Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет

***ДО 10-РІЧЧЯ
РІВНЕНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО
ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ***

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА:

минуле, сучасне, шляхи розвитку

Збірник наукових праць

Наукові записки
Рівненського державного гуманітарного університету

Випуск 14

Засновано у 2000 році

Рівне – 2008

ББК 63.3(4Укр)-7
У45
УДК 94(477)

Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. Вип.14. – Рівне: РДГУ, 2008. – 193 с.

У збірнику вміщено статті науковців вищих навчальних закладів, присвячені розгляду історико-мистецької проблематики переважно західноукраїнських теренів. Певна частина матеріалу висвітлює різнобічні грані теоретико-методологічних проблем українського мистецтва. Окремий розділ складають повідомлення та рецензії.

Для науковців, студентів, аспірантів та усіх тих, хто цікавиться вітчизняною історико-мистецькою спадщиною.

Редакційна колегія:

Головний редактор: ***Виткалов В.Г.*** – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології Рівненського державного гуманітарного університету

Баканурський А.Г. – доктор мистецтвознавства, професор (Одеса)
Бондарчук Я.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент (Острог)
Горпенко В.Г. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Захарчук-Чугай Р.В. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Іваницький А.І. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Кияновська Л.О. – доктор мистецтвознавства, професор (Львів)
Овсійчук В.А. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Постоловський Р.М. – кандидат історичних наук, професор (Рівне)
Граб О.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент (Рівне)
Ричков П.А. – доктор архітектури, професор (Рівне)
Станішевський Ю.О. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Суприн-Яремко Н.О. – доктор мистецтвознавства, професор (Рівне)
Троян С.С. – доктор історичних наук, професор (Рівне)
Федорук О.К. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Стоколос Н.Г. – доктор історичних наук, професор (Рівне)
Жилюк С.І. – доктор історичних наук, професор (Рівне)

Упорядник тому: проф. ***Виткалов В.Г.***

Рецензент: ***Афанасьєв Ю.Л.*** – доктор філософських наук, професор, зав кафедрою мистецтвознавства та експертної діяльності ДАКККіМ

Друкується за рішенням вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету (протокол № 4 від 28 листопада 2008 р.)

Редакційна колегія не завжди поділяє точку зору авторів.

Збірник зареєстрований Президією ВАК України як фахове видання з проблем мистецтвознавства (постанова № 2409/2 від 9.02.2000 р.).

ISBN 978–966–8424–76–2

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2008

8. Рисак О. Мелодії та барви слова у творчості Лесі Українки // Найперше – музика у Слові: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. – Луцьк: РВВ „Вежа”, 1999. – С. 85-238.

9. Самойленко А.И. Культурологическая концепция диалога М.Бахтина и методологические проблемы музыкознания // Культурологічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні: Зб. наук. праць. – К., 1998. – С. 21-37.

10. Самойленко А.И. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. – Одесса: Астропринт, 2002. – 244 с.

11. Самойленко О.І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: Автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. – К., 2003. – 36 с.

12. Філатова О.О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості): Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одеська держ. музична академія ім. А.В. Нежданової. – Одеса, 2005. – 15 с.

13. Хіврич Л. Про виразність ритмо-темпу в поезії Лесі Українки та про його відтворення в романсах українських композиторів // Українське музикознавство. – Вип. 9. – К.: Музична Україна, 1974. – С. 225-236.

14. Яросевич Л.В. Леся Українка і музика. – К.: Музична Україна, 1978. – 125 с.

Резюме

Аналізуються художньо-стильові риси втілення поезії Лесі Українки у вокальній музиці Віктора Герасимчука (на прикладі солоспівів на вірші з циклу „Хвилини”: „Гей, піду я в зеленії гори” та „Ви щасливі, пречистії зорі…”). На основі опрацювання теорії діалогу в гуманітарній науці, зокрема й у музикознавстві (М. Бахтін, О.Самойленко, О.Галузевська, О.Філатова та ін.) розкривається сутність музично-поетичного діалогу у вказаних солоспівах.

Summary

The article analyzes the art and style features of the reproduction of Lesya Ukrainka’s poetry in the vocal music of Victor Gerasymchuk on the example of solo singings on the verses from the cycle „Minutes” – „Hey, I’ll go to the green mountains” and „You are happy, pure stars ...”. On the basis of the study of the dialogue theory in the human sciences, including musicology (M.Bakhtin, O.Samoylenko, O.Galuzevskaya, O.Filatov, etc.) the essence of musical and poetic dialogue in the solo signings is disclosed.

УДК 78.083.2:78.067.26

О.І. Трофимчук

ВАРІАЦІЙНІ ФОРМИ В ОБРОБКАХ НАРОДНОЇ МУЗИКИ

Якісною ознакою народно-оркестрового репертуару загалом, як і переважної більшості творів для народних інструментів зокрема, є їх народно-тематична основа. Вона складає основу обробок народної музики та значної частини оригінальних авторських творів, написаних для народних інструментів чи колективів із них утворених. Разом із тим, народні інтонації лежать в основі різножанрових творів, написаних для симфонічного, духового оркестрів, хорів, камерно-інструментальних ансамблів, солістів-вокалістів чи окремих інструментів.

