

7. Гмиря Б. Статті, листи, спогади / Борис Гмиря. – К., 1975. – 156 с.
8. Гмиря Б Статті, дневники, письма, воспоминания / Борис Гмыря. – М. : Музыка, 1988. – 180 с.
9. Делициева Н. О воспитании певца-художника / Н. Делициева // Музыкальное исполнительство. – М., 1979. – Вып. 9. – С. 77–103.
10. Дюришин Д. Художественный перевод в межлитературном процессе / Д. Дюришин // Проблемы особых межлитературных общностей / [под общей редакцией Д. Дюришина). – М. : Час, 1993. – 496 с.
11. Дурандина Е. Вокальное творчество Мусоргского / Е. Дурандина. – М. : Музыка, 1985. – 144 с.
12. Знаменська О. Культура мови у співі / О. Знаменська. – К. : Держ. видав. образотворч. мист. і муз. літ., 1959. – 146 с.
13. Ігнатенко В. До питання про культуру мови у співі / В. Ігнатенко // Наукові збірки ЛНМУ ім. М. В. Лисенка. – Вип. 24. – Львів : «Сполом», 2010. – 204 с.
14. Колодуб І. О народнопесенных традициях традициях украинской вокальной школы / И. Колодуб. – К. : Муз. Україна, 1964. – 268 с.
15. Левидов И. Певческий голос в здоровом и больном состоянии / И. Левидов. – М. ; Л. : Искусство, 1939. – 192 с.
16. Людкевич С. Естетичні засоби виразовості вокального стилю / Станіслав Людкевич ; [ред. і упор. З. Штундер] // Дослідження, статті, рецензії, виступи: в 2-х т. – Львів : Дивосвіт, 1999. – Т. 1. – С. 163–181.
17. Людкевич С. Про красу звука / Станіслав Людкевич ; [ред. і упор. З. Штундер] // Дослідження, статті, рецензії, виступи : в 2-х т. – Львів : Дивосвіт, 1999. – Т. 1. – С. 205–207.
18. Мадисева Т. Співак і мова / Т. Мадисева. – Харків : ШТРИХ, 2002. – 80 с.
19. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва / М. Микиша. – К. : Муз. Україна, 1985. – 148 с.
20. Пазовский А. Дирижер и певец / А. Пазовский. – М. : Музгиз, 1959. – 440 с.
21. Морозов В. Тайны вокальной речи / М. Морозов. – Л. : Наука, 1967. – 346 с.
22. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. – М. : Изд-во Наука, 1990. – 181 с.
23. Погребенник Ф. Наша дума, наша пісня: Нариси-дослідження / Ф. Погребенник. – К., 1991. – 207 с.
24. Пономарів О. Культура слова: Мовностилістичні поради / О. Пономарів. – К. : Либідь, 2001. – 240 с.
25. Садовников В. Орфоэпия в пении / В. Садовников. – М. : Музгиз, 1958. – 264 с.
26. Слово – основа виразності у вокальному виконавстві: метод, розробка / [укладач В. Дудар]. – Львів : ЛДМА ім. М. Лисенка, 2004. – 58 с.
27. Тичина П. Квітни, мово наша рідна / П. Тичина. – К., 1971. – 84 с.

УДК 78.03; 781.68

С. В. ВИШНЕВСЬКА

ОСОБЛИВОСТІ ТРАДИЦІЙНИХ ФОРМ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА ТА ЇХ ВПЛИВ НА БАНДУРНЕ МИСТЕЦТВО

У статті досліджено умови основних сфер збереження та розвитку національних традицій народного виконавства. Розглянуто специфіку традиційного хорового виконавства як засадничого чинника впливу на формування та розвиток великих вокально-бандурних

колективів. Охарактеризовано нові виконавські форми та вокально-інструментальні жанри бандурного мистецтва.

Ключові слова: хоровий спів, ансамблі, бандурне мистецтво, капела бандуристів.

С. В. ВИШНЕВСКАЯ

ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИОННЫХ ФОРМ ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ИХ ВЛИЯНИЕ НА БАНДУРНОЕ ИСКУССТВО

В статье исследованы условия основных сфер сохранения и развития национальных традиций народного исполнительства. Рассмотрена специфика традиционного хорового исполнительства как основополагающего фактора влияния на формирование и развитие крупных вокально-бандурных коллективов. Охарактеризованы новые исполнительские формы и вокально-инструментальные жанры бандурного искусства.

Ключевые слова: хоровое пение, ансамбли, бандурное искусство, капелла бандуристов.

