



Розділ 2

ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО В СИСТЕМІ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ ТА ОСВІТИ

УДК 784.4.071.2 (477) '06
ID ORCID 0000-0003-0665-0023
DOI 10.34064 / khnum 1-5207

Юлія Радкевич

СПІВАК ЯК СПІВАВТОР: ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСЕННОСТІ У КОНЦЕРТНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ СЬОГОДЕННЯ

Радкевич Ю. Співак як співавтор: особливості репрезентації української народної пісенності у концертно-мистецькому просторі сьогодення. Розглянуто три різножанрові зразки репрезентації народної пісенності України (народна пісня, пісня-романс, духовний кант) у виконанні знакових представників національної культури (К. Цісик, Н. Матвієнко, Т. Компаніченко). Здійснено спробу дослідження феномена авторства в контексті виконавської творчості на прикладах зразків національного музичного фольклору, визначальними ознаками якого є анонімність і колективність творення, в наявних умовах зміни комунікації «виконавець / автор – слухач» в сучасному концертно-естрадному жанрі. На їх прикладі обґрунтовано роль співака як співавтора в концертно-мистецьких умовах репрезентації української народної пісенності. Встановлено, що представлені зразки спираються на установлену традицію національної народної пісенності та увиразнюють цілісність творчої особистості виконавця – носія духовної традиції етнічної культури.

Ключові слова: українська народна пісенність, співак як співавтор, Квітка Цісик, народна пісня, пісня-романс, духовний кант.

Радкевич Ю. Певец как соавтор: особенности репрезентации украинской народной песенности в концертно-художественном пространстве

современности. Рассмотрены три разножанровых образца репрезентации народной песенности Украины (народная песня, песня-романс, духовный кант) в исполнении знаковых представителей национальной культуры (К. Цисик, Н. Матвиенко, Т. Компаниченко). Осуществлена попытка исследования феномена авторства в контексте исполнительского творчества на примерах образцов национального музыкального фольклора, определяющими признаками которого является анонимность и коллективность творчества, с учетом условий изменения коммуникации «исполнитель / автор – слушатель» в современном концертно-эстрадном жанре. На их примере обосновывается роль певца как *соавтора* в процессе репрезентации украинской народной песенности на концертной сцене. Установлено, что представленные образцы опираются на устоявшуюся традицию национальной народной песенности и подчеркивают целостность творческой личности исполнителя – носителя духовной традиции этнической культуры.

Ключевые слова: украинская народная песенность, певец как соавтор, Квитка Цисик, народная песня, песня-романс, духовный кант.

Radkevych Y. The singer as the co-author: the features of the representation of Ukrainian folk songs in the concert and art space of the present.

Background. Turning to the original sources of Ukrainian musical culture, we should point out the greatest achievements that appear to be the folk-song tradition. The problem of authorship of musical folklore was not considered for well-known reasons: its decisive features are oral, anonymous, collective way of creation. If the phenomenon of authorship is present in various manifestations of musical creativity (composing, performing, directing, etc.) and works in various forms of musical art of the past and present, today the study of the role of the singer as a co-author in the contemporary representation of Ukrainian folk song has not yet become a subject of a special scientific interest. The stated problem opens the prospect of developing the interpretation science as a science of the phenomenology of the artist's creative personality in various artistic discourses. The urgency of the topic is to study the peculiarities of the representation of Ukrainian folk songs in the contemporary concert repertoire on the example of the activities of the iconic representatives of the national culture: Kvitka (Kacey) Cisyk, Nina Matvienko, and Taras Kompanichenko.

Objectives. The purpose of the research is to substantiate the role of the singer as the co-author in representing the Ukrainian folk song in the contemporary



concert and artistic space on examples of multi-genre patterns (folk song, song-romance, spiritual chants).

Methods. The methodology of the research is based on the genre, structurally functional and interpretive scientific approaches.

Results. In order to highlight the peculiarities of the representation of Ukrainian folk songs in the concert and artistic space of today, within the framework of the scientific article, let us dwell on the consideration of the following genres of folk song: *folk song, song-romance, and chant*.

In the unique performance by Kvitka Cisyk (1953–1998) of the chosen folk song “Verse, my verse” the singer appears as the co-author of the song. As one knows, this folk song has no authorship (being an example of the collective folk-song tradition). The level of co-authorship of the singer can be defined as the one corresponding to the traditional performance (the performer as the author).

Another example considered is G. Skovoroda’s “*Every City Should Have Its Character and Rights*” in two versions (N. Matvienko and T. Kompanichenko) and two genre dimensions. Thus, in the detailed analysis of the sample, it can be argued that in the performance of N. Matvienko it sounds like a song-romance, and T. Kompanichenko’s interpretation makes clearer its genre attribution as a spiritual chant (the ethical basis).

