

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**кафедра сольного співу та оперної підготовки  
кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ  
У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ С. ЛЮДКЕВИЧА:  
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ТА ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА**

Магістерська робота

**ЦЗЯН ЦІЛІНЬ**

Науковий керівник:

**ЦУРКАНЕНКО ІРИНА**

**ВОЛОДИМИРІВНА**

кандидат мистецтвознавства, доцент

Текст містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело:

Цзян Цілінь

Цзян Цілінь (蒋麒麟)

ХАРКІВ – 2022

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП .....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ОБРОБКА НАРОДНОЇ ПІСНІ У СВІТЛІ ЖАНРОВОЇ ТЕОРІЇ</b>	
1.1 Народна українська пісня – жанрова специфіка.....	7
1.2 Жанр обробки народної пісні як об’єкт музикознавчого дослідження.....	21
<b>Висновки до Розділу 1.....</b>	<b>30</b>
<b>РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ У ВОКАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ С.ЛЮДКЕВИЧА)</b>	
2.1 Обробка народної пісні як жанр вокальної мініатюри .....	32
2.2 Українська народна пісня у творчості С.Людкевича: жанрово-стильовий та виконавський аспекти.....	41
<b>Висновки до Розділу 2.....</b>	<b>45</b>
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>48</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>52</b>

## ВСТУП

**Актуальність** обраної теми пов'язана з кількома факторами. По-перше, з незгасаючою популярністю української народної пісні як в аутентичному виконанні, так і у композиторській творчості – від обробок до цитування у творах різних жанрів, як вокальних, так і інструментальних. По-друге, з актуальними потребами сучасного музикознавства, яке особливу увагу приділяє виконавському аспекту музики, зокрема, вокальної. Мені, як вокалісту-практику, така теоретично-практична постановка питань щодо вокальної музики видається особливо цікавою і корисною. Крім того, творчість українських композиторів наповнена вокальною музикою, багато творів пов'язані з українською народною піснею (або прямо – обробка, цитування, або опосередковано – музика, створена у дусі української народної пісні). Як представник іншої країни та культури, який навчається в Україні, я дуже захоплююся українською музикою, але знаю її ще не так детально, як би мені хотілося. Наявність в моєму репертуарі обробок народних пісень Станіслава Людкевича також обумовила мою цікавість і вибір теми.

В сучасних культурних умовах полістилістики і поліжанровості, де професійне музичне мистецтво відчуває серйозну «конкуренцію» з боку популярної естрадної музики в усьому її розмаїтті, джазу, нових стильових явищ, які народжуються на стику різних музичних течій, гостро стоять питання актуалізації академічної музики – від композиторської і виконавської творчості до слухацького сприйняття. Серед музичних жанрів, що незмінно користуються популярністю серед широких кіл публіки, окреме місце займає обробка народної пісні, що несе в собі комплекс закономірностей, чії витoki містяться як в традиційній національній культурі, так і в традиціях академічного музичного мистецтва.

З огляду на те, що сучасне музикознавство залучає в свою сферу виконавство як жанрово-стильову, образно-художню, національно-культурну призми, дослідження жанру обробки народної пісні представляється перспективним та результативним як за поставленими питаннями, так і за шляхами їх вирішення.

**Мета дослідження** – виявити жанрово-стильову та виконавську специфіку української народної пісні у камерно-вокальній творчості Людкевича.

Реалізація мети обумовила рішення наступних *завдань*:

- визначити специфіку жанру обробки народної пісні як такого, що поєднує в собі закономірності традиційної музичної культури та професійного музичного мистецтва;
- виявити виконавську специфіку жанру обробки народної пісні в умовах українського вокального мистецтва;
- надати комплексну характеристику жанрової природи обробки народної пісні, що враховує інтерпретологічний аспект;
- висвітлити інтерпретаційні закономірності музично-виконавського процесу крізь призму особливостей жанру обробки народної пісні у творчості С.Людкевича;
- розглянути інтерпретаційну складову у виконавських трактуваннях окремих творів жанру обробки народної пісні.

**Об'єкт дослідження** – українська камерно-вокальна музика, **предмет дослідження** – жанрово-стильова та виконавська специфіка української народної пісні у камерно-вокальній творчості Людкевича.

**Матеріал дослідження:** обробки народних пісень Людкевича, зокрема, «Ой, співаночки мої», «Ой, продала дівчинонька серце», «Залітай, залітай» у різних виконавських версіях.

**Методи дослідження.** У магістерській роботі задіяний комплексний підхід, який заснований на взаємодії наукових методів:

- *міждисциплінарний* похід, що синтезує знання різних гуманітарних сфер і створює основу для дослідницької взаємодії з отриманням нових наукових результатів;
- *порівняльно-інтерпретаційний* підхід, який виявляє специфіку виконавської інтерпретації жанрів вокальної музики;
- *жанрово-стильовий* сприяє характеристиці інтерпретаційних версій в руслі відповідності композиторському задуму та жанровому рішенню;
- *інтерпретологічний* служить основою для виявлення специфіки інтерпретації (як жанрового та виконавського фактору) щодо конкретного музичного твору.

**Теоретична база роботи.** У процесі розгортання логіки дослідження були задіяні наукові джерела з таких напрямків музичної науки і гуманітаристики:

- теорії і практики вокального мистецтва в історичному і методологічному аспектах, персоналії видатних виконавців (Б. Асаф'єв, Л.Астрова, Н. Говорухіна, Н. Гребенюк, Л. Дмитрієв, Д. Євтушенко, Т.Мадишева, Ю. Малишев, В. Морозов, І. Назаренко, І. Силантьєва, О.Стахевич, А. Хуторська, Л. Цуркан, Р. Юссон, В. Юшманов, С. Яковенко);
- теорії музичної інтерпретації в аспектах музичного мислення, жанру, стилю і форми в музиці, виконавського процесу, зокрема, в ретрансляції на вокально-виконавську творчість (Б. Асаф'єв, В. Григор'єв, О. Катрич, І.Кірчік, Н. Корихалова, Ю. Кочнев, Т. Кюрегян, І. Лаврентьєва, М. Лобанова, Л. Мазель, В. Москаленко, С. Раппопорт, Т. Чернова, Л.Шаповалова, С. Шип, С. Яковенко);
- історико-культурологічних та музикознавчих теорій, пов'язаних з композиторською творчістю в області вокальної музики (Б. Асаф'єв, М.Бонфельд, В. Васіна-Гроссман, Л. Кіяновська, В. Медушевський, В. Цуккерман, О. Чорний);

- проблематики, пов'язаної з традиційним музичним мистецтвом України та його взаємодією з академічним музичним мистецтвом (С. Азбелєв, Д. Антонович, С. Гриця, М. Грінченко, О. Гугнін, О. Дей, В. Довженко, М. Дремлюга, В. Єрофєєв, В. Жимолостнова, В. Жирмунський, О. Іваницький, О. Ольховський, В. Панкратова, М. Потемін, Б. Путілов, І. Сікорська, Ю. Смірнов, Р. Сов'як, Л. Уланд.

**Наукова новизна результатів дослідження** полягає в тому, що вперше надано характеристику жанрово-стильової специфіки української народної пісні у творчості Людкевича крізь призму виконавської інтерпретації.

#### **Апробація результатів дослідження.**

Основні положення дослідження представлено та публічно обговорено на міжнародній конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 21-22 травня 2022).

**Практичне значення отриманих результатів.** Теоретичне та практичне значення результатів дослідження полягає у можливості використання його матеріалів для подальших наукових досліджень, присвячених як проблемам жанрової ідентифікації загалом, так і жанру обробки народної пісні в різних історичних, культурно-національних, соціологічних умовах; для різножанрових наукових робіт, пов'язаних з вивченням закономірностей та перспектив професійного музичного мистецтва, зокрема, вокального, питань можливостей виконавської інтерпретації тощо.

Результати дисертації можуть бути залучені в якості основного і додаткового теоретичного і методичного матеріалу до навчальних курсів дисциплін «Музична інтерпретація», «Історія вокального виконавства», «Основи вокальної методики» для студентів вищих навчальних музичних закладів, а також для використання у педагогічній, просвітницькій,

публіцистично-критичної діяльності культурних і громадських діячів, педагогів, психологів, соціологів тощо.

**Структура роботи.** Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів з підрозділами і висновками до Розділів, загальних Висновків та Списку використаних джерел, що містить 67 найменувань.

## РОЗДІЛ 1

### ОБРОБКА НАРОДНОЇ ПІСНІ У СВІТЛІ ЖАНРОВОЇ ТЕОРІЇ

#### 1.1 Народна українська пісня – жанрова специфіка

Серед музичних жанрів, що незмінно користуються популярністю серед широких кіл публіки, окреме місце займає обробка народної пісні, що несе в собі комплекс закономірностей, чий виток містяться як в традиційній національній культурі, так і в традиціях академічного музичного мистецтва.

Взаємодія в народній пісні, як і в будь-якому жанрі вокальної музики, музики і слова, музичного та позамузичного факторів, дозволяє говорити про інтерпретаційність як жанровий параметр обробки народної пісні. З огляду на те, що народна пісня несе в собі важливі жанрові особливості народної музичної традиції, зокрема, усну природу побутування і притаманну в зв'язку з цим виконавську множинність, можна говорити про декілька рівнів інтерпретації в структурі жанру обробки народної пісні. Тут в єдності виступають інтерпретаційність, що йде від народної усної традиції, колективного авторства, і інтерпретаційність, властива академічній музиці – як композиторська, так і виконавська, де одним із важливих завдань є створення авторської композиторської та виконавської версії, фіксованого, індивідуального авторства.

Національно-характерне інтонування, яке несе в собі сам музичний текст народної пісні, відповідає музичним традиціям конкретної національної культури і служить їй знаком, залучаючи широкий культурно-мистецький контекст. Композиторська обробка на деяких історичних етапах могла спотворювати первісний вигляд народної пісні. Сьогодні перед композитором – автором обробки народної пісні і вокалістом – виконавцем обробки народної пісні постали нові завдання відображення інтонаційної характерності – показника певної національної культури, що відбивається в мовних фонетичних особливостях словесного тексту, в характері народного інтонування, голосовий техніці тощо.

Ці два основних жанрових показники обробки народної пісні можуть служити тією аналітичною матрицею, за допомоги якої можливо характеризувати відповідні музичні твори в жанровому аспекті.

Серед жанрових показників обробки народної пісні яскраво проявляються виконавсько-інтерпретаційна природа і національно-характерне інтонування. Аналіз даних якостей, у тому числі в індивідуально вирішеній композитором і виконавцем взаємодії, сприяє розкриттю виражальних можливостей і даного жанру, і музичного мистецтва в цілому, що на сьогоднішній день набуває особливої актуальності.

Народна пісня у всіх національних культурах по праву вважається музично-інтонаційним джерелом, звідки черпає сили вся музична творчість, яке живиться інтонаційною, образною, жанровою, емоційною палітрою народної музики.

Українська музика представляє собою один з найяскравіших світових зразків музичної культури, в основі якої жваво відчуються її народні витoki в усьому їх багатстві.

Народна музика, або музичний фольклор (англ. Folk music; ньому. Volksmusik. Volkskuns; франц. Folklore musical), – вокальне (переважно пісенне), інструментальна, вокально-інструментальна та музично-танцювальна творчість народу (від первісних мисливців, рибалок, скотарів - кочевників, пастухів і хліборобів до сільського і міського населення трудящого, робочих, військової та студентського середовища, промислового пролетаріату). Народна музика – невід'ємна частина народної художньої творчості (фольклору), існуючого, як правило, в усній (бесписьменной) формі та передається лише виконавськими традиціями.

Традиційність – визначальна ознака народної музики як музики усній традиції. Художні традиції ранніх суспільних формацій виключно стійкі, вони на багато століть визначають специфіку фольклору. З різних форм і типів первісного синкретизму (обрядові дійства, ігри та ін.) Сформувалися і розвинулися самостійні жанри музичного мистецтва – пісенні,

інструментальні, танцювальні – з їх подальшою інтеграцією в синтетичні види творчості. При поділі праці виникли професії виконавців народної музики (найчастіше і творців її – кобзар, гусяр. Скоморохи, ашуг, акин, кюйші, бахши, оленші, гусак, мествіре, азд, жонглер, менестрель, шпільман) [7, 21].