S. V. VYSHNEVSKA

MAIN FEATURES OF TRADITIONAL FORMS OF CHORUS SINGING AND THEIR INFLUENCE AT THE BANDORE ART

The article concerns the terms of the main branches of keeping and development of the national traditions of national singing as a basal factor of influence at forming and development of big vocal-bandore bands.

The choral culture of singing in Ukraine can be divided into the authentic choral singing, professional academic and professional folk choral singing. The authentic choral (herd) singing is based on tradition predefined certain geonatural and cultural factors. Tradition of singing is passed only by a verbal method, where next to direct material the perceptible side of carrying out is perceived. Therefore it is impossible to pass it fixed in records.

In the basis of the academic choral singing in Ukraine lies a ceremonial folksinging culture which is transformed under influence of canonical forms of the Byzantium-church and west European singing. Afterwards in the basis of church form of singing there are society galleries for satisfaction of necessities of certain public layers. For society galleries characteristic was the presence of conductor, use of European canons of the choral singing. Therefore gradually the natural choral singing lost its positions.

In the basis of the academic singing is the obligatory presence of composer's text with the clearly fixed features of melody and its intonation. Next to it, work of the Ukrainian composers always closely contacted with national-folklore sources and traditional carrying out. It became the reason of the fact, that the genre of treatment of folk song became one of the most popular genres of choral music. Thus, the first half of the XXth century can be considered as the top of genre development of treatment to folk song. The basic forms of treatment became such as: harmonization (arrangement) of folk song, and creation of original works on the basis of folk songs (creative thinking over of folk material for a recreation of musically-psychological feature).

In 70–90's to the XXth century new principles of the academic carrying out were formed on the basis of transformation of the traditional singing. Works are filled with the colour of nationally-traditional intonation.

For 80–90's of the XXth century the personal touch of composer's work is tending to creation in choral music of such large forms as choral concerts, folk-operas, cantatas, suites, cycles.

An ensemble bandoire art constantly densely co-operated with choral, feeling the influences of both vocally-choral manner of singing and repertoire features (genres, forms). We can watch under analogical tendencies the activity of both leading collectives of Ukraine and Ukrainian diaspora.

Woman original choral works are also widely used in the repertoire of ensembles of bandoire-players, for example, of treatment of folk songs of E. Cossack, O. Bilash, A. Cos-Anatolskyi and others.

With the improvement of instruments in choral works of polyphony invoice are included in the repertoire of homogeneous and mixed choirs of bandura-players, with difficult harmonical changes, in majority as translations (arrangement) of leaders of collectives (O. Minkivskiy, M. Gvozd, G. Vereta, M. Shevchenko and others).

A choral culture densely interlaced with traditions of bandore ensembles, stipulating their typology: after composition – homogeneous (masculine, woman) and mixed, quantitative composition (in relation to distribution of choral parties), academic manner of singing, repertoire features.

If the processes of improvement strengthened the instrumental constituency of repertoire of bandore-players (appearance of new genres, activation of composer's work), then influence of choral art is on a bandore, new carrying out forms are created as a result, assisted syllabing of vocal dominant of repertoire of bandore-players, and became the sphere of temporal maintenance of traditional genres of cobza playing, extended the circle of vocally-instrumental genres.

Key words: *chorus singing, bands, bandore art, bandore band, vocally-instrumental genre.*

Досліджуючи поняття традиційного виконавства та аналізуючи зацікавленість науковців до цієї сфери музикознавства, слід відзначити, що вона була дещо побічною і часто використовувалася лише як додатково-ілюстративний матеріал основних розвідок. Тому сьогодні актуальними залишаються питання, які торкаються проблем національних виконавських традицій та їх особливостей.

Українські науковці в музикознавчих працях розглядали проблеми розвитку музичної культури, музичної етнології та національної музичної мови (С. Людкевич [13], Ф. Колесса [7], М. Лисенко [11], С. Грица [2], І. Ляшенко [14], О. Козаренко [6] та ін.); досліджували в різних жанрах композиторський фольклоризм (Л. Кияновська [5], Н. Костюк [8], Б. Луканюк [12], М. Загайкевич [3], Л. Пархоменко [15] та ін.).

Мета статті – визначити умови збереження та розвитку національних традицій народного виконавства як засадничого чинника впливу на формування та розвиток великих вокально-бандурних колективів – капел бандуристів.

Хорову культуру співу на Україні можна розділити на автентичний хоровий спів, професійний академічний та професійний народний хоровий спів.

