

**Dmytro Zhovnirovych**

**ARTICULATION AS A MEAN OF MUSICAL EXPRESSION AT THE BAROQUE EPOCH  
(ON EXAMPLES OF A FLUTE MUSIC OF THE 17 TH AND 18 TH CENTURIES)**

In the article the articulation signs and their meaning are considered in a context of music of the 17 th and 18 th centuries. A problem of expressive possibilities of articulation was researched concentration attention on such its functions as uniting or interrupting of notes, as well as accentuation without special dynamic sigs.

**Key words:** articulation, tie, affect, accentuation, articulation signs, Baroque music.

*Ольга Бенч*

**ЗВИЧАЄВА ТРАДИЦІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ХОРОВОМУ СПІВІ**

*У статті зроблено спробу осмислити питання генези й традиції хорового співу українців, що започатковані в найдавнішому пласті календарної та родинної обрядовості.*

**Ключові слова:** український хоровий спів, звичай, традиція, обряд, календарна обрядовість, мистецтво співу.

Останнім часом в українському музикознавстві все більшої уваги набувають ті питання, що пов'язані з дослідженням витоків національних звичаїв та традицій. Серед них немаловажне місце займає й стародавній український народний традиційний хоровий спів. Ця проблема привертала й сьогодні привертає увагу українських вчених-етномузикознавців К. Квітку, Ф. Колессу, В. Гошовського, С. Грицу, А. Іваницького, О. Смоляка та ін. На музикознавчому рівні це питання поки що належить до найменш досліджених.

Мета статті – осмислити питання генези традиційного хорового співу українців, враховуючи найдавніші фактори, що криються в календарній та родинній обрядовій культурі.

У культурі будь-якого етносу звичаєвість виявляє себе передусім через традицію, яка в кінцевому результаті виявляється основним критерієм достовірності, а навіть глибше – істинності на шляху пізнання своєрідності духовних основ кожного народу. Адже саме традиція поєднує в єдине ціле нерозривним ланцюгом духовні основи життя минулих і нинішніх поколінь народу – позбавлене хронологічного обмеження життя етнічного духу, що забезпечує стійкість майбутніх поколінь. Бо життя людське безперервне за своєю духовною суттю, і смисл життя кожного покоління полягає в самореалізації себе в душі традиції. З розвитком людського світу всі попередні набутки в усіх сферах життя не зникали безслідно, а ставали основою, джерелом духовного самоздійснення індивіда, народу, людства. Минуле, нинішнє і майбутнє взаємозворотні: минуле виявляється в нинішньому, як і нинішнє виявляється в майбутньому. В цьому суть духовної традиції. Тому історія кожного народу – це передусім життєпис духу людського.

«Особливо велику роль відіграють традиції в збереженні нації. Націю звичайно визнають як цілість поколінь минулих, сучасних і майбутніх. Таку цілість підтримують передовсім традиції. Завдяки їм зберігається й розвивається національна мова..., здобутки мистецької творчості, світогляд, народні ідеали – все те, що створює обличчя народу, що відрізняє його від інших народів» [1, 101], – так розглядав звичаєву традицію видатний український педагог початку минулого століття Григорій Ващенко і вбачав у ній духовну силу відродження народу. Істинність цього стверджує знаний етнолог Олекса Воропай: «Звичаї народу – це ті прикмети, по яких розпізнається народ не тільки в сучасному, а і в його істинному минулому. Народні звичаї охоплюють усі ділянки громадського, родинного і суспільного життя. Звичаї – це ті неписані закони, якими керуються в найменших щоденних і найбільших всенародних справах...» [2, 5].

Звичаєва традиція засвідчує високі духовні осягнення українців, забезпечує духовний зв'язок

покоління, відкриває людям у земному бутті перспективу життя етнічної душі. За звичаєвістю ми ідентифікуємо свою етнічну сутність, окреслюємо свою етнічну особливість. У звичаях живе наша природна релігійність, незважаючи на тисячолітню присутність у культурі візантійсько-московської й римської церковних ідеологій.

Українська звичаєва традиція зберігається в усній формі обрядових магічних текстів, у міфах, казках, у матеріальних пам'ятках (різьблення, вишивка, ткацтво), на яких закарбовано ідеограми. Через них людина змалку засвоює моделі світовідчуття і поведінки. В унікальному комплексі цих усних та ідеографічних текстів закарбовано процес українського світотворення, що складає Книгу української культури. Головну інформацію закодовано в символах і архетипах. Оце цілісне вірознання в його усній символічній формі збалансовує образно-інтуїтивний та логіко-понятійний способи осягнення світу, тобто людина пізнає світ серцем і розумом водночас.

