творчому доробку Івана Небесного знаходяться твори різних жанрів: опери «Фіви» за романом Нагіба Махфуза «Війна в Фівах», 2020-2022; «Лис Микита» за однойменною поемою Івана Франка, 2019-2020; аудіо-візуальний перформанс «Мегаполіс» за мотивами віршів Володимира Олейка для драматичного актора і оркестру (2017); твори для оркестру, камерно-вокальна та інструментальна музика. Особливе місце займає музика до вистав, у переліку якої понад тридцять творів, що йдуть на різних українських театральних сценах.

І. Небесний співпрацює з багатьма музично-драматичними театрами України. Серед них Львівський Національний театр української драми ім. М. Заньвецької, Тернопільський академічний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, Київський Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка, Київський академічний драматичний «Театр на Подолі», Вінницький обласний академічний музично-драматичний театр ім. М. Садковського, Івано-Франківський академічний музично-драматичний театр ім. І. Франка. Серед улюблених глядачами постановок у репертуарі багатьох театральних колективів – «У неділю рано зілля копала...» (за повістю

О. Кобилянської), «Політ над гніздом зозулі» (за романом К. Кізі), «Лісова пісня» (за драмою-феєрією Лесі Українки), «Незрівнянна» (за п'єсою П. Квілтера) тощо.

У цьому параграфі проаналізуємо виставу «У неділю рано зілля копала» у постановці Вінницького академічного українського музично-драматичного театру ім. М. Садовського, що знаходиться у репертуарі театру з 2014 р. Усі складові вистави (мізансцени, пластичне рішення, хореографічні сцени, музика) тісно пов'язані між собою, тому розглянемо їх у взаємодії у контексті розвитку драматургії театрального дійства.

В основі повісті О. Кобилянської (1863-1942) «У неділю рано зілля копала...» (1908) покладений мотив романтичної пісні-балади «Ой, не ходи, Грицю» (найвідоміший твір Марусі Чурай про нещасливе кохання). Ця легенда нерідко зацікавлювала письменників, серед яких і наша сучасниця Неда Неждана.

Перша сценічна інтерпретація повісті відбулась на початку 1920-х років на сцені Косівського аматорського театру, але вона не мала успіху. Пізніше, у 1940-х роках її інсценізував режисер українського театру, учень і послідовник Леся Курбаса Василь Василько¹⁰. Сценічне прочитання «У неділю рано зілля копала...» В. Василька позначене використанням фольклорно-етнографічних елементів: піснями, танцями, циганськими народними обрядами [33].

Режисерський корпус Вінницького академічного українського музично-драматичного театру ім. М. Садовського (режисерка-постановниця – н. а. України Таїсія Славінська, художниця-постановниця – Ірина Лупашенко,

¹⁰ Василько Василь Степанович (Василь Миляєв) (1893-1972) – український театральний режисер, актор, драматург, театрознавець, народний артист СРСР. Засновник Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва УРСР у Києві (1924). У 1912 р. вперше виступив на сцені професійного театру. Виконував ролі козака та хлопця у сцені вечорниць у «Назарі Стодолі» (1912, театр М. Садовського) та ксьондза в «Івані Гусі» («Єретик», 1919, «Молодий театр»). У різні роки очолював Сталінський (Донецький), Одеський, Харківський, Чернівецький українські драматичні театри.

У Чернівецькому театрі режисер уперше здійснив інсценізацію творів О. Кобилянської «Земля» та «У неділю рано зілля копала...» (1955), які обійшли мало не всі театри України, були поставлені у США та Канаді.

балетмейстерка-постановниця – з. а. України Діана Калакай, художник зі світла – з. а. України Анатолій Мельник, звукорежисер – Олег Фільварков) вирішує виставу у жанрі романтичної драми, яку підсилює автентична музика Івана Небесного¹¹. Акторами створені сильні, глибокі, харизматичні характери циган і мешканців гуцульського села.

Музика відомого сучасного українського композитора І. Небесного надає музикальності повісті О. Кобилянської, розкриває характери головних героїв. Перейдемо до аналізу музично-пластичного рішення вистави у взаємозв'язку з іншими елементами театрального дійства.

Циганська лінія представлена у виставі образом Маври та її батька Андронаті. У першій мізансцені (Мавра, Радугу, Андронаті) Мавра, залишившись на сцені сама, вдається до експресивного танцю, що відображає психічно напружений, майже божевільний стан героїні. Хореографічну імпровізацію Маври супроводжує звучання скрипки у високому регістрі, що передає невимовний біль героїні.

Наступна сцена циганської лінії реалізована у монолозі Маври (сцена Маври й Тетяни у першому акті). У хореографії і музиці поєднуються елементи гуцульської та циганської культур як ознаку асиміляції двох ліній – циганської та гуцульської, що переплелись у житті Маври. Інтонаційно подібні гуцульський та циганський лади, що їх обрав І. Небесний, уособлюють

¹¹ Небесний Іван Васильович (1971) – український композитор, музичний продюсер. Лауреат премій ім. Л. Ревуцького (2002), ім. М. Вериківського (2011), ім. Б. Лятошинського (2020). Лауреат театральних премій Київська пектораль (2011), «ГРА» (2021). Творча спадщина композитора представлена симфонічними, камерними творами, музикою до сорока вистав українських театрів. Закінчив Львівську державну Музичну Академію ім. М. Лисенка по класу композиції М. Скорика (1995), аспірантуру факультету композиції (клас М. Скорика та Г. Ляшенка (1998)). 1993 – стажування у студії експериментальної електронної музики Experimentalstudio des SWR (Фрайбург, Німеччина). Тривалий час керував ансамблем сучасної музики «Кластер» (Львів), який за час свого існування репрезентував українську сучасну музику в Польщі, Нідерландах, Литві, Австрії, Словенії. 2006-2012 – виконавчий директор Міжнародних музичних фестивалів сучасної класичної музики «Київ Музик Фест» та «Форум музики молодих» (Київ). З 2006 – директор Центру Музичної Інформації Національної спілки композиторів України. Твори І. Небесного виконувались на різноманітних музичних акціях багатьох країн світу.