Основні труднощі у вивченні народної музики пов'язані з тривалістю періоду дописемного розвитку музичної культури, протягом якого сформувалися найбільш важливі її риси. При дослідженні цього періоду користуються збереженими письмовими джерелами і археологічними знахідками, безпосередніми даними усній музичної традиції, здатної зберігати в собі форми і формотворчеськіє принципи тисячолітньої давності, а також аналогіями в суміжних областях.

Конкретизація поняття народної музики можлива на основі її жанрової і регіональної диференціації. Типологія жанрів у фольклорі знаходиться в постійному співвідношенні з їх неповторністю в кожному конкретному прояві, зі специфікою їх функціонування в суспільстві, в системі певних фольклорних комплексів (в складі трудових, обрядових, хореографічних дійств). У типології музичних культур розрізняються явища, загальні майже для всіх музичних культур, загальні того чи іншого регіону, групі культур (реальні особливості) і локальні (діалектні особливості). У сучасній фольклористиці немає єдиної точки зору на регіональну класифікацію народної музики. Найбільш переконлива класифікація, що йде від широких міжетнічних регіонів до внутрішньоетнічних діалектам. Межі музично-фольклорних діалектів у різних народів різні: територіально дрібні діалекти – продукт осілого землеробської культури, у кочівників ж комунікація здійснюється на великому просторі, що призводить до більшої монолітності мови. Кожна історична стадія існування народної музики збагачує фольклорну традицію специфічними закономірностями [1].

Можна виділити 3 основні етапи в еволюції музичного фольклору:

1) найдавніша епоха, верхня історична межа якої зв'язується з часом прийняття тієї чи іншої державної релігії, яка змінила язичницькі релігії родоплемінних спільнот;

2) середньовіччя, епоха феодалізму – час складання народностей і розквіту так званого класичного фольклору (для європейських народів – традиційно селянського), а також усного професіоналізму;

3) сучасна (нова та новітня) епоха, для багатьох народів пов'язана з переходом до капіталізму, зі зростанням міської культури, – час ломки старих традицій, виникнення нових форм народної музичної творчості. Ця періодизація не універсальна (наприклад, арабську музику невідомо настільки певна відмінність селянської і міської традицій, як європейської). У європейській народній музиці трьом історичним періодам відповідає і жанрово-стилістична її періодизація (наприклад, найдавніші види епічного і обрядового фольклору – в 1-му періоді, їх розвиток і розквіт ліричних жанрів – у 2-му, підвищена зв'язок з писемною культурою, з популярними танцями і т. п. – в 3-м) [7].

Для жанрової класифікації народної музики необхідний комплексний підхід: наприклад, народна пісня визначається через єдність тексту (тематики і поетики), мелодії, композиційної структури, соціальної функції, часу, місця і характеру виконання. Жанри народної музики склалися століттями в залежності від різноманітності соціально-побутових функцій народної музики, пов'язаних з економіко-географічними та соціально-психологічними особливостями формування етнічної спільності. Відповідно до функцій народної музики склалися пісенні цикли, що відображають основні етапи життєвого циклу людини (народження, дитинство, ініціація, весілля, похорон) і трудового циклу колективу (пісні робочі, обрядові, святкові). Основні види народної музики – пісня, пісенна імпровізація (тип саамської йойк), пісня без слів (напр., єврейська), епічне сказання, танцевальне і мелодії, танцювальні приспівки (наприклад, частівка), інструментальні п'єси і наспіви (сигнали, танці) [24].

Обрядовий фольклор містить найдавніші жанри народних пісень. Функціональне значення цих пісень зумовило стійкість їх музичної структури (так звані формульні наспіви – короткі, часто вузькі за обсягом і ангемітонні мелодії, кожна з яких поєднувалася з великим числом різних поетичних текстів аналогічної функції і календарної приуроченості). Майже не піддається узагальненню музика весільних обрядів, часом досить різних у різних народів. Весільні мелодії, як і календарні, формульні; найбільш архаїчні традиції мають мінімум формульних наспівів, що звучать протягом всієї «весільної гри» [7].

Специфічний жанр народної музики – голосіння (плачі). Існують 3 їх різновиди – 2 обрядові (весільні та похоронні) і необрядової (так звані побутові, солдатські, при хворобі, розлуці і ін.). Їх виконання властиві ненотіруемое гліссандо, рубато, вигуки, говорок. Це – вільна імпровізація на основі традиційних музично-стильових стереотипів.

Музичний епос – велика і внутрішньо неоднорідна область оповідного фольклору; так, в російській фольклорі виділяються жанри билини, духовного вірша, скоморошіни, старших історичних пісень і балади. В українському – історичні пісні та думи. Епічні види фольклору не завжди володіють музично-інтонаційною жанровою специфікою; в них зустрічається «переробка» пісенних інтонацій в руслі епічного типу інтонування (стереотипний каданс, відповідний клаузуле вірша).

Танцювальні та ігрові пісні спочатку входили до складу трудових, обрядових і святкових пісенних циклів. Танці супроводжуються як співом, так і грою на музичних інструментах.

Ліричні пісні не обмежені тематикою, не пов'язані місцем і часом виконання, відомі в самих різних музичних формах. Це – найбільш динамічний жанр в системі традиційного фольклору.

В окремих культурах жанрах диференціюються не тільки за змістом, функції та поетиці, але і по віково-статевої приналежності (пісні дитячі, юнацькі та дівочі, жіночі і чоловічі). У різних жанрах народної музики

склалися різноманітні типи мелосу (від речитативного, наприклад, в южнославянском епосі, до багато орнаментованого, наприклад, в ліричній пісні ближньому і середньосхідна музичних культур), багатоголосся (гетерофонія, бурдон, німецька хоральна аккордіка, грузинська кварто-секундовая і російська подголосочная поліфонія, литовське канонічне сутартіне), ладозвукорядних систем (від примітивних малоступенних і узкооб'ємних ладів до розвиненої диатоники «вільного мелодійного ладу»), ритміки (наприклад, ритмоформули, що узагальнили ритміку трудових і танцювальних рухів), форми.

Дещо специфічною є роль тембру і манери звуковидобування у народній музиці. Тембр і артикуляція характеризують національну специфіку музичного інтонування, а всередині цієї етнічної культури вони служать жанрово-дифференцируючим ознакою і частково ознакою діалектного членування. Всі народні музичні культури можуть бути розділені на культури в основі методичні та багатоголосні (іноді багатоголосся відомо не всьому народові, а лише його частини). Кожна музична культура має традиційний звуковий ідеал і ладові норми, які визначаються не тільки по звукоряду, але і по супідрядності ступенів, різному для кожного лада, а також за відповідними кожному ладу мелодійним формулами. Якщо в музиці різних народів звукоряди можуть збігатися (особливо малоступенние і ангемітонние), то ладові мелодійні формули відображають специфіку народної музики того чи іншого етносу.

Ритмічні форми народної музики осмислюють лише в зв'язку з жанрово і стилістично конкретними явищами: наприклад, в російській селянській традиції розрізняються по ритміці пісні календарні і весільні (перші засновані на одноелементні, другі – на складносоставіих ритмоформулу), а також протяжні ліричні з асиметричним ритмом мотиву, долають структуру тексту, і епічні (билини) з ритмікою, тісно пов'язаної зі структурою поетичного тексту. Кожному типу культури відповідають свої музичні форми (однорядкові, строфические, з рефреном, варіаційної структурою та ін.).

Народна музика стала основою практично всіх національних професійних шкіл (від обробок народних мелодій до індивідуальної творчості, перетворює фольклорне музичне мислення) [1; 7].

Обробка народної пісні – один з найпоширеніших жанрів камерно-вокальної музики, що заслуговує на особливу увагу, так як в силу своєї складної природи вимагає для свого аналізу, а також і для виконання особливого підходу.

Обробка в музиці, як будь-яке видозміна оригінального нотного тексту музичного твору, ставить перед собою певні цілі, наприклад, пристосування його для виконання любителями музики, що не володіють високою технікою, використання в навчально-педагогічній практиці, виконання іншим складом інструментів і так далі.

У минулому в Західній Європі була поширена поліфонічна обробка наспівів григоріанського хоралу, що служила до XVI століття основою всієї багатоголосої музики. XIX – XX ст. велике значення набула обробка народних мелодій, яка частіше називається їх гармонізацією. Обробку українських народних мелодій здійснювали багато великих композиторів: І. Гайдн, Л. Бетховен, І. Брамс, М. Балакірєв, М. Римський-Корсаков, П. Чайковський, О. Лядов, М. Лисенка, М. Леонтович, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, К. Стеценко та ін. [1; 14; 21].

Українська народна пісня відома і шанована в усьому світі. Один з перших збирачів народної пісні М. Максимович зазначав, що в українських піснях звучить душа українського народу і нерідко – його справжня історія. Високу оцінку української пісні дали сотні діячів культури різних народів.

Все життя людини супроводжують пісні, від колиски до могили, бо немає такої значної події, немає такого людського почуття, яке б не озвалося в українській пісні. Народні пісні є вагомим внеском України в спільнослов'янське і світове художня творчість. Кількість їх величезна, вона багаті і різноманітні. Вважається, що тільки народних українських пісень записано понад дві тисячі.

Пісні породжувалися подіями і явищами суспільного життя, громадського і сімейного побуту, праці, боротьбою проти іноземних загарбників, національного та соціального гноблення і палкою любов'ю до батьківщини. У народній пісні майже немає оповідної основи, вся увага зосереджена на відтворенні внутрішнього світу людини (психічного стану, думок, бажань, надій, страждань і т. д.).

Всі ліричні пісні за змістом поділяються на дві великі групи:

- сімейно-побутові;
- суспільно-побутові.

Сімейно-побутові пісні відображають особисте життя людини (любов, життя в родині, сімейні відносини, драми, конфлікти та ін.). У суспільно-побутових відображена суспільне життя, вони відтворюють життя не окремої особистості, а певної соціальної групи населення (козаків, рекрутів, бродяг, чумаків і ін.).

У групі сімейно-побутових пісень особливе місце займають пісні про кохання. У ліричній поезії вони займають центральне місце. Ці пісні часто драматичні, психологічні. Вся увага в них сконцентровано на почутті, за допомогою якого височіє людська душа, здатна на глибокі переживання, емоції.

Часто в ліричних піснях інтимна задушевна атмосфера створюється за допомогою пейзажів. Все відбувається на тлі майже казкової природи – квітучого вишневого саду: «Ой у вишневому садку там соловейко щебетав»; зоряної місячної ночі: «Місяць на небі, зірочки сяють, тихо по морю Човник пливе»; вечірньої гаї: «Ой у гаю при Дунаю соловей щечече».

Для пісень про кохання характерні:

- романтичний характер зображення дійсності, якому властиві ідеалізація почуттів ліричного героя (наприклад, закохана дівчина ні про що більше не думає, крім свого коханого – не їсть, не спить, чекаючи побачення з ним), гіперболізація душевних драм (втрата коханої сприймається як кінець життя), сентиментальність – надзвичайна чутливість героїв (смороду плачуть,

зітхають під час побачень козак ридає, коли втрачає дівчину). Пісням про кохання притаманний традиційний символізм. Найпоширеніші символи: пара голубків – закохані; зірочка – дівчина, місяць – хлопець; зозуля – дівчина, сокіл – хлопець; хміль – символ невірною хлопця.

