

УДК 784.9:784.4(477):78.087.68
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2020.01.155>

**ТВОРИ А САРЕЛЛА
В РЕПЕРТУАРІ БАНДУРИСТІВ
ЯК СУЧАСНЕ ВТІЛЕННЯ ТРАДИЦІЙ
УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ
(на прикладі ансамблю бандуристів
«Чарівниці»)**

Марина БЕРЕЗУЦЬКА
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5511-2195>
доцент, кафедра народних інструментів,
Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки,
вул. Ливарна, 10, 49044, Дніпро, Україна,
e-mail: bermarser@ua.fm; bermarser@gmail.com

Твори а сарелла завжди були присутні у репертуарі ансамблів бандуристів з часів зародження академічного бандурного мистецтва до сьогодні. *Актуальність статті* зумовлена недостатньою кількістю наукових досліджень творів а сарелла у репертуарі ансамблів бандуристів, які відбивають найбільш глибокі традиції української музики — традиції хорового співу українського народу.

Об'єкт дослідження — репертуар Дніпропетровського ансамблю бандуристів «Чарівниці», а *предмет* — твори а сарелла у репертуарі ансамблю. *Мета* — визначити роль та значення творів а сарелла для бандурного мистецтва. *Методологічну основу дослідження* складають методи системного музикознавчого аналізу, засновані на принципах всебічності та послідовності.

Висновки — всі твори а сарелла в репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» є синтезом традицій українського хорового співу та досягнень академічної музики. Ця важлива частина репертуару є одним з багатьох проявів глибокої суті академічного бандурного виконавства — поєднання найкращих досягнень українського традиційного та сучасного академічного музичного мистецтва.

Ключові слова: ансамбль бандуристів, хоровий репертуар, твори а сарелла, український хоровий спів.

Maryna BEREZUTSKA
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5511-2195>
Assistant professor
Department of Folk Instruments
M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music,
10, Livarna Str., 49044, Dnipro, Ukraine,
e-mail: bermarser@ua.fm; bermarser@gmail.com

A'CAPELLA IN THE REPERTOIRE
OF BANDURA PLAYERS
AS A MODERN ENTITY
OF UKRAINIAN MUSIC
(an example of Dnipropetrovsk bandura players
ensemble «Charivnitsy»)

Academic bandura art emerged and formed due to the organic combination of traditions of kobzarhood, Ukrainian folk and academic music. The relevance of the article is due to insufficient scientific research of a capella works in the repertoire of bandura players ensembles. The choral pieces are invariably an important part of the repertoire of the Dnipropetrovsk bandura players ensemble «Charivnitsy» during all its more than 60-year-old creative path. The a capella pieces are much more prevalent in choirs, while the vocal-instrumental and instrumental compositions are much more common in modern bandura performing. At first glance bandura ensembles do not have an objective need for choral singing, so the invariable presence of a capella pieces in the repertoire of bandura ensembles needs to be explored. The object of the research is the repertoire of the Dnepropetrovsk bandurist ensemble «Charivnitsy», and the object is the a capella pieces in the repertoire of the ensemble. The purpose of the study was to analyze the choral pieces in the repertoire of the ensemble of bandura players «Charivnitsy» of M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music, to find out its common features to determine its role and meaning for modern bandura art. The methodological basis of research comprises methods of system musicological art analysis based on the principles of comprehensiveness and consistency. All choral pieces in the repertoire of the bandura players ensemble «Charivnitsy» are written by Ukrainian composers, they are all the best examples of national choral music. Each work is a modern embodiment of the traditions of Ukrainian folklore. The choir's repertoire of «Charivnitsy» reflects the deep essence of modern bandura performance — synthesis of the best achievements of Ukrainian traditional and academic musical art.

Keywords: ensemble of bandura players, choral repertoire, a capella, Ukrainian choral singing.

Вступ. *Постановка проблеми.* Академічний й остаточно відокремився від традиційного кобзарства на початку ХХ століття. За походженням та самою своєю суттю академічне бандурне мистецтво є синтетичним, воно органічно поєднало традиції кобзарства, української народної та сучасної академічної музики. Якщо для традиційного кобзарства спів без інструментального супроводу зовсім не типовий (тим більше — колективний), то для української народної пісні хоровий спів є цілковито природним. Саме тому ансамблі бандуристів з самого початку мали у репертуарі твори а capella: Київська капела бандуристів під керівництвом Василя Ємця (яка мала назву «Кобзарський хор»), полтавська капела під керівництвом В. Кабачка — учня засновника академічного бандурного виконавства Гната Хоткевича. Всі сучасні ансамблі бандуристів в Україні (включаючи Національну заслужену капелу бандуристів України ім. Г.І. Майбороди) і діаспорах (включаючи Українську капелу бандуристів ім. Тараса Шевченка Північної Америки) виконують твори а capella як і раніше. Обидві славетні капели нещодавно (у 2018 р.) відзначили свій 100-річний ювілей, протягом всього творчого шляху виконавська майстерність бандуристів розвивалася (як інструментальна, так і вокальна), що знайшло своє віддзеркалення й в еволюції репертуару. Якщо перші хорові твори у репертуарі всіх без винятку ансамблів бандуристів були представлені тільки українськими народними піснями, то з часом ця частина репертуару значно поповнилася розмаїттям інших жанрів. Репертуар будь-якого виконавського колективу відбиває глибинну суть музичного мистецтва та його ідеологічний зміст. Оскільки бандурне виконавство є одним з найбільш популярних українських музичних мистецтв, його репертуар становить музичний відбиток самосвідомості української нації. Формується репертуар під впливом багатьох чинників, але найбільш вагомим є запити та вимоги слухацької аудиторії — українського народу. Тому дослідження еволюції бандурного мистецтва в аспектах його репертуару дає змогу створити уяву про зміст та шляхи розвитку національного музичного мистецтва.

