

ВІДОБРАЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ У СУЧАСНІЙ ХОРОВІЙ МУЗИЦІ НА ОСНОВІ ТРАНСФОРМОВАНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСЕННОСТІ

У статті розглядається художнє відображення «вольового» та «сердечного» елементів української національної ментальності у сучасній хорovій музиці на основі трансформованої пісенності на прикладі кантати Лесі Дичко «Червона калина». Аналізується взаємодія вказаних ментальних елементів. Зроблені висновки про синтез «лицарського» волепрагнення і «материнського» кордоцентризму, втілених в українській пісенності та в її художній трансформації у сучасній музиці.

Ключові слова: кордоцентризм, волепрагнення, українська національна ментальність, музична мова, відображення.

В. Н. ДРАГАНЧУК

ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ НА ОСНОВЕ ТРАНСФОРМИРОВАННОЙ УКРАИНСКОЙ ПЕСЕННОСТИ

В статье рассматривается художественное отражение «волевого» и «сердечного» элементов украинской национальной ментальности в современной хоровой музыке на основе трансформированной песенности на примере кантаты Леси Дычко «Красная калина». Анализируется взаимодействие указанных ментальных элементов. Сделаны выводы о синтезе «рыцарского» стремления к воле и «материнского» кордоцентризма, воплощенных в украинской песенности и в ее художественной трансформации в современной музыке.

Ключевые слова: кордоцентризм, стремление к воле, украинская национальная ментальность, музыкальный язык, отображение.

V. M. DRAGANCHUK

THE REFLECTION OF NATIONAL MENTALITY IN THE MODERN CHORAL MUSIC ON A BASIS OF A TRANSFORMED UKRAINIAN SONGS

The art reflection of «volitional» and «cardiac» elements of Ukrainian national mentality in modern choral music on a basis of transformed songs on the example of Lesya Dychko's cantata «Red viburnum» is examined in the article. The cooperation of the indicated mental elements is analysed. The conclusions about the synthesis of «knight's» volitional aspiration and «maternal» cardiocentrism incarnate in Ukrainian songs and in her art transformation in modern music are written.

Key words: cardiocentrism, volitional aspiration, Ukrainian national mentality, musical language, reflection.

Розуміння процесів соціокультурного розвитку суспільства є адекватним за умови глибинного пізнання ментальної сутності того чи іншого народу. Нація пізнається у своїй культурі, насамперед у найбільш «знакових» її жанрах, яким для українців є пісенний. Окрім автентичних взірців жанру, пісенність у трансформованому вигляді представлена у хорovій і вокальній творчості і є фольклорним варіантом літературно-музичного тексту. Це той народний первінь, на якому базуються усі шаблі авторських літературно-музичних артефактів. Концептуальне бачення відображення української ментальності у хорovій і вокальній творчості композиторів національної школи спирається на розуміння семантичних кодів української літератури, насамперед характерних для української ментальності аklасичних стилів (бароко,

романтизму, модернізму) – кодів, з яких виростає ментальне поле сучасних музичних артефактів. Але насамперед звернемося до матеріалу, у якому трансформовано *фольклорні літературно-музичні джерела* як такі, що втілюють *первинний семантичний код національної ментальності*, і здійснимо це на прикладі кантати Лесі Дичко «Червона калина», – яскравого явища у річищі музичного неофольклоризму, представленого композиторами-шістдесятниками «новою фольклорною хвилею».

Проблема фольклоризму та неофольклоризму в музичному мистецтві в цілому та «нової фольклорної хвилі» в українській музиці зокрема опрацьовується у дослідженнях таких вчених як А. Гончаров [1], О. Дерев'янченко [3], О. Мурзіна [7], С. Павлишин [9], О. Письменна [11] та ін. Творчість Лесі Дичко аналізується у працях С. Грици [2], Лю Пархоменко [10], О. Письменної [11], Н. Степаненко [12] та ін.