Цікавим жанром української танцювальної пісні можна назвати коломийку. Це пісня, текст якої складається з двох рядків, виповнюється під час танцю. Часто її назву пов'язують з назвою міста Коломиї, де ця пісня виконувалася. З танцювальних пісень коломийки, збагачуючись новим змістом, розвинулись в самостійний ліричний пісенний жанр, який за тематикою охоплює практично всі грані життя народу, риси національного побуту і колориту, елементи інших видів культури. Як правило, коломийки не виходять за рамки сімейно-побутової сфери, але зафіксовані і коломийки суспільно-побутового змісту. Чітко виділяється група коломийок в їх первинному значенні приспіву до танцю, де основна тема – пісні, гуляння, свято. З тих пір, як коломийка перестала бути просто приспівом до танцю, на її основі виникли пісеньки про любов і загравання. Коломийці властивий гумор, майже всі вони життєрадісні, оптимістичні, містять багато жартів.

Суспільно-побутові пісні представлені в першу чергу козацькими піснями, які виникли в XV-XVI століттях з появою козацтва і увібрали в себе інформацію про історичні реалії епохи: боротьбу з ворогами, перемоги і поразки козацького війська, полон, рабство, життя на чужині і т.д.

Козацькі пісні створюють ліричний образ козака – типового представника Запорізької Січі, і передають романтику козацької вольниці.

Найпоширеніші теми козацьких пісень це прощання козака з рідними та його від'їзд з дому, мотив ностальгії за рідною домівкою (життя в походах без відпочинку, коли нема де голову прихилити, і домом стає зелена діброва чи темний яр), мотиву небезпеки, яка постійно загрожує йому, тема смерті.

Суспільно-побутові пісні представлені в першу чергу козацькими піснями, які виникли в XV-XVI століттях з появою козацтва і увібрали в себе

інформацію про історичні реалії епохи: боротьбу з ворогами, перемоги і поразки козацького війська, полон, рабство, життя на чужині і т.д.

У цих піснях прославляється воля, військова доблесть, патріотичний дух, безстрашність, відданість делу національного визволення, козацька слова, символом которого становиться червона «китайка»:

Символом козацької звитяги и непоборну духу становиться и висока могила-пам'ятник військової слави. Ці пісні пронизані романтичним духом.

Чумацькі пісні з тематики и поетики близькі козацьким. Чумацтво як суспільне явище виникло приблизно в ті ж часи, як і козацтво. Вже з XV століття в Україні відомий торговельний промисел чумаків, які волами, запряженими у вози, їздили до берегів Чорного и Азовського морів. Найпоширенішіми предметами торгівлі чумаків були сіль, риба, віск, дьоготь, прянощі и т.д.

Чумацькі пісні в дорозі співали самі чумаки. Їх справа була важка и небезпечна, але разом з тим оповита романтикою далекої дороги, безкрайнього степу, моря.

Теми цього жанру споріднені темам козацьких пісень. Велику групу становлять твори про від'їзд в дорогу, приготування до тривалої подорожі, прощання з родиною.

Найбільша група пісень про чумацького долю присвячена пригодам чумаків: важкої зимівлі «пізніх» чумаків, поверненню додому, вдалому торгу. У жартівливих чумацьких піснях оспівуються гуляння після повернення, міститься застереження дівчатам закохуватися в чумака, висміюється дружина чумака, яка гуляє, поки чоловіка немає вдома і т.д.

Солдатські та рекрутські пісні виникли в період після зруйнування Запорізької Січі та всіх залишків автономії Гетьманщини, коли Росія ввела на українських землях загальну військову повинність для чоловіків різних верств населення, яка незабаром перетворилася в рекрутську повинність (уведена наказом Петра I в 1699 р). На Західній Україні було подібне явище – вербування українців в австро-угорську армію. За Петра I служба була

довічною, в 1793 році термін скоротили до 25 років, в 1834 – до 20 років, пізніше – 12, 15, 10 років. З 1874 року, коли була введена загальна військова повинність, служба тривала 7 років. Тому не дивно, що крім солдатських та рекрутських пісень, в усній народній творчості з'явилися і рекрутські голосіння, якими супроводжувався відхід хлопця в армію. Вони майже не відрізнялися від поховальних голосінь, так як довічна або довготривала служба у армії фактично означала кінець його життя в родині, рідному краї і знаменувала перехід з «свого» світу в «чужий», де діють бездушні закони, панує чужа мова, невідоме майбутнє .

Специфіка рекрутських пісень полягає в зображенні подій, породжених явищем рекрутзації. Багаті люди могли «відкупити» своїх синів від служби, тому жереб найчастіше випадав людям небагатим, і в військо повинен був йти вдови син або сирота.

Фортечні пісні пов'язані з введенням Росією кріпацтва на українських землях. Кріпосне право узаконивало залежність селянина від землевласника. Остаточо кріпацтво в Україні було оформлено 1 873 указом Катерини II в. Серед різних видів кріпацької повинності, крім численних податків, була ще й панщина чи відробіткова рента – примусова праця кріпаків в господарстві поміщиків.

Всі ці суспільні явища і пов'язані з ними життєві ситуації відбилися в кріпаків піснях, в яких з великою силою виражено ставлення селян до тяжкої долі, умов підневільного життя. У кріпаків піснях немає романтичних рис (гіперболізації, ідеалізації ліричних героїв, обширних пейзажів, персоніфікації сил природи, фантастичних картин та ін.). Народна уява і фантазія поступається місцем зображенню нелегкої праці, умов селянського побуту, епізодів знущання поміщиків над кріпаками, приниження людської гідності.

Жартівливі пісні – це фольклорні та літературні пісенні твори гумористичного або сатиричного змісту. Зустрічаються у всіх видах української фольклорної лірики – від календарно-обрядової до історичної і

танцювальної, але найбільше в сімейно-побутових і пісенних мініатюрах. Жартівливі пісні за своїм змістом охоплюють всі сфери життя – сімейну і суспільну. Вони характеризуються яскравим і різноманітною поетикою, комічний ефект у них акцентується шляхом форми викладу (діалог-монолог), шляхом використання опеределенние прийомів: зображення від противного, іронічна самопохвала, гіпербола та ін. Жартівлива пісня є проявом виключно багатою, вирощеної тисячоліттями сміхової культури України, яка живила репертуар скоморохів, бродячих студентів, творчість багатьох письменників. Політичні режими в Україні часто заганяли гумористично-сатиричні пісні на громадські теми в підпіллі. За радянської влади, особливо спочатку, тематика жартівливих пісень була обмежена майже виключно сімейно-побутовою сферою, в такому діапазоні і видавалися їх збірники. Тому збір, видання і дослідження жартівливих пісень особливо на громадські теми є актуальною проблемою сучасної фольклористики.

Жартівливі пісні – особливий жанр українського музичного фольклору, що характеризується жартівливим або сатиричним змістом. Жартівливі пісні беруть початок у творчості співаків-скоморохів, згодом вони виконувалися також кобзарями, лірниками, бурсаками, мандрівними подяками, козаками та ін. Виконувалися на вулицях, на вечірках, вечірках, забавах, танцях, розважальних народних зборах і т.д.

Найбільш часто жартівливі пісні присвячені різним етапам взаємин хлопця і дівчини: заклик на вулицю ( «Добрий вечір, дівчино, куди йдеш?»), Залицяння ( «Ой я, молода, на базар ходила»), побачення, визнання, сватання. Інша численна група присвячена тонкощам сімейного життя: порівняння його до і після весілля («Казав мені батько»), суперечки і сварки ( «Била жінка Чоловіка»), нерівний шлюб ( «Задумавши дідочок»), зрада, недоліки характеру – безгосподарність, скупість, неохайність тощо.

За типом композиції можна згрупувати такі види жартівливих пісень:

- Пісні-діалоги, побудовані на контрасті, протиставленні і зіставленні, що найбільш природно досягається за участю декількох виконавців або груп;

- Пісні-розповіді (монологи), де співак характеризує себе в смішному вигляді, розкриваючи невідповідність дійсності і побажань, наказів і вчинків («Здавалося мені мати»), слів і дії;
- Описові пісні, де текст подається від третьої особи, неначе сторонній спостерігач розповідає про кумедні події, ситуаціях, сценах, рисах характеру тощо. Пісенна зміст буває досить докладним: перераховуються процеси праці (сіяв, вибирав, молотив), події по днях тижня, дійовим особам т. Д.;
- Пісні змішаної форми. Один з найпоширеніших прийомів – накопичення, нанизування деталей, сукупність яких створює комічне враження («Ой кум до куми ходив»).

З точки зору музичних особливостей жартівливі пісні зазвичай характеризуються швидким темпом, що не широким діапазоном мелодії, переважає середній регістр, однорядковий наспів, який варіюється. Варіювання мелодії, як правило, поєднується з поступовим прискоренням темпоритму. У структурі домінують квадратність, парний розмір (2/4) квантитативная ритміка (кількість звуків відповідає кількості складів). За змістом і музичного вигляду дуже близькі жартівливим пісням танцювальні, а також коломийки.

Серед героїв української жартівливої пісні чи не найчастіше зустрічається молодь – дівчата і хлопці. Акцентуючи смішні і негативні риси окремих представників молодого покоління, народний гумор відіграє роль своєрідного вихователя. Разом з тим весела пісня – це одна з форм залицяння і взаємного пізнання між хлопцями і дівчатами. Жартівливі пісні про молодь сміються над недоліками хлопців і дівчат, перш за все над лінню і безгосподарністю, над байдужістю, над дурістю і невмілість, над нескромністю і легковажністю, над різними недоречними ситуаціями під час залицяння: комічними поясненнями і непорозуміннями між хлопцем і дівчиною, безглуздими суперечками і занадто відвертими любовними ласками. Причому у всіх цих випадках народна етика дозволяє зачіпати і

недоліки зовнішності хлопців і дівчат. Особливо дістається в піснях недбайливим ніжинкам з багатих сімей.

Поняття краси в народній естетиці органічно поєднується з поняттями працьовитості та справедливості. Якщо героям пісні бракує цих якостей, якщо йдеться про ці їх рисах, то їх портретні характеристики даються в повній гармонії – теж негативними.

У багатьох піснях-діалогах важливим гумористичним прийомом є мимовільне самовикриття героя. Пісні такого характеру пронизані м'яким інтимним гумором, що прикрашає життя і вібує бадьорим настроєм непереможної молоді.

Жартівливі пісні щедро відобразили і сферу сімейного побуту. Тільки зрідка оспівується в них ідилія сімейного життя, захоплення чоловіка жінкою або навпаки. У переважній же більшості тематика їх присвячена різним смішним сторонам сімейних відносин.

Своєрідну групу жартівливих пісень становлять твори, що зображують життя людей похилого віку .. Різні колізії відносин і непорозуміннь родинного життя відтворені через постаті діда і баби, в результаті набуваючи ще більш яскраву гумористичність і рельєфність.

Особливим розмаїттям тематики відзначаються жартівливі пісні про недоліки такого явища як кумівство. Як правило, в куми запрошували найбажаніших друзів, нерідко колишніх коханих, з якими з різних причин не довелося одружитися. Тому не дивно, що між кумом і кумою часто встановлювалися особливо близькі відносини, які з точки зору народної моралі все ж викликали заперечення, а, отже, і гумористичне висвітлення.

У багатьох піснях-діалогах важливим гумористичним прийомом є мимовільне самовикриття героя. Скажімо, з відповіді хлопця дівчині, що кличе його на побачення, вимальовується гумористична постать неабиякого боягуза і подібне. Пісні такого характеру пронизані м'яким гумором, який прикрашає побут і підвищує настрій.

Роль жартівливої пісні в художньому житті народу – найрізноманітніша. Ця пісня знайшла своє відображення і притулок в обрядах, в звичаях, танцях, вона прикрашає і повсякденне трудове життя народу. Фактично жартівлива пісня просочилася в усі куточки музичного життя народу. Вона існує як окреме сольний або хоровий твір, пов'язана з деякими хороводами, що виконуються в русі, і такими побутовими танцями, як гопаки, козачки тощо.

Окремі строфи жартівливих пісень використовуються в сюжетних танцях. Весілля, вечірки, вулиці, посиденьки і інші види українського народного дозвілля, як правило, супроводжуються жартівливими піснями.