Актуальність теми. Репертуар ансамблю — не тільки важливий показник його професійного рівня, а й не менш важливий чинник розвитку всьо-

го виконавського мистецтва, представником якого є цей виконавський колектив [1]. Дослідження хорових творів у репертуарі бандуристів має беззаперечно високу актуальність, тому що саме ця частина репертуару відбиває глибинні традиції української музики — традиції хорового співу українського народу. На перший погляд виконання творів а capella є абсолютно самостійним видом музичного виконавства, більш характерним для хорових колективів й не пов'язаним безпосередньо з бандурою, тому цей аспект бандурного мистецтва привертав найменшу увагу дослідників. Недостатня кількість наукових досліджень хорових творів у репертуарі ансамблів бандуристів додає актуальності дослідженню. Це більш актуальним здається дослідження творів а capella в репертуарі непрофесійних колективів, особливо — навчальних ансамблів бандуристів. Такі ансамблі є у всіх музичних навчальних закладах (коледжах, академіях й навіть музичних школах) у кожному місті України, вони представляють переважну більшість бандурних виконавських колективів країни, вони є головним (єдиним) джерелом підготовки кадрів для національного музичного мистецтва (в тому числі й для відомих професійних колективів) й тому їх діяльність визначає його майбутнє. Для дослідження був обраний ансамбль бандуристів «Чарівниці» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. Хорові твори були присутні в репертуарі ансамблю впродовж усієї його більш ніж 60-річної історії. Ансамбль бандуристів «Чарівниці» — яскравий й водночас типовий зразок навчального бандурного колективу, чия історія (в тому числі і репертуар) добре задокументована, тому він повністю відповідає вимогам щодо об'єкта дослідження.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Вокальне мистецтво ансамблів бандуристів детально висвітлено у наукових публікаціях в аспектах вокальної складової колективної співогри (спів у супроводі бандури, тобто виконання вокально-інструментальних творів) [2]. Вплив традиційних форм хорового виконавства на бандурне мистецтво досліджений, головним чином, в аспектах вокальної домінанти вокально-інструментального репертуару ансамблів бандуристів [3]. Твори а capella в ансамблевому бандурному виконавстві досліджені лише частково в окремих аспектах як одна з багатьох тенденцій бандурного виконавства [4]. Дослі-

джен хорових творів у репертуарі навчальних ансамблів бандуристів не проводилось.

Мета та завдання — визначити значення творів а саpелла в репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. Для досягнення мети був виконаний аналіз творів а саpелла в репертуарі «Чарівниць», спрямований на виокремлення традиційних та сучасних рис кожного з хорових творів.

Основна частина. Репертуар «Чарівниць» демонструє прихильність до традиції хорового співу: твори а саpелла незмінно виконуються ансамблем упродовж усього його існування, їх частка у репертуарі ніколи не була менш за 10%. Ансамбль бандуристів «Чарівниці» за складом виконавців є жіночим колективом, тому репертуар ансамблю складають твори а саpелла, написані для жіночого хору або аранжування для жіночого хору. Сильова палітра творів у репертуарі ансамблю досить різноманітна: духовні твори, обробки народних пісень, хорова класика ХХ ст., твори вітчизняних композиторів другої половини ХХ ст., сучасних українських композиторів. Жанрове коло охоплює майже усі можливі для виконання твори: від пісень до хорового циклу та кантати.

Тематика творів а саpелла у репертуарі ансамблю «Чарівниці» дуже широка та багатогранна, але вже попереднє знайомство з нею не залишає жодних сумнівів в тому, що вона цілком відповідає традиціям української музики. Духовна тематика — народна літургія «Святий Боже», «Хвалите Господа з небес» О. Кошиця, «Богородице, Діво, радуйся» Я. Яциневича; вшанування загиблих героїв — «Обеліски» Ю. Щуровського; змалювання картин природи, народного побуту — хоровий цикл «Пори року» В. Мартинюк і «Ой весна, весна — днем красна», «Ой на Купала», «А ми рутоньку посієм» з кантати «Пори року» Л. Шукайло; трагічність та драматизм жіночої долі — «На вгороді коло броду» А. Штогаренка, «Ой на гору козак воду носить» В. Стеценка, українська народна пісня «І багата я»; любовна лірика — «Ой на горі сніг біленький» В. Стеценка, українська народна пісня «Я лелію поливаю»; народні гуляння, жарти та гумор — «Буковинські вечорниці» А. Кос-Анатольського; любовна драма — «Барвінок цвів» Ж. Колодуб, «Чарівна скрипка» І. Поклада.