Поняття «музична ментальність», яке виникає у контексті цього дослідження, адже є результатом відображення ментальності нації чи індивіда у музиці, пропонуємо трактувати як спосіб мислення, як музичну призму, через яку людина дивиться на цей світ і на себе в цьому світі. Вивченню явища музичної ментальності присвячена праця Г. Джулай [4]. Керуючись дослідженнями таких вчених, як М. Захарченко, Є. Причепій та інших, авторка розмежовує два поняття. Перше – це *менталітет* (від англ. *mentality*) – «сформована система елементів духовного життя і світосприймання, яка зумовлює відповідні стереотипи поведінки... своєрідний «характер» людей, соціокультурний феномен, який перебуває у тісному взаємозв'язку з історією розвитку суспільства» [4, с. 5]. Друге – це власне *ментальність* (від лат. *mens*), що означає «спосіб мислення» [4, с. 5], загальну духовну налаштованість соціальної групи або індивіда як носія певної ментальності до навколишнього світу.

Поглянувши на теорію музичної ментальності з музично-психологічних позицій, «виходимо» на постулати корифея музичної психології Е. Курта, відповідно до вчення якого музика основана на психічній енергії, звук є явищем швидше психічного, аніж фізичного порядку (ми можемо уявляти звук внутрішнім слухом, він не буде звучати реально, але буде звучати «всередині нас»); музика – це енергетичний простір, пов'язаний з людською свідомістю, психічною енергією [6]. Музичне мистецтво, що несе певну психічну енергію, дух, відображає характер, той чи інший спосіб мислення нації чи індивіда, діє на нас на світоглядному та енергетичному рівнях; розвиває ті чи інші (в залежності від характеру твору) складові психічного устрою; як психоінформаційна система потужної дії впливає й на динаміку національного та особистісного характеру.

Мета статті полягає у вирізненні архетипів національної ментальності, відображених у сучасній хоровій музиці на основі трансформованої української пісенності – у контексті концептуального бачення відображення української ментальності у музичних артефактах національної композиторської школи (за семантичними кодами української літератури).

Хорова творчість Лесі Дичко демонструє діалог із вічними джерелами духовних надбань народу та із сучасною естетико-стильовою множинністю. Творча манера композиторки основана на новаторському прочитанні прадавньо-фольклорних, вітчизняно-історичних, сакральних джерел шляхом трансформації національно-духовних вербально-музичних (поетичних, ладо-інтонаційних, метро-ритмічних) смислових сутностей у сучасну мистецьку площину, у якій постає індивідуально-інтерпретована ідея художнього твору. Леся Дичко «не використовує цитат, а на основі стильових особливостей жанрів календарного циклу, історичних пісень створює нові мелодії, виробляє свій індивідуальний стиль, наскрізь просякнутий духом старовинної народної музики. У зв'язку з цим порушуються питання глибинного зв'язку з народнопісенними зразками саме в хорових жанрах. Пісенність виступає як узагальнена естетична категорія з властивими для неї метафорами, символами, конкретними персонажами. Композиторка, звертаючись до архаїчних фольклорних жанрів, творить на їх основі нові хорові композиції (поєми для хору, ораторії-літописи, хорові концерти, сюїти)» – пише О. Письменна, аналізуючи засади хорового мислення у творчому доробку Л. Дичко [11, с. 6]. На унікальність постаті композиторки у часовому діалозі вказує Н. Степаненко: «...Головна її (Лесі Дичко – В. Д.) особливість – у гострому відчутті Часу. В цьому – часто не

одностайне погодження з ним, а порушення сприйняття. Поява кожного з творів – своєчасна та органічна. Згадаймо... стійку долю, у період суперечливих 70-х років, кантати «Червона калина...» [12, с. 128]. Про це пише Лю Пархоменко: «Опоетизоване відтворення образів історичної визвольної боротьби в час брежнєвського посилення ідеологічного тиску (саме тоді нещадно критикується О. Гончар за «Собор») було ризикованим. А особливо тому, що художня концепція спиралась не на усталену традицію незмінних фольклорних мелодій, а на авторське проінтонування слів давніх історичних пісень» [10, с. 8]. Отож, символічно, що вже сама поява героїко-драматичної кантати «Червона калина» на тексти старовинних українських пісень XIV–XVII століть (для мішаного хору, солістів, двох фортепіано, арфи та ударних інструментів) у 1968 році стало *явищем*, явищем демонстрації *вольового* начала.