The song-romance performed by N. Matvienko appears as a bright theatrical performance. The singer represents the song in an elegant manner, appealing to the style basics of the musical baroque. In the instrumental accompaniment of the Ensemble of Ancient Music of K. Chechenia (*Konstantin Chechenia*), the baroque sound-ideal of the court secular culture was embodied. N. Matvienko, as the co-author of this composition, refined the baroque sounding (the deep understanding of the verbal text by G. Skovoroda, organic in the embodiment of the aesthetic and musically-immanent principles of the baroque style).

“Every City Should Have Its Character and Rights” performed by T. Kompanichenko is characterized by such features as: 1) the introvert nature of the expression as a notable feature of the kobza-lyre tradition; 2) the interpretation by the performer of the “Skovoroda” song as an example of the spiritual chant (the correspondence of the repertoire of the traditional singing); 3) the organic and indissoluble nature of the vocal and instrumental components (singing performance (*spivogra*) as an attributive quality of the kobza-lyre tradition).

Conclusions. The role of K. Cisyk as the co-author of the folk song “Verse, my verse” is evidenced in the fact that the singer managed to reach the level of the standard of interpretation of Lemko folk song, as much as possible tending to perform the song without any change. The subtle feeling of Ukrainian melody with the introduction of the contemporary sound (the high artistic orchestral arrangements by J. Cortner) is stated as a manifestation of the national sound ideal (according to O. Bench).

In N. Matvienko’s performing interpretation of the song-romance “Every City Should Have Its Character and Rights” in the framework of the modern concert stage (with the sound of timbres of unique Ukrainian baroque musical instruments), the national baroque style constants (the concept of “the world as a theatre”) became more visible.

The performing interpretation by T. Kompanichenko is aimed at the completeness of the disclosure of the concept of the composition as an ideological and aesthetic orientation of the kobza-lyre tradition. Without violating its style basics, the singer, as the co-author of the composition performed, appears to be the driving force behind the enrichment and development of the established stylistic principles of the kobza-lyre tradition.

The provided multi-genre samples performed by the iconic representatives of the national culture are based on the established tradition of folk song and express the integrity of the creative personality of the performers as bearers of the spiritual tradition of ethnic culture. The prospects for further research in this direction may be related to the study of the iconic phenomena of the performing music culture of Ukraine, which find an appeal in the socio-cultural and research space of today.

Key words: Ukrainian folk song, singer as the co-author, Kvitka Cisyk, folk song, song-romance, spiritual chant.

*...Я всім говорила, що українська музика є дуже гарна,
мелодійна і що народ такий співучий. А мені відповідали:
якщо так, то заграй мені щось, заспівай мені щось.*

Квітка Цісик

Постановка проблеми. Українська культура з її глибоким корінням у тисячолітньому шляху досягла грандіозних вершин. Звертаючись до витоків національного мистецтва, вкажемо на найбільше надбання, яким постає народнопісенна традиція. Яскраві та унікальні



зразки українських народних пісень набули широкого розповсюдження і визнання на світовому рівні. Однак проблема авторства музичного фольклору не розглядалася з відомих причин: її визначальними ознаками є усність, анонімність, колективний спосіб творення. Нині народнопісенна традиція постає джерелом наукового інтересу, зокрема, при урахуванні наявних умов зміни комунікації «виконавець / автор – слухач», коли зразки народних пісень лунають не в природному фольклорному середовищі, а презентуються зі сцени, в сучасному концертно-естрадному жанрі, для широкого загалу слухачів.

Якщо феномен авторства присутній у розмаїтих проявах музичної творчості (композиторська, виконавська, режисерська, редакторська) і осмислений у музикознавчих розвідках, то дослідження ролі співака як співавтора у репрезентації української народної пісенності в концертно-мистецькому просторі сьогодення досі *не стало предметом спеціального наукового інтересу*. Заявлена проблематика, що полягає у дослідженні ролі співака як співавтора, відкриває перспективу інтерпретології як науки про феноменологію творчої особистості виконавця в різних мистецьких дискурсах. *Актуальність теми* полягає у вивченні проблеми репрезентації української народної пісенності на прикладі діяльності знакових представників національної культури сьогодення – Квітки Цісик, Ніни Матвієнко, Тараса Компаніченка.

Аналіз останніх публікацій за темою. Передумови вивчення форм і способів репрезентації української народнопісенної спадщини розкрито у працях О. Бенч, С. Грици, А. Іваницького [1; 2; 3]. Також відзначимо дослідження Н. Корихалової, В. Самітова, присвячені розгляду загальнотеоретичних проблем музичного виконавства [6; 11].