Стихія смішного в українській народній творчості більше проявляє себе саме в гумористичних, жартівливих творах

## **1.2 Жанр обробки народної пісні як об'єкт музикознавчого дослідження**

Обробка народної пісні – один з традиційних жанрів академічної вокальної музики, який народився у взаємодії народної музичної традиції і професійного музичного мистецтва. Незважаючи на високу композиторську, виконавську та слухацьку популярність цього жанру, його музикознавчі дослідження спрямовані більше на статистичні, індивідуально-стильові, методичні аспекти. Жанрова призма, за допомогою якої виявляються системоутворюючі закономірності обробки народної пісні, демонструє широкі наукові перспективи щодо даного жанру а історичному, теоретичному, виконавському вимірі.

Серед наукових джерел, пов'язаних з обробкою народної пісні, нам не вдалося виявити комплексного дослідження, де даний жанр отримав би свою цілісну характеристику. При цьому наукових досліджень в цьому напрямку досить багато, але, як правило, в них об'єктом стає обробка народної пісні у творчості конкретного композитора чи в сфері музикування - бандурна виконавство, діяльність певних колективів. Так, показовими є наукові праці

українських вчених Л. Ластовецький про жанр обробки народної пісні в хоровій творчості Миколи Ластовецького, Л. Дуди про специфіку жанру обробки народної пісні в сучасному бандурному репертуарі, Е. Дубінченко і Л. Гнатюк про хорових обробках народних пісень у творчості Ганни Гаврилець, М. Березуцький про обробках українських народних пісень в репертуарі ансамблю бандуристів, А. Яковчука про хорових обробках українських народних пісень, І. Зінков про жанр обробки народної пісні в творчості Миколи Колесси, В. Сивохіп про народну пісню в хоровій творчості Зіновія Лиська – цей список можна продовжувати. Подібна ситуація складається і в музикознавстві інших європейських країн. Автор даної статті цікавився цим питанням і щодо китайського музичного мистецтва, але досліджень про жанр обробки народної пісні в китайській академічній музиці поки немає, мабуть, в силу її відносної молодості (як відомо, китайська академічна музика стала розвиватися приблизно з середини ХХ століття), хоча зразків для такого дослідження - китайських народних пісень в композиторській обробці - досить. Таким чином, існує серйозна перспектива вивчення обробки народної пісні в жанровому аспекті як такому.

Для того, щоб охарактеризувати жанр обробки народної пісні в аспекті його природи, нами обрані жанровий і інтерпретаційний методи дослідження. Перший пов'язаний з виявленням жанрових характеристик обробки народної пісні, другий допомагає систематизувати ті якості даного жанру, які пов'язані з його інтерпретаційної специфікою.

Дослідження останніх років свідчать про зміну фокусу уваги в області народної музики, де історична призма змінюється на соціокультурну, психологічну, исполнительсько-інтерпретаційні. Можна зустріти наукові роботи, присвячені підготовці виконавця традиційної народної музики, формам побутування фольклору в сучасному культурному середовищі, національної характерності як семантичної особливості виконавської інтерпретації, проблемам адаптації виконавця до інонаціональним

виконавською традицій. В першу чергу це стосується народної пісні, що несе в собі повнокровне національну традицію - музично-інтонаційну, вербальну, образну, художню. Таким чином, в сучасній музичній науці намічені нові шляхи вивчення музики народної традиції, її побутування в нинішніх умовах і особливості взаємодії з академічним музичним мистецтвом як в аспекті композиторського, так і в аспекті виконавської творчості.

Народна пісня, представляючи собою образно-інтонаційну квінтесенцію національної музичної культури, завжди користувалася величезною увагою композиторів, які збирали і записували зразки народних пісень, видаючи відповідні збірники, і ці народні пісні часто ставали об'єктами запозичення в композиторському творчості. Форми таких запозичень різні, але обробка народної пісні - найбільш цілісний музично-художній об'єкт.

Узагальнюючи ті характеристики обробки народної пісні, які є об'єктивними, зазначимо таке. Обробка народної пісні в силу свого походження містить в собі дві музичних «генома» - народний і академічний, і ці «геноми» особливим чином взаємодіють між собою, визначаючи характеристику жанру обробки народної пісні незалежно від контексту її створення - стильового (авторського, історичного) , культурно-національного, соціологічного.

Серед жанрових показників обробки народної пісні виділимо наступні:

- 1) виконавчо-інтерпретаційні природу (як синтез даних якостей з обох джерел - народного і професійного);
- 2) національно-характерне інтонування в композиторському тексті і в виконавському прочитання обробки.

Зупинимось коротко на кожному з цих жанрових показників.

Взаємодія в народній пісні, як і в будь-якому жанрі вокальної музики, музики і слова, музичного та позамузичного факторів, дозволяє говорити про інтерпретаційні як жанрової складової. Підсумок роботи з запозиченим музичним матеріалом також є «продуктом» інтерпретації і музикознавцями-

інтерпретології класифікується визначається по-різному. Так, провідний в цій області київський вчений В. Москаленко називає результат подібної роботи другим видом композиторської інтерпретації [42], а представниця молодшого покоління харківської інтерпретологічної школи А. Хуторська – художнім перекладом [59].

З огляду на те, що народна пісня несе в собі важливі жанрові особливості народної музичної традиції, зокрема, усну природу побутування і притаманну в зв'язку з цим виконавську множинність, ми можемо говорити про декількох рівнях інтерпретаційних в структурі жанру обробки народної пісні. Так, тут в єдності виступають інтерпретаційні, що йде від народної традиції (спрямована, як правило, на створення регіонального варіанту пісні), і інтерпретаційних, властива академічній музиці - як композиторська, так і виконавська, де одним із важливих завдань є створення авторської композиторської та виконавської версії (термін В. Москаленко).

Що стосується національно-характерного інтонування, яке несе в собі сам музичний текст народної пісні, то він відповідає музичним традиціям конкретної національної культури і служить їх знаком, впізнаваним і визначальним ширший культурно-мистецький контекст. Композиторська обробка на деяких історичних етапах з метою введення народних пісень в ужиток професійного музичного мистецтва за допомогою гармонізації, корекції мелодійних інтонацій і метроритмічної основи могла спотворювати первісний вигляд народної пісні, але національний інтонаційний стрижень практично завжди залишався пізнаваний слухом. У ХХ столітті, коли підхід до фольклорних музичних першоджерел був переосмислений в сторону більш дбайливого ставлення до автентичного варіанту, інтонаційна характерність обробки народної пісні як знака національної культури неймовірно посилилася і була функціонально переосмислена, змінюючи відношення до даного жанру в виконавському аспекті і аспекті сприйняття. Таким чином, перед композитором - автором обробки народної пісні і вокалістом - виконавцем обробки народної пісні

постали нові завдання відображення тієї самої інтонаційної характерності - показника певної національної культури, відображений в мовних фонетичних особливостях словесного тексту, в характері народного інтонування і голосовий техніки і так далі.

Ці два основних жанрових показника обробки народної пісні можуть служити тій аналітичній матрицею, за допомогою якої можливо характеризувати відповідні музичні твори в жанровому аспекті як в області історії і теорії музики, так і в області виконавського музикознавства.

Обробка народної пісні – один з традиційних жанрів академічної вокальної музики, який народився у взаємодії народної музичної традиції і професійного музичного мистецтва. Незважаючи на високу композиторську, виконавську та слухацьку популярність цього жанру, його музикознавчі дослідження спрямоване більше на статистичні, індивідуально-стильові, методичні аспекти. Жанрова призма, за допомогою якої виявляються системоутворюючі закономірності обробки народної пісні, демонструє широкі наукові перспективи щодо даного жанру а історичному, теоретичному, виконавському вимірі.

Серед жанрових показників обробки народної пісні яскраво проявляються исполнительсько-інтерпретаційні природа і національно-характерне інтонування. Аналіз даних якостей, у тому числі в індивідуально вирішену композитором і виконавцем взаємодії, сприяє розкриттю виражальних можливостей і даного жанру, і музичного мистецтва в цілому, що на сьогоднішній день набуває особливої актуальності.

Дослідження останніх років свідчать про зміну фокусу уваги в області народної музики, де історична призма змінюється на соціокультурну, психологічну, виконавсько-інтерпретаційну. Можна зустріти наукові роботи, присвячені підготовці виконавця традиційної народної музики, формам побутування фольклору в сучасному культурному середовищі, національної характерності як семантичної особливості виконавської інтерпретації, проблемам адаптації виконавця до інонаціональним виконавською традицій.

В першу чергу це стосується народної пісні, що несе в собі ген національної традиції – музично-інтонаційної, вербальної, образної, художньої. Таким чином, в сучасній музичній науці намічені нові шляхи вивчення музики народної традиції, її побутування в нинішніх умовах і особливості взаємодії з академічним музичним мистецтвом як в аспекті композиторської, так і в аспекті виконавської творчості.

Народна пісня по праву є головним репрезентантом національної музичної традиції практично у всіх музичних культурах світу. З одного боку, в її словесних текстах відображені характерні для культури традиційні цінності, уявлення про світ, етика і мораль, естетичні погляди, відображені в художніх образах. З іншого боку, в її музиці зафіксовані інтонації (в тому числі і мовні), які є своєрідним інтонаційним словником даної культури і її мови, емоційно забарвленим і несе історично «відкалібровані» смисли. Навіть невелика за своїми масштабами народна пісня являє собою ту малу частину національної картини світу, яка несе в собі «художню ДНК» даної культури, зашифровану в звуках.

Народна пісня, представляючи собою образно-інтонаційну квінтесенцію національної музичної культури, завжди користувалася величезною увагою композиторів, які збирали і записували зразки народних пісень, видаючи відповідні збірники, і ці народні пісні часто ставали об'єктами запозичення в композиторському творчості. Форми таких запозичень різні, але обробка народної пісні - найбільш цілісний музично-художній об'єкт.

Обробка народної пісні займала раніше і займає сьогодні помітне місце в музичній практиці – як композиторській, так і виконавській. Вона поєднує в собі кращі, перевірені часом риси фольклорної музичної традиції і професійного музичного мистецтва. Як синтетичний за своєю природою жанр, обробка народної пісні несе в собі складний комплекс характеристик різних видів музичної творчості, який, активуючи різні жанрові показники в

різних історичних і культурних умовах, дозволяє даному жанру займати особливе місце в музичній культурі.

Спрямованість на широку аудиторію, що реалізується на різних рівнях жанру, обумовлює його зовнішню образно-інтонаційну, а також виконавську простоту і доступність (принаймні, такою вона здається). При цьому в області музичної теорії жанру обробки народної пісні не приділено достатньої фахової уваги ані в аспекті особливостей даного жанру як такого, ані з точки зору особливостей його розвитку в певних часових соціокультурних умовах. На думку автора даної статті, саме поєднання цих ракурсів дослідження є плідним підходом для виявлення специфіки жанру обробки народної пісні, зокрема, в історико-культурному аспекті.

З часів відокремлення світського професійного музичного мистецтва від духовного (як і у всій Європі з XVIII ст.) в Україні не можна знайти українського композитора, у творчому доробку якого немає обробок народних пісень. Важливим також є той факт, що багато хто з композиторів особисто збирав зразки народнопісенної творчості та комплектував відповідні збірки, що дозволило нащадкам зберегти цей культурно-мистецький скарб, який у силу усного побутування та в умовах різних історичних катаклізмів міг бути втрачений безповоротно. Як відомо, на сьогодні існують записи півмільйона українських народних пісень, з яких опубліковано десь десята частина (50-томне видання «Українська народна творчість», 10-томне видання «Українські народні мелодії»). У фонді ЮНЕСКО знаходиться 15,5 тисяч українських пісень.

Перші нотні записи українських народних пісень знаходимо у збірнику кінця XVII – поч. XVIII ст., що приписується Захарію Дзюбаревичу. У 1790 році виходить «Богогласник» з піснями релігійного змісту. У XVIII ст. українські пісні широко представлені у численних збірниках, як рукописних, так і друкованих. Народну пісню досліджували фольклористи — М. Драгоманов, С. Людкевич, О. Сластіон, П. Куліш, І. Срезневський, М. Сумцов, О. Потебня та інші.

