

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

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

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

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

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

УДК 7. 072. 2 : 7. 071. 1

Лідія Макаренко

## ТВОРЧИСТЬ Л. КОЛОДУБА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ

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

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

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

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

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

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

© Макаренко Л., 2014.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*В статье исследуется влияние на творчество Л. Н. Колодуба украинского инструментального профессионализма и определяется место композитора в художественном пространстве отечественного музыкального искусства.*

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

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

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

УДК 78.07 : 787.6

Світлана Вишнеvsька

### ЕВОЛЮЦІЯ ДУХОВНИХ ЖАНРІВ КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКОГО РЕПЕРТУАРУ

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

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

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

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

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