Мета дослідження – обґрунтувати роль співака як співавтора у репрезентації української народної пісенності в концертно-мистецькому просторі сьогодення на прикладах різножанрових зразків (народна пісня, пісня-романс, духовний кант).

Матеріалом обрано зразки української народної пісенності у виконанні видатних представників музичної культури нашого часу: Квітки Цісик (англ. *Kacey Cisyk*, 1953–1998) – американської співачки українського походження (аудіозапис пісні «*Верше, мій верше*» з аудіо-альбому «*Two Colors*», США, 1989); Ніни Матвієнко (у співпра-

ці з Ансамблем давньої музики під керівництвом К. Чечені) та Тараса Компаніченка (аудіо- та відеозаписи пісні-романсу / духовного канту «Всякому городу нрав і права»).

Виклад основного матеріалу. При дослідженні заявленої проблематики, доцільним вбачається врахування жанрового розмаїття української народної пісенності у взаємозв'язку з різновидами сольного співочого стилю. Передусім, вкажемо на основні жанри національної народнопісенної традиції: колискові, календарно-обрядові, родинно-обрядові, історичні, суспільно-побутові, ліричні, жартівливі, танцювальні пісні; епос (думи); канти, пісні-романси тощо (за А. Іваницьким [3]).

Як відомо, у вітчизняній музичній фольклористиці усталеним є розподіл співочих стилів народної пісенності на гуртові та одиночні (в тому числі, жіночі та чоловічі) [3, с. 273]. У свою чергу, одиночний (сольний) співочий стиль народнопісенного виконавства набув розповсюдження у трьох найголовніших різновидах: 1) у селянському музичному побуті; 2) серед народних співців-професіоналів – кобзарів та лірників; 3) серед освічених верств суспільства та в міському побуті (пісенно-романсовий стиль) [там само].

1. У селянському музичному побуті сольний спів може бути репрезентований у календарно- та родинно-обрядових жанрах, ліриці (колискові, голосіння, балади, співанки-хроніки, ліричні пісні, чумацькі, солдатські / рекрутські, строкові пісні), танцювальних та жартівливих піснях. Особливості манери співу сольного народнопісенного виконавства втілені у різних вокально-тембрових традиціях, серед яких дослідники вирізняють ряд різновидів, зумовлених впливом територіального чинника (оскільки геоприродні умови є ключових у виформуванні певного співочого стилю).

2. Пісенна культура народних співців-професіоналів – кобзарів та лірників (виключно чоловіча традиція) – не має аналогів в європейській культурі як унікальний феномен співочого музичного культури України. Теренами України впродовж XVI–XX століть мандрували незрячі співці, які виконували у супроводі кобзи, бандури або колісної ліри епос (думи), балади, історичні пісні, духовні канти – псалми (ексклюзивний репертуар, який не виконувався непричетними до тра-



диції). В середовищі селян співці користувались глибокою довірою (іменувались старцями, «Божими людьми») та являли собою втілення духовної самосвідомості народу. Співоцтво кобзарів та лірників наділено своєрідною окрасою.

У виконавській традиції співців не існувало однотипної манери співу, оскільки для кожного пісенного жанру кобзарсько-лірницької традиції був характерний відповідний як текстово-змістовний, так і музично-інтонаційний спосіб виконання. «Якоїсь особливої манери кобзарського співу (на зразок автентичного чи академічного) не було» [7, с. 270]. В. Кушпет вказує на самобутність виконавського стилю співців, який вирізнявся імпровізаційністю, експресивною манерою, зумовлених речитативною мелодикою та вільною ритмікою виконуваних творів. «Володіння специфічною манерою виконання – музичним речитативом – було основним виконавським прийомом та стилем старцівського співу» [9, с. 28]. Іншою характерною ознакою виконавства кобзарів і лірників є наявність інструментального супроводу (співогра). Таким чином, репертуар і стиль співу старців відрізнявся від виконавської народнопісенної традиції селян.

3. Серед освічених верств суспільства та в міському побуті XVII–XVIII ст. в Україні набув розповсюдження пісенно-романсовий стиль виконавства. У жанровому вимірі він був репрезентований через романси фольклорного складу (переважно сольні), що відзначалися великим тематичним діапазоном (здебільшого про кохання та родинний побут). Так, у піснях-романсах (або, по-іншому, народних романсах) постають теми вірного кохання, зради, розлуки («Йшли корови із діброви» «Ой коли б той вечір та й повечоріло»; «Ой у полі криниченька» та ін.), а сам вербальний текст виконує провідну роль. Яскраві зразки пісенно-романсового стилю переважно є одноголосними (часто із імпровізованим інструментальним супроводом) із легко запам'ятовуваною мелодією. Даний стиль набув розквіту був поширений у всіх регіонах України. Головними його рисами є: «... органічне поєднання діатонізму і монодичних традицій народної музики з ладо-інтонаційними явищами гомофонного стилю (зокрема, використання мелодичного і, особливо, гармонічного мінору)» [3, с. 274].