Починаючи з XIX століття, практично всі українські композитори створюють обробки народних пісень (провідником у цьому процесі був засновник української композиторської школи М. Лисенко). Ці обробки, як правило, дещо змінювали автентичний музично-інтонаційний профіль пісні, наближаючи її до канонів професійного музичного мистецтва того часу – мелодична лінія впорядковувалася у рамках тонально-гармонічної системи та звичних метро-ритмічних умовах, що, звісно, позбавляло ці музичні першоджерела певної специфіки – особливо виконавської та регіональної. Проте жанровий та образно-художній стрижень зберігався, а в умовах принципової багатоваріантності народної пісні її композиторський «різновид» долучається до загального доробку української пісні, при цьому також набуваючи статусу твору професійної музичної творчості. Тому обробки народних пісень і у музичній практиці займають свою особливу «нішу», у всі часи маючи своє місце у концертному репертуарі виконавців та у слухацькому попиті.

У XX столітті ставлення до народної музики дещо змінюється, активується цікавість саме до музичної та виконавської специфіки фольклорного першоджерела, і поступово залучення народної пісні до професійної музичної творчості у жанрі обробки стає не таким масовим та більш вибіркоvim у академічній музиці, а ось увага до обробки народної пісні у неакадемічних музичних напрямках посилюється. Свої обробки народних пісень створюють автори, що представляють більш масові музичні явища – музичної естради, джазу, рок-музики тощо.

Як свідчить нинішній стан музикознавства, для вокального та інструментального музичного виконавства існує як ряд загальних питань і проблем, так і багато специфічних, вирішення яких пов'язане з особливими характеристиками джерела музичного звуку і природою звуковидобування, історичними національними традиціями, виразними можливостями і так далі. Одним з найцікавіших жанрів вокальної музики для виконавського музикознавства уявляється жанр обробки народної пісні, бо в ньому

схрещуються різні рівні інтерпретації, що вмикаються на різних етапах виникнення та побутування твору, і це має стати темою окремого дослідження для отримання як теоретичного, так і практичного результату.

### **Висновки до Розділу 1**

Дослідження останніх років свідчать про зміну фокусу уваги в області народної музики, де історична призма змінюється на соціокультурну, психологічну, виконавсько-інтерпретаційну. Можна зустріти наукові роботи, присвячені підготовці виконавця традиційної народної музики, формам побутування фольклору в сучасному культурному середовищі, національної характерності як семантичної особливості виконавської інтерпретації, проблемам адаптації виконавця до інонаціональним виконавською традицій. В першу чергу це стосується народної пісні, що несе в собі ген національної традиції – музично-інтонаційної, вербальної, образної, художньої. Таким чином, в сучасній музичній науці намічені нові шляхи вивчення музики народної традиції, її побутування в нинішніх умовах і особливості взаємодії з академічним музичним мистецтвом як в аспекті композиторської, так і в аспекті виконавської творчості.

Народна пісня по праву є головним репрезентантом національної музичної традиції практично у всіх музичних культурах світу. З одного боку, в її словесних текстах відображені характерні для культури традиційні цінності, уявлення про світ, етика і мораль, естетичні погляди, відображені в художніх образах. З іншого боку, в її музиці зафіксовані інтонації (в тому числі і мовні), які є своєрідним інтонаційним словником даної культури і її мови, емоційно забарвленим і несе історично «відкалібровані» смисли. Навіть невелика за своїми масштабами народна пісня являє собою ту малу частину національної картини світу, яка несе в собі «художню ДНК» даної культури, зашифровану в звуках.

Узагальнюючи ті характеристики обробки народної пісні, які є об'єктивними, зазначимо таке. Обробка народної пісні в силу свого

походження містить в собі дві музичних «генома» – народний і академічний, і ці «геноми» особливим чином взаємодіють між собою, визначаючи характеристику жанру обробки народної пісні незалежно від контексту її створення – стильового (авторського, історичного), культурно-національного, соціологічного.

Народна пісня, представляючи собою образно-інтонаційну квінтесенцію національної музичної культури, завжди користувалася величезною увагою композиторів, які збирали і записували зразки народних пісень, видаючи відповідні збірники, і ці народні пісні часто ставали об'єктами запозичення в композиторському творчості. Форми таких запозичень різні, але обробка народної пісні - найбільш цілісний музично-художній об'єкт.

**РОЗДІЛ 2**  
**УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ**  
**У ВОКАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ**  
**(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ С.ЛЮДКЕВИЧА)**

**2.1 Обробка народної пісні як жанр вокальної мініатюри**

У світлі запропонованого жанрово-виконавського підходу доцільним буде звернення до російських та українських досліджень мініатюри в музиці з метою уточнення жанрових і стильових параметрів вокальної мініатюри. Однією з найважливіших наукових розвідок з даної проблематики є стаття Є. Назайкінського «Поетика музичної мініатюри» [45]. В цій науковій праці мініатюра розглядається як специфічна мала форма, в якій «всі її елементи (мотиви, фрази, періоди) підпорядковані в першу чергу законам музичного синтаксису, тобто інтонаційним, а не сюжетним і композиційним принципам» [45]. Серед низки критеріїв, що дозволяють науковцю та виконавцю орієнтуватися в понятті жанру мініатюри, автор називає «лежачий на поверхні критерій масштабу» [45], який відбивається власне у поділі форм творів на великі і малі. Мініатюра у цьому сенсі представляє собою особливий різновид малої форми, при цьому «не будь-який твір малої форми може бути названо мініатюрою і мініатюра не завжди досить мала, якщо брати тільки протяжність в часі, хоча така невідповідність є скоріше винятком» [45, с.92].

На думку Є. Назайкінського, мініатюра може виконувати різні функції. Наприклад, однією з таких є функція декоративна, подібна до функції геометричної прикраси, віддалено пов'язаної з формами природи, життя. Згадаймо, що у своїх декоративних формах книжкова мініатюра запозичила техніку орнаменту. Такий зв'язок мініатюри з орнаментом, на думку вченого, точно не є випадковим. Він свідчить не тільки про приналежність мініатюри і орнаменту до одного виду мистецтва – образотворчого, а й про їх специфічну функціональну подібність, зокрема, про особливо тісне переплетіння,

системність, узгодження, а іноді про протиборство власне художньої функції з функцією утилітарною.

Ще одним проявом специфіки мініатюр, на думку автора статті, є особливий реєстрово-фактурний мінімалізм, при якому діє високий регістр, здатний асоціюватися з мініатюрністю предметів, що можуть видавати такий звук.

Також одним з прийомів смислового насичення і стиснення «великого в малому» Є. Назайкинський називає інтенсивне втілення в музиці принципу поєднання функцій, що призводить до набуття функціональної вагомості та багатоплановості всіх деталей. Звідси в музичній мініатюрі проявляється тяжіння до багатоголосся контрастного типу, яке реалізується в гомофонній фактурі з елементами поліфонії.

На думку вченого, «мініатюра – це не тільки мале. Це мала художня модель великого, мікрокосм. Генеральний принцип тягне за собою ряд наслідків, які в більшості випадків пов'язані з внутрішньою поляризацією, а також з різними метаморфозами дзеркального протистояння мистецтва і дійсності. Мініатюра буквально начинена антитезами» [45, с.48]. Основною понятійною антитезою тут виступає «велике – мале», що відповідає головному принципу мистецтва в цілому, а саме принципу відображення одного через інше, а, отже, і принципу художньої умовності.

Є. Назайкинський так пояснює жанрову багатоскладовість мініатюри, що дозволяє звертатися до різних сторін життя і ставити в центр побутові, соціальні, філософські питання: «Мініатюра власне музична народжується там і тоді, де і коли музика знаходить свої автономні специфічні способи побудови моделі світу, свої ліричні, драматичні або епічні засоби і прийоми, свої романні, новеллистические, афористичні принципи, власні форми поєднання безлічі притаманних мініатюрі протистоянь - семантичних, структурних і функціональних» [45, с. 49].

Спільність інтонації слова і музики здавна служили основою для музичного інтонування, зокрема, і у музичній мініатюрі. Це дозволяє нам

зробити висновок про те, що вокальна мініатюра, яка об'єднує вербальну і музичну інтонацію, стала чи не першим досвідом даного жанру в музичному мистецтві. Російський вчений зазначає, що мініатюра у вокальній музиці, «яка розвинулася в професійній музиці сучасних композиторів – це вже не тільки коротка за часом музична п'єса. Це вже справжня мініатюра, але поки лише завдяки поетичному словесному тексту. Музичне ж розгортання її може і не підкорятися принципом велике в малому» [45, с. 49].

Важливою віхою в науковому вивченні жанру мініатюри стала кандидатська дисертація Н. Рябухи «Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів XIX-XX століть)» [49]. У цьому дослідженні феномен мініатюри розглядається не тільки як специфічний жанр, а й як спосіб духовного освоєння і емоційно-образного відтворення художньої картини світу. Автор розкриває ментальні основи жанру мініатюри, що дає підставу «до розуміння мінімалізму як специфічного принципу художнього мислення. Аналіз жанру фортепіанної мініатюри в даному проблемному аспекті розкриває усталену взаємозв'язок між засобами музичної виразності і типами музичної експресії» [49, с.5].

Незважаючи на свій малий масштаб, мініатюра «здатна відбивати цілісність душевного світу людини з його багатим психологічним життям. Це впливає на логіку композиційної побудови твору, вимагає від автора особливих засобів створення художнього образу, а саме: увага до кожної деталі, лаконізм і афористичність інтонацій, технічна майстерність, витонченість і філігранність музичного тематизму. Художній зміст мініатюри направлено на відображення внутрішніх почуттів, вражень, емоцій, що дає можливість автору розкрити емоційну сферу психіки людини у всьому різноманітті її прояви» [49, с. 6].

Семантичний зв'язок жанру мініатюри виражається через відображення внутрішнього світу автора крізь призму ліричного героя. Драматургічна лінія розвитку розкриває у мініатюрі психологічний час, що цілком відображає психологію суб'єкта жанру, відповідає антропоморфічній природі психології

переживання – розгортання художнього образу в цілісній формі або згортання «драматургічного часу» в композиційному просторі (найчастіше за принципом «хвилі»). Відсутність багатоскладового сюжетного розвитку в мініатюрі призводить до внутрішньо згорнутому у психологічний час.

Екзистенція мініатюри як художньої моделі світу виражається в камерному просторі як способі одномоментного світосприйняття в межах форми.

Таким чином, «мініатюра є специфічним, системним явищем в мистецтві, своєрідним принципом моделювання художнього світу людини. З точки зору художника, мініатюра є унікальним видом творчої діяльності і особливою формою відображення внутрішнього світу людини» [49, с.15].

На думку автора, історико-культурний зміст мініатюри розкривається крізь призму суб'єкта жанру – ліричного героя, який відображає авторську свідомість і картину світу через інтонаційне моделювання музичної експресії як модусів психологічних станів. Характерною рисою мініатюр Н. Рябуха називає психологічне навантаження на одну одиницю часу, а також зазначає, що мініатюра володіє не тільки специфічними жанровими властивостями, але і є особливою ментально-психологічної структурою художнього твору.

Внутрішня структура музичної мініатюри, на думку Н. Рябухи, розкривається через семантичні функції жанру, особливості організації часу і простору. У роботі наведено аналіз поглядів літературознавця і філософа М. Бахтіна, який в своїх дослідженнях підкреслював важливість «хронотопу» творів (просторово-часових зв'язків), оскільки саме «хронотоп» специфіцирует жанр і його різновиди в різних видах мистецтва, зокрема в музиці. Музична драматургія в жанрі мініатюри «розкриває специфіку часу, яке є внутрішнім, а не сюжетною, як, наприклад, в сонатах і симфоніях» [49, с. 10].

Мініатюра є камерним жанром, призначеним для виконання в основному в невеликих приміщеннях. Ці умови зумовлюють особливості внутрішньої художньої організації мініатюри. Основу художнього світу

мініатюри становить монообразність: цілісний музичний образ, єдиний психологічний стан, який проявляється в одномоментному вираженні емоційного стану особистості в умовах камерного часу і простору.