З точки зору формування структури у таких обробках прослідковується вплив фольклору та академічної музики. На практиці це спостерігається, з одного боку, у зверненні професійних композиторів до народно-інтонаційного тематизму, фактурних та структурних

особливостей звучання фольклорних композицій в автентичному виконанні й створенні на цій основі авторських зразків. З другого боку, мова йде про використання в обробках народної музики формотворчих прийомів, властивих творам професійних композиторів різних стилів, які часто в оригіналі писалися для інших складів колективів чи окремих інструментів. Поєднання цих двох впливів склало базові засади для формування обробок народної музики у варіаційних формах.

Сьогодні питання аналізу музичних форм розглядаються, передусім, на зразках академічної музики. На їх основі створюються нові опуси, навчальна література, наукові розвідки учених, серед яких Л.Мазель, В.Цуккерман, С.Шип та ін. Проте осторонь залишаються музичні композиції, підготовлені на фольклорних матеріалах із використанням форм та методів обробки, властивих класичній європейській музиці.

Пропонована стаття є спробою заповнити цю прогалину, зокрема окреслити засади використання варіаційних форм в обробках народної музики, призначеної для оркестрів народних інструментів.

У 20-50-х роках переважна більшість народно-оркестрових колективів була аматорською. Відповідно, виконувані партитури залишалися невеликими за обсягом, часто в межах 2-3 періодів. Брак народно-оркестрового репертуару спонукав до композиторства керівників оркестрів, здебільшого недостатньо підготовлених до цього роду діяльності. Це стало причиною досить посереднього рівня музики, створюваної для таких колективів. З точки зору структури – це п'єси часто неврівноважені за формою, переобтяжені зайвими побудовами, або навпаки, з недостатньо розвиненими розробковими розділами.

Орієнтація на аматорський рівень виконавців і відсутність оригінальної музики, сформували два підходи у написанні обробок народної музики, які умовно можна назвати ***первинні і вторинні***. До первинних слід віднести оригінальні варіації на народні теми, створені спеціально для оркестрів народних інструментів. До вторинних – народно-оркестрові перекладення обробок народних пісень М.Леонтовича, К.Стеценка, М.Лисенка, Л.Ревуцького, С.Гулака-Артемовського та ін., в оригіналі написаних для хору a cappella чи з супроводом, ансамблю, голосу чи окремого інструмента у супроводі фортепіано.

Структура оригінальних народно-оркестрових варіацій на народні теми була значно різноманітнішою: від строгих варіацій (soprano ostinato), з незмінною темою та гармонією до досить розгорнутих оркестрових полотен: „А вже весна" Г.Михайличенка (зі збірки Кленовського), „Як під яблунькою" М.Хіврича, „Чотири українські народні пісні" О.Кожухаря, „Ой дуб дуба" Г.Драненка, „Зеленая та ліщинонько", „Ой, дівчино, дівчино" О.Мартинсена, „Сім українських народних пісень" Т.Кравцова та В.Міхеліса, „Козачка" Л.Ревуцького, „Варіацій на тему української народної пісні „Взяв би я бандуру" К.Домінчена, „Варіацій на народні теми" М.Скорика, „Концертних варіацій для кобзи з оркестром народних інструментів" К.Мяскова, „Парафразу на тему української народної жартівливої пісні" для квартету кобз з оркестром О.Масного. Як свідчать назви, варіаційна форма використовувалася не лише у варіаціях, а й у концертних зразках, що, зазвичай, писалися для соліста у супроводі оркестру, і, як обов'язковий елемент, мали каденцію. Варіаційна форма також присутня у парафразах на народні теми. А загалом варіації можна поділити на монотематичні та багатотематичні. Зупинимося на перших.

Головна складність у компонуванні будь-якої варіаційної форми та монотематичних варіацій зокрема – досягнення її цілісності під час кількаразового повторення одного і того ж матеріалу, який, при кожному його проведенні, звучить самодостатньо. Прослідкуємо вирішення цієї проблеми на прикладах.

Обробка української народної пісні „А вже весна" (оркестрування Г.Михайличенка) виконана у варіаційній формі. Дванадцятитактова вступна частина побудована на основній інтонації теми, витриманої на субдомінантовій функції і лише наприкінці зміненій домінантовим ферматованим акордом. У перших трьох варіаціях структура шеститактової

[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]			[illegible]

теми залишається незмінною. Однак, якщо у першій тема витримана на тонічній функції, то у другій (3, 4 такти) тонічна остинатність змінюється домінантністю, а у третій відповідні такти набувають субдомінантового забарвлення. Четверте проведення теми, що починається у субдомінантовій тональності, структурно і гармонічно повторює вступ. З цього видно, що аранжувальник досить обережно використовував засоби гармонічного розвитку:

[illegible]	[illegible]	[illegible]		[illegible]	[illegible]		
	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]		[illegible]	[illegible]

одне лише відхилення у субдомінантову тональність (4 цифра). Загальна форма твору збільшується вдвічі через точну репризу усіх чотирьох варіативних проведень теми. Після цього композиція завершується невеличкою двотактовою кодою.