Задля висвітлення особливостей репрезентації української народної пісенності у концертно-мистецькому просторі сьогодення зупинимось на розгляді наступних жанрів – безпосередньо *народна пісня, пісня-романс, кант* – як відповідних вищевказаним різновидам сольного співочого стилю народнопісенного виконавства (у селянському побуті; серед освічених верств суспільства та в міському побуті – пісенно-романсовий стиль; кобзарсько-лірницька традиція).

В якості показового прикладу ролі співака як співавтора проаналізуємо виконання лемківської старовинної народної пісні «*Верше, мій верше*» яскравою представницею музичної культури української західної діаспори **Квіткою Цісик**, творчість якої стала унікальним прикладом популяризації української пісенності на світовому рівні та вагомим внеском у розвиток національної музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ ст. Обрана пісня відноситься до найвідоміших серед широкого загалу народних пісень Лемківщини (разом із «Гей, пливе кача», «Розмарія» «Кедь ми прийшла карта» та ін.) і є однією з найбільш виконуваних українських народних пісень в Україні і світі.

«Верше, мій верше» є складовою концертного репертуару багатьох сольних виконавців і колективів (від тріо сестер Байко, заслуженої хорової капели «Трембіта» – до «Піккардійської терції», Джамали та ін.). У пісні йдеться про закохану дівчину, яка виходить заміж; про тугу за рідним домом і переживання, що в невістках їй буде гірше, аніж у батьківській хаті. Після сумнозвісних історичних подій, пов'язаних із вигнанням лемків з їх етнічних земель (після етнічних чисток «Операції Вісла» у 1947 р.), дана лірична пісня стала певним символом жалю за втраченою батьківщиною.

Структура поетичного тексту обраного прикладу представлена в шестискладовому вірші, згрупованого у чотирирядкові строфи (що є типовим для родинно-побутових лемківських пісень). Як відомо, вагомим чинником у репрезентації виконавської культури народно-пісенної традиції постає відтворення *специфіки задіяного мовного діалекту*. Так, в основі вербального ряду аналізованого зразка – лемківський мовний діалект, один з архаїчних в українській мові, що відноситься до говорів карпатської групи. Серед діалектизмів, котрі прикрашають пісню самобутнім «звучанням» тексту, вкажемо на наступ-



ні: «уж» (уже), «мі» (мені), «било» (було), «мамичка» (мати), «барз» (дуже).

Аналізований зразок задумливого, споглядального настрою (темп повільний), характерного для народних ліричних пісень, і представляє традицію сольного співу, що домінувала в музичному побуті лемків. Мелодична складова пісні є типовою для мелосу лемківських народних пісень, що вирізняються від народнопісенних зразків інших етнографічних регіонів України. Характерною прикметою лемківського мелосу, що спостерігається й у пісні «Верше, мій верше», є відсутність внутріскладової розспівності (кожному складу вербального тексту відповідає не більше одного-двох звуків мелодії).

Драматургічну будову мелодичної лінії, що відзначається заокругленістю, можна визначити наступним чином. Перша фраза пісні вузького діапазону у мінорі (в межах трихорду, поступенного руху) сприймається як *initio*. Друга – варіаційний розвиток першої фрази (транспозиція на малу терцію вище, у паралельному мажорі). У третій фразі мелодична лінія сягає кульмінації (*motus*), а в заключній підсумовується весь попередній розвиток (*terminus*). Така логічно завершена мелодична лінія є відповідною засадам побудови народного мелосу.

Своєрідною є й метроритмічна організація пісні як відповідна традиції лемківського народного мелосу. Спостерігається перемінна метрика (2/4 + 3/4) у поєднанні з синкопованим ритмічним малюнком, що є вагомим формотворчим чинником. Змінність розмірів та синкоповані ритмічні групи забезпечують плинність і свободу мелодики. Ладова основа пісні свідчить про її більш пізні походження, що виявляється у впливі функціонального гармонічного мислення та мажоро-мінорної ладової системи.

У виконанні Квітки Цісик пісня «Верше, мій верше» набула неабиякої популярності в світі. Вона входить до аудіоальбому «*Two Colors*» (США, 1989), запис якого здійснювався в *Clinton Recording Studio* – одній з найбільших студій звукозапису Нью-Йорка, що співпрацювала з всесвітньо відомими виконавцями. «*Two Colors*» – аудіо-збірка українських народних пісень, що побачила світ далеко за межами України і, за словами самої К. Цісик, «...є бажанням мого українського серця

вплести радісні нитки в розшарпане життям полотно, на якому вишита доля нашого народу»¹ (див. текст аудіо-збірки). Високоякісний інструментальний супровід, детальне прописання партитури, тонке відчуття українського мелосу є заслугою команди музикантів-професіоналів, що працювали над записом даного альбому: режисера звукозапису Е. Раковича (чоловік К. Цісик), піаністки М. Цісик, гітариста С. Шарфа, диригента й аранжувальника Дж. Кортнера.