Одним із найдавніших пластів української хорової культури є обрядова пісенна культура дохристиянської цивілізації на терені України. Українські обрядові пісні налічують кілька тисяч років, їх походження сягає найдавніших верств цивілізації.

Пройшовши різні історичні етапи нищення, руйнації, трансформації, нівеляції, підпорядкування іншим національно-ментальним домінантам, українська пісенна традиція всупереч всім заборонам і спробам її розчинити в інших традиціях донесла первинну міфо-релігійну свідомість та історичну пам'ять народу.

На основі обрядового хорового співу сформувалися різні напрями професійного музичного мистецтва, насамперед – українська церковно-музична християнська культура, котра активно розвивалась з кінця X ст., пристосувавши первинну обрядову культуру до церковних календарних богослужінь. Український вчений Олекса Воропай, який жив на еміграції, писав: «... Разом із християнством Візантія принесла в Україну свою культуру, але саме свою культуру, а не культуру взагалі. У нас вже була національна культура, і Володимир Великий тільки додав християнську культуру до своєї рідної...» [3, 5].

Джерела українського хорового співу знаходяться в глибинах прадавньої обрядової хліборобської культури українців. Видатний український історик Михайло Грушевський, вивчаючи звичаєві релікти української обрядової культури, визначив їх як природню цілісну релігійну систему українців, закріплену в обрядах річного кола [7, 171-172]. Вчений зробив концептуальний висновок, важливий для вивчення традиції українського духовного співу: «Річний календарний круг – це заразом властиво єдина наша релігійна система... передчасно розбита: зруйнована новими церковними заходами... На жаль... ми й нашого календаря не маємо в його повній і чистій передхристиянській формі й мусимо рахуватися на кожному кроці не тільки з спустошеннями й виловами, але і з змінами, перебоями і переносами, спричинених в старій системі церквою і церковним календарем [7, 171].

Традиційний обрядовий хоровий спів у культурі багатьох слов'янських народів і, зокрема в українській, – це особливі культові молитвоспіви до Духа Сонця – Хорса. У пантеоні давньоукраїнських богів Хорс наділявся особливим пошануванням. У нашій міфології Хорс з'являвся до людей в усі чотири пори року на білому коні і звався по-різному: навесні – Урай або Ярило, влітку – Купало, восени – Симаргл, узимку – Дажбог. Хорс в усіх своїх іпостасях – Бог громадського ладу. Тому одним із його синонімічних найменувань є теонім Лад. Юрій Федькович у своїй праці «Колядки старовіцькі» писав, що божеством наших пращурів було світле Сонечко, яке називали Лад [24, 632]

Лад – Хорс – Сонце єднали минуле, нинішнє і майбутнє в нескінченному перебігові Всеєдиного Часу-Життя. А в часовій безперервності люди творили своє індивідуальне життя.

Ладові-Хорсу люди складали молитвоспіви на священних горах, пагорбах, які в давнину були для наших пращурів святилищами. Тому ще й нині на горах, пагорбах на честь Хорса-Сонця-Купала українці, поляки, словаки палять собітку (купальське багаття), справляючи купальські обряди. Там, де не було природних гір, насипали рукотворні гори – кургани на честь Хорса і ставили камінь як знамено Хорса. Звідси пішла назва хори – підвищення, на якому розміщуються музиканти.

Поняття «хор» пов'язане із теонімом Хорс і дослівно означає Лад або Сонячне коло [23, 631]. Хор як архетип традиційної культури простежується в астральних назвах різних народів, які нале-

жать до аграрної культури – іранців, єгиптян, осетинів, афганців, вірмен та китайців [22, 616]. Так, в єгиптян Гор або Хор – це Бог Сонця або крилате Сонце, в іранців Бог Сонця називався Хормузд, або Ормузд [17, 111]. Із Сонцем пов'язане також іранське хорус (півень) – птах, що своїм співом віщує схід Сонця й настання нового дня [25, 113]. До речі, в давній гуцульській колядці Сонце звеличується в такому символічному образі: «Сидить півень на вербі, пустив коси до землі».

За міфопоетичними уявленнями східних народів, основу культури яких становили вірування в життєдайну силу Сонця, після третіх півнів (третьої по ряду спів півня за ніч) усяка нечисть, що никає в ночі, ураз зникає.

Архетип «хор» є також основою поняття «громада», тобто гурт, колектив. Прадавнє слово «громада» складається з двох понять: хоро-горо – Сонце і мата-мада – так у матріархальному суспільстві називали людину. У болгарській мові донині існує усічена форма хора, що означає громада, люди, у слов'янській мові – хоровод, тобто танець по колу за Сонцем, в українській – коломийка.