Для отримання найбільш повного уявлення про зміни в репертуарі ансамблю бандуристів «Чарів-

ниці» був здійснений аналіз найбільш характерних прикладів творів а саpелла, які ансамбль виконував за останні 20 років. Всі хорові твори, що виконуються «Чарівницями», мають виключно українське походження. Це українські народні пісні, а також твори українських композиторів (як класиків, так і сучасних), чия творчість ґрунтується на народному мелосі. Композитор Олександр Кошиць, що відіграв неабияку роль у формуванні національної музикальної культури (особливо — хорової), написав у 1941 році у своїй книзі «Про Українську пісню та музику»: «Українська музика мала завжди у своєму підкладі творчість нашого народу, як ґрунт національний та шлях, що вказує національний напрямок (щоб бути музикою українською по суті, а не територіально). Без огляду на несприятливі політичні й історичні обставини, той суто народний підклад відігравав завжди роль будівничого ще й з найдавніших часів, він викликав національний ренесанс у минулому віці й тепер запліднює славне майбутнє нашої музики» [5, с. 35]. Композитор Микола Грінченко писав у 1921 році у своїй книзі «Історія української музики» про зв'язок української музики з фольклором: «Особливості історичного життя українського народу зробили те, що українська музика, відокремившись від загальноєвропейського музичного мистецтва, пішла в своєму розвитку власним шляхом: заховавши в собі всі найоригінальніші своєрідні національні ознаки, багатство і красу своїх народних мелодій, вона далі від них не пішла і ще й досі живе, обвіяна пахощами народного мистецтва, народної співтворчості. Утиски та гноблення з боку Москви зробили те, що, роз'єднавшись з художнім мистецтвом культурного заходу, ми ... живемо тими багатствами, які створив наш народ в часи що найбільше сприяли його співтворчості» [6, с. 85]. Олександр Кошиць констатував, що сформувався «особливий рід композиції, так звана аранжування народної української пісні для хору». Він наводить слова відомого чеського музикознавця професора Зденека Неедлі, який назвав її «мистецтвом самобутнім, оригінальним та високим, якого не має жодний народ, яким Україна може гордитись, бо українська обробка народної пісні перевищує таку обробку інших народів». Кошиць відзначає, що це мистецтво має «на першо-

му плані ... старання зберегти національні риси пісні» [5, с. 32].

Саме на принципі збереження національних рис народної пісні збудовані всі твори а сарелла у репертуарі ансамблю «Чарівниці». Не виняток і «**Чарівна скрипка**» — одна з найвідоміших пісень сучасної української музики, що написана Ігорем Покладом у 1969 році. Ця пісня присутня в репертуарі великої кількості виконавців, як солістів, так і колективів. Обумовлено це, по-перше чудовими віршами поета Юрія Рибчинського, по-друге, чарівною мелодією Ігоря Поклада. «Чарівна скрипка» в репертуарі ансамблю бандуристів за 60 років існування колективу то з'являлася, то зникала. У 1995 році ансамбль співав пісню а сарелла, долучивши до неї скрипку, що надало виконанню душевної зворушливості. Драматургія пісні розкривається у трьох куплетах: перший куплет — опoетизовані картини природи «сіло сонце на поля», «березовий гай», другий куплет — молода дівчина оспівдується у своїх почуттях скрипалю, третій — дівчина дізнається, що у її коханого є інша, що стає драматичною розв'язкою всього твору. Неспішна прониклива мелодія занурює у ліричний, мрійливий стан закоханої дівчини. Розгортання сюжету відбувається на фоні звучання скрипки, яке спочатку звучить як фон, в кульмінаційному ж моменті як діалог, тим самим підкреслює драматичність сюжету. Тембр скрипки, який найтонше виражає особисті почуття людини, надзвичайно ефектно доповнив образ скрипаля, змальований у пісні. Мелодія, будучи на початку твору ліричною, в останньому куплеті набуває драматично-трагічних рис, цьому сприяє модуляція в іншу тональність, більш висока теситура та динамічний нюанс *forte*. Всі ці засоби надають кульмінації в останньому куплеті надзвичайної виразності, підкреслюють прихований душевний біль головної героїні твору. За своїм сюжетом, ліризмом та мелодією пісня справедливо вважається яскравим зразком продовження традицій української народної музики.

«**Тернова ружа**» відомої бандуристки, артистки хору ім. Верьовки Галини Менкуш, на слова Володимира Іванішина з'являється в репертуарі ансамблю у 1995 році. Пісня була написана у 1972 році та присвячена відомому борцю за справедливість, журналісту В'ячеславу Чорноволу, якого переслідувала комуністична влада. Після першого виконання в

Паладі «Україна» у Києві, пісня була неофіційно заборонена як ідейно шкідлива і націоналістична. Як висловились відома композиторка і музикознавець Богдана Фільц: «У пісні з глибоким розумінням правди життя і психологізмом передано душевний стан поневолених людей, відтворені почуття багатьох співвітчизників» [7, с. 115]. Надзвичайно драматична композиція не залишає байдужим жодного слухача. Пісня сповнена туги та безнадійності, розгортання сюжету підтримує емоційне напруження від першого до останнього куплету. Для втілення драматичних образів Г. Менкуш вибирає одну із найтрагічніших тональностей — сі-мінор. Особливого значення набуває гармонізація мелодії, велика кількість зменшених акордів (тризвуків, секстакордів, квартсекстакордів) підкреслює драматизм твору. Кульмінаційні моменти у приспіві, які звучать у другій октаві, нагадують обрядові плачі-голосіння, безперервний динамічний розвиток тримає у напрузі до кінця всього твору. Ансамбль «Чарівниці» — не єдиний бандурний колектив, що зацікавився «*Терновою ружою*» Галини Менкуш. Бандуристка Наталія Никитюк створила інструментальне аранжування пісні для Ніни Матвієнко та тріо «Золоті ключі». Детальний аналіз твору увійшов до посібника М.П. Сточанської «Вокальні ансамблі у супроводі бандур (перекладення, аранжування, обробка)».