у собі образ Маври, розкриваючи її зв'язок з мешканцями прикарпатського села, де вона прожила частину свого життя.

Важливого значення музика й хореографія набувають у сцені Маври й Гриця. Соло скрипки (лейттембру циганки Маври) у верхньому регістрі сповнене смутку, подібне до її звучання у першій мізансцені.

Сцени гуляння молоді на святах передають її піднесений святковий настрій. Це втілюється у карпатських костюмах світлих кольорів, енергійній музиці, інтонаційно спорідненій з фольклорними джерелами.

Сцена святкування Івана Купала є масштабною за своєю реалізацією. На думку мистецтвознавця О. Бойка, розмаїття музичних купальських мотивів та пісенних текстів визначає й характер купальських хороводів, темпоритм яких упродовж свята розвивався по висхідній [5]. Музика купальського дійства сповнена енергії, схожа на вихор, що захоплює усіх учасників дійства. Нестримний вибух радості, шаленої енергії життя відчуваємо у стрімкому хороводі довкола вогню.

Сцена з рушниками (Гриць, Настка) з другого акту також реалізована етно-музично-хореографічними засобами. Тут звучить пісня «Вербовая дощечка», яка пояснює семантичне значення сцени. Дощечка є символом кладки чи містка, що ним дівчина переходить з дівочого життя до замужнього. О. Потебня висловлює припущення, що в основі цього значення (міст) лежить ще давніше, міфологічне значення неба, по якому ходить сонце [31]. Традиційна хореографічна лексика представлена у мізансцені, використання рушників додають їй об'ємного зображення й виразності.

У заключній сцені весілля звучить українська народна пісня «Горіла сосна, палала», що її обрав І. Небесний в інструментальному викладенні для відтворення весільного обряду. Хореографічні лінії вибудовуються навколо Гриця й Настки, основних учасників весільного обряду, які знаходяться у центрі сцени. Загальний настрій мізансцени сповнений смутку, адже закінчується вистава трагічно – смертю головних героїв.

3.3. Сучасна українська композиторська творчість у хореографічному мистецтві. Академічний театр «Київ Модерн-балет».

Хореографія, як і музика, є найдавнішим видом мистецтва. Згадаємо, що спочатку танець, музика й слово знаходились у синкретичному мистецтві – триєдиній хореї, а це означає, що виразні засоби танцю існували не окремо, а були пов'язані з виразними засобами музики. У Давній Греції ці види мистецтва володіли більш високим статусом порівняно з іншими й мали великий виховний потенціал. За словами Плутарха, музика була присвячена шануванню богів і вихованню юнацтва. Правильно вихована людина, яка з дитинства слухала музику, не чинила ганебного вчинку, її дії були гармонійними.

Вийшовши з синкретичної хореї і набувши статусу самостійності, хореографічне включає у себе різні види мистецтв: музику, драматургію, живопис. Кожен з них, маючи свої особливості, стає необхідним компонентом хореографічного образного мислення. Балет є мистецтвом пластики, й саме їй належить провідна, основна роль у створенні хореографічного образу. Специфіка хореографічної образності полягає у танцювально-пластичному розвитку, а мислення образами танців є єдиним способом розкриття й втілення характерів у балеті. Змістовність хореографічного образу тісно пов'язана зі змістом усього драматургічного задуму балету, який у процесі створення збагачується музичними, пластичними й образотворчими характеристиками й разом з ними постає у новій єдності музики, пластики, драматургії, живопису.

Єдність хореографії та музики є одним із загальновизнаних критеріїв художньої цінності балету. Жива практика розвитку балетного мистецтва довела принципову можливість згоди музики й хореографії як компонентів синтетичної вистави, тільки за умови, що за роботу беруться професійно освічені митці, які володіють сформованими поглядами на світ, знаннями у галузі музично-хореографічної спадщини й розумінням сучасних можливостей мистецтва.

Найважливішим чинником спроможності вистав є єдність концепцій композитора й хореографа, стилю й образного характеру музики й танцю. Музика, підказуючи можливості хореографічної композиції, не повинна перетворюватись у її структурно-ритмічну копію, оскільки це завдає шкоди образності, драматичному змісту музично-хореографічного твору. Зв'язок музики й танцю в балеті передбачає їхню творчу єдність, при якій кожне мистецтво, зберігаючи відносну самостійність, збагачує інше й робить свій внесок у художнє ціле.

Музика й хореографія є самостійними видами мистецтва, що відображають дійсність по-різному. Якщо музика – мистецтво, найбільш віддалене від зовнішнього предметного світу, то хореографія пов'язана з ним більше. Але спільного між хореографією й музикою набагато більше, ніж відмінностей. Їх поєднує можливість до високих узагальнень, тонких психологічних нюансів, створення поетичних моделей життєвих колізій. Що дає одне мистецтво іншому?

Пластичність і танцювальність є одними з найважливіших властивостей музики, особливо динамічна форма прояву часу. Хореографія здатна візуально показати світ музичного простору, показати в пластичних образах вплив музичного часу, персоніфікувати музичні теми, рельєфно позначити їх взаємозв'язок. Іноді яскраве сценічне втілення розкриває для глядачів те, що раніше вони в музиці не почули або не зрозуміли. Після такої хореографічної інтерпретації музика знаходить нове звучання. Музика для хореографії крім природної темпо-ритмічної основи може бути вагомим організаційним чинником. Знання й розуміння музичних законів суттєво збагачує хореографічну палітру. Творчість балетмейстерів, які володіють музичними секретами, виявляється цікавішою й глибшою за інших. Історично музика також сприяла інтенсивному розвитку танцю. Нова музична стилістика XX-XXI ст. викликала оновлення форм і засобів виразності хореографічного мистецтва, сприяла розширенню його стилістичного діапазону.

У цьому параграфі йтиметься про досвід використання музики у т.ч. українських композиторів у виставах академічного театру «Київ модерн-балет». Для цього коротко окреслимо естетичні основи колективу, його основні принципи.