Тому у первісних хорах співаки розташовувалися по колу, за Сонцем. Ці концентричні сонячні кола забезпечували смислову вібрацію голосів, налагоджували спів на Всеєдину Гармонію. А поняття громада (хоромата) прочитується як люди, що живуть в Ладу із собою і Богом.

В 70-х рр. XX ст. на Черкащині археологи віднайшли величезні за площею забудови концентричними колами з майданчиками і храмами Сонцю [10, 24]. Колоподібна сонячна структура колективних зібрань людей забезпечувала концентрацію космічної енергії і сприяла взаємодії психологічного поля людини з Космосом.

Згодом первинну духовну сутність поняття «хор» втрачено і його почали тлумачити в хоронавчій літературі та в словниках лише на структурному рівні – співати разом [18, 753].

Український хоровий спів в основі своїй був усним. Усна традиція базувалася на безпосередній, «живій» передачі цілісного первинного знання, яке виникло й існувало з внутрішньої потреби людської душі жити за законами універсалізму. Знання наші предки осягали не через запам'ятовування усїєї маси усних текстів, а завдяки засвоєнню усних формул – теоретичної основи цих текстів. Через імпровізацію формульної структури обрядових, магічних, космогонічних усних текстів розкривається їх суть. У ній збалансовано образно-інтуїтивний і логіко-понятійний способи освоєння світу за принципами внутрішніх асоціацій. Основну інформацію закодовано в архетипах та ідеограмах. Це цілісне знання не розчленовано на релігію і науку, як у вторинних, писемних формах. Її традиція зародилася в ту пору, коли люди вмїли «читати» й передавати інформацію безпосередньо і безпомильно. Згодом стали кодувати свої знання в ідеограми, цілісні образи яких передавали єдність думки і почуття.

Писемна форма виникає із зовнішньої потреби логічного аналізу, аби зрозуміти явище усної культури. Щоб донести сучасним поколінням розуміння суті усного знання, його треба адаптувати, тлумачити, переводити через логічний виклад у писемну форму, тобто спрощувати. У писемній формі гіпертрофовано логіко-понятійний спосіб освоєння світу й вихолощено дієвість знання, яке поєднує в собі наукове пізнання і духовну практику.

В усній пісенній культурі українці закарбували процес творення світу своєї культури, а також виявили особистісні переживання і осмислення цього процесу світотворення. Так зароджувалося відчуття спорідненості людини з питомою природою та іншими людьми і сприйняття цієї живої єдності як єдиної родини. Українська народна пісня не просто супроводжувала буття народу у всіх його проявах, а зберегла у собі первинну міфологічну цілісність, яка витворилася в глибинному внутрішньому процесі творчого становлення людини як частки питомого земного середовища і космічної всеєдності. Витворюючи світ своєї власної культури, людина водночас пізнавала процес Божественного Творіння. Так в українській міфо-релігійній свідомості закарбувалася первинна міфологічна цілісність людського й Божественного, світу етнічної та вселюдської культури і Всесвіту. В українській обрядовій пісенності виявилася прадавня світотворча віра предків наших як одвічний творчий процес, у якому поєднується у безперервний плин минуле, теперішнє і майбутнє.

До нашого часу ці образи дожили завдяки безперервній чуттєвій передачі з покоління в покоління одвічного знання. Форма і варіанти цих піснетворів змінювалися упродовж свого життя,

зате лишалася незмінною їхня духовна сутність.

Ці особливості народної поетичної творчості, звичаїв та обрядів українців розкрив видатний вчений Олександр Потебня у своїй неперевершеній праці «Объяснения малорусских и сродных народных песен» (1883, 1887). Збираючи і досліджуючи народні пісні, вчений зробив концептуальний висновок: «Пісня упродовж свого життя є не одним твором, а рядом варіантів... » Він писав, що писемною традицією можна закріпити лише кілька варіантів пісні, внаслідок чого дослідник отримує тільки «декілька пунктів руху, недостатніх для визначення проміжного шляху» [19, 143]. Тому для збереження цілісної уяви про народне виконавство важливо зберегти «... якомога більше число варіантів, вихоплених із течії у можливій конкретності й точності» [19, 144].