Вкажемо найбільш прикметні особливості виконання К. Цісик пісні «Верше, мій верше». Пронизуюча звучання всього твору аутентична манера співу надають виняткової сокровенності, інтимності, камерності виконанню, увиразнюючи багату внутрішню культуру співачки. Слухаючи чисту українську вимову (консультантом із вимови при запису аудіо-альбому була мати Квітки – Іванна Цісик), яскравий «солов'їний» тембр співачки, неможливо не повірити кожному слову, переконливо *виспіваному* К. Цісик. В індивідуальній інтерпретації вона винятково проникливо висловлює сердечну любов і пошану Батьківщині.

Співачка обдарована унікальним тембром голосу, який не може не зачепити серце слухача. Він лунає з записів платівки *срібною* чистотою, ніжною кантиленою, а найголовніше – теплим українським словом. Професійна академічна школа вокалу забезпечила відмінну чистоту інтонування співачки, відчуття гарного головного резонування і відмінний музичний смак. Важливе місце займає багате оркестрове аранжування здійснене Дж. Кортнером слугує еталоном для сучасних співаків – наслідувачів виконання К. Цісик. Виняткова камерність у вокальній партії прикрашена багатими мелізматичними розспівами і доповнена доцільним, стильним й органічним оркестровим супроводом як ознаки сучасної світової поп-культури.

Як відомо, пісня «Верше, мій верше» не має авторства – це зразок колективної народнопісенної традиції. Однак у самобутньому виконанні співачка постає співавтором пісні. Рівень співавторства співачки можна визначити як відповідний із традиційним виконавством (виконавець = автор). Як відомо, у традиційній культурі «... спосіб ви-

¹ *Kvitka Cisyk. Two Colors* [аудіо компакт-диск]. KMC Records, USA. 1989.

конання пісні залежить не лише від колективно вироблених і відшліфованих прийомів виконання, а значною мірою й від індивідуальності виконавця, його таланту, настрою, вміння імпровізувати» [1, с. 45]. Звідси свобода та, в певній мірі, унікальність інтерпретації пісні К. Цісик, з одного боку; з іншого – чітко виражені ознаки спадкоємності народнопісенної традиції. «Після її виконання народні пісні сприймаються уже не як якісь весільні, застільні, а щось таке модерне і давнє», слушно зазначає І. Малкович [4, с. 385]. Таке талановите поєднання традиції й новаторства забезпечило життєстійкість пісні «Верше, мій верше», яка у виконавській версії К. Цісик стає еталоном². Безліч сучасних українських співаків включають аналізовану пісню до свого репертуару, спираючись на авторську інтерпретацію К. Цісик (Джамала, Злата Огнєвіч, А. Матвієнко, О. Муха, Люцина Хворост), яка дуже вишукано передала в пісні лемківський мовний і музичний колорит, наділила її власними переживаннями – біллю і тугою за рідною землею. Співані в опрацьованні Квітки Цісик українські народні пісні стали безцінним «музичним принесенням» народу своєї духовної батьківщини.

Звернемось до іншого прикладу втілення ролі співака як співавтора – «*Всякому городу нрав і права*» Г. Сковороди у двох виконавських версіях (Н. Матвієнко та Т. Компаніченка) і жанрових різновидах: як пісні-романсу і духовного канту. Відомий митець, філософ і поет українського бароко Г. Сковорода залишив після себе наступним поколінням безцінну філософську, літературну та музичну спадщину. Одним із найвідоміших музичних творів Г. Сковороди є «*Всякому городу нрав і права*» – десята пісня із збірки «*Сад божественних пісень*», створена в 1758–1759 рр. у селищі Ковраї (Наддніпрянина).

² В одному з інтерв'ю відомий поет і видавець, лауреат Шевченківської премії Іван Малкович розповідає: «Коли я вперше привіз її диск (*Квітки Цісик*. – Ю. Р.) 1990 року з Канади до себе у Карпати, то сусіди, як почули «Ніч така, Господи (!), місячна, зоряна», просили мене переписати їм платівку. <...> Один чоловік, який жив на найвищій горі, мав гучномовця і в неділю після церкви пускав голос Квітки на всі найближчі гори» (Позняк-Хоменко. Н. Унікальна Квітка. *Україна молода*. Вип. 051 за 04.04.2013 [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://www.umoloda.kiev.ua/number/2251/164/80146/>).