Автентичний хоровий (гуртовий) спів базується на традиції, зумовленій певними геоприморними та культурними чинниками. Він виникає на основі усвідомлення людиною нероздільності природи та особистості. Ментальність української нації як носія хліборобської культури з її періодичною циклічністю та нескінченністю породжує виконавську традицію, що відображає взаємозв'язок людини з її природою. Слухаючи грайливі наспіви гуцульських пісень, яскраво уявляються стрімкі водоспади та прудкі гірські струмки; а в протяжних ліричних піснях полтавчан звучить безмежний простір степів. Мелодичні завершення поліських пісень створюють враження, «...ніби співець залюбки вслуховувався у звук власного голосу серед поліської пущі, бажаючи її все ж таки чимось оживити. Ці рівні лінії довженних фермат якимось дивно гармоніюють із одностаїнністю поліського краєвиду» [7, с. 417]. Саме в такому взаємозв'язку з природним світом формується високий моральний дух традиційної пісенної культури. Народний виконавець реалізує себе через традицію, яка містить у собі колективний досвід, передаючи духовні цінності минулих поколінь.

Традиція співу передається тільки усним методом, де поряд з безпосереднім матеріалом сприймається і чуттєва сторона виконавства. Тому її неможливо передати, зафіксувавши у записах.

Співочі колективи на традиційній основі не потребують керівника (диригента). В колективі, де всі добре знають один одного, розподіл ролей (заспівувача, ведення основної мелодії та баса) проходить природним шляхом – від лідера (авторитетний народний виконавець, загальнознаний у певній місцевості співак, носій місцевої співочої традиції) до периферії. Основа виконавської манери – безпосередність та природність. «Учасникам хору

ідеться про те, щоб кожний, підкоряючись внутрішньому велінню, з приємністю заспівав...» [10, с. 113]. Дослідження колективів цього напрямку ускладнюється тим, що вони не усвідомлюють себе як організовані творчі одиниці, і будь-яке втручання з боку викликає супротив. Л. Куба, записуючи народні пісні від автентичних виконавців з Полтавщини, зустрівся з ефектом «самозахисту пісні» (Л. Куба), який полягає в тому, що замовлена у народних виконавців пісня, або наявність стороннього слухача призводить до певного спотворення звучання твору. Природне виконання змінюється надмірною манірністю, афектацією та лишнім нюансуванням, тобто пісня «...вбирається в незвичайні шати і намагається... утекти» [10, с. 114]. Тому так важливо для дослідження традиційного співу максимально вивчити традиції досліджуваного регіону, переконати народних виконавців у щирості своєї зацікавленості цим питанням, стати «своїм». О. Кошиць поділився досвідом специфіки запису народних пісень народних співаків Кубані: «...Заставити співати старих козаків було неможливо без відповідної інтимної атмосфери, далекої від усякої офіційності. Треба було не нагадувати чи просити, а заохотити, щоб вони самі співали... Я починав їх наводити на голос... Співаючи пісню, я навмисне робив помилки – тоді хто-небудь з гарячіших казав мені: «Ні, це не так! Треба от так!» – і починав сам співати, другі йому підспівували, я додавав... і пісня полилась. А як пішла одна, тоді пішла й друга, далі третя, а там далі більше...» [9, с. 243–245].

Проблема запису творів автентичних виконавців полягає насамперед у тому, що без досконалих знань та розуміння особливих місцевих традицій одиничний варіант запису (що, як правило, подається у збірнику внаслідок одиничного прослуховування) не дає можливості зрозуміти принципи виконавського процесу. Тільки безпосередній контакт із виконавцями дозволяє перейняти специфіку інтонаційного матеріалу регіональних традицій.

Широка зацікавленість автентичними колективами у 70–80-ті роки ХХ ст. вивела їх на концертну естраду, поряд з самодіяльними колективами. Хорова самодіяльність демонструє надзвичайну різноманітність як характеру репертуару, так і виконавської майстерності. Для неї характерне поєднання різних видів виконавської творчості: від традицій фольклору до традицій професійного мистецтва. Напрямок розвитку традицій фольклору (увага до пісенних традицій та пошуків нових форм їх сценічного втілення) призвів до появи фольклорно-етнографічних колективів, які в свою чергу поділяються на два типи [1, с. 233–234]:

1. Фольклорно-етнографічні ансамблі, що сформувалися на основі місцевих гуртів, та сімейних співочих ансамблів. Вони популяризують традиційне виконавство через відповідний репертуар, манеру співу, інструментарій, костюми. Зберігаючи характерну для певної місцевості ладо-інтонаційну структуру, особливості діалекту, тембровий колорит, ці колективи об'єднують традиційних співаків старшого та середнього покоління й активно залучають молодь, чим забезпечують спадкоємність традиційного виконання певної місцевості зокрема та народно-пісенних традицій в цілому.