«**Буковинські вечорниці**» Анатолія Кос-Анатольського є одним із найцікавіших творів а сарелла у репертуарі ансамблю «Чарівниці». В оригіналі твір написаний для мішаного хору, аранжування для жіночого хору було зроблено керівником ансамблю С. Овчаровою у 1994 році. Надзвичайно колоритна хорова композиція українського композитора ХХ ст. є яскравим прикладом втілення образів народного гуляння, традиційних молодіжних розваг, відомих українських вечорниць, наприклад вечорниць у регіоні Буковини, що на Західній Україні. Літературним джерелом твору стали вірші Івана Кутеня, у яких яскраво відображено веселе колоритне дійство із жартами, пустощами та сміхом. У хорових творах А. Кос-Анатольського відчутна опора на фольклорні традиції народних пісень Західної України (галицький фольклор), з їх самобутніми, неповторними мелодійними інтонаціями та ритмом, що відчувається у цьому творі [8].

Форма твору — куплетно-варіаційна, з елементами тричастинності із вступом та кодою. Втілення художнього образу відбувається завдяки різноманітним засобам музичної виразності. Основна тональність — соль-мінор (із підвищенням IV та VI ступенем, т.зв. гуцульський лад), темп — *Allegro vivo*, розмір 2/4. Мелодія заснована на безперервному русі восьмих у швидкому темпі, сприяє постійному розвитку та створює враження безперервного танцю. Інтонанційне зерно мелодії — низхідний стрибок на кварту та оспівування квінтового тону, після чого звучить низхідний гамоподібний хід до основного тону через підвищений четвертий ступінь, що утворює збільшену секунду, яка притаманна гуцульському ладові.

Мелодія другого куплету, яка звучить в партії альтів, заснована на висхідному стрибку на септиму та поступовому його заповненні, інші партії виконують функцію акомпанементу — трьохзвучні акорди на слабку долю «і», поступове прискорення створює запальний танцювальний характер. Таке фактурне рішення імітує інструментальний ансамбль троїсті музики, в якому скрипці акомпанують цимбали. Закінчується твір кодою, яка починається словами «гарні наші вечорниці» в темпі *Rubato*. Мелодія у низхідному русі, що спочатку викладена чвертями, потім восьмим на *accelerando*, підкреслено акцентовані акорди у широкому розташуванні створюють ярку кульмінацію всього твору. Музикознавці визначають твір як зразок опанування національним музичним стилем [9].

На початку 2000-х років в репертуарі ансамблю з'являються хорові твори В. Стеценка «*Ой, на гору козак воду носить*» та «*Ой на горі сніг біленький*». Володимир Стеценко — сучасний вітчизняний композитор, визнаний майстер хорового жанру в Україні. Дослідники вважають, що «його хорові твори дуже тонко передають дух українського фольклору. Це не обробки народних пісень, а яскраві самобутні оригінальні композиції, написані в народній манері на основі лише поетичних текстів народних пісень» [10, с. 187].

Ці два хори поєднує єдина тематика, а саме дівочі образи, пов'язані з темами нелегкої долі і страждання через розлуку із коханим. Обидва твори драматичні за змістом, схожі образи реалізуються однаковими засобами виразності: мінорною тональністю, повільним темпом, характером звучання *cantabile*, основним

штрихом *legato*, а також принципом побудови — в обох піснях куплетна форма із кульмінацією в останньому куплеті, схожі також і закінчення творів, де після експресивної схвилюваної кульмінації, кінець твору звучить на динамічному нюансі *piano*. Посилена емоційна виразність, драматизм образів певною мірою розкриває риси, властиві індивідуальному почерку сучасного українського композитора В. Стеценка. Автор послідовно дотримується принципів народного інтонаційного мислення, органічно відчуваючи стилістику та жанрову природу народної пісні створює оригінальні зразки хорової музики.

Особливої уваги потребують духовні твори, які, починаючи з 90-х років минулого століття поповнюють репертуар ансамблю бандуристів «Чарівниці» яскравими взірцями цього жанру. Зростання ролі духовної музики, її широке розповсюдження у культурному житті незалежної України відбувалося через національний підйом в українському суспільстві у 90-ті роки ХХ ст., прагненню до духовного єднання нації. Звернення до духовної музики протистояло масштабному впливу низькоякісної поп та рок-музики, яка увірвалася у нашу країну на порубіжжі століть та набула масової популярності не тільки у широких колах, а й у професійному музичному середовищі.