Вербальний зміст має філософсько-етичний вимір, співмірний з ціннісними світоглядними настановами українського бароко (самопізнання людини шляхом її духовного переображення). Сковородинська моралістична пісня «Всякому городу нрав і права» набула широкої популярності і вважається народною, хоч і є авторською. Вона має різні варіанти мелодичного оформлення, трактування та виконання. У якості прикладу можемо спиратись на мінімум три нотні зразки різних варіантів мелодики зразка, наведених у сучасному навчальному посібнику [5, с. 118–119]. Перший – з мелодикою пісенного типу (із збірника С. Карпенка «Васильківський соловей», 1864). Другий варіант – декламаційного типу (із репертуару бандуриста початку ХХ ст. Ліберди). Третій зразок був запозичений І. Котляревським в опері «Наталка-Полтавка». Мелодика цієї пісні в опері наспівна, однак втілює сатиричний характер.

«Всякому городу нрав і права» побутує у двох жанрових вимірах: як пісня-романс і кант. Цікавим вбачається дослідження виконавської інтерпретації одного й того самого твору у співдії різних співочих манер.

Кант вважається одним з важливих щаблів у формуванні української пісні-романсу. «У світських кантах зароджується нова образність, нова інтонаційна сфера; у них простежується особливо тісне зближення з фольклором і кристалізується новий жанр – пісня-романс» [5, с. 284]. Студенти, вчителі, дяки, міщани писали вірші, співали у триголосному кантовому складі народні мелодії. Ці канти виконувались і сольо і в триголосному варіанті. «У канті – носіїві принципово нового інтонаційного ладу – співіснують принципи середньовічної модальності і функціональної системи мажоро-мінору, певна лінеарність – з яскраво вираженим гомофонно-гармонійним складом, силабічна система віршування – з силабічно-тонічною» [8, с. 70].

Спробуємо охарактеризувати «Всякому городу нрав і права» в двох відмінних манерах виконання відомими українськими співаками, народними артистами України – **Ніною Матвієнко** і **Тарасом Компаніченком** – послідовником традиційного співоцтва, братчиком Кобзарського цеху. Вочевидь, кожен із них має свою харизму



й власне бачення виконавської інтерпретації твору Г. Сковороди. Прицільний аналіз обраного зразка довів, що у виконанні Н. Матвієнко «Всякому городу нрав і права» звучить як пісня-романс, а інтерпретація Т. Компаніченка увиразнює його жанрову атрибуцію як духовного канту (етична основа).

Високопрофесійно і самобутньо аранжували та інтерпретували твір «Всякому городу нрав і права» музиканти Ансамблю давньої музики К. Чечені і солістка Н. Матвієнко. Твір (окрім виконання на концертних майданчиках) увійшов до записаного музикантами однойменного аудіоальбому (2012). «Новий студійний альбом народної артистки України Н. Матвієнко знайомить слухача із досі маловідомими гранями таланту видатної української співачки. Дев'ятнадцять композицій, датованих XVI–XVIII ст., належать до так званої “гетьманської доби” – епохи становлення та розквіту українського бароко. Унікальні твори були відновлені за стародавніми рукописами та раритетними виданнями відомим музикантом та мистецтвознавцем Костянтином Чеченю. Серед пісень, записаних на диску – безумовний “суперхіт” тих часів “Всякому городу нрав і права” на музику та вірші Григорія Сковороди» [10].

Пісня-романс у виконанні Н. Матвієнко постає перед слухачем як яскраве театральне дійство. Варіант мелодики у їх виконанні наближений до зразка пісні з опери «Наталка-Полтавка» М. Лисенка із незначними видозмінами (в тому числі, в інструментальному супроводі). Співачка презентує пісню в вишуканій манері, акторсько-майстерно обіграє кожне слово твору. Відтак, володіючи оригінальною манерою народного співу, чаруючим тембром голосу, професійними співочою майстерністю, артистка зацікавлює слухача, апелюючи до стильових засад музичного бароко. Ця теза підтверджується думкою Л. Корній стосовно того, що «... в епоху бароко великого значення набуває театр, який синтезує різні види мистецтв. Театр був не тільки популярним видом мистецтва: театральна естетика заволоділа поезією, прозою, живописом» [5, с. 179].

В інструментальному супроводі ансамблю народних інструментів втілено бароковий звукоідеал двірської світської культури (лютня, колісна ліра, блокфлейти, басоля), що має яскраво-своєрідний

національний колорит та увиразнює багату спадщину народнопісенного мелосу. В цілому, у виконанні Н. Матвієнко й Ансамблю давньої музики К. Чечені констатуємо органічність втілення естетичних та музично-іманентних принципів барокового стилю, глибоке розуміння філософії Г. Сковороди, що зачаровують слухача XXI ст., долаючи межі часу і простору. Отже, можемо констатувати, що Н. Матвієнко як співавтор у виконанні даної композиції рафінувала барокове звучання.