Послідовність використовуваних варіацій створює лінію наростання драматичної напруженості до останнього її проведення. П'єса звучить досить цілісно. Однак точне повторення чотирьох побудов руйнує цілісність і стрункість форми, а поява аналогічної попередній драматичної кульмінації у 4 цифрі (за повторенням) послаблює загальну кульмінаційну виразність твору. Такий підхід до компонування форми можна розцінювати як спрощений (хоча і примітивним його, з огляду на логічність фактурного розвитку, назвати важко), розрахований, можливо, на аматорський виконавський рівень. Адже в академічній музичній практиці точна репризність, як один із засобів формотворення, поступово зникає ще на початку епохи романтизму, коли „динамічні репризи змінили попередні тематично розвинені, але менше динамізовані репризи віденських класиків"[4; 15].

Аналіз інших зразків варіаційних форм, у яких активно використовувалася точна репризність, свідчить про наявність трьох основних типів реприз. Назвемо їх: ***куплетна, локальна та формотворча***.

Куплетна репризність, як формотворчий засіб, властива, насамперед, хоровим обробкам народних пісень, написаним у куплетній формі, де заданий період повторюється два і більше разів, залежно від куплетів. При таких повтореннях динамізуючим фактором може бути темпоритм і динаміка. До партитур з яскраво вираженою куплетністю та репризністю належать хорові обробки „Дударик", „Гаю, гаю" М.Леонтовича, у яких під час перекладення на народно-оркестровий склад загальна форма залишилася незмінною: один період. При цьому, якщо у хоровому виконанні темпоритмічні і динамічні зміни кожного куплету зумовлені текстом, який надає їм відповідного осмислення, то в оркестрових варіантах хорових партитур ситуація значно складніша. У них проблема цілісності загострюється відсутністю основного об'єднуючого фактору – словесного тексту. Буквальне повторення того ж матеріалу лише збільшує кількість самодостатніх побудов.

У деяких обробках, що складаються з двох різних періодів, де другий є логічним продовженням першого, виставляється реприза обох побудов („Гандзя" Ф.Надененка, оркестрування В.Комаренка; заспів і приспів). Проте подібний прийом не розв'язує проблему цілісності форми. Вирішити її в таких випадках допомагає використання досить розгорнутих вступу і, особливо, коди, контрастність яких, навіть якщо вони побудовані на тому ж матеріалі, що й основна частина, сприяють обрамленню куплетів чи варіацій, а, відтак, завершенні форми загалом. Це видно на прикладі обробки Ф.Надененка.

Значно краще сприяють цілісності форми ***локальні*** репризи, суть яких полягає у репризуванні однієї з частин, якщо твір складається з різних за тематикою побудов. Таке репризування має локальний характер. Одним із прикладів використання локальної репризності є обробка української народної пісні „Сусідка” Я.Яциневича в оркеструванні В.Комаренка.

Локальність характеру даних реприз полягає у тому, що у першому випадку повторення останнього восьмитакту (**b1)** носить додатковий характер (причому, у пісенному оригіналі також повторюються не лише тематичний матеріал, а й слова). У другому випадку точному повторенню підлягає вся перша частина (у партитурі виділена знаками „сеньо” і „закінчення”).

На цьому прикладі помітно, що за функціональним призначенням такий тип репризи в значній мірі можна порівняти з „аркуванням”, про яке йтиметься нижче. Арка, утворена повторенням однієї частини, через деякий час сприяє об’єднаності форми.

Питання цілісності варіаційної форми досить проблематично вирішені і у „Варіаціях” О.Кожухаря. Хоча ця п’єса є частиною диптиху „Дві п’єси на теми українських народних пісень”, її самодостатність дозволяє говорити про неї як про окремий художній твір.

„Варіації” складаються з теми, семи її варіативних проведень і коди. Перше проведення широкої за характером звучання теми асоціативно нагадує одноголосий, потім триголосий народний спів. Наступні два проведення виконані традиційно: кожне наступне – з більшим ущільненням-насиченням фактури, підвищенням динаміки при збереженні теми, тональності,

темпу і загального розспівного широкого характеру. Окремо виділяються середні два проведення теми, перше – у тридольному, друге – у дводольному розмірі (на відміну від шести і чотиридольності у перших проведеннях), що утворюють контрастну динамічну середину (драматичну кульмінацію). Метро-ритмічні зміни у викладенні теми логічно супроводжуються

й темповими: у тридольному викладенні – Allegretto; у дводольному – Allegro vivo.

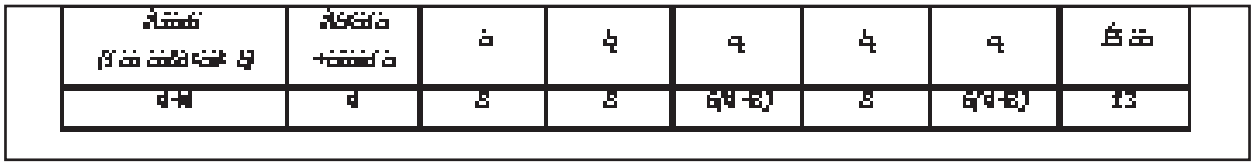
У наступній варіації автор використовує прийом тематичного розвитку – подвійне збільшення ритмічних тривалостей. При цьому темп, відносно до першого (Andante sostenuto),

сповільнюється (Largetto). Суттєвим доповненням тут була б тональна зміна проведення теми, але, на жаль, до жодних модуляцій чи відхилень автор не вдається.