2. Народні колективи (народні самодіяльні хори та ансамблі пісні й танцю), діяльність яких проходить у рамках організованого показу на сцені. Основною відмінністю для цього колективу є те, що не всі його учасники є носіями місцевої традиції. Керівник колективу формує репертуар, тому відповідність творів (чи не відповідність) традиції залежить від його обізнаності в цьому питанні. Часто відсутність знань специфіки місцевої традиції призводить до використання у репертуарі загальноукраїнських пісень (твори значно пізнішого походження, позбавлені регіонального колориту). Крім цього, такі колективи часто тяжіють до принципів академічної манери співу, під впливом хорової музики академічних хорів. У 80-х роках ХХ ст. саме ці колективи представляють наймасовішу форму хорового руху в Україні. На жаль, саме в цей час більшість цих колективів відмовились від традиційного репертуару і замінили його авторськими стилізаціями. Одним з прийомів, що абсолютно нівелює традиційне виконавство, є виконання акапельних народних пісень у супроводі баяну (коли слухач отримує замість «оригінального звучання, наприклад, ліричних підголоскових пісень різного роду спрощені підробки в авторському опрацюванні» [1, с. 234].

Велику частину самодіяльних хорів України становлять академічні самодіяльні хори. В основу їх виконавського стилю покладені професійні форми академічного акапельного співу.

Композиторська творчість трансформує традиційний спів через певну специфіку виконавського фольклоризму – «композитор-фольклор».

Таким чином, єдиним варіантом збереження традицій співу самодіяльними хорами є звернення до форм усної народної творчості. Традиційне виконавство, спрямоване на професійну писемну традицію, втрачає основні чинники народного традиційного регіонального виконавства. Переймання досвіду автентичних колективів через безпосередній контакт з виконавцями дає можливість відтворити інтонаційний матеріал регіональних традицій.

В основі академічного хорового співу на Україні лежить обрядова народнопісенна культура, трансформована під впливом канонічних форм візантійсько-церковного та західноєвропейського співу. Прийняття християнства спричинило появу канону візантійського обряду, обов'язкова наявність регента змусила творчі індивідуальності співаків підкоритися його волі, але сприйняття і розуміння церковних догм та правил були переосмислені відповідно до власної співочої традиції народу та релігійного кордо централізму, характерному для українців.

Згодом на основі церковної форми співу виникають світські хори для задоволення потреб певних суспільних верств. Для світських хорів характерними були наявність диригента, використання загальноєвропейських канонів хорового співу (фронтальне розташування виконавців, статичність протягом процесу виконання твору, використання тільки авторських творів). Тож поступово природний хоровий спів втрачав свої позиції.

В основу академічного співу покладена обов'язкова наявність композиторського тексту з чітко зафіксованими особливостями мелодії та її інтонування. Разом з цим творчість українських композиторів завжди тісно пов'язувалась з народно-фольклорними джерелами та традиційним виконавством. Це і стало причиною того, що жанр обробки народної пісні став одним з найпопулярніших жанрів хорової музики. Друга половина XIX ст. та початок XX дарують нам плеяду видатних музичних творців: М. Лисенка, С. Людкевича, М. Леонтовича, О. Кошиця, К. Стеценка, Ф. Колессу та ін., які виводять сприйняття народної пісні на новий рівень.

М. Лисенко започаткував напрям розвитку поліфонічних хорових обробок народних пісень принципи голосоведення в яких підпорядковуються народній поліфонії: «Туман, туман, туманами», «Ой вийду я на гіронуку, «Гей з-за гори, ой із-за крутої», «Червона калінонька» та ін.

Продовжуючи справу М. Лисенка, М. Леонтович відкриває новий напрям в українській культурі – творення в хоровій музиці глибоко психологічних музичних образів-характеристик. Особливість цього методу полягала в тому, що, працюючи з народним матеріалом, композитор вільно інтерпретував прообрази народної пісні, виявляючи своє особисте ставлення до них. Основне завдання він вбачав не в наслідуванні народної пісні, а в підпорядкуванні народної теми своєму індивідуально-художньому задуму [12]. С. Людкевич у своїх працях оцінив творчість М. Леонтовича: «Справді, коли б Леонтович не написав нічого більше, як тих кілька мініатюр для хору, як «Щедрик», «Дударик», «Ой пряду», «Козака несуть», «Зайчик» чи ще деякі, його значення в історії української хорової музики було б раз назавжди запевнене» [13, с. 369].