Академічний театр «Київ Модерн-балет» виник у 2006 р. за ідеєю мецената Володимира Філіппова¹², який запросив для реалізації першої вистави «Le forze del destino» (Сили долі) хореографа Радугу Поклітару¹³. Вистава, у якій поєдналися класична й сучасна музика, мистецтво бельканто, сучасна пластика, стала резонансною подією у культурному житті Києва. Успіх цього проєкту спричинив пропозицію В. Філіппова до Р. Поклітару щодо організації першого в Україні театру сучасної хореографії. До першої балетної трупи увійшли шістнадцять молодих професійних танцівників. Прем'єрною виставою новоствореного колективу став балет «Кармен. TV» на дві дії на музику Ж. Бізе, презентація якого відбулась на сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка 25 жовтня 2006 р. Вистава одразу отримала розголос й престижну театральну нагороду «Київська Пектораль – 2006» у двох номінаціях «Краща вистава року» й «Краща робота балетмейстера» [15].

Основні принципи театру полягають у формуванні лабораторії сучасного танцю, яка реалізовується через сміливі експерименти, оригінальні прочитання всесвітньо відомих театральних сюжетів. У виставах «Київ Модерн-балету» відбувається оновлення та збагачення форми й лексики сучасного танцю.

¹² Філіппов Володимир – (1968) – український продюсер, художник, співзасновник і генпродюсер продюсерського центру «ІнсайтМедіа» (InSiteMedia).

¹³ Поклітару Радугу - (1972, Кишинів) – хореограф-постановник, працює в Україні та інших країнах, заслужений діяч мистецтв України (2017), лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка (2016), лауреат премії «Людина року» (2017), народний артист Молдови (2016), лауреат міжнародних конкурсів, засновник та головний балетмейстер Академічного театру «Київ Модерн-балет». Професор кафедри сучасної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв. На сьогоднішній день хореограф є автором понад сорока одноактних та повнометражних вистав і танцювальних сцен в операх, поставлених на різних сценах, серед яких Національні театри Молдови, Латвії, Білорусі, Чехії, Сербії та України.

У репертуарі колективу реалізовані балетмейстерські експерименти молодих та досвідчених митців. Різноманітні композиції знаходять відгук у глядачів різних поколінь. Для реалізації творчих задумів хореографи обирають музику різних епох. Це вистави на музику старовинних композиторів «Con tutti I strumenti» (музика А. Сальєрі, хореографія Р. Поклітару), «Танцюємо Перголезі» (музика Д. Перголезі, хореографія Р. Поклітару), «Сарабанда» (музика Г. Генделя, хореографія Р. Поклітару); композиторів романтичної доби «Шкіра, в якій я живу» (музика Ф. Шопена, хореографія С. Кона), «1+1+1» (музика Е. Гріга, хореографія Р. Поклітару), «Баркарола» (музика Ж. Оффенбаха, хореографія К. Курман), «Голос» (музика А. Каталані, хореографія Р. Поклітару); музикантів ХХ ст. та наших сучасників «Ці люди» (музика Ж. Брель, хореографія К. Курман), «Історія старого» (музика Liza Gerrard & Patrick Cassidy Vespers, хореографія А. Водзянського); народні музичні джерела («Шлях», хореографія Р. Поклітару; «Ой чумак я нещасливий», хореографія К. Курман) [15].

Однією зі знакових у репертуарі театру стала вистава «Дев'ять побачень» (музика Ф. Шопена, хореографія Р. Поклітару). Головний балетмейстер театру, обравши музику польського романтика, подібно до музичної створив модель романтичного всесвіту людини у пластиці. У кожному побаченні Р. Поклітару як і в прелюдіях польського композитора відтворений певний емоційний стан. За задумом балетмейстера сюжетна лінія охоплює життя людини – від юності (Прелюдія №1 до мажор) до зрілості (Прелюдія №24 ре мінор), у якому головні герої дорослішають ще на одну любов. Балетмейстер свідомо обирає естетику чорно-білого мінімалізму, зосереджуючи увагу глядача на глибині почуттів, щирості висловлювання. Аскетичні декорації, костюми, атрибутика концентрують увагу на сюжетній лінії, грі акторів.

За оцінкою мистецтвознавців Р. Поклітару створив «філігранну, блискучу, неповторну в деталях і різноманітні виразів хореографію, у якій кожна зі сцен набуває нової віртуозності. Адже це той естетичний і

культурний рівень творення, і той, мабуть єдиний та унікальний за наших часів Майстер, з яким ваша душа жодного разу не відчує навіть натяку на пошлість, попсову цвіль, жорстку агресію – натомість, всякий раз ви наповнюєтесь незрівнянним відчуттям правди, живої енергетики й досконалої краси відвертих стосунків» [9].

Сьогодні митці шукають варіанти, як говорити про наш травматичний досвід. Керівник і головний балетмейстер «Київ модерн-балету» Радугу Поклітару обрав тематику, пов'язану з дискримінацією, яку реалізував у виставі «ДискриміНАЦІЯ». Вистава поставлена на замовлення й фінансування Українського культурного фонду (грант, який виграв «Київ модерн-балет»). Однією із запропонованих УКФ тем була «Підтримка загально-культурних цінностей та боротьба з дискримінацією», яку й обрав балетмейстер. Тому його балет отримав назву «ДискриміНАЦІЯ», розкриваючи різні її види – ейджизм, гомофобію, обмеження прав нації.

Постановний склад балету (лібретист, балетмейстер, постановник Р. Поклітару, сценограф О. Білозуб, художник костюмів Д. Курята) вирішують сценографію у жанрі хореографічної фантазії, що складається, на перший погляд, непов'язаних одна з одною, низки новел-притч, які узагальнено розповідають про різні види дискримінації. Режисерський корпус вистави приділяє велику увагу організації неперервних рухів танцівників як виразу їхнього внутрішнього життя, емоціям як показникам розбіжностей людського суспільства [9].

Головним меседжем вистави стала ідея, яка пропагує цінності демократичного цивілізованого світу; головною метою – висвітлення явища дискримінації і толерантності, зневаги й взаєморозуміння. Режисери й актори прагнуть, щоб ця вистава сприяла усвідомленню людьми своєї ідентичності, яка сприятиме формуванню спільноти – нації.

Режисерський корпус вистави поєднує усі засоби (сценографію, костюми, декорації, музику) для розкриття актуальної теми сучасного суспільства.