Специфіка образної організації мініатюри передбачає монодраматургію. Існування суб'єкта в мініатюрі створює ліричний сюжет, який складається в одномоментній передачі психології ліричного героя, «віддзеркалює» авторську свідомість. Сюжет складається з психологічно навантажених «моментів часу» (семантичних елементів драматургії і композиції). Психологічний світ мініатюри розкривається в конкретних творах через типи музичної експресії.

На певному історичному етапі склалося уявлення про нормативну ступінь смислової щільності музичного розвитку, і це дозволяє встановлювати «ступінь жанрового спорідненості» з мініатюрою будь-якого твору твору. І якщо ця ступінь перевищує міру звичайної концентрації (навіть в формі не мініатюрних), то сприйняття оцінює це як якість мініатюри. Саме тому багато творів, які не є по протяжності «мініатюрними» в буквальному сенсі слова, можна віднести до них за смисловою ємністю. Такі умови прояву жанру мініатюри, як психологічна і змістовна щільність в камерних просторово-часових рамках, обумовлюють використання композитором максимально лаконічних способів музичної виразності, а також інтенсивність мікротематического розвитку, що іноді призводить до складності ладотонального плану та активізації синтаксичного розвитку.

Аналіз культурологічної, семантичної, хронотопічної та психологічної специфіки жанру мініатюри допомагає вивченню характерних рис мініатюри як форми самовираження, пов'язаної з особливим художнім принципом мислення – мінімалізмом. Такий принцип мислення дозволяє організувати в одному художньому зразку величезну кількість інформації, а також є показником якісно нового мислення і поєднання у єдності начебто мало сумісних даностей. Н. Рябуха приходять до важливого висновку про своєрідність принципів мінімалізму як відображення ментальних рис

національного характеру [49, с. 3]. Мініатюра, на думку дослідниці, має єдину для багатьох видів мистецтва художню природу і функції. У такому «визначенні мініатюра – це "мала модель світу", яка уособлює собою жанрову систему малих форм в мистецтві» [49, с. 5].

Одним з актуальних питань вивчення камерно-вокальної мініатюри, а саме обробки народної пісні, є засвоєння виконавської специфіки даних творів. Незважаючи на те, що сучасні дослідники як в галузі теоретичного, так і у сфері виконавського музикознавства, в галузі інтерпретології, у педагогіці та методці приділяють значну увагу питанням вокального виконавського мистецтва: проблемам звукоутворення, артикуляції, фізіологічних аспектів співу й мови, в області камерного вокального мистецтва багато аспектів вимагають спеціального розгляду.

Що стосується жанрової специфіки обробки народної пісні, то є кілька важливих чинників, які потребують уваги до їхнього виконавського виміру, і найпершим з них є чинник національної стилістики, поза як ми маємо справу з музикою, чиє генетичне походження від традиційної музики є стрижневим жанровим фактором.

Загалом треба відзначити, що особливості вокального інтонування є невід'ємною складовою тієї чи іншої національної виконавської стилістики в мистецтві співу. Фольклорні витоки тут завжди були визначальними. Говорячи про національні витоки вокальної стилістики у жанрі обробки народної пісні, слід мати на увазі і їхнє виконавське втілення, пов'язане з корінними властивостями звучання мови (вербальна складова твору), народною манерою співу, жанрово-діалектною своєрідністю тощо. Вокальний стиль жанру обробки народної пісні у всіх його проявах являє собою синтез фольклорних та академічних впливів, де центральне значення мають фольклорні, пов'язані з особливостями фонетики і лексики національної мови.

Вокальна музика, пов'язана зі словом, завжди означає моделювання мовної інтонації. «Звучання мови є домінантою в створенні "звукового"

образу виконавцем: фоніка мови впливає і на поетичну творчість, і на творчість композитора, виконавця, перекладача. – стверджує Т. Мадішева. – Визнання універсального характеру інтонаційно-фонетичного підходу до вокального виконавства дозволяє розглядати вокальне виконавство як результат виявлення логіки розвитку цілого комплексу засобів мовної виразності. Мовна інтонаційність не тільки розширює межі виразних засобів, вона також розкриває численні фонетико-семантичні межі музично-поетичного образу і можливості трактування» [32, с. 7].

Слідом за багатьма сучасними вченими ми вбачаємо специфіку сучасної вокальної школи не тільки у взаємодії класичної академічної традиції та народного співу, а також естрадного, джазового виконання, що пов'язане з великою кількістю стильових напрямів і течій у сучасній музичній культурі та нових жанрових явищ, що виникають на полі їхньої взаємодії.

XX століття позначене новими ракурсами інтересу до музичного фольклору, що ставить і перед виконавцями нові виконавсько-інтерпретаційні завдання – як щодо творів у жанрі обробки народної пісні, створених у попередні часи, так і сучасні композиторські версії. Так, наприклад, це проблематика виконання згаданих творів співаками – представниками інших мов та культур, а також питання адекватного та повноцінно смислового сприйняття музики інонаціональним слухачем. Автор цього дослідження, як представник китайської культури, також стикається на практиці з цими питаннями, що стало додатковим фактором, який обумовив вибір теми дослідження.

Вихід китайських вокалістів до сфери європейської співочої культури відбувається шляхом освоєння і «присвоєння» західної вокальної традиції в контексті їх інтенсивної взаємодії в нових соціально-економічних умовах, про що пише у своєму дослідженні Сунь Бо [55, с. 13]. Процес синтезу європейських і китайських вокальних традицій вчений називає становленням нової традиції – своєрідного «китайського бельканто» [там же].

Різниця фонетичних особливостей китайського та італійського (українського, німецького, французького тощо) голосів спонукає породжує сучасних китайських вокалістів шукати точки дотику і компроміси в нових виконавських прийомах. Це стосується, перш за все постановки голосних звуків в процесі співу, оскільки виконання «китайських голосних в італійській манері робить дикцію неясною, а китайська постановка веде до втрат гучності звуку» [55, с. 16].

Автор пропонує власну методику роботи над легато «за допомогою диференціювання способів звуковидобування кожного елемента складу китайського слова» [там же]. Одним з перспективних напрямків дослідник вважає розробку «вправ на національному матеріалі для освоєння всіх резонаторів, регістрів голосу і типів голосів» [там же]. Виконання ж творів у жанрі обробки народної пісні, що передбачають особливе інтонування, орієнтоване на національний інтонаційний комплекс, вимагає ще й виконання додаткових технічних та художніх завдань.

Величезне значення, крім фонетичного, мають й інші компоненти співу – слово, звук, жест, дикція, руху, динаміка звуку. Велика увага приділяється також взаємній обумовленості техніки і відповідного емоційного посилення співу, бо точна передача емоцій є мало не головною умовою точності чуттєвого сприйняття і відображення найтонших нюансів, вибору тембру, характеру звучання голосу.

Щодо специфіки виконання музики, тісно пов'язаної з традиційної музичною культурою, то актуальною проблемою сьогодення професійного навчання вокаліста в консерваторіях і педагогічних університетах є вивчення народної музики, у тому рахунку у спеціальному класі вокаліста. Не у всіх країнах такий принцип діє на рівні особливих курсів, проте у моїй країні він є. Як доказ приведемо слова Чжан Цзюнь, що у своїй дисертації «Китайська народна музика у професійній підготовці студентів музичних факультетів» [55] зачіпає питання гострої необхідності відродження багатьох національних традицій на практиці.

Пов'язаною з цим стає нагальна потреба в підготовці викладачів вокалу для музичних шкіл, дитячих народних колективів та ін. Очевидною стала необхідність створення спеціальних програм освоєння китайського пісенного фольклору, оволодіння навичками народного співу на професійному рівні. Гадаю, що в Україні ця проблема є не менш актуальною, і з часом вона знайде своє офіційне вирішення.

Про нові тенденції у вокальному виконавстві пише також Лі Ер Юн в дисертації «Виконавські традиції в сучасному вокальному мистецтві Китаю» [55]. Вчений пише про значне оновлення вокального компонента в кожній жанрової сфері завдяки виникненню змішаних технік і впливу бельканто. У зв'язку з цим дослідник виділяє такі жанри, як китайську автентичну народну пісню, академічну народну пісню (в їх регіональних і жанрових різновидах), спів в традиційному театрі і сучасної китайської опері (вони присутні в уявленнях музично-драматичного мистецтва Цюй і, що має близько 500 регіональних видів), в художній пісні [55, с. 3]. Кожен з даних різновидів відрізняє специфічний тип інтонування.

Те саме стосується і обробки народної пісні в українському музичному мистецтві. Як у китайській, так і в українській камерно-вокальній музиці широко застосовуються змішані форми вокальних виконавських традицій (з'єднання бельканто з національними манерами). Однак, власне, жанр вокальної мініатюри та обробки народної пісні, зокрема, дослідник не розглядає, обмежуючись лише загальними магістральними вказівками: «Жанрово-стилістичний комплекс, притаманний вокальній музиці, є основою для створення виконавських версій і отримує різні форми реалізації, завдяки використанню можливостей голосового апарату і виразності звучання, притаманного обраної виконавської традиції. Різноманітність вокальних технік визначає багатство і варіантність виконавських інтерпретацій одного і того ж музичного матеріалу» [55, с. 15].

## **2.2 Українська народна пісня у творчості С.Людкевича: жанрово-стильовий та виконавський аспекти**

Станіслав Пилипович Людкевич – видатний український композитор, диригент, музикознавець, фольклорист, педагог та суспільний діяч, один з найбільш вагомих діячів Західної України початку ХХ ст.

Йому судилося прожити цікаве та довге життя – композитор дожив до свого 100-річного ювілею, - сповнене плідною творчою діяльністю. Станіслав

Людкевич виступав своєрідним каталізатором духовного життя Галичини.

Він став першим музикантом-професіоналом на цих теренах, фундатором провідних музичних жанрів, насамперед симфонічного та інструментального. Творча спадщина композитора включає майже всі жанри, окрім балету.

Багаторічна праця митця була відзначена високими нагородами: 1964р. - лауреат Шевченківської державної премії за твори «Кавказ» та «Заповіт» на слова Т.Шевченка; 1969р. - народний артист Радянського Союзу; 1979р. - Герой Соціалістичної праці.

Станіслав Пилипович народився на Західній Україні - в місті Ярославі (нині входить до складу Польщі). Початкову освіту він отримає в місцевій гімназії і саме там розпочине співати та навіть спробує себе в ролі керівника хору. Ці роки позначені і першими композиторськими спробами. Вже в ранніх творах, а особливо в хорах «Гамалія» на слова Т.Шевченка (1894р.) і «Поклик до братів слов'ян» (1897р.) закладаються провідні погляди молодого композитора, які стануть творчим кредо майстра - творити національну музику. Неабиякий вплив в період формування митця справило листування з М.В.Лисенком, твори якого Людкевич дуже високо цінував, а його "Музику до Кобзаря" називав "конденсатом народної мелодики".

З 1897 по 1901 рр. Людкевич навчатиметься в Львівському університеті на факультеті української та класичної філології. У Львові він розширює культурні зв'язки, знайомиться з провідними діячами свого часу. Відомо, що

на вечорі присвяченому 25-річчю творчої діяльності Івана Франка було вперше виконано хор "Вічний революціонер" на слова письменника. По завершенню навчання, випускник університету вчителює в гімназіях Львова та Перемишля (1901-1907р.).

Проте його громадська та творча діяльність набувають справжнього розмаху. Людкевич стає музичним редактором "Артистичного вісника" - першого українського мистецького журналу, на сторінках якого публікуватиме досить гострі статті і теоретичні розвідки. Невдовзі композитора буде обрано членом Етнографічної Комісії Наукового Товариства ім. Т.Г.Шевченка. Головним завданням майстра на цій ниві стане розшифровка і редагування двох томів збірки "Галицько-українські народні пісні" (1906-1907), яку високо оцінили К.Квітка, В.Гнатюк та І.Франко.