Таким чином, першу половину XX ст. можна вважати вершиною розвитку жанру обробки народної пісні. Основними формами обробки стали гармонізація (аранжування) народної пісні та створення оригінальних творів на основі народних пісень (творче переосмислення народнопісенного матеріалу для відтворення музично-психологічного образу).

У 70–90-ті роки XX ст. сформувалися нові засади академічного виконавства на основі трансформації традиційного співу. Прагнучи відтворити національну специфіку академічного хорового співу, керівники відмовляються від загальноприйнятих умовностей академічного виконавства. Твори наповнюються колоритом етнотрадиційного інтонування.

Для 80–90-х років XX ст. характерною рисою композиторської творчості є тяжіння до творення в хоровій музиці великих форм – хорові концерти, фольк-опери, кантати, сюїти, цикли. Разом з тим дещо зменшується кількість творів на основі обробок народних пісень.

У 40-х роках XX ст. формуються професійні народні хори та ансамблі пісні і танцю. Характерною рисою цих колективів є залучення великої кількості виконавців, і одним з перших

можна вважати створений П. Демуцьким на початку ХХ ст. Охматівський хор, що налічував близько ста співаків. Записуючи пісні від хористів, П. Демуцький гармонізував їх сам або ж хористи в процесі вивчення пісні розспівували її на голоси. Така співпраця хору породжувала новий варіант пісні, який керівник записував, і з часом він закріплювався й використовувався на концертах. Пам'ятаючи про своєрідність народної манери співу, що вимагає вільного простору, П. Демуцький використовував спеціальний виконавський прийом, розводячи співаків у різні сторони концертного залу, імітуючи спів «просто неба» використовуючи звучання грудних резонаторів у жіночих голосах (характерних для певного регіону). К. Квітка, досліджуючи способи народного виконання, підкреслював, що цю манеру співу не можна сприймати як притаманну для всіх регіонів України, а лише як таку, що «... сформувалася в фізичних умовах роботи на степу..., а ті, що приходили... як сезонні заробітчани, розносили й співи, і манеру співати... на цілу українську територію» [4, с. 86]. Вплив академічної виконавської традиції для цього колективу проявлявся в роботі керівника над особливою дикційною виразністю виконання.

У 1943 р. створюється Державний український хор під керівництвом Г. Верьовки на основі Постанови Ради Народних Комісарів УРСР. Виконавський стиль цього колективу пропагується як адекватно-народний, а основне завдання – бути «репрезентатором усіх різноманітних пісенних ареалів України» [16, с. 13]. Проте ряд об'єктивних та суб'єктивних причин унеможливили це завдання. Не дивлячись на те, що в основу виконавської практики Г. Верьовка поклав принципи народного поліфонічного багатоголосся, хор виконував народні пісні у композиторській чотириголосій обробці, характерній для академічної традиції співу. Крім цього, всі народні пісні колектив виконував у стилі, характерному для центрального регіону України. Великий кількісний склад хорового колективу знівелював творчу ініціативу і майстерність кожного співака, характерні для народного виконавства, наявність оркестрової групи з рядом інструментів, нетипових для традиційного виконавства (баяни, домри), також призводив до певної невідповідності звучання регіональним пісенним традиціям. Діяльність колективу припадає на період запровадження в культурі «нової спільноти – радянського народу» і, як наслідок, знищення регіональних осередків культурної традиції народу, нівелювання всього національно своєрідного. Сформований стереотип було сприйнято за еталон з подальшим копіюванням по всій Україні.

Але український мелос виявився незнищеним, пропагуючись у ряді колективів народного напрямку: 1939 р. у Західній Україні створюється Гуцульський ансамбль пісні і танцю під керівництвом Я. Барнича, 1940 рік – Закарпатський народний хор під керівництвом М. Кречка, 1944 рік – Буковинський ансамбль пісні і танцю під керівництвом А. Кушніренка, 1963 рік – Черкаський народний хор, (керівник А. Авдієвський), Поліський ансамбль пісні й танцю «Льонок» під керівництвом І. Сльоти, Театр українського фольклору «Берегиня» (керівник М. Буравський) та ін.