Так, у сценографії реалізована ідея індустріалізації як нової знаково-семантичної системи й тематики новітніх форм міської комунікації. Апологетика урбанізму не лише диктує певне коло образів, тем чи сюжетів хореомалюнку, а й спонукає до інтенсивного пошуку нетрадиційних способів їхнього втілення, а відтак до кардинального оновлення всієї системи виразових засобів, що прослідковуватиметься не лише в сценографічному оформленні, а й естетиці костюмів» [9].

За задумом художника костюмів Дмитра Куряти, у кольорі костюмів відображені кольори калейдоскопу великого міста – колір асфальту, бетону. «У формах і силуетах костюмів, які є алюзіями на архітектурні форми міст, відображатиметься так звана метафора зовнішньої оболонки, в яку ув'язнено живу душу. Структурність і геометрія міських будівель є основою ритмометричної побудови костюма», – зазначає Дмитро Курята [9].

Сам постановник так визначає ідею нового балету. «На перший погляд, дослідження такого комплексного поняття, як дискримінація, може здатися неочевидним вибором для головної теми великої танцювальної вистави. Проте в основі всіх проявів дискримінації лежить свідоме або несвідоме бажання зробити життя іншої людини нестерпним, це квінтесенція емоційного придушення, приниження людської особистості. Танець же, насамперед, – емоційний за природою. Тому все яскраво емоційне, нехай і з негативним забарвленням, у нашому житті є чудовим об'єктом для вивчення та роздумів шляхом створення хорео-режисерського тексту – тіла балетної вистави» [9].

У балеті використана музика Г. Генделя та В. Сильвестрова. Поєднання, на перший погляд, контрастної музики є характерною ознакою стилю Радуги Поклітару. На думку режисера й постановника, чим більший контраст, тим виразнішим стає хореографічне дійство. Використання музики різних епох – не перший досвід балетмейстера. У багатьох виставах поєднуються твори різних композиторів та виконавців. Останнім прикладом такого поєднання став балет на музику Й.С.Баха та пісень у виконанні Ніни Матвієнко, прем'єра якого відбулась нещодавно у Чехії за підтримки Міністерства культури цієї

країни. На жаль, Ніна Матвієнко не встигла побачити цю виставу. Така акція може стати прикладом для вітчизняних інституцій у підтримці української культури.

За визначенням балетмейстера, музика епохи бароко є його найулюбленішою. А музику В.Сильвестрова він давно мріяв використати у своїх постановках. Щодо музики українських композиторів, для Р. Поклітару музика В. Сильвестрова – це третє звернення до української музики після М. Скорика, О. Родіна. Хореограф відчував певну відповідальність перед композитором, адже В. Сильвестров – живий класик сучасної української музики, музикант-філософ, геніальний митець нашого часу, який розпочав новий етап розвитку української композиторської школи другої половини ХХ ст. як представник київського авангарду. З часом перейшов до метафоричного стилю, спростивши музичну фактуру до мінімуму. Жанр фортепіанної мініатюри, які звучать у виставі Р. Поклітару позначені невибагливою простотою. Як для піаністів, так і для танцівників вони прості на слух, але складні у виконанні. Тому пластичне відображення музики В. Сильвестрова потребувало детального опрацювання, глибокого занурення в авторський задум. Семантична аура твору стане помітною глядачам за наявності психологічного стану, в якому перебуває виконавець. Музику Сильвестрова потрібно не лише виконувати, у неї потрібно занурюватись.

Композитор філософськи осмислює місце людини у Всесвіті, адже його твори органічно вплелись у хореографічні сцени хореографічної фантазії [9].

ВИСНОВКИ

У кваліфікаційній роботі виконані такі завдання.

1. Охарактеризовані обробки народних пісень О. Яковчука у контексті жанрово-стильових особливостей стилю композитора. Визначені особливості стилю хорової музики О. Яковчука. Це надання переваги фонічному звучанню хорової вертикалі, уміння вирівнювати звучання хору в регістрах, проведення основної музичної теми тими голосами, які найкраще звучать у цьому регістрі, використання хорової педаль у хоровій фактурі як фону, на якому розгортається основний музичний матеріал і як пласт хорової партитури, що створює сонорне звучання. В обробках народних пісень – фонічна узгодженість партій, незалежно від смислових особливостей словесного тексту фольклорних зразків; обережне опрацювання мелодії народного джерела; використання типу вільної динамізованої обробки.

Проаналізовані хорові обробки народних пісень русинів для жіночого хору а cappella. У них О.Яковчук обирає куплетно-варіаційну форму, у якій мислить чіткими музичними структурами. Композитор точно підмітив характер цього етносу, адже виразно передав особливості характеру русинів, традиції виконання народних пісень тощо:

- в обробках автор використовує такі засоби розвитку музичного матеріалу: викладення мелодії в унісон, терцію, різними хоровими партіями, хорову педаль, змінний розмір;
- проста гармонія й мелодія є загальними рисами українських народних і пісень русинів;
- на відміну від українських народних пісень русинів мають більш жвавий, життєствердний характер.

2. Охарактеризований цикл «Весільні пісні» для голосу та оркестру народних інструментів О. Ільницької. До нього увійшли вісім пісень, що повною мірою розкривають перебіг весільного обряду. Розвиток драматургії циклу відповідає сюжетній драматургії весільного обряду. Звернення

композиторки до жанру весільних пісень слугує увиразненням української національної піснетворчості у сучасному глобалізованому світі.

3. Охарактеризовані духовні твори на Богородичну тематику Ганни Гаврилець та Богдани Фільц. Г. Гаврилець продовжує традиції вітчизняної духовної музики, розвиваючи тему «глибокого осягнення істини віри». Композиторка шанобливо ставиться до слова Божого, ретельно опрацьовуючи його, що створює відчуття молитовності, зосередженості та духовного піднесення. Маркує важливі слова.

Хорові твори для дітей Б. Фільц на канонічні тексти поєднують у собі засади українського богослужебного співу, української народної співочої традиції, хорового духовного концерту. Авторка уникає сучасних засобів виразності музичної мови (сонористика, атональність). Композиторка використовує прості, доступні для виконання дітьми, засоби виразності. При цьому глибоко розкриває сакральний зміст молитов. Для більшості піснеспівів Б. Фільц обирає форму мініатюри для максимальної концентрації смислу. У хорових творах для дітей на канонічні тексти поєднується естетична й етична складові. Піснеспіви мають глибокий виховний потенціал.