«Всякому городу нрав і права» як зразок-репертуару кобзарсько-лірницької традиції у виконанні Т. Компаніченка не дає змоги визначити його жанр як «пісня-романс», хоча близькість до народнопісенних першоджерел в інструментальному супроводі (старосвітська бандура) є наявною. Речитативність вокальної партії (рецитація) зумовлює наратив, немов розмову з самим собою про головні питання буття людини (інтровертність, камерність вислову). Т. Компаніченко обдарований проникливим ліричним тембром голосу (тенор), округленим звуковидобуттям, що засвідчують високий рівень музичної культури виконавства.

Голос співака зливається з інструментальним супроводом, створюючи єдине нероздільне ціле (поняття «співогри»). Плавність динамічної лінії співогри спрямовує композицію до свого логічного завершення (безкульмаційність), утримуючи увагу слухача аж до останнього звуку (оповідальність як ведучий принцип вислову). Іншою відмінною ознакою постає яскрава виразна («тверда») вимова тексту. У виконавському стилі Т. Компаніченка увиразнюються ознаки школи традиційного співоцтва, перейнятої від Г. Ткаченка (1898–1993), котрий неодноразово повторював, що «кобзар не співає, він переживає» [7, с. 270]. Відтак, виявляється характерне для бароко прагнення до емоційної виразності (див.: [5, с. 220]). Таким чином, «Всякому городу нрав і права» Т. Компаніченка відзначається такими ознаками:

- інтровертність вислову як прикметна риса кобзарсько-лірницької традиції;
- інтерпретація сквородинської пісні як зразка духовного канту (відповідність репертуару традиційного співоцтва);



- органічність і нерозривність вокальної та інструментальної складових (співогра як атрибутивна якість кобзарсько-лірницької традиції);
- якість співогри як втілення наративу, оповідальності вислову (особлива плавність звучання в цілому, камерність у комунікації «виконавець-слухач»).

Висновки. К. Цісик, максимально тяжіючи до відтворення пісні «Верше, мій верше» – старовинний зразок народної пісні – без змін, актуалізує його в контексті тогочасної масової культури на світовому рівні. Самобутність виконавського стилю і тонке відчуття українського мелосу з привнесенням сучасного звучання (високохудожнє оркестрове аранжування Дж. Кортнера) констатується як прояв національного звукового ідеалу (за О. Бенч). Симбіоз автентичної манери співу (як відображення локальної древньої української традиційної пісенності) із вокально-технічними прийомами, властивими естрадному виконанню в світовому масштабі, зумовили неабияку популярність співачки як співавтора народної пісні, її репрезентації в музичному медіа-просторі. Доцільний підхід співачки до відтворення тексту пісні як співтворчості проявлен, з одного боку, в опорі на народнопісенну традицію (не порушуючи її «канонів») у поєднанні з розвитком її іманентних властивостей. З іншого боку, очевидним є індивідуальний вплив співачки на народну пісенність свого етнічного середовища (у відповідності до ознаки пісенного фольклору, що полягає у колективності творення). Відтак, *роль співачки як співавтора увиразнюється в тім, що К. Цісик у своєму виконанні спромоглася досягти рівня еталону інтерпретації народної лемківської пісні.*

Інтерпретація Н. Матвієнко сквординської пісні «Всякому городу нрав і права» (із звучанням тембрів унікальних українських барокових музичних інструментів Ансамблю давньої музики К. Чечені) «вивела» пісню на якісно новий рівень слухацьких уявлень про звукоідеал українського бароко в контексті сучасної концертної естради. Як співавтор співачка максимально увиразнила національні барокові стильові константи, що відобразилось у концепції «світу як театру», типового для бароко.

Виконавська інтерпретація Т. Компаніченка «Всякому городу нрав і права» як зразка духовного канта, в якій співак постає як співавтор, націлена на повноту розкриття *концепції твору як суголосної світоглядно-естетичним настановам кобзарсько-лірницької традиції*. Не порушуючи засад традиційного співоцтва, співак як співавтор виконуваного твору постає рушієм збагачення і розвитку усталених стильових принципів кобзарсько-лірницької традиції. Така якість репрезентації традиційної культури є відповідною її засадничим ознакам. «І все ж епос – народні думи, псалми, молитви, – при всій своїй канонічності даються нам у відчутті через виконавську експресію, за посередництвом особистісно адитивних елементів, завдяки яким вияскравлюється внутрішня суть виконавця», – зазначає С. Грица [2, с. 190]. Відтак Т. Компаніченко постає співавтором виконуваного твору як наслідувач кобзарсько-лірницької традиції, а ширше – як «барокова» людина у своїй творчо-просвітницькій місії: відродити феномен кобзарсько-лірницького співоцтва у сучасному концертно-мистецькому просторі для широкого загалу слухачів.