В первинну епоху утворення етносу, на світанку історії нашого народу й витворено поетичні образи, складена система міфологічних уявлень про світ і роль людини в ньому, які й досі живуть в українських народних піснях. Однак, як зазначає видатний славіст і етнограф Олександр Котляревський, «дивитися на цей час треба іншими очима, міряти іншою мірою, відмінною від звичайно вживаної в історичній критиці. Історична аналітика може відділити пізніші парості, але мало допоможе в устремлінні збагнути дух старовини і проникнути в її заховані таїни: вони залишаться незрозумілими доти, поки не підійдемо до найсвіжішого джерела, сховища старовинних вірувань і одкровенень – рідної мови, через наближення до спорідненої доісторичної старовини інших індоєвропейських народів, не навчимося розуміти й цінити відповідно свої власні цінності» [13, 24].

У звичасвій культурі українців виявляється їхня висока моральність, ідеали, особливість етнічного характеру й світосприйняття. Духовне знання багатьох поколінь збереглося в обрядових піснях-молитвах як безцінний скарб. Ці характерні риси українських народних пісень проникливо відзначив відомий дослідник української старовини Микола Цертелєв: «... в українських піснях видно поетичний геній народу, дух його... і, нарешті ту чисту моральність, якою завжди відзначаються українці і яку ретельно зберігають до цього часу як єдину спадщину предків своїх, уцілілу від пожадливі народів, що їх оточують» [21, 3]. На превеликий жаль, ця безцінна спадщина надто мало, поверхово і не завжди правильно – і в етичному, і в естетичному сенсі – задіяна в нашому сьогоденному житті, не відіграє належної ролі у формуванні свідомості громадян незалежної України. І основні причини цього – зміна світогляду і свідомості нинішніх поколінь під впливом чужої ідеології та зверхнє ставлення до усної традиції в нашій культурі. Глобалізація та уніфікація призводять до нівеляції звичасвості, а це в свою чергу спричиняє стирання моральних норм, до руйнації етнічної традиції, а відтак до винародовлення. А починається руйнація напрацьованого тисячами поколінь з малого: відхід від звичаю обертається розривом зв'язків між поколіннями сім'ї, родини, роду і народу.

Сучасна духовно-культурна ситуація в Україні відзначається глибокою внутрішньою суперечливістю. З одного боку, незалежна держава пропонує певні пріоритети для розвитку національної фольклорної спадщини, в ряді державних документів зафіксовані заходи щодо збереження і примноження фольклорного скарбу народу. Проте в реальній суспільній практиці ці ідеальні настанови майже не втілюються, принаймні, ті канали, якими фольклорні цінності могли б і мали б потрапити до найширших кіл української громадськості, зайняті цілком іншими ідеалами і цінностями. Тому нині маємо прірву між непроминущими цінностями культури наших предків та тими поколіннями, які не здатні реалізувати традицію у власному житті. З багатовікового досвіду народу втрачено найцінніше – моральність, а отже, і перспективу духовного саморозвитку. Апелювання до європейської культури і загальнолюдських цінностей за цілковитої байдужості до родових цінностей – безперспективні. Кожне явище світової культури має своє питоме етнічне коріння, яким воно вирізняється поміж культур інших народів. Потреба збереження чистоти кореневих шарів української культури вписується нині в загальнолюдські завдання, пов'язані з екологією культури і, зокрема, екологією людської душі. Необхідно відродити і воскресити природне в людині й мистецтві.

Українська пісенна традиція була основою, на якій формувалися різні виконавські сфери української хорової культури. Зв'язок із цією кореневою основою культури ніколи не переривався. Однак, у різні історичні періоди цей процес мав свої яскраві спалахи й поступові спади, що відповідало соціально-історичним умовам життя народу. Проте різкий суспільний, а відтак і духовно-

світоглядний злам наступає в період останніх змагань та здобуття Україною незалежності, в період розпаду більшовицької імперії. Тож природно в 80-90-х роках ХХ століття, коли вказані процеси сягнули свого кульмінаційного пункту, звернення до традиційної пісенності активізувалося в усіх сферах хорової культури, як композиторській, так і виконавській творчості. Композитори звертаються до глибинних інтонаційних витоків традиційної культури, народних текстів і на їх основі творять нові хорові жанри (фольк-опери, ораторії-літописи, концерти, цикли, сюїти). У виконавській сфері поряд з існуючими хорами виникає ряд нових колективів, які репрезентують традиційне виконавство з концертної естради. Цей процес адаптації й трансформації традиційної пісенності в сценічних умовах потребує принципової оцінки форм його освоєння.

Адже цілеспрямованість мистецької діяльності хорових колективів залежить від рівня розуміння традиції культури і може або сприятливо впливати на сучасний культурний процес, або деформувати і руйнувати традицію. У перспективі розвитку хорової культури відіграє важливу роль не кількісне зростання хорових колективів, а розуміння сутності традиції у їхній творчій діяльності. Таке розуміння запобігає деформації самої традиції й сприяє її природному гармонійному розвитку. Тому осмислення цих процесів необхідне для прогнозування подальшого розвитку різних сфер хорової культури.