Українське хорове мистецтво невіддільне від багатовікової співочої традиції Православної церкви. Церковний спів завжди був невід'ємною частиною української музичної культури. Пожвавлення інтересу до духовно-церковних музичних жанрів серед українських композиторів спостерігається на початку ХХ століття. До канонічних богослужбових жанрів, серед яких особливо популярною була літургія, зверталися М. Леонтович, К. Стеценко, П. Демуцький, Я. Яциневич, Г. Давидовський, О. Кошиць тощо. Розвивалися й інші жанри духовної музики: хорові концерти на біблійні тексти, канти і псалми. «Їх здобутки істотно збагатили національну скарбницю й розширили жанровостильові обрії богослужбового мистецтва» [11, с. 125]. Композитор Антон Рудницький вважав, що Олександр Кошиць «дуже успішно пов'язав народну мелодію з старою мелодією ірмолоїв (музичний збірник духовних церковних піснеспівів візантійського походження, які виконувалися під час Богослужб в православних церквах) і тим способом відновив традицію нашої церковної музики» [12, с. 69]. Цілком при-

родно, що одними з перших духовних творів в репертуарі «Чарівниць» стали «*Хваліте Господа з небес*» О. Кошиця і народна літургія «*Святий Боже*». Дещо пізніше додалася «*Богородице, Діво, радуєся*» Я. Яциневича. В основі названих творів лежать канонічні тексти молитов і псалмів, яким притаманна особлива внутрішня зосередженість і сповідальність, вони вражають особливою натхненністю і молитовністю, які знайшли відображення у музиці.

Музичний текст творів дає змогу виокремити певні мелодійно-інтонаційні структури, що допомагають досягнути максимальній виразності у розкритті образів, закладених у молитвах. Це висхідні й низхідні поспівки у діапазоні терції у мелодичних лініях сопранової партії («Святий Боже» та «Богородице Діво»); речитативно-псалмодійний тематизм в середній частині «Святий Боже»; стрибки на сексту та на кварту на початку «Богородице Діво»; повторність мотивів («Святий Боже») та цілих фраз («Хваліте Господа з небес»), що набувають ключового значення як для драматургії творів, так для загального інтонаційного розвитку. Фактура творів в цілому характерна для співочо-літургічної традиції. Основними прийомми викладу є рух консонуючими (терцієвими та секстовими) паралелізмами, а саме: сексти в середній частині «Святий Боже», сексти на початку «Богородице Діво», а також терції та сексти — у другій частині твору, фрагментарно в «Хваліте Господа» (в більшості терції, є сексти). Інші голоси доповнюють фактуру, формуючи гармонії переважно основних функцій, вплив гармонічної вертикалі на мелодичну горизонталь зумовлює подекуди певну інтонаційну напругу. Таким чином, аналіз цих творів свідчить про те, що усі засоби виразності — мелодійно-інтонаційна структура, метроритм, фактура, ладотональний та гармонічний план, формотворення створюють той емоційний стан, який необхідний для втілення глибини змісту піднесених літургійних піснеспівів.

У 2006 році ансамбль бандуристів «Чарівниці» звертається до творчості сучасної української композиторки Людмили Федорівни Шукайло, автора багатьох симфонічних, камерних, вокальних творів. Твори Л. Шукайло мають яскраву національну забарвленість у поєднанні з сучасною композиторською технікою, що найкращим чином відображено у кантаті «*Пори року*» на тексти українських народ-

них пісень для жіночого хору. Ансамбль бандуристів «Чарівниці» виконував окремі частини з кантати: «Ой весна, весна — днем красна», «Ой на Купала», «А ми рутоньку посієм». Композиторка звертається до українського фольклору, а саме до календарних обрядових пісень. Номери кантати «Ой весна, весна — днем красна» — веснянка, «Ой на Купала», «А ми рутоньку посієм» — купальські пісні.

Веснянки — це календарно-обрядові пісні весняного циклу, які мають закличний характер і сприймаються як звертання до весни, до істот та речей, що асоціюються з нею. Своєю формою та образно-поетичними компонентами веснянки наближені до замовлянь, в яких до весни звертаються як до живої істоти [13]. Хор написаний у складній тричастинній репрізній формі та заснований на діалозі між дітьми та Весною, що відображається у контрастних питальних та відповідальних інтонаціях першої частини та перекличках у різних партіях другої частини. Бадьорий характер, лідійський Ля-мажор, висока теситура, динамічний нюанс *f* створює образ радості від приходу довгоочікуваної Весни. В основі мелодійного малюнку першої частини чисті квінти, які звучать як вигуки. Після закличного, урочистого початку звучить відповідь Весни, яка починається одногосно у поступовому низхідному русі, що створює більш спокійний, оповідальний характер. На початку другої частини звучать переклички у партіях перших сопрано та альтів, які засновані на квартових інтонаціях із поступовим заповненням, що створює враження діалогу. Розгортання мелодії відбувається у висхідному русі, який призводить до кульмінації. У другій частині композиторка використовує цікаве зіставлення Ля мажору та фрігійського фа# мінору, якби граючись барвами різних ладів. У кульмінаційному моменті несподівано з'являється ре-мінор та фа-мажор, додаючи неймовірної виразності. Третя частина є репрізою першої частини із невеличким доповненням.