4. Охарактеризовані хори для дітей О. Ільницької та О. Лис щодо стильових особливостей композиторського стилю та взаємозв'язку поетичного слова з музикою. Хорові твори О. Ільницької відрізняються чіткою структурою, яскравою образністю, виразністю хорових партій та фортепіанного супроводу. Спираючись на традиції написання музики для дітей попередніх поколінь, авторка продовжує розвиток цього жанру у контексті власних стильових уподобань. Мелодика піснеспівів яскрава, музика оригінальна та глибоко змістовна.

Хори для дітей О. Лис позначені яскравою образністю, надзвичайною мелодійністю. У них, як і в інших творах композиторки прослідковується її основна стильова риса – наділення музичної фактури мелодичною виразністю. Композиторка приділяє увагу й гармонічному наповненню хорових партитур. Велику роль у цьому відіграє пісенність, музикальність поетичного тексту з

використанням українських слів-символів, метафор, алітерації, асонансу тощо. Мелодійність поетичного тексту посилює плавність, лінеарність музичної партитури.

Засоби виразності хорових творів О. Ільницької, О. Лис прості й доступні для сприйняття дітьми. Спільні етико-естетичні засади митців поетичного слова та музичного тексту дозволили авторам створити високохудожні зразки хорових творів для дітей, які увійшли до репертуару багатьох дитячих хорових колективів України.

5. Визначене місце та роль музики І.Небесного у театральних виставах (на прикладі «У неділю рано зілля копала...»). Аналіз вистави за повістю О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала...» Вінницького академічного українського музично-драматичного театру ім. М. Садовського дозволяє зробити такі висновки. Музично-хореографічне дійство є ваговою частиною вистави, що доповнює монологи, мізансцени акторів. Мізансцени з музикою як і хореографічні сцени є драматургічними центрами, які визначають архітектоніку вистави. Музика є складовою вистави, органічно доповнює її, сприяє драматургічному розвитку. Тембри музичних інструментів як і пісні мають семантичне значення: скрипка уособлює образи циган, її звучання має переважно напружений характер; трембіта асоціюється з місцевими жителями, її звучання виконує функцію переходу від однієї події до іншої. Акапельне виконання народних пісень («Горіла сосна, палала», «Вербовая дощечка») звучить самотньо, що додає смутку подіям, які розгортаються на сцені.

6. Визначена взаємодія музики та хореографічного мистецтва на прикладі вистав «Київ модерн-балету». Режисер, постановник театру Р. Поклітару з великою відповідальністю ставиться до вибору музики до хореографічних вистав. У них він поєднує музику різних епох, композиторів, виконавців, що створює контрастність, виразність постановки, додає динамізму драматургічному розвитку. У практиці Р. Поклітару використовує музику українських композиторів (М. Скорика, О. Родіна, В. Сильвестрова). Творчість останнього вбачає філософською, достойною увагу не лише

української, а й світової спільноти. У своїх творах В. Сильвестров осмислює місце людини у Всесвіті. Його твори суголосні проблематиці постановок Р. Поклітару, тому увійшли до вистав «Київ модерн-балету».

Перспективою подальших розвідок вбачаємо вивчення різностильової та різножанрової палітри сучасних українських композиторів, взаємодію музичних творів із суміжними видами мистецтв у контексті міжвидових трансформацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берегова О. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років ХХ століття. К. : НПУ, 1999. 141 с.
2. Белікова В. Висвітлення загальної характеристики музичної творчості. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. Вип. 9. 2019. С. 10-11.
3. Белікова В. Музика Б. Фільц як чинник розвитку творчого потенціалу майбутнього фахівця мистецького спрямування. *Наукові записки. Серія : Педагогічні науки*. ЦДПУ ім. В. Винниченка. Вип. 163. 2018. С. 83-87.
4. Білозуб Л. Сучасні композиторські школи в Україні. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. *Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. 2012. Вип. 18. Т. II.
5. Бойко О. Елементи купальської хореографії. *Спадщина предків*. 2014. URL : <https://spadok.org.ua/narodni-zvychai-i-obryady/elementy-kupalskoyi-khoreografiyi> (дата звернення 09.04.2023).
6. Верещагіна О., Холодкова Л. Історія української музики ХХ століття. Київ : Освіта України, 2008. 312 с.
7. Весільні пісні / Упоряд. М.М.Шубравська [Серія: Бібліотека української усної народної творчості]. Київ: Дніпро, 1988. 476 с.
8. Гадамер Г. (2001) Герменевтика і поетика. К. : Юніверс. 288 с.
9. Голинська О. «ДискриміНАЦІЯ» - новий балет Радуги Поклітару. Музика. 19 жовтня 2023 р. URL : <https://mus.art.co.ua/dyskryminatsiya-novyy-balet-radu-poklitaru/> (дата звернення 20.09.2023).
10. Дильтей В. Категорії життя. Питання філософії. 1995. № 9. С. 129-140.
11. Зеленіна Н. Підтекст музичного твору: формування і функціонування. Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 23 с.
12. Іваницький А. Український музичний фольклор. Вінниця : Нова книга, 2004. 320 с.
13. Історія української музики : У 6 т. Т. 5. К., 2004. 438 с.
14. Капічіна О. Музичний твір і текст у контексті семіотичного аналізу. *Вісник ДАКККиМ*. 2013. №1. С. 6-10.
15. Київ Модерн-балет. Репертуар. URL : <https://kyivmodernballet.com/theater/repertoire/34> (дата звернення 05.09.2023).
16. Кияновська Л. Музична антропологія і її перспективи в сучасній гуманітарній науці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. №1. С. 231-235.
17. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Сполом, 2000. 284 с.
18. Колесник О. Феномен інтерпретації в художній культурі : монографія. Київ : НАКККиМ, 2014. 265 с.
19. Кондрацька Л. Музична антропологія. Практичне моделювання : підручник для магістрантів спеціальності 7.02020401 «Музичне

