

3. Система управління якістю. Вимоги (ISO 9001:2008, IDT) : ДСТУ ISO 9000:2009. – [Чинний від 2009-06-22]. – К. : Держспоживстандарт України 2009. – 34 с. – (Національний стандарт України).
4. Система управління якістю. Основні положення та словник термінів (ISO 9000:2005, IDT) : ДСТУ ISO 9000:2007. – [Чинний від 2007-09-03]. – К. : Держспоживстандарт України 2008. – 35 с. – (Національний стандарт України).
5. Сундарон Э. М. Система менеджмента качества: [учебное пособие] / Сундарон Э. М. – Ч. 1. – Улан-Удэ : Изд-во ВСГТУ, 2007. – 180 с.
6. Хриков Є. М. Процесний підхід – провідний принцип управління якістю вищої освіти / Є. М. Хриков // Створення системи менеджменту якості освітніх послуг : досягнення та перспективи : [матеріали наук.-практ. конф.]. – Луганськ : Вид-во ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», 2009. – С. 81 – 90.
7. Шапар В. Б. Сучасний тлумачний психологічний словник / Шапар В. Б. – Х. : Прапор, 2005. – 640 с.

In the article the principles of quality management, which are in the basis of the international standard ISO 9000 are examined. Bear in mind the increasing importance of the quality of education in modern society, the application of principles of quality management in the system of training of the future teachers of music is becoming an important factor of the corresponding improvement of the existing system of management of education today .

Key words: *system of quality management, international standards ISO 9000, quality management principles, the teacher of music.*

УДК783.65(477)(92)

Смоляк О. С.*

СЕРІАЦІЙНИЙ ПРИНЦИП РОЗГОРТАННЯ МЕЛОДІЇ В ОБРОБЦІ ОБРЯДОВОЇ ПІСНІ «КОЗА» МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА

У статті зроблено спробу проаналізувати серіаційний спосіб розгортання мелодії в обробці календарно-обрядової пісні «Коза» для мішаного хору Миколи Леонтовича. Зосереджено увагу на використанні трихордно-тетрахордних елементів, що є основним засобом підголосковості в старовинній старо-новорічній щедрівці. Доведено, що тричастинність є основною формотворчою базою для сюжетного розвитку обрядової пісні «Коза».

Ключові слова: *Микола Леонтович, серіаційний спосіб розгортання мелодії, варіація, тричастинна форма, хорова обробка, чотириголосе звучання.*

В українському музикознавстві протягом останніх десятиліть творча спадщина Миколи Дмитровича Леонтовича (1877–1921) все частіше привертає увагу дослідників. Його композиторський геній ще до сьогодні в повній мірі не осмислений через модальний спосіб мислення та неповторність у підході до обробок українських народних пісень. Микола Леонтович, на відміну від багатьох композиторів-сучасників підходив до опрацювання народних пісень по-своєму, глибоко відчуючи їхній мелосний потенціал. Кожна обробка народної пісні Миколи Леонтовича – це інкрустована найдрібнішими мелосними прикрасами картина з народного життя, зокрема його обрядових дійств, побутових і соціальних реалій.

Дослідженням творчої спадщини Миколи Леонтовича займалися українські вчені-музикознаці М. Гордійчук [2], В. Дяченко [3], П. Козицький [9], Н. Герасимова-Персидська [1], В. Золочевський [5], Б. Луканюк [12], Б. Фільц [15], Л. Пархоменко [13], А. Завальнюк [4],

* © Смоляк О. С., 2013

В. Іванов і Л. Іванова [6] та ін. Незважаючи на це, вона вимагає все нових і нових підходів у її осмисленні, оскільки з'являються нові методики і методології, що стосуються дешифрування старовинних пластів українського фольклору. Дослідники творчої спадщини Миколи Леонтовича, в основному, констатували фактологію музично-стильового методу композитора, не заглиблюючись у розуміння ним глибин й модальної природи українського фольклору.

Мета статті – проаналізувати серіаційний спосіб розгортання мелодії, що властивий обробці календарно-обрядової пісні «Коза» для мішаного хору Миколи Леонтовича, з урахуванням модального способу мислення композитора та використанням його у своїй творчій практиці.