Іншого плану хор «Ой на Купала» — один із характерних прикладів літніх обрядових пісень. Хор написаний у простій тричастинній формі. Починається твір неквапливим рухом мелодії в одногосному викладі, у другій фразі з'являється терцієве двоголосся, після чого звучить репліка в партії альтів на фоні довгих звуків у перших та других сопрано, які виконують функцію хорової педалі. Помірний темп,

плавність мелодійного малюнку, зупинки на довгих звуках наприкінці фраз, тональність ля-мінор — все це створює картину неспішного розгортання, своєрідного вступу до справжнього дійства. Друга частина має зовсім інший характер — стрімка, рішуча мелодія у розмірі 6/8 створює напружений емоційний стан. Динамічному розвитку сприяє вступ нових голосів у кожній новій фразі, так починаючи із унісону на динаміці *pp* хорова фактура розширюється до чотирьохголосся. Особливого колориту додають трьох та чотирьох голосні акорди у паралельному русі, приводячи до кульмінації. Третя частина починається словами «Ой, дай же Боже» є кульмінацією всього твору: високий регістр, широке розташування акордів, гучна динаміка *f* створює піднесений характер. Після кульмінації відбувається поступове стихання до динамічного нюансу *pp*, де альти переходять на шепіт. Наприкінці твору звучить невеличка поспівка, свого роду післямова — на фоні чистої тонічної квінти в партії альтів звучить жалібний заключний мотив у виконанні перших та других сопрано в терцію.

Один з досить цікавих номерів кантати є частина «А ми рутоньку посієм». В його основі купальська ігрова пісня, зміст якої — процеси збирання рути, плетення вінків та прикрашання дівчат, які характерні для обрядів на Україні напередодні свята Купали. Рута — символ дівочості, краси, розквіту, зрілості, а також символ втрати дівочтва. Перелічуються всі етапи праці та вирощування: *рутоньку посієм, по-подем, нарвемо, потім віночок сплетемо, дівочок вберемо*. Хор написаний у куплетно-варіаційній формі і містить п'ять куплетів. Кожен куплет має свої особливості, які доповнюючи один одного, сприяють динамічному розгортанню сюжету та створюють враження постійного розвитку. Цьому сприяють майже усі засоби музичної виразності, незмінним у творі є тільки темп — жваво, всі інші засоби виразності піддаються змінам в кожному куплеті. Так, у тональному плані: 1 куплет — До-мажор, 2 куплет — Ре-мажор, 3 куплет — Соль-мажор, 4—5 куплет — Ре-мажор. У метроритмічному плані: 1—3 куплети — постійна зміна метричних основ 3/4 та 2/4, 4 куплет — 4/4, 5 куплет — 2/4. Фактура твору надзвичайно різноманітна: у 1 куплеті, де дійство тільки починається мелодія спочатку звучить одноголосно в партії перших сопрано, потім

збагачується підголосками у других сопрано. 2 куплет починається одноголосно, тільки вже в партії альтів, як контраст першому куплету, поступово вступають інші голоси розростаючись до чотирьохголосся. У 3 куплеті розвиток відбувається шляхом використання поліфонічних засобів. Композиторка використовує свій улюблений прийом: мелодія спочатку звучить в одноголосно, потім у паралельному терцієвому викладенні, після чого в паралельному акордовому звучанні. 4 куплет — це канон, заснований на викладі теми спочатку у партії перших сопрано, потім у партії других альтів, канон звучить на фоні терцій (других сопрано та перших альтів), які виконують функцію акомпанементу зі своєрідним ритмом, в основі якого синкопи. Утворюється надзвичайно колоритна картина: кожна партія виконує самостійну мелодію із різними словами. 5 куплет є кульмінаційним. Початковий мотив мелодії, заснований на оспівуванні тонічного звуку, проводиться у всіх хорових партіях і призводить до загальної кульмінації твору.

Музикознавці зазначають, що Людмила Шукайло в своїй кантаті «створила та використала для відтворення етно-традиційної стилістики музичну мову, збагачену сучасними художньо-виразними ресурсами» [14, с. 150]. Таким чином, можна із впевненістю стверджувати, що кантата «Пори року» Л. Шукайло представляє сучасне трактування українського фольклору, а саме — найдавніших обрядів, відображених у календарно-обрядових піснях. Звернення до цього пласту народної творчості відкриває йому нове життя з одного боку зберігаючи, а з іншого оновлюючи сучасним поглядом на давні традиції українського народу.

У 2014 року в репертуарі «Чарівниць» з'явився **хоровий цикл «Пори року»** дніпропетровської композиторки Валентини Мартинюк. Твір включає чотири частини: Осінь — «Вже брами літа замикає осінь» на слова Л. Костенко, Зима — «Баба Віхола» також на слова Л. Костенко, Весна — «Журавлики линуць» на слова П. Воронька, Літо — «Зелене свято» на слова В. Бондаренко і А. Загрудного.