Музичну освіту Людкевич здобуватиме самотужки. Першим викладачем музики стала мати - учениця Михайла Вербицького, яка зуміла передати свою обдарованість синові. Надалі Станіслав Пилипович самостійно вчитиметься, знайомлячись з партитурами класиків, теоретичними посібниками, творами, що звучали в Львові. Проте, відчуваючи потребу в професійній освіті, митець невдовзі вирушає до Відня, де протягом року (1907-1908) стажуватиметься під керівництвом Г.Адлера в австрійському Музично-історичному інституті, результатом чого стане докторська дисертація, присвячена питанням програмної музики. Одночасно він займатиметься приватно з композиції, музично-теоретичних предметів та диригування у О.Землінського, з поліфонії - у Г.Греденера.

Майже все життя композитора буде пов'язане зі Львовом та його найбільшим осередком духовного та культурного життя - Вищим Музичним Інститутом ім. М.Лисенка. Людкевич - один із його засновників і викладачів; з 1908-1914 р. - його директор; на протязі 1919-1939р. - викладач теоретичних курсів; а у 1939-1972р. - професор, завкафедрою теорії та композиції Львівської консерваторії (теперішньої Львівської музичної Академії). Окрім

творчості Людкевич багато сил віддав редагуванню творів своїх попередників, виданню навчальних посібників.

Похований Людкевич у Львові на Личаківському кладовищі

Світогляд С.Людкевича формувався під впливом двох велетнів української літератури - Т.Шевченка та І.Франка. В прочитанні спадщини письменників з'явилися його найкращі твори: симфонія-кантата "Кавказ", кантати "Заповіт" та "Наша дума, наша пісня", хори "Косар" (з оркестром) та "Ой вигострю товариша", солоспіви на слова Т.Шевченка та кантата "Наймит", хори "Вічний революціонер", "Конкістадори", симфонічні поеми "Каменяри", "Мойсей", "Не забудь юних днів" та ряд солоспівів на слова І.Франка

Протягом свого творчого життя Людкевичу вдавалося поєднувати композиторську діяльність та наукові дослідження. В своїх теоретичних, критичних працях він дуже часто висловлював і особисті переконання, які полягали у високій вимогливості до своєї творчості, справжньому професіоналізмі.

Окрім цього, митець постійно наголошував на розвитку музичної освіти народу. Саме тому, композитор проводить активну музично-просвітницьку діяльність в якості хорового диригента. Людкевич співпрацює з хоровим товариством "Боян", очолює хори "Бандурист" і "Сурма". Його однодумцями й помічниками стали відомі виконавці С.Крушельницька, О.Мишуга, М.Менцинський, діяльність яких була за межами України. За сприяння Людкевича ці майстри активно концертували на Батьківщині.

Поряд з цим, композитора цікавлять проблеми національного та загальнолюдського втілення в музиці. Погляди майстра на композиторську творчість вражають глобальністю мислення - твори мистецтва він вважає втіленням духовності народу, нації, до якої належить митець. Проте, плекаючи самотність національного, він постійно акцентував на необхідності активної взаємодії із західноєвропейськими музичними системами.

В спадщині С.Людкевича переважають монументальні твори, присвячені героїко-патріотичній тематиці. У власних творах композитор подав зразок яскраво індивідуального синтезу національних джерел і багатой палітри гармонічних та поліфонічних засобів західноєвропейських шкіл, насамперед німецько-австрійської та італійської.

В особі С. Людкевича гармонійно поєдналися фольклорист і композитор. Водночас обидві ці галузі стали досить самостійними в його діяльності. Але вся його творчість була пронизана духом народної пісні. Його обробки допомогли у становленні нового напрямку в процесі глибшого засвоєння українськими митцями цього жанру, напрямку, що його найяскравішим виразником став М.Леонтович.

Керуючись тими ж самими принципами, що й і М.Леонтович, С.Людкевич виступає як прихильник активного творчого ставлення до музичного фольклору. З 1917 р. С.Людкевич ознайомившись з музикою М.Леонтовича, оцінив її. Вже пізніше він проаналізував стиль М.Леонтовича у дослідженні «Музична мова в оригінальних хорових творах і опері «Нарусалчин великдень».

Аналізуючи обробки народних пісень С.Людкевича, можна впевнено висловити думку, що на виклад його обробок мав значний вплив творчий стиль М.Леонтовича. Спосіб роботи С.Людкевича з народнопісенним матеріалом у галузі хорової обробки передбачає художньо індивідуалізовану інтерпретацію фольклору, ряд додаткових композиторських акцентів. При цьому опрацювання пісні наближається до норм і досягнень сучасного композиторові професіоналізму і водночас враховує вимоги любителів концертного співу та численних аматорів першої половини ХХст.

Виходячи з такої позиції в обробках народних пісень, С.Людкевич розширив свій творчий процес – підбиранням цікавого для композитора фольклорного матеріалу. Саме на цій стадії формується його принципова позиція щодо народної пісні, визначається напрям її художнього осмислення.

С.Людкевич відстоював ідею популяризації кращих зразків пісенності. Один із них, наприклад, – це створення С.Людкевичем у 1929 р. збірки, що містила фактурно спрощенні фортепіанні аранжировки народних пісень для потреб побутового музикування. М.Леонтович також створював збірки пісень, які призначались для широкого загалу вчителів співів та керівників хорових колективів.

Щодо творчого доробку С.Людкевича, то він нараховував 25 обробок народних пісень. Зате більшість із них – це високомайстерні художні твори, які сміливо можна зарахувати до оригінальних композицій.

Одним з найяскравіших прикладів є обробка народної пісні «Ой, співаночки мої», яка є прикладом створення нового художнього твору на основі народної пісні, з яскравим інструментальним вступом та заключенням, з хвильовою драматургією, що відсилає нас до принципу симфонізму, вимагає від виконавця серйозного ставлення до втілення не просто народної пісні, але повноцінної лірико-драматичної композиції.

Так само вражають самобутністю такі обробки народних пісень як «Ой, продала дівчинонька серце» та «Залітай, залітай». Кожна з них вимагає від виконавців на основі композиторської обробки побудови самостійної виконавської концепції, яка буде відповідати як народному першоджерелу, так і композиторському задуму, в зв'язку з яким народна пісня набуває нової художньої висоти, становлячись немовби символом українського мистецтва, яке все увібралося у вокальній мініатюрі.

## **Висновки до Розділу 2.**

На початку ХХІ століття усвідомлення проблем, основних тенденцій розвитку сучасного вокально-виконавської музичної творчості неможливо без співвіднесення їх з традиціями, мистецькими пошуками композиторів попередніх століть.

Виховання співака-справжнього художника – складний і тривалий процес. Він охоплює велике коло питань і потребує глибокої і тонкої роботи.

Пошуки прийомів вокальних барв, художніх засобів виразності безмежні. Вони необхідні для реалізації творчості композиторів минулих століть і для сучасних художників, так як готових «рецептів» для виконавства немає і не повинно бути.

Багато дослідників розглядають естетичні проблеми виконавського мистецтва з точки зору специфіки виконавської діяльності як виду художньої інтерпретації, вивчення його варіативної природи, відносини музикантів до нотного тексту, проблеми «композитор – виконавець», співвідношення об'єктивного і суб'єктивного в творчому процесі інтерпретаторів.

Сам же виконавець в роботі над твором, в першу чергу, керується методом творчого підходу, зорієнтованого на психологічні особливості його особистості. Згодом саме ці особливості реалізуються через психофізіологічний функціонування голосу, як співочого голосового «інструменту», через зв'язок вокального мистецтва зі словом і пластикою і особливу ансамблеву специфіку двох виконавців: співака і концертмейстера, характерну тільки для камерно-вокального музикування. Ці та інші відмінності вокального виконавства показують, що в порівнянні з музикантами-інструменталістами, завдання співака при створенні інтерпретаційної версії твору істотно збільшуються.

Вивчення виконавських інтерпретацій обробок народних пісень – однієї з основ музичної культури – має величезне значення як для дослідників, так і для виконавців-практиків, розкриваючи величезний смисловий музичних творів і надаючи свободу для творчості – композиторського, редакторського, виконавської.

Незважаючи на гадану простоту, жанр обробки народної пісні у виконавському аспекті не менше важкий для інтерпретатора, ніж авторські камерно-вокальні твори, оскільки обробка вже є інтерпретацією. Відхилення, які допускає виконавець, разом з відхиленнями, які допустив обробник, можуть, з одного боку, дати нове дихання і художню висоту народної пісні, але з іншого боку, можуть серйозно спотворити первісний характер народної

пісні. Завдання співаків – знайти певний баланс між цими полюсами і за допомогою вокально-сценічних прийомів створити таку виконавську версію, яка буде художньо переконливою і мінімально спотворює початковий характер народної пісні.

Обробка народної пісні у творчості Людкевича визначається як особливе композиторсько-виконавське інтерпретаційне явище, що є комплексом жанрових та стильових показників. У цьому сенсі жанрове визначення «обробка народної пісні» для багатьох творів, заснованих на матеріалі народних пісень, у творчості Людкевича може вважатися певною мірою умовним. Це явище, що поєднує в собі можливості і особливості академічного та традиційного вокального мистецтва, є внутрішньо мобільним та залежним від інтерпретаційної майстерності співаків. Його подвійна жанрово-стильова та інтерпретаційна природа створюють для виконавця велике поле можливостей для художньої презентації музичного твору.

## ВИСНОВКИ

Говорячи про вокально-виконавську творчість, ми, в першу чергу, маємо на увазі професійний класичний спів європейського типу, оперний і камерний. Однією з центральних проблем вокального виконавства стає проблема виховання у вокаліста здатності образного осягнення музичного твору, створеного композитором, вміння правильно, адекватно авторському задуму зрозуміти сутність його образів, і в своєму виконанні донести композиторську ідею до слухача.

На відміну від оперної творчості, в камерній музиці співак є багатофункціональним суб'єктом творчості. Він не обмежений певним образним амплуа, художньо певним контекстом, закладеними автором в оперному творі (історичний час, сюжет, костюм), режисерськими і диригентськими завданнями. У цьому сенсі завдання, що стоять перед камерним співаком, багатомірніші, а інтерпретаційні можливості – набагато більш індивідуальні і численні.

Камерно-вокальна музика, в тому числі завдяки особливій природі синтезу вокального та інструментального начал. Перед інтерпретатором завжди встає ряд серйозних професійних завдань як чисто вокального, а й сценічного, і емоційно-художнього властивості. Останнім часом підвищився інтерес як музикознавців-теоретиків, так і музикантів-практиків до можливостей виконавської інтерпретації – саме з її допомогою актуалізується зміст музичних творів минулого в сучасному світі, саме вона продовжує життя музики і щохвилини доводить те, що мистецтво вічне. Комунікативний аспект в тематиці, пов'язаній з мистецтвом, з будь-яким його видом, не випадково є зараз одним з провідних, і в музиці він спирається в першу чергу на виконавську інтерпретацію – то унікальне явище, яке є в музиці обов'язковою умовою її звучання і існування.

Нагадаємо, що додатковим моментом актуальності обраної теми є той факт, що автор даної роботи – практикуючий вокаліст, і виконавський погляд

на питання інтерпретації музичного твору і його відповідний потенціал, звичайно, неминучий і, сподіваємося, корисний як для автора роботи, так і для інших вокалістів. Вивчення виконавських інтерпретацій обробок народних пісень – однієї з основ музичної культури – має величезне значення як для дослідників, так і для виконавців-практиків, розкриваючи величезний смисловий музичних творів і надаючи свободу для творчості – композиторського, редакторського, виконавської.

Обробка народної пісні має свою специфіку, яка вимагає від виконавця прояви майстерності не тільки вокального, а й особливого артистичного дарунка, щоб володіти досконало акустичної та оптичної інтонацією (терміни В.Москаленко) і художньо достовірно презентувати образи в яскравій, індивідуальній виконавській інтерпретації.