Після неї наступна варіація є поверненням до попередньої розспівності у початковому темпі та розмірі (реприза локального характеру). Хоча аркоподібне введення першої теми сприяє об’єднанню форми, з огляду на динаміку руху-розгортання тематичного матеріалу та цілісність архітектонічної будови, ця варіація дещо загальмовує темпоритм розвитку музичного матеріалу, а, відтак, переобтяжує форму загалом. Ефект від її повторення, на нашу думку, був би значно вищим, якби вона експонувалася за контрастною, динамічною частиною.

В останній варіації, де також використовується тридольність, автор динамізує закінчення, застосовуючи прийом зменшення ритмічних тривалостей теми, а, відповідно, її ущільнення, і органічно підводить до динамічної кульмінації твору в останніх трьох тактах. Отже, цілісність цього твору страждає не лише завершеністю кожної варіації, а й тонально-гармонічною одноплановістю та відсутністю динамізованих побудов.

Найбільшу об'єднуючу формотворчу дію в обробках народної музики виконують, зрозуміло, ***формотворчі*** репризи, суть яких зводиться до повторення першого розділу чи початкових побудов наприкінці твору, після середньої частини. Утворена у такий спосіб тричастинність, як



форма другого плану [1; 180], суттєво сприяє цементуванню архітектонічної будови твору.

Прослідкуємо, як цей прийом використовується в „Скерцино", другій частині циклу, написаний у варіаційній формі. На відміну від попередніх варіацій, тут форма збагачена характерними інтермедійними вставками, побудованими на основній темі та модуляцією в однойменну тональність. У даній формі інтермедії виконують не так зв'язуючу, як контрастно-розмежовуючу функції. Відділені композитором від основного матеріалу дещо стриманішим темпом, вони виконують роль своєрідних протиставлень-рефренів між варіаціями-„епізодами". Це видається особливо доцільним з огляду на коротку і динамічну тему, що варіюється.

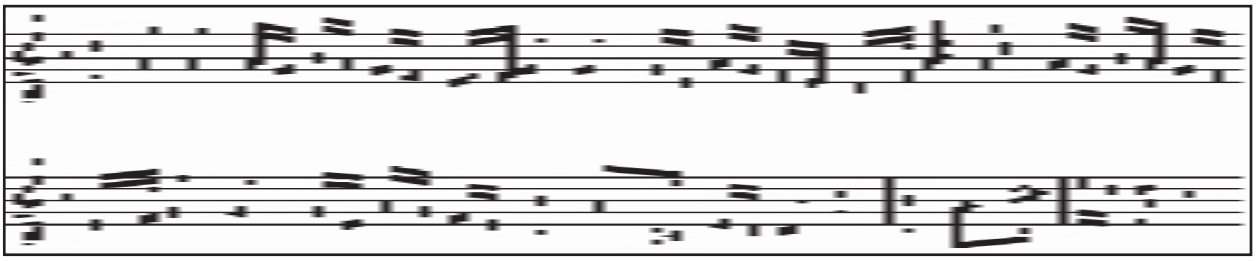
Але головний прийом, що використав композитор для досягнення цілісності звучання – точна реприза перших трьох варіацій з інтермедійними вставками. Таким чином варіаційна за структурою форма набирає рис замкненої тричастинності.

Характерним прикладом цьому може бути вже згадувана композиція О.Мартинсена „Задумав дідочок", побудована на народній пісні, структура якої опирається на запитально-відповідну „пару", що в оригіналі складається із своєрідного запитання (4т.) та відповіді (4+4т.)

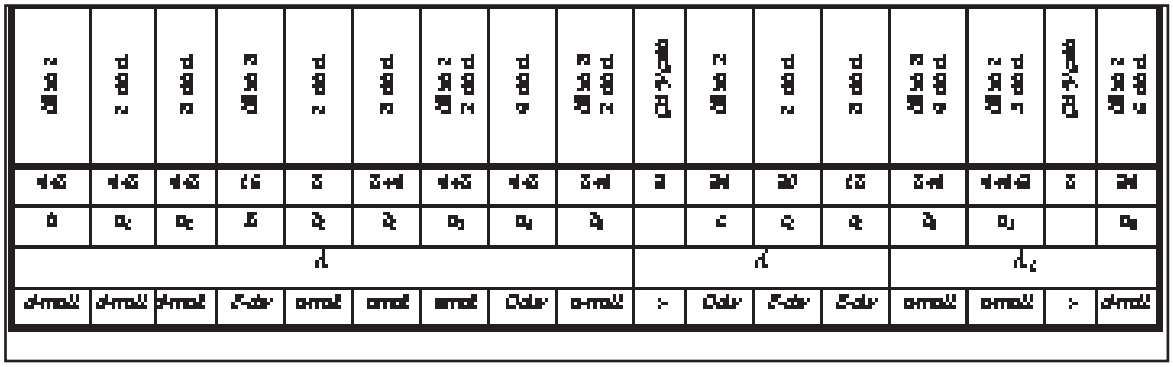
Аналіз форми твору показує, що основним структуротворчим методом у її компонуванні є варіаційність. Групування побудов **a** і $\mathbf{a_1}$, а також $\mathbf{a_4}$ і $\mathbf{a_5}$ ґрунтується на структурній, тонально-гармонічній та темповій спільності. На відміну від них, у середніх варіаціях зазнають інтонаційно-гармонічних змін відповідні частини періоду ($\mathbf{b_2}$, $\mathbf{b_3}$) і запитальна ($\mathbf{a_2}$). Якщо в оригіналі кожен з чотиритактів теми, завдяки утвердженню тоніки, має цілком закінчений