Микола Дмитрович Леонтович (1877–1921) – геніальний майстер обробок українських народних пісень. Кожна, опрацьована ним пісня – це неперевершена на сьогодні композиція, що має свою драматургію й розкриття смислового навантаження сюжету, що є його художнім віддзеркаленням. Чи не найбільше уваги композитор у своїй творчості присвятив обробці обрядових пісень, зокрема календарних. Це, в першу чергу, пояснюється тим, що до нього й опісля ніхто так глибоко не проник у природу українського мелосу, в осмислення його витоків та художнього багатства, як Леонтович. Найважливішим доказом цього є розуміння модальної природи народної пісні, її артефактних елементів. Адже, хорові твори Миколи Леонтовича до сьогодні викликають подив у вчених-музикознавців своєю неповторністю й оригінальністю, власною музичною стилістикою й розумінням композиційної й фактурної природи пісні. Про це свідчать такі обробки українських календарно-обрядових пісень, як «Щедрик», «В полі, в полі плужок ходить», «Ой сивая та і зозуленька», «Воротар» та інші. Адже, за свідченнями українських учених-етномузикознавців, лише календарно-обрядові представляють той найдавніший пласт традиційної народної культури, який зберігає первісну природу модального мислення наших предків, прикладний і синкретичний характер. Якби українська культура не була такою давньою, а релігійні уявлення не такими усталеними й догматичними, то чи навряд до сьогодні в обрядах не збереглося б так багато первісних музичних артефактів, які притаманні пісням «Щедрик», «Дударик», «Воротар», «Ой там за горою», «Ой сивая та і зозуленька», «Коза» та іншим. Якщо більшість із вище зазначених обробок привертала увагу українських та зарубіжних музикознавців своєю стилістичною неповторністю, то обрядова пісня «Коза» якось стояла осторонь музикознавчої аналітики й була меншим чином осмислена. Це, в першу чергу, було пов'язано, з малою ємкістю хорової фактури та з недостатнім розумінням композиційної природи пісенного сюжету. Адже, пісня «Коза» творить сюжетний каркас стародавнього старо-новорічного обрядового дійства, його композиційну основу.

Обрядове дійство «Коза», за свідченнями українських народознавців, у прадавній період було прикріплене до другого циклу Різдва – святкування нічного світла – Місяця (Уациля), яке відзначалося в ніч перед старим Новим роком. Пізніше, втративши своє первісне функціональне прикріплення, обряд «Коза» став складовою усіх Різдвяних свят і відтворювався, починаючи від Святого вечора і закінчуючи Водохрещами.

Народне драматизоване дійство «Коза», без сумніву, належить до рудиментарних. Адже коза вважалася тотемом українського народу, її обожнювали здавна, наскельні малюнки з її зображенням належать до часів пізнього палеоліту (35–12 тис. років тому).

Питання про генезис культури кози залишається ще недостатньо вивченим. Але можна припустити, що ритуальна функція кози перейшла до землеробів у спадок від мисливців. «Саме в них (у мисливців – О. С.), на думку О. Курочкіна, вперше сформувався досліджуваний зооморфний культ» [10, с. 61].

Упродовж століть обряд «Коза» видозмінювався і дійшов до нас в іншому вигляді, його можна вважати імітацією давнього обряду. Тепер він трансформувався в народну виставу пародійно-гумористичного змісту (останнім часом цей обряд починає бути складовою інших обрядових дійств, зокрема «Вертепу», «Маланки», оскільки Коза часто присутня у маланкових новорічних обходах). Традиційне рядження з «Козою» почало забуватися лише після Першої світової війни – з приходом на українські землі радянської влади. Це відбувалося переважно під тиском комуністичної ідеології та її місцевих церберів – комуністів. Через те в різдвяно-новорічному дійстві

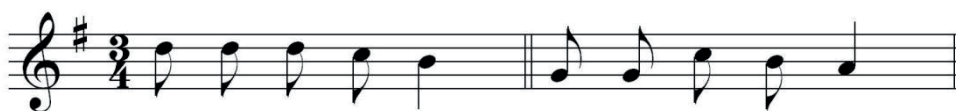
«Коза» збереглося ряд рудисентарних елементів, особливе місце з яких займає щедрівка «Го-го-го, коза», яку власне уподобав Микола Леонтович і опрацював її для мішаного хору.