Незважаючи на гадану простоту, жанр обробки народної пісні у виконавському аспекті не менше важкий для інтерпретатора, ніж авторські камерно-вокальні твори, оскільки обробка вже є інтерпретацією. Відхилення, які допускає виконавець, разом з відхиленнями, які допустив обробник, можуть, з одного боку, дати нове дихання і художню висоту народної пісні, але з іншого боку, можуть серйозно спотворити первісний характер народної пісні. Завдання співаків – знайти певний баланс між цими полюсами і за допомогою вокально-сценічних прийомів створити таку виконавську версію, яка буде художньо переконливою і мінімально спотворює початковий характер народної пісні.

Народна пісня по праву є головним репрезентантом національної музичної традиції практично у всіх музичних культурах світу. З одного боку, в її словесних текстах відображені характерні для культури традиційні цінності, уявлення про світ, етика і мораль, естетичні погляди, відображені в художніх образах. З іншого боку, в її музиці зафіксовані інтонації (в тому числі і мовні), які є своєрідним інтонаційним словником даної культури і її мови, емоційно забарвленим і несе історично «відкалібровані» смисли. Навіть невелика за своїми масштабами народна пісня являє собою ту малу

частину національної картини світу, яка несе в собі «художню ДНК» даної культури, зашифровану в звуках.

Народна пісня, представляючи собою образно-інтонаційну квінтесенцію національної музичної культури, завжди користувалася величезною увагою композиторів, які збирали і записували зразки народних пісень, видаючи відповідні збірники, і ці народні пісні часто ставали об'єктами запозичення в композиторському творчості. Форми таких запозичень різні, але обробка народної пісні найбільш цілісний музично-художній об'єкт.

Національно-характерне інтонування, яке несе в собі сам музичний текст народної пісні, відповідає музичним традиціям конкретної національної культури і служить їх знаком, залучаючи широкий культурно-мистецький контекст. Композиторська обробка на деяких історичних етапах могла спотворювати первісний вигляд народної пісні. Сьогодні перед композитором – автором обробки народної пісні і вокалістом – виконавцем обробки народної пісні постали нові завдання відображення інтонаційної характерності – показника певної національної культури, що відбивається в мовних фонетичних особливостях словесного тексту, в характері народного інтонування, голосовий техніці тощо.

Ці два основних жанрових показника обробки народної пісні можуть служити тією аналітичною матрицею, за допомоги якої можливо характеризувати відповідні музичні твори в жанровому аспекті.

Серед жанрових показників обробки народної пісні яскраво проявляються виконавсько-інтерпретаційна природа і національно-характерне інтонування. Аналіз даних якостей, у тому числі в індивідуально вирішеній композитором і виконавцем взаємодії, сприяє розкриттю виражальних можливостей і даного жанру, і музичного мистецтва в цілому, що на сьогоднішній день набуває особливої актуальності.

Проведений аналіз прикладів обробок народних пісень допоміг визначити особливості цього жанру в контексті конкретного

композиторського стилю, зокрема, у творчості одного з класиків української музики С. Людкевича.

Обробка народної пісні у творчості Людкевича визначається як особливе композиторсько-виконавське інтерпретаційне явище, що є комплексом жанрових та стильових показників. У цьому сенсі жанрове визначення «обробка народної пісні» для багатьох творів, заснованих на матеріалі народних пісень, у творчості Людкевича може вважатися певною мірою умовним. Це явище, що поєднує в собі можливості і особливості академічного та традиційного вокального мистецтва, є внутрішньо мобільним та залежним від інтерпретаційної майстерності співаків. Його подвійна жанрово-стильова та інтерпретаційна природа створюють для виконавця велике поле можливостей для художньої презентації музичного твору.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович Д. Українська культура : курс лекцій / Лекції за ред. Д. Антоновича ; Упор. С.В. Ульяновська; Вст. ст. І.М.Дзюби: Перед. слово М. Антоновича; Додатки С.В. Ульяновської, В.І. Ульяновського. Київ : Либідь, 1993. 592 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Москва : Гос. музык. изд-во, 1947. 205 с.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. Москва : Гос. музык. изд-во, 1947. 163 с.
4. Асафьев Б. Речевая интонация / Под ред. Е. М. Орловой. Москва ; Ленинград : Музыка, 1965. 136 с.
5. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч.1. Ритмика. Млсква : Музыка, 1972. 130 с.
6. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч.2. Интонация. Ч.3. Композиция. Москва : Музыка, 1978. 368 с.
7. Говорухина Н. О. Взаимодействие музыки и слова как основы формообразования в камерно-вокальном жанре. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова; Харк. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 20: Мистецтво: «Від існуючого до виникаючого». С. 56—68.
8. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Муз. Украина, 1985. 112 с.
9. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: автореф. дис. ... доктора мистецтвознав. Нац. муз академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2000. 39 с.
10. Гребенюк Н. Є. До проблеми виконавської творчості у класі камерного співу. *Музичне мистецтво і культура*: наук. вісн. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2003. С. 155—165.

11. Грица С.И. Украинская песенная эпика : [пер. с укр.]. АН УССР, Ин-т искусствознания, фольклора и этнографии им. М.Т. Рильского. Млсква : Сов. композитор, 1990. 258 с.
12. Грица С.Й. Мелос Української народної епіки. Київ : Наукова думка, 1979. 248 с.
13. Грица С. Українська фольклористика ХІХ – початку ХХ століття і музичний фольклор: нарис. Інститут мистецтвознав., фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. Київ ; Тернопіль : Астон, 2007. 152 с.
14. Грица С. Й. Фольклор у просторі та часі: вибрані статті. Тернопіль : Астон, 2000. 228 с.
15. Грінченко М. Історія української музики / [складали: І. Іванов та ін.]. Київ : Спілка, 1922. 278 с.
16. Дей О.І. Народно-пісенні жанри. Київ : Муз. Україна, 1977. Вип. 1. 108 с.
17. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики. Київ : Держмузвидавництво, 1967. Ч. 2. 319 с.
18. Дремлюга М. Думки про обробки народної пісні. *Мистецтво*. 1959. № 2. С. 22–25.
19. Євтушенко Д. Г. Питання вокальної підготовки. Історія, теорія, практика : [підручник] / Д. Г. Євтушенко, М. Михайлов-Сидоров. Київ : Мистецтво, 1963. 336 с.
20. Іваницька Я.А. Оперний спектакль як семіотичний об'єкт: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Нац. музик. акад. Укр. ім. П.І.Чайковського. Київ, 2008. 20 с.
21. Іваницький А.І. Українська народна музична творчість : Посібник для серед. учб. закладів. Київ : Муз. Україна, 1990. 336 с.
22. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 17 с.

23. Кирчик И. Проблемы анализа музыкального времени-пространства. *Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа* : сб. ст. / сост. И. А. Котляревский, Д. Г. Терентьев. Київ, 1988. С. 85–95.
24. Кияновська Л. До питання сприйняття програмного твору. *Українське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 1987. Вип. 22. С. 15–22.
25. Ковтонюк В. Л. Творчество музыканта-исполнителя сквозь призму феноменологии. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 50. С. 8–16.
26. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. наук. ст. / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2009. Вип. 3. С. 120-140.
27. Коновалова І. Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури ХХ століття: модули теоретичного осягнення : монографія. Харків, 2018. 480 с.
28. Костюк А. Г. О теории музыкального восприятия. *Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования* : сб. ст. / сост. А. Г. Костюк. Київ, 1986. 126 с.
29. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1996. 16 с.
30. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. Москва : Совет. композитор, 1990. 312 с.
31. Мадешева Т. П. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики). Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ. держ. конс. ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 28 с.

- 32.Мадишева Т. П. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія і практика: навч. посібник. Харків : Штрих, 2002. 160 с.
- 33.Мазель Л. А. Строеие музыкальных произведений : учеб. пособие. Изд. 3-е. Москва : Музыка, 1986. 528 с.
- 34.Мала українська музична енциклопедія / укладач Осип Залевський. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1971. 125 с.
- 35.Малышев Ю. В. Принципы образного синтеза музыки и поэзии в современном романсе: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Ин-т искусствовед. фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского. Киев, 1977. 26 с.
- 36.Маркова Е. Н. Интонационность музыкального искусства: Научное обоснование и проблемы педагогики. Київ : Муз. Україна, 1950. 180 с.
- 37.Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 1983. 46 с.
- 38.Медушевский В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки. *Восприятие музыки: сб. ст. / ред.-сост. В. Н. Максимов.* Москва, 1980. С. 178–194.
- 39.Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.
- 40.Медушевский. Интонационная форма музыки : исследование. Москва : Композитор, 1993. 262 с.
- 41.Москаленко В. Г. Про розуміння музичного твору. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського.* Київ, 2002. Вип. 20. С. 3–13.
- 42.Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації. Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4–14.
- 43.Москаленко В. Г. Теоретичні та методичні аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 1994. 25 с.

44. Москаленко В. Г. Художня функція фактури (до визначення поняття). *Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 56–65.
45. Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры. *История в музыке : избр. исследования* / Е. В. Назайкинский ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2009. С. 371–391.
46. Народна пісенна творчість в Україні : навч. посібник / [упоряд.: А. С. Пастушенко, М. І. Пономаренко]. Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2012. 300 с.
47. Ольховський А. В. Нарис історії української музики : до 90-річчя Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; [наук. ред., вступ. ст., комент. Л. Корній]. Київ : Музична Україна, 2003. 512 с.
48. Піснею народною натхнені (Творча співпраця Лесі Українки та Климента Квітки) : матеріали. Статті. Дослідження / упоряд. Надія Сташенко. Луцьк : Волин. обл. друк., 2006. 144 с.
49. Рябуха Н. Звукообраз в исполнительском искусстве (этимологический дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 71–84.
50. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства. Київ, 2003. 36 с.
51. Сов'як Р. П. Проблема становлення и развития западноукраинского романса XIX – начала XX вв. : автореф. дис. ... канд. искусств. Київ, 1984. 24 с.
52. Сорокер Я. Українська пісенність у музиці класиків. Вінниця : Нова книга, 2012. 184 с.
53. Стахевич О. Г. Мистецтво сольного співу в західноєвропейській опері XIX століття : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ :

- Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, 1997. 33 с.
54. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки. Ч. 1. Природно-наукові теорії сольного співу : курс лекцій : навч. посіб. [для студ. дир.-хор. ф-ту муз. та пед. вузів]. Харк. держ. акад. культури, Сум. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Харків ; Суми, 2002. 92 с.
55. Сунь Бо. Вокальна музика Г. Свиридова: параметри співтворчості виконавця і композитора. Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. 16 с.
56. Терентьев Д. Про взаємозв'язок музичної семантики й синтаксису. (До проблеми відображувальної здатності музики). *Питання методології радянського теоретичного музикознавства*. Київ, 1982. С. 18–25.
57. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики : наук.-поп. вид. [пер. Г. Курков]. Суми : Собор, 2002. 184 с.
58. Холопов Ю. Н. Принцип классификации музыкальных форм. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров* : сб. ст. / сост. Л. Г. Раппопорт.. Москва, 1971, С. 65–94.
59. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 17 с.
60. Цуркан Л. Формування співака. *Музика*. 1973. № 5. С. 8–9.
61. Чердниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы. *Музыкальное исполнительство и современность* : сб. ст. / сост. М. А. Смирнов. Москва, 1988. Вып. 1. С. 43–68.
62. Чернова Т.Ю. Драматургия в инструментальной музыке. Москва : Музыка, 2010. 144 с.
63. Чжан Лін. Жанр обробки народної пісні: шляхи взаємодії традиційного та професійного музичного мистецтва. *Аспекти історичного*

- музикознавства* : зб. наук. статей. Харків : ХНУМ, 2020. Вип. XX. С. 113–123.
64. Чжоу Чживей. Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до іншонаціональних виконавських традицій : автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2012. 16 с.
65. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків, 2007. Вип. 20. С. 218–228.
66. Шаповалова Л. Проблеми жанрової типології. *Музыка*. 1984. № 3. С. 12–13.
67. Шаповалова Л. В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2008. 31 с.