вигляд: то, застосовуючи до першого мотиву секвенційне варіювання, автор досяг тональної нестабільності, а, відтак, певної структурової розмитості, незавершеності побудови, властивих для розробкових розділів:

І навпаки, частина $\mathbf{a_2}$, якою розпочинається середній розділ, набула більшої завершеності



(закінчується на тонічній функції) у порівнянні з аналогічними частинами в інших побудовах, запитальний характер яких виявляється, насамперед, через домінантове закінчення. Проте, наступний чотиритакт ($\mathbf{a_3}$), що знаходиться між двома секвенційованими побудовами ($\mathbf{b_2}$ і $\mathbf{b_3}$), зазнає аналогічного гармонічного втручання. У такий спосіб автор виокремлює дві середні варіації у своєрідний розробковий розділ. Виразність його зросла, коли б інтонаційний розвиток тематичного матеріалу вийшов за межі чотиритактової структури побудови оригіналу. Однак,



використання розробкових побудов (розділів), як частин в обробках народної музики, для творчості О.Мартинсена, як і для переважної більшості оркеструвальників (аранжувальників) того часу, не було властивим.

Прикладом цього може стати „Танець” М.Коляди на тему української народної пісні „Ой дуб дуба”. В оригіналі куплет пісні має форму запитально-відповідного періоду (8+8, або 4+4). Твір починається вступом, побудованим на темі приспіву **b** (4+4). Далі, після 4 тактів ввідної частини, з’являється тема заспіву **a** (8 тактів). У наступних побудовах варійовані теми чергуються, причому $\mathbf{a_1}$ подається як шеститакт, де упродовж перших чотирьох тактів звучить матеріал, власне, заспіву, а два останні такти – завершення приспіву. Аналогічно подається і частина $\mathbf{a_2}$. У 13-тактовій коді, побудованій на ритмічній фігурації, тотожній вступній частині, один раз відлунює двотакт теми. Загалом структура танцю представлена наступним чином:

Очевидно, походження такого способу компонування форми як репризність слід шукати у народних традиційних формах варіювання[1], для яких властива „множинність малих змін” [3; 210]. Але, якщо у фольклорних виконаннях варіативні зміни під час повторення зводяться переважно до ритмічно-мелізматичних, рідше фактурно-інтонаційних чи структурних змін, то в обробках професійних композиторів спектр варіювання поширюється на мелодію, гармонію, фактуру і форму. Одним із прикладів професійного використання таких динамічних реприз слід вважати „Козачок” Л.Ревуцького. Написаний в оригіналі для фортепіано (в 4 руки) та інструментований Б.Лятошинським для симфонічного оркестру, твір перекладений для українського народного оркестру. Жодна з багаторазових реприз чотиритактової теми не повторюється буквально. Зміни стосуються, передусім, гармонії та теми, яка часто альтерується інверсійним викладенням. Регулярні відхилення у далекі тональності, незважаючи на скупість інтонаційного матеріалу, створюють досить різнобарвну картину. Введення додаткової, але подібної за характером теми (**b**) допомогло згуртувати варіаційну форму у дві частини. Характерним тут є наступне: якщо

у першій частині вона подається у домінантовій тональності, то у другій – звучить у тонічній, подібно до того, як подається побічна партія у класичних формах сонатного allegro. Це, очевидно, стало однією з причин тлумачення М.Гордійчуком форми „Козачка" як „динамічного, гранично стислого […] і внутрішньо пружного сонатного алегро" [2; 17].

Аналогічно виглядає і загальний тональний план „Козачка". Гармонічна нестійкість побудов першої частини, відхилення у далекі тональності, особливо у розробковому розділі (у таблиці – це частини **a_2** і **перехід,** об'єднані в одну колонку), змінюється більшою тональною стабільністю. Відхилення відбуваються лише у тональності першого ступеня спорідненості.

Проблема цілісності варіаційних форм легше вирішується у багатотемних варіаціях. Прикладом цьому може бути „Сонце низенько, вечір близенько" С.Заремби (оркестрування В.Комаренка). Тричастинність цієї оркестрової композиції побудована на двох тематичних матеріалах. У першій частині двічі звучить мажорний варіант першої пісні:

Після 21 такту зв'язки з'являється мінорний варіант пісні (на ці ж слова):

Третя частина твору побудована на трьох проведеннях першого, мажорного варіанту. Тричастинність, утворена поєднанням мажорного варіанту пісні у крайніх частинах та мінорного у середній, є досить органічною, оскільки обидва тематичні матеріали об'єднані спільним текстом.