- мистецтво». Тернопіль : ТНПУ, 2016. 256 с.
- 20.Коскін В. Василь Довжик: «Україну можна сприймати фарсово, я сприймаю трагікомічно». 18.11. 2006. URL : <http://www.vox.com.ua/data/2006/11/18/vasyl-dovzhyk-ukrainu-mozhna-sprymaty-farsovo-ya-sprymayu-tragikomichno.phtml> (дата звернення 20.12.2022).
- 21.Котляревська О. Біфункціональність музичного тексту у процесі пізнання художньої картини світу. *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»* / ред.-упор. О. Смоляк. 1999. №2 (3). С. 5–9.
- 22.Коханик І. Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного тексту. *Текст музичного твору: практика і теорія* : зб. статей / ред.-упор. О. Тимошенко [та ін.]. Київ, 2001. Вип. 7. С. 90–95.
- 23.Кушнірук О. Джерелознавчі аспекти проблеми «композитор і фольклор» у творчості О. Яковчука. *Мистецвознавчі записки*. 2019. С. 230-234.
- 24.Кушнірук О. Художній світ народної пісні в хорових обробках Олександра Яковчука. *Українські календарно-обрядові пісні для мішаного хору без супроводу в обробці Олександра Яковчука*. К. : Видавничий дім «Стилос», 2016. С.5-19.
- 25.Маскович Т. Молитовні піснеспіви богородичної тематики (на матеріалі творчості композитора Г. Гаврилець) *Вітчизняна наука на зламі епох: проблеми та перспективи розвитку* : зб. наук. пр. Вип. 46. Переяслав-Хмельницький, 2018. С. 172–176.
- 26.Мінаков М. Герменевтичний досвід і його роль в аналізі культури. *Мультиверсум. Філософський альманах*. К. : Центр духовної культури. 2005. №45. С. 182-195.
- 27.Москаленко В. Музичний твір як текст. *Текст музичного твору: практика і теорія*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. С. 3-9.
- 28.Немкович О. М. Лис Олена Володимирівна. *Енциклопедія сучасної України*. URL : https://esu.com.ua/search_articles.php?id=54795 (дата звернення 21.09.2021).
- 29.Олексюк О. М. Герменевтичний підхід у вищій мистецькій освіті : кол. моногр. / О.М. Олексюк, М.М. Ткач, Д.В. Лісун. К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. 2013. 164 с.
- 30.Олексюк О., Коваль А. Герменевтичні принципи мистецької освіти: інтерпретаційний дискурс. *Освітологія*. 2017. №6. С. 136-140.
- 31.Потебня О. Про купальські вогні та споріднені з ними уявлення. *Фольклористичні зошити*. 2008. Вип. 11. С. 167-188.
- 32.Рикер П. Сам як інший. К иїв : Дух і літера. 2002, 467 с.
- 33.Савельєва М. Сценічні версії творів Ольги Кобилянської в історії українського драматичного театру. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2010. №1. С. 126-131.

- 34.Сорока І. І. Підтекст як категорія сценічного мовлення. Автореф. дис. ... канд. мистецтв. (доктор філософії). Київ, 2017. 21 с.
- 35.Степурко В.І. Антропологічний поворот у музиці ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки* : зб. Наук. праць. 2021. Вип.40. С. 139-144.
- 36.Українські календарно-обрядові пісні для мішаного хору без супроводу в обробці Олександра Яковчука. К. : Видавничий дім «Стилос», 2016. 244 с.
- 37.Українські колядки і щедрівки для дитячого хору без супроводу в обробці Олександра Яковчука. К. : Поліграфічний центр «Фоліант», 2015. 192 с.
- 38.Шегда Л. Вплив жанрових традицій та нових стилістичних тенденцій на українську композиторську творчість у галузі музики для дітей другої половини ХХ століття. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. пр. К. : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 161-169.
- 39.Шегда Л. Стилістичні особливості хорових творів для дітей Б. Фільц на канонічні тексти. *Студії мистецтвознавчі*. К. : ІМФЕ НАН України. 2009. № 2(26). С. 53-59.
- 40.Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення. Автореф. дис. ... д-ра мистецтв. : 17.00.03. Київ, 2002. 42 с.
- 41.Шлеєрмахер Ф. Промова про релігію до освічених людей. 1994. С.85-151.
- 42.Шреєр-Ткаченко О.Я. Історія української музики. Ч. 1. К. : Музична Україна, 1980. 198 с.
- 43.Яковчук О. Передмова. *Українські народні пісні для жіночого хору без супроводу в обробці Олександра Яковчука*. К. : Поліграфічний центр «Фоліант», 2018. С. 3-24.
- 44.Afonina Olena (2018) THE ARTISTIC IMAGE IN THE CONTEXT OF CULTUROLOGICAL HERMENEUTICS. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. № 3. С.191-195.
- 45.Berry, M. (2016). Composing the Canon in the German Democratic Republic: Narratives of Nineteenth-Century Music. By Elaine Kelly. *Music and Letters*, 97(3), 524–527.
- 46.Burdeva Tania (2014) Music comprehension in the light of some ideas of hermeneutic theory. *International Journal of Literature and Arts*. №2(5-1). С. 65-69.
- 47.Davis, J. (2019). Electronic Inspirations: Technologies of the Cold War Musical Avant-Garde. By Jennifer Iverson. *Music and Letters*, 100(4), 749–753.
- 48.Feige, D.M. (2020). Human nature and art-musical sense. *Allgemeine Zeitschrift fur Philosophie*, 45(1), 69-83.
- 49.Fend, M. (2013). Romantic Empowerment at the Paris Opera in the 1770s and 1780s. *Music and Letters*, 94(2), 263–294.