Композитор використав, як і в багатьох інших обробках обрядових і не обрядових піснях, куплетно-варіаційну форму. І це зроблено ним не спонтанно чи наугад, а з розумінням варіативних особливостей народних пісень, способів їхнього імпровізаційного творення. Адже, народні співаки відтворюють пісню не як застиглу словесно-музичну сталість, а як постійно змінюване явище, що з кожним разом в більшій чи меншій мірі відходить від первісного інваріанта. Такий принцип живучості пісенного зразка є основним фактором збереження його в тому чи тому фольклорному середовищі. Крім цього застосування варіаційного способу в обробках народних пісень Миколи Леонтовича також впливає із драматургії пісенного сюжету. Це дає можливість композитору більш цілісно відтворити художньо-образний зміст твору, його музично-стильові особливості. Такий підхід композитора до опрацювання народної пісні зберігає ряд традиційних виконавських прийомів і разом з тим дає привід створити власний (індивідуальний) композиторський стиль.

Зауважимо, що композитор залишає первісну інтонаційну матрицю обрядової пісні «Коза» без змін. Власне у цьому й криється неперевершеність композитора Леонтовича як зберігача автохтонності народної мелодії у надзвичайно вузьких мелосних рамках. Через те підголосковість кожної партії хорового твору (крім основної) просякнута модальним обрамленням і позбавлена гомофонно-гармонічної горизонталі.

Мелодія обрядової пісні «Коза» власне й зберігає первісні ознаки які, в першу чергу, позначені серіаційним способом її розгортання (такий спосіб найчастіше зустрічається в різдвяно-новорічних піснях – колядках і щедрівках). Але в даному разі цей спосіб мелодійного становлення демонструє серіацію на рівні варіативного зіставлення двох серій-мотивів, перша з яких розгортається у верхній частині звукоряду, а друга – в нижній. Про такий спосіб розгортання мелодії звертає увагу й Н. Герасимова-Персидська. Зазначаючи: «Архаїчні риси в мелодиці пісні Леонтович розкриває через остінато, яке передає завзяття кози» [с. 28]. Ці мотиви споріднені між собою колядковою ритмічною формою вірша 5+5 та типовим для цього жанру силабомелодичним ритмом – $\varepsilon\varepsilon\varepsilon\theta$. До речі, перший серіаційний ряд, що відтворений терцієвим інтонаційним низхідним ходом, охоплює перших чотири такти й характеризується, як і багато інших найдавніших обрядових мелодій, спонукальною модальністю. У даному разі він базується на п'ятому, четвертому, третьому ступенях у межах терцієвого амбітусу. У четвертому-восьмому тактах слідує другий інтонаційний ряд, що є синонімічно споріднений із першим, але на іншому звуковисотному рівні. Він охоплює перший, четвертий, третій і другий ступені звукоряду, що репрезентують розімкнуту питальну модальність. Така комбінація двох інтонаційних рядів позбавлена яскраво вираженого кінцевого устою й діє на рівні звукорядного зависання (термін А. Іваницького).

Приклад 1.



Надзвичайно цікавою в обробці «Коза» є так зване підголоскове обігрування двох варіативно-споріднених мотивів-інтоном. На перший серіаційного розвитку мотив, відтворюваний сопрановою партією, накладається альтовий мотив-підголосок, що також є свого роду варіативно підвладний основному (сопрановому). Адже, якщо в першому такті альтовий підголосок обігрує лише сьомий ступінь з постійним «тупцюванням» на першому, то в другому такті альтової партії мелодія завдяки квартовому скачку закріплюється на четвертому ступені й поступово спадає до першого. Аналогічна мелодична лінія властива і третьому та четвертому тактам твору. Серіаційний принцип розгортання мелодії присутній у теноровій та басовій партіях. Якщо в основі інтонаційного становлення тенорової партії покладено мотив, що ніби зависає над усіма іншими (тут слідує чергування третього, шостого, п'ятого, шостого, сьомого