Нині гостро постає проблема збереження традиційного виконавства, оскільки сучасний історико-фольклорний процес зазнає згасання традиційного співу в його природному середовищі. Майже зруйноване те питома довкілля, без якого нині не може існувати традиційне виконавство. У цих умовах традиційний спів із свого природного середовища переходить в умови вторинного (концертного) побутування. Саме тому боротьба за його первинність і національну своєрідність постає як основна проблема екології хорової культури.

Процес засвоєння традиційного виконавства різними сферами музичної культури отримав назву «фольклоризм». Однак стисло наукове визначення цього терміна не є остаточно вивіреним і містить в собі ряд суперечностей. Зумовлено це тим, що поняття фольклоризму охоплює складні процеси використання, адаптації й трансформації традиційного виконавства в різних сферах музичної культури.

Частина дослідників під фольклоризмом схильна розуміти передусім негативні форми його вияву: псевдонародні стилізації, надмірну модернізацію традиції, яка веде до нівеляції національних витоків, комерційні форми фольклору і т. ін. [8, 7-23]

Та поруч із тим існує інший, значно позитивніший підхід до осмислення фольклоризму, який спрямований на пізнання, зрозуміння та оцінку його глибинної сутності, тобто якомога об'єктивнішого і розмаїтого осмислення його якісної та змістової сторін, у якому постає питання про його цілеспрямованість [9, 3-17].

Таке ставлення до виявів різних форм фольклоризму в сучасній музичній культурі відповідно потребує формування нової методики аналізу цього складного феномена культури. Визначення фольклоризму як «вторинне побутування автентичного фольклору» (В. Гусев) підказує такий дослідницький аспект, при якому новий тип цілісності оцінюється в порівнянні з двома рядами контексту – «життям» традиційного виконавства в його первинному, природному середовищі, а згодом уже в його новому вторинному, культурному середовищі. Принципово важливим при цьому є той факт, що мірилом цінності фольклоризму виступає первинна природна сутність «живої» традиції.

Саме такий підхід дає можливість осмислювати фольклоризм із позиції власних цінностей традиційного виконавства. Таким чином можна визначити допустимі межі й напрямок входження фольклоризму в духовно-моральну сутність традиційного виконавства, виявити рівень перетворення його первинної сутності. На цій основі можна прогнозувати про доцільність фольклоризму, його мету і завдання.

Українські музикознавці більшу увагу зосереджували на дослідженні композиторського фольклоризму в різних жанрах музичної культури (Л. Пархоменко, Б. Фільц, М. Загайкевич, О. Мурзина, Л. Яросевич, Г. Степанченко, Л. Кияновська, Б. Луканюк, Н. Костюк, О. Таранченко, Н. Калущка, І. Андрієвський та ін. ).

У статті розглядаються форми засвоєння живого етнотрадиційного інтонування у творчій діяльності різних хорових колективів, які функціонують, як у професійній, так і непрофесійній сферах хорової культури і які отримали назву «виконавський фольклоризм» [20, 4]. Осмислення концепції виконавського фольклоризму в українській хоровій культурі спрямоване на усвідомлення своєрідності національної культури. Адже виконавський фольклоризм відкриває перед нами глибинну, кореневу основу хорової культури, яка прихована в інтонаційних сферах регіональної і локальної традицій. Для хорової культури ці первинні є тим корінням, через яке вона «як рослина бере поживу із землі, а отже з духу народу» (Л. Куба). І чим розгалуженішою постає коренева система культури, тим яскравіше і багатше розкриваються її потенційні можливості.

Крім того, концепція виконавського фольклоризму спрямована проти абстрактно-загального тлумачення та трансформації традиційного виконавства як уніфікованого та однакового для всіх, в результаті якого ігнорується диференційний підхід до його конкретних виявів у місцевих співочих стилях. На наш погляд, найбільшим методологічним недоглядом теоретиків і практиків хорового виконавства стосовно національної традиційної культури є намагання «знімати» пісенні традиції з недиференційованих шарів культури і в залежності від ладових, ритмічних, фактурних та інших структурних елементів інтегрувати їх на правах загальнонаціональних особливостей фольклору, тобто витворити певну абстрактну модель національного хорового виконавства.