Лицарсько-вольове у найбільш буквальному (історичному) розумінні представлене в ренесансно-бароковому типі української народної культури, яку символізують «люди вільного ратного духу, «вогненні душі» козаків, степових лицарів...» [5, с. 85]. У цьому контексті про лицарсько-вольове будемо говорити як про вольовий-активний-енергійний-рішучий елемент психічного складу нації, що яскраво виявився в українському лицарстві – козацтві. У кантаті «Червона калина» лицарське представлене персонажами Байди (образом запорізького лицаря Дмитра Вишневецького-Байди) та козака Нечая (Данила Нечая, одного із соратників Богдана Хмельницького). Також образами сокола та орла. Як пише О. Найден, досліджуючи походження і функції образів в українській народній картині, «...в багатьох казках, колядках, билинах, думах, ліричних піснях тощо, у своїх семантичних підвалинах має зв'язок із птахом, за допомогою якого герой здійснював подорож до потойбічної країни предків і повертався назад» [8, с. 41]. Чи не таким птахом – соколом – полинув узагальнений герой «в чужу сторонуньку шукать таланоньку» та й повернувся «на третє літо»?

Червона калина як символ України має подвійне трактування: і у вигляді тужливого жіночого «*Чи я в лузі не калина була? Чи я в лузі не червоною була?*» (II частина), і як лицарсько-вольова Україна – «*Ой зйдемоь, миле браття, на високу могилу та посадим, миле браття, червону калину. Щоб зійшла лицарська слава на всю Україну!*» (V частина, фінал) – як символічне відновлення, «оживання» цього елемента національної ментальності. Твір поєднує в своєму лексичному словнику інтонаційний тезаурус від плачу й обрядовості до думи та героїки історичної пісні в сучасному перевтіленні, демонструє таку архітектоніку кордоцентричного та лицарсько-вольового елементів національної ментальності, що виявляє кресцендууючу динаміку лицарсько-вольового.

У першій частині – «Побратався сокіл з сизокрилим орлом» – цей елемент національної ментальності з'являється в кульмінації на словах Сокола: «*Бодай тії пани та й не панували, ой що моїх діток в чужий край заслали!*». На противагу кордоцентричності від початку частини, що проявляється у виразній наспівності солюючого тенора, прозорості фактури, в процесі розгортання твору розвиток все більше ускладнюється, насичується дисонантністю акордова вертикаль, що готує цю «зав'язку лицарсько-вольового» на *tragico*, де речитативність в партії соліста, «вибухові» квартово-секундові вертикальні нагромадження в партіях арфи та першого фортепіано на драматичному фоні другого фортепіано та ударних контрастують з тужливо-драматичними низхідними секундовими ходами в хоровій партії тенора на підтримці басових партій. В апогеї зображення лицарсько-вольового в партії першого фортепіано на *ff* – «персональний» акорд Лесі Дичко – «gis-h-dis» з доданим тоном «ais», який дисонує із «g-b-d» в соліста, хору та інших інструментів, що ще більше загострюється тритоновим співвідношенням педального баса «cis» в партії першого фортепіано із вказаним «g-b-d». Але це – лише зав'язка лицарсько-вольового, на фоні загального кордоцентричного характеру, оскільки частина завершується «післямовою», яка стає тихою кульмінацією – тужливим спогадом про діток в партії соліста.