і шостого ступенів – такого роду мотивна версія повторюється протягом перших чотирьох тактів), то в басовій партії чергуються два мотиви: перший, що охоплює перший, четвертий, третій, другий, перший ступені, викладений спочатку, а другий, що слідує за першим, «тупцюється» на першому ступені. Аналогічний інтонаційний хід повторюється у третьому і четвертому тактах першої варіації. Якщо говорити в композиційному відношенні, то перших чотири такти щедрівки «Коза» демонструють композиційний зачин. І власне у зачині спостерігається цікаве переплетення основних мотивів-модусів: перший – у рамках терцієвого амбітусу, а другий – у квартовому обсязі (див. приклад 1). До речі, тетрахордний обсяг мелодії (маємо на увазі послідовність ступенів – перший, четвертий, третій, другий і перший, що по чергово переходить від басової партії до альтової), контрапунктує першому інтонаційному ряду пісні протягом перших чотирьох тактів. Крім цього композитор у теноровій партії застосовує інтонаційну серію, яка, відбившись від третього ступеня, обіграє шостий, що в цілому переміщено основний тетрахорд в межах соль–до на терцію вище (див. приклад 2).

Приклад 2.

Moderato

1. (2) Го, го, го, ко_за, го, го, сі_ра_я, го, го, бі_ла_я, го, го, бистра_я,
 ой, роз_хо_ди_ся, роз_ве_се_ли_ся по сьо_му до_му, по ве_се_ло_му.
 Гей!

У п'ятому-восьмому тактах першої варіації обробки народної пісні «Коза» мелодія представляє варіативний спосіб серіаційного розгортання, в основу якого покладено одну і ту ж силабомелодичну модель, побудовану на новому інтонаційному матеріалі у формі розімкнутої інтонеми (11432). Ця ритмоінтонаційна фігура, як і попередня, повторюється чотири рази, замикаючи варіацію другим ступенем (див. приклад 3).

Приклад 3.

Mesto

3. (4) А в Ми_хай_лів_ці все хлоп_ці стріль_ці. Встрє_ли_ли ко_зу
 Ой! Ой! Ой!
 в пра_ве_є уш_ко, в пра_ве_є уш_ко, в са_ме сер_деч_ко.
 Ой! Ой! Ой!

Аналізуючи мотивний матеріал альтової, тенорової і басової партій, можна побачити, що в їхню основу покладено модифікацію мотиву, який властивий сопрановій партії, в різних інтонаційних версіях. Зокрема, в альтовій партії мотив творить дзеркальне відображення початкового (сопранового), а в сьомому і восьмому тактах повністю наслідує його інтону, а сопранова партія в цьому місці відповідно творить звуковий фон на п'ятому верхньому ступені (див. приклад 3).

Аналогічний звуковий фон у п'ятому-шостому тактах творить й тенорова партія, яка у наступному (сьомому) такті дублює сопранову, але терцією вище, поступово спадаючи вниз, і завершується сьомим нижнім ступенем. Інтонаційний контур басової партії базується на дворазовому повторенні мотиву, відтвореного третім, другим, першим і п'ятим нижнім ступенями, таким чином готуючи розімкнуту інтону (говорячи гармонічною мовою – незавершеним кадансом).

Третя і четверта строфи старо-новорічної обрядової пісні «Коза» склали основу другої варіації, яка у формотворчому відношенні є другою побудовою у тричастинній формі. Через те весь музичний матеріал композитор переводить терцією нижче – у паралельну тональність мі мінор. Крім цього автор обробки застосовує спрощену хорову фактуру – без басової партії. Власне такий композиторський прийом продиктований сюжетною фабулою даних строф: тут розповідається про вбивство кози хлопцями-стрільцями й оживлення її музичним інструментом – дудочкою.

У цій варіації основний мотивний матеріал композитор доручає сопрановій партії, яка звучить у нижньому регістрі, таким чином підсилюючи драматизацію даного епізоду. До речі, перша мотиваційна серія звучить лише двічі. Це пояснюється відсутністю одного вірша в даній строфі (у колядках і щедрівках таке явище зустрічається частіше, ніж в інших народнопісенних жанрах) і пояснюється речитативно-моторною природою розвитку пісень цього жанру.

Альтова партія побудована на дворазовому повторенні трихордного мотиву (321) у перших двох тактах другої варіації, який у подальшому переходить завдяки секстовому скачку вгору й там творить педаль впродовж двох тактів, а опісля переміщується на октаву нижче й продовжує виконувати ту ж функцію до кінця цієї варіації. Такий прийом, на нашу думку, виразно підкреслює перебування головного персонажа в неживому стані.