Підкреслюючи якість репрезентації народної пісенності співаком як співавтором у сучасному у концертно-мистецькому просторі, розглянуто три яскраві різножанрові зразки національної музичної культури (народна пісня, пісня-романс, духовний кант) у виконанні знакових представників національної культури. Представлені різножанрові зразки спираються на усталену традицію національної народної пісенності й увиразнюють цілісність творчих особистостей виконавців як носіїв духовної традиції етнічної культури.

Перспектива подальшого розвитку теми пов'язана з вивченням інших знакових явищ виконавської традиційної культури України в їх взаємодії з іншими напрямками професійної вокальної музики (наприклад, творчість Р.Кириченко, або вокальними циклами українських композиторів сьогодення).

ЛІТЕРАТУРА

1. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції : Навч. посіб. Київ : Ред. журн. «Український Світ», 2002. 440 с. : іл., нот.



2. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки. Тернопіль : Астон, 2002. 236 с.
3. Іваницький А. І. Український музичний фольклор. Підручник для вищих навчальних закладів. Вінниця : НОВА КНИГА, 2004. 320 с.
4. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
5. Корній Л. П. Історія української музики. Київ–Харків–Нью-Йорк, Видавництво М. Коць, 1996. Частина I. 315 с.
6. Корыхалова Н. П. Інтерпретація музики. Ленінград : Музыка, 1979. 208 с.
7. Кушпет В. Старцтво: мандрівні старці-музиканти в Україні (ХІХ – поч. ХХ ст.) : Наукове видання. Київ : Темпора, 2007. 592 с. : іл.
8. Кушпет В. Школа реконструкції виконавської традиції (ліра, кобза, торбан, бандура, спів). Київ, 2016. Ч. I. 110 с., іл.
9. Кушпет В. Школа реконструкції виконавської традиції (ліра, кобза, торбан, бандура, спів). Київ, 2016. Ч. VI. : Старосвітський спів. 49 с., іл.
10. «Побачив світ унікальний диск з музикою українського бароко» / Рідна країна : світоглядний портал [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://ridna.ua/2012/02/pobachyv-svit-unikalnyj-dysk-z-muzykoju-ukrajinskoho-baroko/>.
11. Самітов В. З. Виконавське осмислення авторської концепції музичного твору. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : Науковий журнал : № 1 (6) 2010. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. С. 135–143.

REFERENCES

1. Bench-Shokalo O. G. (2002). Ukrainian choral singing: Actualization of the customary tradition. Kyiv : «Ukrainskyi Svit»[in ukrainian].
2. Hrytsa S. (2002). Transmission of the folklore tradition: ethnomusicological intelligence. Ternopil : Aston [in ukrainian].
3. Ivanytskyi A. I. (2004). Ukrainian folk music. Textbook for Higher Educational Institutions. Vinnytsia : NOVA KNYHA [in ukrainian].
4. Karas H. V. (2012). Musical culture of the Ukrainian diaspora in the

world time space of the XX century : monograph. Ivano-Frankivsk : Tipovit [in ukrainian].

5. Kornii L. P. (1996). History of Ukrainian music. Vol. 1. Kyiv–Kharkiv–New-York : Vydavnytstvo M. Kots [in ukrainian].

6. Korykhalova N. P. (1979). Interpretation of music. Leningrad : Muzyka [in russian].

7. Kushpet V. (2007). Startshivstvo: traveling elderly musicians in Ukraine (XIX – early XX centuries) : Scientific publication. Kyiv : Tempora [in ukrainian].

8. Kushpet V. (2016). School of reconstruction of the performing tradition (lyre, kobza, torban, bandura, singing). Part 1. Kyiv [in ukrainian].

9. Kushpet V. (2016). School of reconstruction of the performing tradition (lyre, kobza, torban, bandura, singing). Part 6. Old-singing. Kyiv [in ukrainian].

10. “I saw a unique disc with the music of the Ukrainian Baroque”. Native country : worldview portal. Retrieved from <http://ridna.ua/2012/02/pobachyv-svit-unikalnyj-dysk-z-muzykoyu-ukrajinskoho-baroko/> [in ukrainian].

11. Samitov V. Z. (2010). Performing comprehension of the author’s concept of a musical work. The journal of the National Music Academy of Ukraine named after Pyotr Tchaikovsky : Scientific journal, 1 (6), 135–143. Kyiv : NMAU imeni P. I. Chaikovskoho [in ukrainian].