Проте такий підхід таїть в собі величезну небезпеку руйнування своєрідності звичаєвої традиції, яка не може і не повинна бути зведена для всіх до одного спільного знаменника. Навпаки, лише в розмаїтості регіональних особливостей можливе збереження, реконструювання та творчий розвиток української звичаєвості. Адже народна пісня, як і кожна людина, має свою особливу генеалогію, конкретну землю і те питоме середовище, в якому формується її духовна сутність. Зрозуміти специфіку і закони традиційного виконавства можна тоді, коли знаєш цю конкретну фольклорно-етнографічну реальність.

Інноваційне осмислення концепції виконавського фольклоризму дає можливість виявити шляхи засвоєння традиційного співу академічними і народними колективами, визначити функцію аматорських хорів. При цьому різні рівні виконавського фольклоризму стають основою типології форм сценічної інтерпретації традиційного виконавства. Структуротворчим чинником у цій системі виступає цілісність традиційної моделі, і в міру відхилення від цієї цілісної моделі можна виділити п'ять рівнів виконавського фольклоризму:

- 1) первинний традиційний спів автентичних гуртів;
- 2) репродуктивний спів як відтворення первинного виконавства науково-експериментальними фольклорними ансамблями, які функціонують в умовах міста;
- 3) вибіркоче ставлення до традиційного співу в мистецькій діяльності академічних хорових колективів;
- 4) стилізація народнопісенних традицій у творчій діяльності народних хорів та ансамблів пісні й танцю;
- 5) імітація пісенної традиції з орієнтацією на усереднену модель фольклоризму в різних сферах хорової культури.

Рівні виконавського фольклоризму визначають різні форми організації хорових колективів і віддзеркалюють суть осягнення первинного традиційного співу через виконавську інтерпретацію.

Хорова практика останніх років ХХ ст. в Україні активно засвоювала традиційне виконавство у колективах різних напрямків. Однак у сфері музичної культури чітко простежується тенденція на відсутність паритету (діалогу) між академічним і традиційним співом. Баланс між цими двома ділянками культури порушений через те, що в практиці й теорії професійного академічного хорового співу традиційне виконавство розглядається як нижчий щабель у культурній ієрархії по відношенню до академічного як вищого рівня культури. Традиційне виконавство не усвідомлюється як самостійна сфера культури, що живе за своїми художніми законами і критеріями. Така позиція професійного виконавства писемної традиції до традиційного виконавства усної традиції лежить в основі багатьох теоретичних помилок.

Музикознавці зазвичай пов'язують початок духовної традиції українського хорового співу з виникненням письмово фіксованої (передусім церковної) культури, оминаючи традицію хорового співу прадавньої усної культури.

Фольклористи в основному займаються аналізом зафіксованих «мертвих» текстів й не впливають на ті руйнівні процеси, що відбувалися й відбуваються нині в «живій» традиційній пісенній культурі. Композитори сам факт прилучення до народнопісенної тематики вважають творенням у дусі традиції. Диригенти-практики, вишколені вузівською системою, орієнтовані на усереднений тип національної культури. Їхні намагання досягти європейського рівня, оминаючи родові корені власної культури, безперспективні. У живому виконавському процесі загальнолюдські цінності виявляють себе через звуковий ідеал національної культури, який надає співу специфічності й неповторності. Не володіючи цим національним звуковим ідеалом, диригент не спроможний досягнути глибини власної культури, а тим паче вивести її на світовий рівень.

Таким чином, у практиці хорового співу склалося кілька напрямків, які відображають різні явища, що їх хорова практика залічує до традиційної творчості.

Перший із згаданих напрямків відносить до традиційного виконавства усі без винятку непрофесійні форми співу, які утворились в культурі. Таке широке розуміння традиційного виконавства негативно позначається на його різноманітних «вторинних» формах. Бо, якщо в системі культури не виокремлювати автентичне виконавство в самостійну сферу творчості, не піднімати авторитету носіїв традиції, то воно автоматично потрапляє в один ряд явищ, які не мають самодостатньої мистецької вартості. Крім того, традиційне виконавство потребує окремих, спеціальних умов для музичування, в яких збереглися б його специфічні компоненти. А концертні майданчики, на яких виступають автентичні колективи, сковують стихійну природу народних виконавців. Їхній спів «підтягується» під загальний, усереднений стандарт виконання, при якому «багатство регіональних стилів, характерне для слова, співу й костюма примушується тенденцією до уніфікації» [5, 5-7]. Тоді важко оцінити творчу природу традиційного співу, оскільки руйнуються його іманентні ознаки: особливість інтонування, імпровізаційність, варіантність, внутрішня потреба у співі тощо.