- 50.Koposova, I.V. (2019). Musical form and its elucidation in school textbooks of music literature. *Music Scholarship*, 2, 178-189.
- 51.McAndrew, S., Everett, M. (2014). Music as Collective Invention: A Social Network Analysis of Composers. *Cultural Sociology*, 9(1), 56–80.
- 52.Rindfleisch, A. (2019). The Second Digital Revolution. *Marketing Letters*, 31(1), 13-17.
- 53.Rybintseva, G.V. (2018). The structure of the symphony orchestra in the context of the world perception during the time period from the 18th to the early 20th century. *Music Scholarship*, 3, 164-170.
- 54.Shevtsova, A.V. (2018). The Genre of the Instrumental Concerto in the Viola Repertoire: from Bach to Schnittk. *Music Scholarship*, 1, 31–37.
- 55.Taylor, B. (2013). Temporality in Nineteenth-Century Russian Music and the Notion of Development. *Music and Letters*, 94(1), 78–118.
- 56.Walczynski, M., Grzybala, P. (2020). Selected methods of parametrization in problem of automatic classification classical music from the Renaissance era against the classical works from other eras. *Signal Processing – Algorithms, Architectures, Arrangements, and Applications Conference*. Poznan: Proceedings.

Методичний додаток

Конспект лекції «Основні тенденції сучасної української музики»

Дисципліна: Сучасні музичні стилі / Історія української музики / Новітні тенденції в українській композиторській творчості кін. XX–XXI ст.

Освітньо-кваліфікаційний рівень: «Магістр»

Викладач – Якимчук О.М.

У курсі «Сучасні музичні стилі» представлена різножанрова та різностильова палітра творів сучасних українських композиторів. Сучасна українська композиторська творчість різнопланова й різноманітна. Вона представлена традиційними камерно-вокальними, інструментальними жанрами, зверненням до фольклорних джерел, а також новими апробаціями композиторської творчості – електронною музикою, музикою до вистав, кінофільмів, поєднанням звукового контенту із суміжними видами мистецтв (пластикою, візуальними мистецтвами, перфоменсом тощо).

Тема: Основні тенденції сучасної української музики

Мета – ознайомити здобувачів з тенденціями сучасної української музики, презентувати основні жанри сучасної української композиторської творчості. Виявити пізнавальний, науковий, творчий інтерес. Виховувати національний патріотизм, любов до України.

Додаткові матеріали – відео та аудіозаписи.

Технічні засоби – ноутбук, презентація, посилання на сайти.

Ключові слова: композиторська творчість, сучасні українські композитори, жанрово-стильові особливості.

План

1. Функціонування українського музичного фольклору у сучасній українській композиторській творчості.

2. Хорова музика.

3. Художньо-філософський вимір української композиторської творчості.

4. Релігійно-світоглядні ідеї.

5. Музика до вистав, кіно.

6. Музика для дітей.

Конспект лекції

1. Функціонування українського музичного фольклору у сучасній українській композиторській творчості.

Музичний фольклор – скарбниця, матеріалом якої послуговуються митці.

Усі вітчизняні композитори звертаються до фольклору, використовуючи його у своїй творчості. Існують різні варіанти обробки першоджерел: використання фольклорного поетичного тексту на власну мелодію, використання народної мелодії з власним текстом, власний текст і мелодія, інтонаційно подібна до народного джерела.

О. Яковчук – понад 300 обробок народних пісень для різних типів хорів.

О.Ільницька – обробки народних пісень (Весільні пісні для голосу з оркестром), для дитячого хору, пісні для голосу з фортепіано, фортепіанні твори для дітей.

Та інші композитори.

2.Хорова музика. Є традиційним жанром композиторської творчості. Різноманіття хорових жанрів – від окремих мініатюр до хорових концертів, циклів. Тематики – обробки народних пісень, духовна музика, на слова українських та зарубіжних поетів. Для різних складів хорів (мішаний, чоловічий, жіночий, дитячий).

3.Художньо-філософський вимір української композиторської творчості. Знайомство з творчістю сучасних композиторів на фестивалях («Контрасти», «Два дні й дві ночі», Київ музик фест»).

- Поєднання музичного контенту з іншими суміжними видами мистецтв (пластика, візуальний контент, перфоманс).

- Протягом 2022- 2023 рр. додався вимір російсько-української війни.

Перелік творів, що звучали на фестивалі «Два дні й дві ночі», серпень 2023.

Кармелла Цепколенко Читаючи історію (2022). Кантата для сопрано (із малим барабаном), віолончелі та фортепіано за поезією Оксани Забужко;

Ганна Копійка Відчуття 2022 (2022). Кантата для сопрано, віолончелі та фортепіано за поезією Ліни Костенко;

Асмаї Чібалашвілі With faith in Ukraine (2022). Кантата для сопрано (із темпблоком), віолончелі та фортепіано за поезією Юлії Дмитренко-Деспоташвілі;

Кіра Майденберг-Тодорова Люба моя (2022). Кантата для сопрано, віолончелі та фортепіано за поезією Валерії Жигаліної;

Алла Загайкевич Signs of Presence (2022). Кантата для сопрано, віолончелі та фортепіано за поезією Ії Ківи.

Київ музик фест 2023 *Концерти «Музика, народжена війною»*

Ганна Гаврилець «Хорал « (Молитва без слів) (2022)

Іван Небесний «Згадуючи» (хоровий цикл на основі українських молитов) (2023)

Віктор Степурко «Відповідь проста» (військовий триптих, присвята тим, хто все втратив, але не надію) (2023)

Валентин Сильвестров Три духовні піснеспіви (Лакримоза, Алилуя, Отче наш) (2023)

Вікторія Польова Псалом №90 (2022) «Ой у лузі червона калина», аранж. В.Грицишина.

«Україна. Музика війни» Ігор Щербаков «Тривоги наших ночей» для фортепіано з оркестром (2023)

Олексій Скрипник Симфонія №3 «Галина» для скрипки і симф.оркестру (2023)
В.Польова «Буча. Лакрімоза» (2022)
Є.Станкович «Україна. Музика війни» для симф.ор-ру і хору (2023)

4.Релігійно-світоглядні ідеї. Твори на духовні, канонічні тексти.

Паралітургійна музика. Твори Г.Гаврилець, Б.Фільц, І.Алексійчук,
О.Яковчука та ін. на тексти псалмів, молитов.

5.Музика до вистав, кіно.

Іван Небесний. Музика до вистав. Співпраця з низкою драматичних
театрів України.

Алла Загайкевич. Музика до кіно. Електроакустична музика.

6.Музика для дітей. Представлена хоровими, творами для різних інструментів.