Варіаційність, із точки зору процесуальності, властива для багатьох форм, де вона

використовується як формотворчий прийом. У цьому контексті цікаво розглянути структурну будову „Варіацій на народні теми" М.Скорика. Особливість цієї варіаційної форми полягає у використанні трьох тематичних матеріалів, кожен з яких упродовж звучання варіюється.

Як можна помітити з наведеного вище прикладу, форма твору – складна тричастинна з новим матеріалом у середній частині. Цілісності форми сприяють й ознаки концентричності, що особливо прослідковуються, починаючи з третьої варіації першої теми.

Завершеність форми підкріплюється і тональним планом. D-moll, у якому викладена перша тема і дві її варіації на початку твору, повертається лише в останній, шостій варіації цієї ж теми наприкінці речення, жодного разу не нагадавши про себе в середніх частинах під час численних модуляцій.

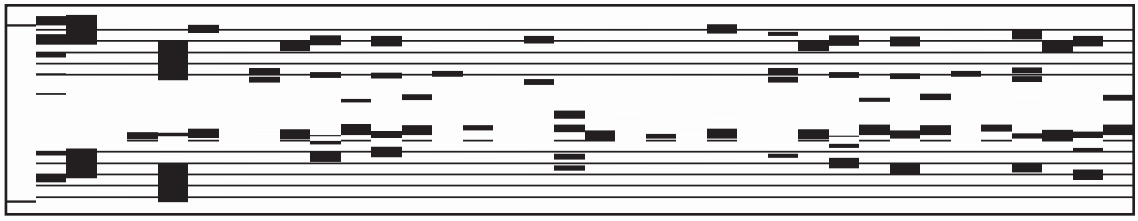
Поширеними прийомами, що використовуються у формуванні варіаційної форми у народно-оркестрових композиціях, є групування та так звані „арки".

Групування дозволяє об'єднати суміжні побудови з подібними метро-ритмічними, гармонічними, темповими, динамічними чи фактурними ознаками у розділи. Це надає формі більшої структурової визначеності, а, відтак, полегшує цілісність її сприйняття. Наприклад, у „Варіаціях" О.Кожухаря тема і два перших варіативних її проведення виконані у формі остинатних варіацій з незмінним тематичним матеріалом. Спільними для них є метро-ритмічні, гармонічні, темпові ознаки. Фактура трьох проведень хоча й відрізняється, проте теж має спільну рису – підголоскову поліфонічність. Об'єднані спільними ознаками, вони утворюють умовно першу частину твору. Три наступні є контрастними між собою (змінені метр, темп і характер). Варіації складають так звану динамічну середину.

Прийом групування прослідковується і у „Варіаціях на тему „Взяв би я бандуру"

К.Домінчена. Загалом цю форму можна поділити на вступ, три розділи і коду. У першому розділі групуються тема і чотири варіації. Для них характерна тональна єдність і спільність характеру. Своєрідну драматичну кульмінацію утворюють шоста і сьома варіації, об'єднані маршеподібним

характером, хоча звучать вони у різних тональностях.



Цілісності форми сприяє і ***„арковий"*** зв'язок між її частинами, коли віддалені між собою варіації зі спільними ознаками утворюють своєрідний місток-зв'язку, що повертає до

попереднього настрою чи образу. Так, в аналізованих „Варіаціях" після динамічних середніх частин О.Кожухар повертає тематичний розвиток до першого настрою. Утворена у такий спосіб „арка" об'єднує форму.

Прийом аркового поєднання подібних, але віддалених одна від одної побудов використав у своєму „Танці" й М.Коляда. Ними стали чотиритактові побудови-зв'язки, де, за відсутності

теми у вступній частині і коді, звучить лише фактурний супровід.

Цілісності звучання сприяє прийом „аркового” поєднання подібних побудов, що знаходяться у різних частинах композиції на тему української народної пісні „Задумав дідочок”

[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	10 [illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	12 [illegible]	[illegible]	[illegible]

О.Мартинсена. Характерно, що цими частинами стали чотиритактовий вступ і дві останні, п’ята та шоста варіації, в основі яких лежить фігурований виклад теми.

[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	16	[illegible]	13	[illegible]	[illegible]	17
	[illegible]			[illegible]				[illegible]		

Прийом групування вдало використовується О.Мартинсеном у цій же композиції для її завершення. Дві однакові варіації, тематичний матеріал яких ланцюгоподібно викладений між різними оркестровими групами в обрамленні постійно змінюваної фактури, утворюють динамізоване групування, що логічно завершує пошуки попередніх варіацій.

Інколи групування варіаційних побудов наприкінці твору виконують функцію пред’ікту, як це помітно у „Козачку” Л.Ревуцького. Три останні чотиритактні незмінні проведення теми послідовно викладаються в обрамленні ре-мажорної, сі-мінорної та соль-мінорної функцій – типової гармонічної послідовності для ре-мажорної коди.

[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]		[illegible]	[illegible]	
[illegible]		[illegible]		[illegible]	[illegible]		[illegible]		

Досягнення цілісності у варіаційних формах часто супроводжується уникненням квадратності побудов, ***вуалюванням*** форми. Зміна об’єму побудови з восьмитакту, наприклад, на шеститакт шляхом вилучення одного двотактового структурного елементу ламає очікувану слухачем

[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
	[illegible]	[illegible]	[illegible]		[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]		[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]

квадратність, робить побудову менш стійкою, ніби незакінченою. Це сприяє „розмиванню” структурної ідентичності побудов, їх розімкненню, а, відтак, осягненню цілісності варіаційної форми загалом.