Основний принцип побудови циклу — контрастність самостійних, структурно-завершених частин, при якому зберігається образно-змістовна цілісність, ідейний взаємозв'язок частин, кожна з яких — невід'ємна частина загального змісту, на-

ступна фаза в розвитку сюжетної лінії всього твору. Розмаїття образів і настроїв підкреслюється і доповнюється тональними, ритмічними, темповими, фактурними та динамічними контрастами. Таким чином, викреслюється єдина лінія розвитку драматургії — від першої частини, яка витримана у спокійному тоні, до стрімкого, святкового фіналу. Суміжні частини утворюють своєрідний двочастинний цикл — диптих, в якому частини яскраво контрастують та взаємодоповнюють одна одну за настроєм, образами та засобами виразності. За роздумливо-журливою першою частиною (Осінь) слідує рухлива, стрімка, навіть трохи зловісна друга частина (Зима), а потім, після наспівної, сумно-тужливої третьої частини (Весна) звучить радісно-весела фінальна частина (Літо). Композиційній цілісності твору сприяють образно-тематичні та інтонаційні зв'язки. Ладотональний план твору підпорядкований художнім образам циклу та стає формоутворюючим засобом всієї композиції. Ладовою основою твору є мінор, домінуючий в перших трьох частинах, з невеликими фрагментами просвітлення в кожній частині. У побудові циклу переважають секундово-терцові співвідношення тональностей: в 1-й частині c-moll — h-moll — C-dur, у 2-й частині d-moll — e-moll (a-moll в середньому розділі), в 3-й частині g-moll — e-moll, закінчується у F-dur, готуючи останню частину. В заключній частині переважає мажорний настрій — F-dur, H-dur, Es-dur, E-dur.

Хоровий цикл вмістив в себе окремі риси концертності: яскравість, піднесеність, святковість в окремих частинах, віртуозність хорових партій, зіставлення солістів і хорової групи, застосування різних ударних інструментів, всілякі ефекти та звукові імітації: шепіт, шипіння, хлопки, тупіт. Великого значення у вибудовуванні драматургії всього твору набуває кода, яка інтонаційно пов'язує останню частину із першою та другою частинами циклу. Починається кода низхідними хроматичними інтонаціями в чотиризвучному викладі — це своєрідна інтонаційна арка із другою частиною, де зустрічається такий самий хід паралельними акордами. В останній частині це паралельний рух униз великими мажорними септакордами (на відмінну від другої частини де таких рух відбувається у кластерних співзвуччях), *що нагадує про швидке закінчення літа*. Остання фраза — це фактично цитата із коди другої частини, яка

побудована на висхідних квартових стрибках (п'ять кварт від сі малої октави до соль другої октави), де із одного звука виростає ціле п'ятиголосне співзвуччя, специфічний кластер — улюблений прийом композитори. Закінчується частина у E-dur, де на фоні тонічного чотири звучного акорду, з'являється секундова поспівка в партії солістів (взята із кінця першої частини). Таким чином, завдяки інтонаційним зв'язкам, об'єднуються усі частини циклу, що надає циклу образно-змістовної цілісності та ідейного взаємозв'язку частин.

Відобразити образи рідної природи Валентині Мартинюк вдалося завдяки вдало підібраним, близьким за змістом віршам українських поетів, які стали літературною основою хорового циклу «Пори року». В інтерпретації поетичного тексту композиторка не йде шляхом зовнішньої ілюстративності, творчий підхід до літературного першоджерела обумовлює його переосмислення. Поетичний оригінал стає відправним моментом, імпульсом для вираження власного задуму музично-виразними засобами. Вона активно вторгається в текст, підпорядковуючи його завданням музичної драматургії та форми, слідкуючи шляхом узагальнення та концентрації образів, допускаючи скорочення та змінення. Зливаючись із музикою та під її впливом, зміст віршів збагачується, набуваючи особливого значення. Музика якби доповнює та поглиблює поетичне першоджерело, піднімаючи на інший, вищий рівень художнього узагальнення.

Хоровий цикл «Пори року» В. Мартинюк є яскравим взірцем творчості українського композитора ХХІ сторіччя, який демонструє продовження традицій українського хорового співу. Тематика хорового циклу, його ідеологічний та емоційний зміст дозволяють вважати твір одним з найкращих сучасних зразків національної хорової музики. Завдяки пошукам нових засобів виразності, сучасній музичній мові, збагаченням поетичного змісту В. Мартинюк створила по-справжньому яскраве творче явище — сучасне втілення традицій української національної музики.

Висновки. Аналіз творів а capella в репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки показав:

1. Хорові твори є невід'ємною частиною репертуару ансамблю впродовж усього його творчого шляху.

2. Тематика творів а сарелла цілком традиційна для українського музичного фольклору: вшанування загиблих героїв, любовна лірика, змалювання картин природи та народного побуту, трагічність і драматизм жіночої долі тощо.

3. В репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» представлені твори а сарелла великого розмаїття жанрів та стилів (від аранжувань українських народних пісень до кантати і хорового циклу), але всі вони є яскравими зразками саме української музичної культури, кожний твір представляє собою сучасне втілення традиційних для українського музики жанрів: твори В. Стеценка, І. Поклада, Г. Менкуш відтворюють жанр української народної пісні, частини кантати Л. Шукайло — українські обрядові пісні (веснянка, купальська), духовні твори О. Кошиця та Я. Яциневича — українське церковне хорове піснопіння.

4. Всі твори а сарелла належать авторству українських композиторів (класиків та сучасних), які використовували композиторські техніки (різноманітні засоби музичного вираження) для відтворення традиційних для українського хорового співу рис.