О.Ільницька, О.Лис хори для дітей.

Л.Шукайло, В.Птушкін фортепіанні, скрипкові, твори для кларнету

Література

1. Берегова О. Постмодернізм в українській камерній музиці 80-90-х років ХХ
сторіччя. К., 1999. 141 с.

2. Горохівська С. Інструментальний театр у творчості українських
композиторів (В. Рунчака, С. Зажитька, М. Шоренкова). *Українське
музикознавство*. К., 2011. Вип. 37. С. 189–204.

3. Дерев'янченко О. Звукові світи українського музичного авангарду 1960-х
років. *Музичне мистецтво*: зб. наук. ст. Вип. 8. Донецьк : ТОВ «ЮгоВосток,
Лтд», 2008. С. 29–40.

4. Максименко М. Своєрідність концептуалізації перформансу в творчості
провідних українських композиторів. *Музичне мистецтво і культура*:
Науковий вісник ОДМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2007. Вип. 8. Кн.1. С.
61–72.

5. Мариняк-Черевко К. Електронна музика як прояв української художньої
традиції (на прикладі творів Івана Небесного). *Молоде музикознавство*. Львів,
2002. Вип. 7. С. 71–79.

6. Черевко К. До дефініції електроакустичної та акустичної музики (на
прикладі творів А. Загайкевич). *Музикознавчі студії*. Львів : Сполом, 2007.
Вип. 16. С. 108–115.

7. Сюта Б. О. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці
II половини ХХ ст. К., 2004. 120 с.

8.Чернова І. Феномен гри в інструментальному театрі постмодернізму.
Музична україністика: сучасний вимір. Київ–Івано-Франківськ, 2008. Вип. 2.
С. 113- 121.

9. Чібалашвілі А. Особливості втілення художнього синтезу в українській камерній музиці кінця XX – початку XXI ст. *Культурологічна думка*. 2011. №3. С. 127-132.

10. Чібалашвілі А. Прояви концептуального синтезу в творах К.Цепколенко, В.Рунчака. *Культурологічна думка*. 2016. №9. С. 144-148.

Додаткова література

1. Загайкевич А. 100 років української електроакустичної музики. *Музика*. 2015. №1. С. 52-55.

2. Камінський В.Є. Електронна та комп'ютерна музика : навчал. посібник. Львів : Сполом, 2001. 212 с.

3. Максименко М.О. Феномен перформансу в творчості сучасних українських композиторів : автореф. дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.03. Одеса, 2009. 16 с.

4. Сюта Б.О. Експериментальна музика. Українська музична енциклопедія. Т. 2. Київ, 2008. С. 14–15.

5. Сюта Б.О. Електронна музика. Українська музична енциклопедія. Т. 2. Київ, 2008. С. 17–20.

Інтернет джерела

Голинська О. Назустріч фестивалю «Два дні й дві ночі нової музики - 2023». *Музика*. 2023. 23 серпня. URL : <https://mus.art.co.ua/nazustrich-festyvaliudva-dni-y-dvi-nochi-novoi-muzyky-2023/>

<https://www.youtube.com/watch?v=brd4ehihW78>

<https://www.youtube.com/watch?v=WfsYyDnFG2k>

<https://www.youtube.com/watch?v=YXD9Z1hR2h8>

<https://www.youtube.com/watch?v=UGMql1dGdjg>

Анотація на кваліфікаційну роботу

Якимчук Олена Миколаївна

Кваліфікаційна робота на тему:

Культуротворча роль художньої інтерпретації (на прикладі доробку сучасних українських композиторів)

НУЧК ім. Т. Шевченка, 034 культурологія

У кваліфікаційній роботі охарактеризовано загальну специфіку творчості сучасних українських композиторів. Висвітлено жанрово-стильові особливості сучасної української композиторської творчості.

Магістерська робота складається з трьох розділів. У першому розділі «Методологічні засади дослідження» окреслені питання розуміння музичного тексту, герменевтичний підхід у процесі виховання музиканта та антропологічні засади розвитку українського музичного мистецтва.

У другому розділі «Інтерпретація релігійно-світоглядних ідей у сучасній українській композиторській творчості» подано музикознавчо-культурологічний аналіз хорових обробок народних пісень Олександра Яковчука, «Весільних пісень» для голосу та оркестру народних інструментів Олени Ільницької, духовних піснеспівів на Богородичну тематику в творчості Ганни Гаврилець, Богдани Фільц.

У третьому розділі «Сучасна українська композиторська творчість у контексті міжвидових транспозицій» розглянуті хорові твори для дітей Олени Ільницької та Олени Лис, музика до вистав Івана Небесного, роль музики у виставах «Київ модерн-балету».

Ключові слова: українська музика, сучасна українська музика, сучасна українська композиторська творчість, інтерпретація, музичний текст, культурологічний підхід.

Abstract

Yakymchuk Olena Mykolaivna

Master's thesis on the topic:

The cultural role of artistic interpretation (on the example of the works of contemporary Ukrainian composers)

Taras Shevchenko Chernihiv National University, 034 Cultorology

The master's thesis describes the general specificity of the work of contemporary Ukrainian composers. Genre-stylistic features of contemporary Ukrainian composer's work are highlighted.

The master's thesis consists of three chapters. The issues of understanding of the musical text, the hermeneutic approach in the process of educating a musician, and the anthropological principles of the development of Ukrainian musical art are outlined in the first chapter, "Methodological principles of research".

A musicological and cultural analysis of Oleksandr Yakovchuk's choral arrangements of the folk songs, Olena Ilnytska's "Wedding Songs" for voice and folk instruments orchestra, Hanna Havrylets' and Bohdana Filts' spiritual works of the Virgin Maria are presented in the second chapter "Interpretation of religious and worldview ideas in the contemporary Ukrainian composer's works".

The Olena Ilnytska's and Olena Lys' choral works for children, Ivan Nebesny's music for the performances, the role of music in the performances of the "Kyiv modern-ballet" are considered in the third chapter "Contemporary Ukrainian composer's works in the context of transsemantic adaptation transpositions".

Key words: Ukrainian music, contemporary Ukrainian music, contemporary Ukrainian composer's work, interpretation, musical text, cultural approach.