Вуалювання форми може відбуватися й шляхом стискання побудов. В обробці М.Коляди „Ой дуб дуба” (подвійна варіаційна форма) у другому і третьому проведенні частини А її обсяг зменшився на два такти. При цьому частини В залишилися незмінними. У результаті – відбувається зміщення смислової опори саме на ці частини. Таким чином, окремі побудови твору позбавляються квадратності, а форма, що набирає рис розмитої структуровості, помітно

динамізується.

Вуалювання варіаційної форми може відбуватися й шляхом розширення окремих побудов. У згаданій вище обробці Г.Михайличенка „А вже весна” остання, четверта, варіація розширена за рахунок каденційної вставки, яка була у вступі. У цьому прикладі поєднано два прийоми: розширення (вуалювання) форми та аркування шляхом використання елементів каденційності, що звучали раніше.

До певної міри одним із видів вуалювання структури варіацій може бути вуалювання тональної визначеності окремих із них. Поєднання варіацій у простому гармонічному обрамленні тризвуками головних ступенів із побудовами, тональна визначеність яких досить розмита, створює враження поєднання експозиційних і розробкових побудов. Тональне вуалювання теми у варіаційних формах найчастіше трапляється двох видів:

– „розмивання” тональної визначеності теми за рахунок альтерації фактури (баса, ритмічних фігурацій, педалей);

– альтероване викладення теми, як пристосування до конкретних гармонічних функцій.

Так, у вищезгадуваному „Козачку” Л.Ревуцького зустрічаються обидва види вуалювання. Ре-мажор частинки $\mathbf{a_1}$, на відміну від **a**
завуальований півтоновим повзанням басових голосів у межах квінти („ре-ля”).

Причому тонічний бас зустрічається лише один раз наприкінці побудови, на останню долю восьмого такту.

Альтероване викладення теми знаходимо й у зв’язках:

Оригінально використовується спосіб „розмивання” тональної стабільності теми у „Веснянці” сучасного київського композитора Ю.Шевченка. Тема, що складається з двотактових сегментів (парнорядкова будова), об’єднаних по чотири у період, незмінно проводиться 12 разів. Варіантні зміни їх проведення найчастіше стосуються внесення тембральних та фактурних відмінностей. Разом із тим, у творі є дві побудови, де структурна стабільність двотактових фраз руйнується тембровим розривом їх між різними інструментами, підсиленим відповідними гармонічними змінами:

Окрім того, така подвійна структуровість зумовлена винесенням на перший план контрапункту у скрипок, будова фраз якого чітко зорієнтована на тритактовість. Між іншим, контрапункт, взятий із тематичного матеріалу у вступі, разом із ним утворює своєрідну „арку”.

Показовим прикладом вуалювання варіаційної форми може бути „Токата” й К.Пополутова. Побудована вона таким чином, що тема у повному обсязі подається лише двічі: на початку твору наприкінці (дзеркально). Середня частина побудована на розробці першої частини теми.

У наведеному прикладі маємо справу з подвійними тлумаченням форми („форма у формі”). З одного боку прослідковується варіаційна структуровість, а з іншого – структурна незмінність матеріалу у частині **A** і $\mathbf{A_2}$ вказує на репризну будову (тричастинність) твору загалом.

Цілісність варіаційної форми досягається збільшенням кількості розробкових побудов у середині композиції. Експозиційні побудови на початку та наприкінці твору викладені в одній тональності, тоді як тональна визначеність середніх розробкових побудов досить мінлива. Прикладом цього можуть стати „Концертні варіації для кобзи з оркестром народних інструментів” К.Мяскова.

Інколи функцію розробкових побудов у середині твору виконують розгорнуті каденції, як, приміром, це помітно у „Парафразі на тему української народної жартівливої пісні” ще одного сучасного композитора О.Масного, написаного у формі подвійних варіацій для ансамблю кобз та народного оркестру.

Як видно з таблиці, обсяг розгорнутої каденції (70 тактів) претендує на роль середнього розділу, крайні частини якого складають перші три варіації (без вступу) – 58 тактів, дві останні – 42 такти. Форма самої каденції утворена чотирма частинами: вступною (5+5) та трьома досить самостійними побудовами, що тематично опираються на матеріал **b.** Таким чином, каденція – є „форма у формі”. Така велика каденція цілком виправдана з точки

зору використання не соло, а лише ансамблю інструментів, а, відтак, - збільшення фактурних можливостей.

Висновком у дослідженні варіаційних структур обробок народної музики слід вважати наступне:

– варіаційні форми у перших партитурах із народно-оркестрового репертуару поділяються на прості і невеликі за формою перекладання хорових обробок народних пісень та дещо складніші і розгорнутіші оригінальні варіації на теми народних мелодій;

– для досягнення цілісності звучання твору автори обробок у партитурах вдавалися до групування варіацій за спільними ознаками та аркування, в результаті чого утворювалися структурно виразніші укрупнені розділи;

– з тією ж метою використовувався й прийом „розмивання" (вуалювання) форми, особливо це стосується варіацій на швидкі, динамічні теми;

– для досягнення стрункості і лаконічності у варіаційних формах використовувався прийом репризності;

– варіації сучасних композиторів відрізняються широким використанням прийомів розробки тематичного матеріалу аж до утворення розробкових розділів, що сприяють збільшенні обсягу структурних частин.