Інший напрямок у погляді на виконавський фольклоризм пов'язаний з іншою виконавською моделлю – професіоналізація традиційного співу засобами, що склалися в академічному хоровому виконавстві. Тут виявила себе тенденція до академізації народних колективів, які функціонували як у професійній, так і в самодіяльній сферах культури. В роботу з традиційним матеріалом механічно переносяться організаційні й художньо-виразові засоби, які характерні для академічного співу загальноєвропейської традиції. Для диригентів-практиків такий хід видається єдино правильним на шляху професіоналізації хорового колективу. Він міцно утвердився у свідомості диригентів, а також отримав підтвердження в окремих теоретичних працях з хорового виконавства [15].

У розв'язанні цієї проблеми особливе місце належить співвідношенню інтонування у традиційному й академічному хоровому співі. В осмисленні цих питань ми виходимо з того факту, що в традиційному (усному) виконавстві інтонування завжди несе смислову наповненість, є «смисловим звуковиявом» (Б. Асаф'єв), оскільки структура і її якість звучання існують нероздільно і реалізуються у співі одночасно. Тут ця цілісність інтонування обумовлена самою природою світосприйняття і світопережиття. А в академічному співі (писемної традиції) відірваність «тексту» твору від слухового передчуття його звукового образу породжує такі виконавські реалії, в яких інтонування (художня цілісність якого повністю довірена диригенту) буває художньо організоване, але не органічне.

Народнопісенна творчість, звичайно, не може бути цілком ізольована від професійної (індивідуальної) творчості. Вони перебувають у постійній взаємодії, але при цьому традиційне виконавство може змінюватися як зовнішньо (наприклад, манера поводитися на сцені), так і принципово внутрішньо, коли виконавці виявляють уже іншу, не властиву їм співтворчість. Тому, коли відсутнє розуміння цілісності традиційного виконавства, у якому не мистецькі чинники грають основну роль у процесі смислового інтонування, тоді спів має механічний звуковияв. Через те професіоналізація народнопісенної сфери за законами академічної традиції, яку підтримують ряд хорових диригентів, є невинуватою.

Існує і четвертий напрямок, у якому традиційне виконавство ототожнюється з індивідуальною творчістю. Тут пісенні традиції піддано різноманітним переробкам диригентами хорових колективів. Така запрограмованість висуває на передній план престижність індивідуальної творчості. При цьому диригенти «вибирають» з первинної цілісності окремі елементи, які вже загубили свій первісний зміст. Згодом іде суверенізація цих окремих елементів, і художній досвід уже не здатний продуктивно впливати на культурний процес, оскільки виникає виконавський стереотип. А це означає, що порушується механізм спадковості народної культури, руйнується регіональна манера співу. Академічний професіоналізм (який здебільшого зводиться до міцного володіння технікою) диригентів найчастіше поєднаний з незнанням традиційної культури, її істинної цінності. Не володіючи «генетичною програмою» своєї традиційної культури, не маючи глибинної ретроспективи, диригенти ототожнюють свою продукцію з народною культурою. Змілілий фон культурної пам'яті підмінюється підробками під творчість, а її реальне багатство залишається незадіяним в особистісному до-свіді.

У цій ситуації необхідна «гігієна свідомості» (В. Вернадський), спрямована насамперед на екологізацію народного виконавства як органічної частки хорової культури.

Доля виконавського фольклоризму в сучасній хоровій культурі може бути вирішена лише в аспекті проблем сучасної екології. І якщо процеси соціального буття роблять незворотнім регрес природного існування традиційного співу, то збереження «живої» уяви про нього, реконструкція фольклорної пам'яті є суттю процесу екологізації середовища побутування традиційного виконавства і духовної природи його носіїв.

Обрядова традиція є основою української хорової культури і впливає як на народне, так і на професійне виконавство.

Концепція виконавського фольклоризму повинна трактуватись як засадничий принцип для хорової практики у виконанні як автентичних, так і авторських зразків.

При цьому необхідно дотримуватись збереження регіональної своєрідності у відтворенні традиційного співу, оскільки в орієнтації хорової культури на засвоєння регіональної виконавської специфіки можливо зберегти і творчо розвинути все багатство національної звичаєвої традиції та народнопісенної спадщини.

Головною метою, до якого повинні прагнути диригенти та виконавці, є досягнення адекватного духовно-інтонаційного модуля, який визначає своєрідність української хорової культури. Сутнісним художнім виразом духовно-інтонаційного модуля є етнотрадиційне інтонування, яке ґрунтується на проникненні в первісну природу фольклорного зразка.