Функцію підголоска виконує й тенорова партія. Тут трихордний мотив у висхідному порядку повторюється у першому і другому тактах третьої варіації й у подальшому творить скачкоподібне «гойдання» в межах п'ятого, першого й четвертого ступенів, наслідуючи таким чином приспівний мотив колискової пісні (див. приклад 4).

Приклад 4.

5. На ду_лась жи_ла — ко_за о_жи_ла, та й підве_ла_ся, та й пішла ко_за,
та стриба_ю_чи, та га_са_ю_чи, сво_їх ді_то_чок та шу_ка_ю_чи,
гей! гей!

Треба зазначити, що в даній варіації вдало поєднані словесний текст і його мелосне відтворення, що повністю відповідає даному композиційному фрагментові цієї містерії.

Третю варіацію в обробці обрядової пісні «Коза» Микола Леонтович подав як репризу простої тричастинної форми. Тут він використав мотивні елементи із першої частини-варіації, але з ширшим мелічним оздоленням. Якщо сопранова партія повністю наслідує початкову серію двох мотивів протягом всієї третьої варіації (крім двох останніх тактів, в яких останній мотив переходить до альтової партії), то інші хорові голоси побудовані на синонімічно спорідненому інтонаційному матеріалі. Зокрема, перших два такти альтової партії побудовані на обігруванні ступенів нижнього іонійського тетрахорда (V, VI, VII, 1), що представлений висхідним порядком. Такий прийом є ще одним доказом тетрахордної будови народної пісні. Третій і четвертий такти альтової партії побудовані на інтонаційному обігруванні основного (кінцевого) устою, а в наступному такті композитор знову використовує тетрахордну інтонаційну поспівку, що розпочинається з першого ступеня й через квартовий скачок вгору поступово заповнює його. У п'ятому і шостому тактах композитор знову використовує нижній тетрахорд із закінченням на другому ступені, що свого роду створює ефект незакінченої інтонеми. У сьомому і восьмому тактах альтовий голос ще раз повторює той же самий серіаційний ряд (див. приклад 4).

Перший і другий такти тенорової партії побудовані на новому інтонаційному матеріалі. Зокрема, перший мотив – це терцієве вторування октавою нижче сопрановій партії, а другий – обігрування четвертого, другого і п'ятого ступенів. Третій і четвертий такти побудовані на інтонаційному матеріалі першої варіації. Наступні чотири такти – це калька із першої варіації аналізованої щедрівки.

Новий інтонаційний матеріал Леонтович подав і в перших двох тактах басової партії. Якщо в першому такті використано *divizi* (квінтове зіставлення першого і п'ятого ступенів), то в наступному вони поєднуються в один звук соль. Починаючи з третього такту і до закінчення третьої варіації, басова партія наслідує інтонаційний контур з першої варіації (див. приклад 4).

Обробка обрядової пісні «Коза» Миколи Леонтовича завершується кодою, яка охоплює чотири такти і побудована на словесному матеріалі першого і неповного другого віршів («го, го, го, коза, го, го, сірая, го, го, білая»). Останній такт побудований на дворазовому повторенні вигуку «гей». Власне мелодичний матеріал коди побудований на другому серіаційному мотиві, який і є завершальним у першій варіації (11432). «Синтаксичну крапку» у коді ставлять тонічний секстакорд і кінцевий октавний тон.

Отже, в обробці старо-новорічної пісні «Коза» Микола Леонтович використав ряд інтонаційних ланок, які продиктовані модальним способом мислення композитора. Серед них основну роль відіграє серіаційний принцип розгортання мелодії, яка побудована на двох варіативно споріднених мотивах – трихордному (верхня частина звукоряду) і тетрахордному (нижня його частина). Виходячи із цього, кожна хорова партія насичена варіативними серіями-мотивами, які, творячи єдине ціле, розкривають суть первісного способу музичного мислення праукраїнців. У цілому такий підхід в опрацюванні обрядової пісні підкреслює розуміння композитора природи стародавніх обрядових пісень й збереження в них типових модусних ознак.