Таким чином розвиток варіаційних форм в обробках народної музики для народно-оркестрових колективів в останні десятиліття призвів до активного впровадження композиторських технологічних прийомів, властивих сучасній академічній музиці і поступовій трансформації обробок народної музики у самодостатні авторські твори.

Примітки

[1] Зокрема, йдеться про постійне повторення куплетів у пісенних чи танцювальних награваннях, а також репризи окремих побудов (періодів) у рамках розгорнутих сюїтних форм (гуцулок).

Джерельні приписи

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. – М.: Музыка, 1978.

2. Ревуцький Л. Повне зібрання творів в одинадцяти томах. Т.1. – К.: Музична Україна, 1981.

3. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. – М.: Музыка,1974.

4. Цуккерман В. О двух противоположных принципах слушательского раскрытия музыкальной формы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М.: Музыка, 1971.

Резюме

У статті аналізуються обробки народної музики, що використовуються в народно-оркестровому репертуарі. Окреслюються методи розвитку тематичного матеріалу та формування структури творів в еволюції від елементарних хорових перекладень обробок народних пісень до розгорнутих за формою оригінальних авторських творів.

Summary

Treatments of folk music, which are used in repertoire of folk-orkhestra, are analysed in the article. The methods of development of thematic material and forming of structure of works are outlined in an evolution from the elementary choral settings to of treatments of folk songs to unfolded on a form original works.

ЗМІСТ

В.Г. Виткалов. Вітчизняне мистецтво в добу глобалізаційних змін 3

Розділ І. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ

В.О. Снитіна. Розвиток духовної музичної культури в контексті українського ренесансного гуманізму 6
З.Г. Ядловська. Скрипка в музичному побуті українців XVIII – початку XIX століття 10
Л.Л. Процик. Український театр 20-х років XX століття в структурі ідейно-політичних процесів 15
Л.В. Крайлюк. Полістилізм прикладної графіки Ніла Хасевича: особливості прояву у 30-х роках XX століття 20
І.Ю. Прокопчук. Кубофутуристичний портрет в українському мистецтві першої третини XX століття 29
О.В. Граб. Естетичне переосмислення фольклорних джерел в образотворчій спадщині Галичини кінця XIX – першої третини XX століття 34
Я.О. Кравченко. Школа Михайла Бойчука – від „неовізантизму” до „українського монументалізму” (1910-1937 рр.) 41
Л.Н. Ікітян. Творчість Леоніда Андреєва в контексті культурно-мистецьких реалій сьогодення 46
Л. Мандзюк. Жіноче тріо бандуристок як національно-мистецький феномен 50
М.П. Мозговий. Історіографія проблем розвитку української пісенної естради 54
Л.О. Карпова. Мистецтво в просторі вільного часу 59
Г.В. Карась. Роль молодіжних організацій західної діаспори у збереженні національної музичної культури: історико-культурний контекст 64
С.В. Виткалов, О.В. Граб. Кіномистецтво та художнє фото сучасної Рівненщини: погляд на проблему крізь призму періодичної преси 70

Розділ ІІ. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Д.М. Шевчук. Проблеми культурної ідентичності в Україні й культурний проект Європи 76
К.С. Шевчук. Ґіперреальність або вплив мас-медіа на зміни у культурі постмодерного суспільства 80
О.Є. Гнатишин. Філософсько-музичні підходи українських музикознавців до формування концепції рецептивної естетики 88
О.М. Ущапівська. Втілення ідей нової релігійності у творчості молодих українських композиторів (на прикладі „Requiem-quartett” Є.Петриченка) 93
Н.О. Цейко. Солоспіви Віктора Герасимчука на вірші Лесі Українки з циклу „Хвилини”: проблема музично-поетичного діалогу 99
О.І. Трофимчук. Варіаційні форми в обробках народної музики 106
О.І. Коменда. Жанрово-стилістичний дискурс „Двох хорів rustico” Віктора Тиможинського 115
В.Охманюк. Етнокультурний код балад черкаської Звенигородщини (за матеріалами експедицій О.Ошуркевича) 133
С.В. Горбач. Трагізм образу козака в оригінальних хорових творах Б.Лятошинського 143
І.Л. Бермес. Хоровий спів як виховний засіб: теоретичний аспект 148

Т.С. Павлюк. Бальний танець у контексті хореографічного мистецтва 154
С.Г. Дункевич. Стилістичні характеристики української сценічної хореографії 159
Д.П. Бернадська. Особливості прояву постмодернізму в сучасній хореографії..... 164
А.А. Солов'яненко. Естетика оперної режисури 168
С.В. Оборська. Художній смак у дизайні як міра естетичної культури..... 173
О.В. Коновалова. Антропоморфні мотиви в народній орнаментиці Поділля:
питання іконографії і символіки..... 177

Розділ ІІІ. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Л.К. Костюк. Георгій Петрович Косміаді: життя та особливості художньої системи..... 184

Відомості про авторів 190