Отже, концепція звичаєвої традиції спрямована на утвердження первинного значення природного середовища, природного імперативу для людської культури та особистісного смислу в процесі творення людиною своєї культури.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Ващенко Г. Виховний ідеал. – Полтава: Обл. управління по пресі, 1994.
2. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. – К.: Мале видавниче підприємство «Оберіг», 1991. – Т. 1. – 449 с.
3. Воропай О. Звичаї нашого народу. – Мюнхен, 1966.
4. Гоголь Н. В. О малороссийских песнях. – ПСС. Т. VII.
5. Грица С., Мойсеев І. Фольклорні огляди свідчать // Музика. – 1983. – № 5. – С. 5-7.
6. Грушевський М.С. Історія української літератури: В 6 т., 9 кн. / Упоряд. В.В.Яременко; Автор передмови П.П.Кононенко; Приміт. Л.Ф.Дунаєвської. – К.: Либідь, 1993. – Т. 1.
7. Грушевський М. Історія української літератури. Київ-Львів, 1923. – Т. 1. – Ч. 1. – Кн. 1.
8. Гусев В. К проблеме современного фольклоризма // Современность и фольклор. – М., 1977. – С. 7-23.
9. Жирмунский В., Азадовский М. Библиографический очерк // История русской фольклористики. – М., 1958. – С. 3-17.



10. Історія української культури. Т. 1. – К.: Наукова думка, 2001.
11. Корнієнко П. Трипільські хліборобські поселення – феномен світової цивілізації // Український Світ. – 1994. – № 3-4.
12. Колесса Ф. М. Українська усна словесність. – Едмонтон, 1983.
13. Колесса Ф. М. Музикознавчі праці / Підгот. до друку С.Й.Грица. – К.: Наукова думка, 1970.
14. Котляревский А. О погребальных обычаях языческих славян. – М.: Наука, 1868.
15. Кошиць О. Спогади. – К.: Мистецтво, 1995.
16. Лащенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. – К: Муз. Україна, 1989.
17. Людкевич С. П. Дослідження, статті, матеріали / Підгот. до друку канд мистецтвознавства З.Штундер. – К.: Музична Україна, 1973.
18. Мифы народов мира. Т. 1. – Москва: Наука, 1980.
19. Шокало О. Україна і Схід: панорама культурно-спільних взаємин. – Київ, 2001.
20. Новий тлумачний словник української мови. Т 1. – Київ: Українська енциклопедія, 1998.
21. Потебня А. Из записок по теории словесности. – Харьков, 1905.
22. Судакова О. Хоровое пение абхазов как явление фольклора и современного фольклоризма. Автореферат дисс... канд. искусствоведения. – М., 1984.
23. Цертелев Н. Оиты собрания старинных малороссийских песеней. – СПб, 1819.
24. Шаян В. Віра предків наших. – Гамільтон, 1987.
25. Шокало О. Спільність традицій української та іранської культури // Україна і Схід: панорама культурно-спільних взаємин. – Київ, 2001.

**Olha Bench**

#### THE CEREMONIAL TRADITION IN THE UKRAINIAN CHORAL SINGING

It was made an attempt in the article to understand the question of genesis and tradition of choral singing on the Ukrainians that was initiated in the primordial layer of the calendar and gentilitial ritualism.

**Key words:** the Ukrainian choral singing, ceremony, tradition, ritual, calendar, ritualism, art, singing.

**Олена Колісник**

#### ІНДИВІДУАЛІЗОВАНІ ВИРАЗОВІ ЗАСОБИ ТА ПРОЯВИ СТИЛІЗАЦІЇ У КАМЕРНІЙ СИМФОНІЇ №7 «ШЛЯХИ І КРОКИ» ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА

*У пропонованій статті на прикладі Камерної симфонії № 7 «Шляхи і кроки» Є. Станковича продемонстровано необарокові стилеві риси творчості композитора, висвітлено барокові стилеві ознаки твору поряд із сучасними виразовими драматургічними, архітектонічними та ладогармонічними засобами.*

**Ключові слова:** музично-виразові засоби, необароковий, стилізація, формотворення, ладогармонія, фактура.

Постать українського композитора сучасності Євгена Станковича як талановитого митця та визначної фігури в українському музичному мистецтві ХХ сторіччя в останні роки перебуває в полі постійних зацікавлень музикознавців.

Стилістичні зв'язки музики Євгена Станковича є надзвичайно різноманітними. Ця музика є яскраво індивідуальною до такої міри, що за кількома тактами можна безпомилково впізнати її автора. Водночас вона служить органічним перетворенням тих або інших традицій, не боячись стилістичних паралелей, а нерідко й свідомо ідучи їм назустріч. При цьому риси минулих стилів подаються у яскраво вираженому новому індивідуальному ракурсі.

Звернення до вивчення або часткового дослідження різних сфер творчості композитора зна-