Таким чином, всі твори а сарелла в репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» є синтезом традицій українського хорового співу та досягнень академічної музики. Ця важлива частина репертуару є одним з багатьох проявів глибинної суті академічного бандурного виконавства — поєднання найкращих досягнень українського традиційного та сучасного академічного музичного мистецтва. Поступове розширення жанрово-стильової палітри творів а сарелла в репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці», збагачення творами великої форми — кантатою та хоровим циклом є беззаперечними доказами еволюційного розвитку бандурного мистецтва (як в композиторських, так і в виконавських аспектах), який потребує подальших наукових досліджень.

1. Чабаненко Н. Бандурний репертуар як чинник розвитку концертного виконавства. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. № 33. С. 522—528.
2. Морозевич Н.В. *Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності*: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса: ОДМА ім. А.В. Нежданової. 2003. 16 с.

3. Вишневецька С. Особливості традиційних форм хорового виконавства та їх вплив на бандурне мистецтво. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2014. № 1. С. 150—157.
4. Дутчак В. Основні тенденції в сучасному бандурному виконавстві України та Української діаспори. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність*. 2017. С. 5—13.
5. Кошиць О. *Про Українську Пісню та Музику*. Нью-Йорк: Наша Батьківщина, 1970. 50 с.
6. Грінченко М. *Історія української музики*. Київ: Спілка, 1922. 278 с.
7. Фільц Б. Багатогранність творчої діяльності Галини Менкуш. До 60-річчя від дня народження бандуристки. *Народна творчість та етнографія*. 2006. № 3. С. 112—117.
8. Колубаєв О. Формування естрадно-пісенної традиції Галичини в контексті полікультурної взаємодії. *Наукові записки. Серія: мистецтвознавство*. 2012. № 2. С. 88—94.
9. Щурик Б. Вокальна творчість А. Кос-Анатольського. *Молодь і ринок*. 2011. № 3 (74). С. 106—108.
10. Дубільєр І. Хоровий жанр у творчості донецьких композиторів (до питання музичного краєзнавства). *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2011. № 8 (219). С. 184—191.
11. Костюк Н. Діяльність регентів у царині богослужбово-музичної культури України початку ХХ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. Вип. 2. С. 121—129.
12. Рудницький А. *Українська музика: історично-критичний огляд*. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
13. Лановик М.Б., Лановик З.Б. *Українська усна народна творчість*. Київ: Знання-Прес, 2006. 591 с.
14. Коновалова И.Ю. Неофольклорные проекции культурного диалога «Автор — традиция» на материале хоровой музыки украинских композиторов рубежа ХХ—ХХІ вв. *Культура, искусство, образование: проблемы и перспективы развития: материалы научно-практической конференции с международным участием*. Смоленск: СГИИ. 2013. С. 147—151.

REFERENCES

- Chabanenko, N. (2018). Bandura repertoire as a factor in the development of concert performances. *Artistic notes*, 33, 522—528 [in Ukrainian].
- Morozevych, N. (2003). *Bandura art as a cultural heritage of our time: author's abstract*. diss. for the sciences. degree of cand. art criticism: special. 17.00.03 Musical Art. Odesa: ODMA im. A.V. Nezhdanovoi [in Ukrainian].
- Vyshnevskaya, S. (2014). Main features of traditional forms of chorus singing and their influence at the bandore art. *Scientific notes of the Ternopil National Pedagogical Univer-*

- city named after Volodymyr Hnatyuk. *Series: Art Studies*, 1, 150—157 [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2017). The main tendencies in the modern bandura performance of Ukraine and the Ukrainian Diaspora. *Actual problems of folk-instrumental performance in Ukraine: history and present* (Рр. 5—13) [in Ukrainian].
- Koshyts, O. (1970). *About Ukrainian Song and Music*. New-York: Nasha Batkivshchyna [in Ukrainian].
- Hrinchenko, M. (1922). *History of Ukrainian music*. Kyiv: Spilka [in Ukrainian].
- Filts, B. (2006). A wide spectrum of Galina Menkush's creative work. To the 60th anniversary of the birth of a banda player. *Folk creativity and ethnography*, 3, 112—117 [in Ukrainian].
- Kolubaiev, O. (2012). Formation of pop-song tradition of Galichina, in the context of multicultural interaction. *Proceedings. Series: Art Studies*, 2, 88—94 [in Ukrainian].
- Shchuryk, B. (2011). Vocal creation of A. Kos-Anatolskyi. *Youth and the market*, 3 (74), 106—108 [in Ukrainian].
- Dubilier, I. (2011). Choral genre in the works of the Donetsk composers (to the question of musical study of a particular regional). *Bulletin of Lugansk National Taras Shevchenko University*, 8 (219), 184—191 [in Ukrainian].
- Kostiuk, N. (2012). Activity of regents is in area of liturgical-musical culture of Ukraine of beginning of XX age. *Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University. Volodymyr Hnatyuk. Series: Art Studies*, 2, 121—129 [in Ukrainian].
- Rudnytskyi, A. (1963). *Ukrainian music: historical and critical review*. Munich: Dnirova khvyliia [in Ukrainian].
- Lanovyk, M.B., & Lanovyk, Z.B. (2006). *Ukrainian oral creative work*. Kyiv: Znannia-Press [in Ukrainian].
- Konovalova, Y. (2013). Neo-folk projections of the «Author — Tradition» cultural dialogue based on choral music by Ukrainian composers of the turn of the 20th—21st centuries. *Culture, art, education: problems and development prospects* (Рр. 147—151) [in Russian].