Друга частина – «Козак од'їжджає, дівчинонька плаче. Чи я в лузі не калина була» – демонструє дві грані відображення кордоцентричного – через тризвучний виклад інтонацій плачу у вступі; через розспівність, переважну лінеарність мислення, більш прозору фактуру, використання трихордових поспівок, двозначної (терцієвої, інколи квартової) стрічки у її першій частині, ладову мінливість – в другій, де солююче мецо-сопрано втілює образ дівчини-калини як відображення *кордоцентричної сутності України*.

У центрі кантати – могутня, велична «Пісня про Байду» (третя частина), що втілено виразністю мовно-мелодичних інтонацій, активним зіставленням тризвуків («акордів-тональностей») в інструментальних партіях, виходом за межі традиційного тонального мислення, в подальшому розгортанні – метро-ритмічною складністю, розшаруванням фактури, використанням вільного інтонування в партії хору тощо. У частині зображається індивідуальний образ Байди – «...*Висить Байда на дубочку, та не день, не два, та й не одну нічку...*» та однією стрілою нищить турецьких «царя», «царицю» й «доньку» (узагальнені образи турецького ворога) – що є в кантаті уособленням всього українського характерного козацтва.

Плач «Сину мій, дитино моя» (четверта частина) є кульмінацією кордоцентричного в кантаті. Проникливість плачу з його виразною емоційністю – ліричністю, хвилюванням, напруженістю, ніжністю – втілюється мелодичною розспівністю, подекуди з орнаментикою, ритмічною вільністю, ладовою та метричною мінливістю, і все це – в партії солюючого сопрано, що створює образ Матері, Матері-України на фоні жіночих хорових партій з мінімальним використанням інструментів (здебільшого арфа).

Четверта та п'ята частини «Пісня про козака Нечая» (*attacca*) частини – є кульмінаційним втіленням двох складових української національної ментальності – кордоцентричного та вольового в їх образному, сутнісному контрасті, де на найвищій щабель виводиться вольове. Пульсуюча ритмічність, фактурне нагромадження від рецитації на фоні ударних до поступово залучення все більшої кількості виконавців, поліпластовість жіночого та чоловічого хорів («*Утікаймо, Нечаю...*» та «*Не вспів козак, не вспів Нечай на коника спасти, як став ляшків, як став панків, як капусту сікти...*»), підкреслена септімівість і секундово-квартівість вертикальних структур при підході до героїко-драматичної кульмінації, де на витриманий «b-d-f» накладається мелодична лінія в натуральному b-moll в партіях басів із переходом у більш світлу дієзну сферу на фоні «fis-a-cis». Величне завершення «*Ой зійдемося, миле браття, на високу могилу...*», де яскраво відображено історичну пісенність української народної творчості, підводить до натхненного апофеозу «... *щоб зійшла лицарська слава на всю Україну*» на найвищій кульмінаційній хвилі втілення лицарсько-вольової сутності в українській національній ментальності, трактування калини як символу вольової України, відновлення, «оживання» цього елемента національної ментальності. Це показано величною чистотою хорового звучання з «проривом» у світлий G-dur, що підкріплюється колоритною послідовністю мажорних «тризвуків-тональностей» у партіях фортепіано та арфи.

Таким чином, кантата Лесі Дичко «Червона калина», кореспондуючи до інтонаційного та ладового «національного музичного словника», діалогізуючи на рівні часовому – із вічними джерелами духовних надбань народу та просторовому – із сучасною естетико-стильовою множинністю, відображає світовідчуття, притаманне українцям, з позицій сучасного мислення. В цілому для втілення лицарсько-вольового використовуються взаємопроникнення горизонталі та вертикалі, співзвуччя нетерцієвої будови або з доданими тонами, вертикальні ускладнення, полігармонія, «акорди-тональності» і, разом із тим, класично-тональні звучання, фактурні нашарування, елементи речитації тощо. Натомість кордоцентричне відображається через розспівність, використання інтонацій плачу, трихордових поспівок, переважну лінеарність мислення, ладову мінливість, використання двозначної (терцієвої, інколи квартової) стрічки, більш прозорої фактури тощо. Ці засоби створюють музичне відображення образно-тематичного контрасту кордоцентричного та лицарсько-вольового елементів національної ментальності на рівні всієї кантати. Музично-мовне втілення лицарсько-вольового як окремої образної сфери, його крещендуюча динаміка в архітектоніці твору, що показує домінуючу роль вольового в семантиці кантати, яскраво демонструють значення «Червоної калини» як художнього підкреслення лицарсько-вольового елемента в українській національній ментальності.