Список використаних джерел

1. Герасимова-Персидська Н. Характерні риси поліфонії М.Леонтовича / Н. Герасимова-Персидська // Українська радянська музика. – К., 1962. – Вип. 2. – С. 129–152.
2. Гордійчук М. Микола Леонтович / М. Гордійчук. – К. : Муз. Україна, 1972. – 134 с.
3. Дяченко В. М. Д. Леонтович / В. Дяченко. – К. : Муз. Україна, 1969. – 133 с.
4. Завальнюк Анатолій. Микола Леонтович / А. Завальнюк // Дослідження, документи, листи. До 125 річниця від дня народження. – Вінниця: «Поділля–2000», 2002. – 256 с.
5. Золочевський В. Композиційна і тематична будова обробок народних пісень М. Леонтовича / В. Золочевський // Творчість М. Леонтовича. Збірка статей / [упоряд. В. Золочевський]. – К., 1977. – С. 125–152.
6. Іванов В. Ф., Леонтович – збирач народних пісень В. Ф. Іванов, Л. О. Іванова. – Вінниця : ВМГО «Розвиток», 2007. – 144 с., іл.

7. Іваницький А. Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики) : Навч. посібник / А. Іваницький. – К. : Альтерпрес, 2003. – 180 с.
8. Іваницький А. Українська музична фольклористика (методологія і методика): Навч. посібник / А. Іваницький. – К. : Заповіт, 1997. – 391 с.
9. Козицький П. Творчість Миколи Леонтовича / П. Козицький // Творчість М. Леонтовича. Збірка статей / [упоряд. В. Золочевський]. – К., 1977. – С. 7–16.
10. Курочкін О. Українські новорічні обряди: «Коза» і «Маланка» (з історії народних масок) / Олександр Курочкін. – Опішне : Укр. народознавство, 1995. – 375 с.
11. Леонтович М. Д. Хорові твори / [редактор-упорядник В. В. Кузик]. – Київ : Муз. Україна, 2005. – 375 с.
12. Луканюк Б. Народнопоетичні прообрази у творчості М. Леонтовича / Богдан Луканюк // Творчість М. Леонтовича. Збірка статей / [упоряд. В. Золочевський]. – К., 1977. – С. 177–199.
13. Пархоменко Лю. Микола Леонтович / Лю Пархоменко. – Київ : ТОВ «Антлант ЮЕмСі», 2007. – 63 с., іл.
14. Попович А. Вивчення творчості М. Леонтовича в курсі «Практикум зі шкільного репертуару» / А. Попович, Т. Колотило // Матеріали до українського мистецтвознавства. Микола Леонтович і сучасна освіта та культура. Наук. збірник. Вип. 4. – Київ-Кам'янець-Подільський, 2003. – С. 22–25.
15. Фільц Б. Хорові обробки українських народних пісень / Б. Фільц. – К. : Муз. Україна, 1965. – 133 с.

The article dwells on an attempt to analyze the seriation technique for the continuity of melody in the arrangement for the calendar and ritual song «Koza» (the Goat) for a mixed choir by Mykola Leontovych. We have focused on trichord and tetrachord elements that are the main means of supporting voice in the ancient carol which is traditionally sung in the period of the Orthodox New Year. We have proved that the tripartite structure is the main forming basis for the plot development of the ritual song «Koza» (the Goat).

Key words: Mykola Leontovych, seriation technique for continuity of melody, variation, tripartite form, variation for a choir, four-voice sounding.

УДК 37.(091)

Устименко-Косоріч О. А.*

ПЕДАГОГІЧНО-ОСВІТНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ БАЯННО-АКОРДЕОННОЇ ШКОЛИ СЕРБІЇ (ДРУГА ПОЛОВИНА XX – ПОЧАТОК XXI СТОЛІТТЯ)

У статті розглянуто розвиток сербської баянно-акордеонної школи другої половини XX століття в контексті освітніх сучасних тенденцій країни. Визначено пріоритетні напрямки творчо-педагогічної діяльності, спрямованої на виховання інтелектуально-креативної особистості, висококваліфікованого фахівця, спроможного гідно презентувати національну музичну школу на світовій арені. В певній історичній послідовності визначено здобутки творчо-виконавської школи, пріоритетні напрямки музичної педагогіки, які формують імідж сербської музичної національної культури країни.

Ключові слова: музична освіта, школа, тенденції, імідж, компоненти, творчість, педагогічна наука, виконавство, вчитель.

Проголошення незалежної Сербії у 1991 році, геополітичне та інтеграційне значення країни у масштабі Євросоюзу визначило характер музично-педагогічної освіти, певні зміни у

* © Устименко-Косоріч О. А., 2013