Хорова та вокальна музика на основі трансформованої народної пісенності є ґрунтом, з якого проростають варіанти відображення української ментальності у музичних артефактах, створених за семантичними кодами літератури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гончаров А. О. Неофольклоризм як художньо-естетичне явище в музичному мистецтві / Анатолій Гончаров // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 18 : Музичне виконавство. – Кн. 7. – К., 2001. – С. 37–47.
2. Грица С. Вступне слово / Софія Грица // Леся Дичко. Літургії. Хорові твори. – К. : Музична Україна, 2004. – С. 5–9.
3. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 – музичне мистецтво / Дерев'янченко Олена Олександрівна. – К., 2005. – 19 с.
4. Джулай Г. А. Музична ментальність: соціально-філософський аналіз : автореф. дис. ... канд. філософ. наук : 09.00.03 – соціальна філософія та філософія історії / Джулай Ганна Андріївна. – Одеса, 2003. – 24 с.
5. Кримський С. Архетипи української культури / С. Кримський // Вісник НАНУ. – 1998 – № 7–8. – С. 74–87.
6. Курт Э. Музыкальная психология [гл. 1 : Тонпсихология и музыкальная психология, гл. 3] / Эрнст Курт // Номо Musicus. Альманах музыкальной психологии. – 2001. – М. : МГК. – С. 7–54.
7. Мурзина О. Фольклорний текст та його прагматика (про дослідження пісенного тексту) / Олена Мурзина // Текст музичного твору: практика і теорія : Зб. ст. – Київське музикознавство. – Вип. 7. – К., 2001. – С. 121–129.
8. Найден О. С. Українська народна картина. Фольклорний та етноісторичний аспекти походження і функцій образів : автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства : 17.00.01 – теорія та історія культури / Найден Олександр Семенович. – К., 1997. – 54 с.
9. Павлишин С. Музика двадцятого століття : Навчальний посібник / Стефанія Павлишин. – Л. : Бак, 2005. – 232 с.
10. Пархоменко Лю. Обриси творчого шляху Лесі Дичко / Лю Пархоменко // Леся Дичко : грані творчості: Зб. статей. – Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Вип. 19. – Кн. 3. – К., 2002. – С. 6–12.
11. Письменна О. Б. Музична мова хорових творів Лесі Дичко : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Письменна Оксана Богданівна. – Львів, 2004. – 16 с.
12. Степаненко Н. Кольорова семантика в хорових творах Л. Дичко (на прикладі творів «У Києві зорі» та «І нарекоша ім'я Київ») / Н. Степаненко // Леся Дичко : грані творчості : Зб. статей. – Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Вип. 19. – Кн. 3. – К., 2002. – С. 128–135.

УДК 784 (4УКР) «17»

І. Л. БЕРМЕС

**ГЛУХІВСЬКА СПІВОЧА ШКОЛА ЯК ПІДҐРУНТЯ ВІТЧИЗНЯНОЇ
ПРОФЕСІЙНОЇ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ ОСВІТИ У ХVІІІ СТОЛІТТІ**

У статті визначено значущість феномену Глухівської школи співу в соціокультурних процесах ХVІІІ ст. З'ясовуються засади функціонування школи, її традиції.

Ключові слова: Глухів, спів, відбір, підготовка.