Ансамблеве бандурне мистецтво постійно взаємодіяло з хоровим, відчуваючи на собі впливи як вокально-хорової манери співу, так і репертуарних особливостей (жанрів, форм). Причому аналогічні тенденції спостерігаємо в діяльності як провідних колективів України, так і української діаспори. Наприклад, до репертуару Капели бандуристів ім. Т.Шевченка (Детройт, США) поряд з оригінальними обробками і творами Г. Хоткевича, Г. Китастого та ін. входять і хорові композиції духовної музики М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського, М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, П. Гончарова. Певна їх частина виконується а сарелла, проте окремі хорові партитури збагачуються супроводом бандур (2–3 оркестрові партії), зокрема кант «Почаївська Божа матір» М. Леонтовича, «Благослови, душе моя, Господа» К. Стеценка, «Як славен Бог» Д. Бортнянського та багато ін.

Крім того, великі хорові форми (кантати, ораторії) вплинули на залучення до репертуару капели масштабних опусів Г. Китастого: «Дума про Симона Петлюру», сл. К. Даниленка-Данилевського; «Грай, кобзарю», сл. Т. Шевченка; «Марш України», сл. І. Багряного; «Дума про Кемптен», «Конотопська слава», сл. Я. Славутича; «Пісня про Ю. Тютюнника», сл. І. Багряного; «Великодні думи», сл. Б. Олександрів та ін.

Жіночі оригінальні хорові твори також широко використовуються в репертуарі ансамблів бандуристів (в а capell'ному та вокально-інструментальному варіантах), наприклад, обробки народних пісень Є. Козака, О. Білаша, А. Кос-Анатольського та ін.

Потужним впливом на формування такої жанрової складової репертуару, як колядки і щедрівки, бандурне ансамблеве мистецтво також завдячує блискучим фаховим хоровим обробкам С. Людкевича, Д. Січинського, О. Кошиця, Я. Яциневича, М. Федоріва, які спершу увійшли як виконавський жанр бандуристів без супроводу, а пізніше збагачувалися інструментальним акомпанементом (П. Потапенка, Г. Китастого, В. Мішалова, О. Махляя, О. Герасименко, М. Приходько, С. Овчарової та ін.)

З удосконаленням інструментарію до репертуару однорідних і мішаних капел бандуристів входять хорові твори поліфонічної фактури зі складними ладо-гармонічними змінами, в переважній більшості як переклади (аранжування) керівників колективів (О. Мінківського, М. Гвоздя, Г. Верети, М. Шевченко та ін.). Серед творів згаданого спрямування – сучасні композиції складної форми, уривки з оперних партитур, зокрема Є. Станковича, Ж. Колодуб, Б. Фільц, Л. Дичко.

Отже, якщо традиція автентичного співу передається тільки усним методом, то традиційне виконавство, спрямоване на професійну писемну традицію, втрачає основні чинники народного традиційного регіонального виконавства. Переймання досвіду автентичних колективів через безпосередній контакт з виконавцями дає можливість відтворити інтонаційний матеріал регіональних традицій.

Хорова самодіяльність демонструє надзвичайну різноманітність як характеру репертуару, так і виконавської майстерності. Для неї характерне поєднання різних видів виконавської творчості: від традицій фольклору до традицій професійного мистецтва. Напрямок розвитку традицій фольклору (увага до пісенних традицій та пошуків нових форм їх сценічного втілення) призвів до появи фольклорно-етнографічних колективів: фольклорно-етнографічних ансамблів, що сформувалися на основі місцевих гуртів, сімейних співочих ансамблів (вони популяризують традиційне виконавство через відповідний репертуар, манеру співу, інструментарій, костюми) та народних колективів (народні самодіяльні хори та ансамблі пісні й танцю), діяльність яких проходить у рамках організованого показу на сцені.

Хорова культура щільно переплелася з традиціями бандурних ансамблів, зумовивши їх типологію: за складом – однорідні (чоловічі, жіночі) та мішані, кількісним складом (відносно розподілу хорових партій), академічною манерою співу, репертуарними особливостями.

Досліджуючи історію становлення нового напрямку бандурного мистецтва – ансамблево-капельного, а також пов'язані з цим зміни в репертуарному плані (вплив традицій хорового співу) та інструментарію, слід відзначити вже з 20–30-х рр. ХХ ст. організацію нових форм бандурних колективів (дуетів, тріо, квартетів, ансамблів, капел). Розвиток нових традицій хорового співу у супроводі оркестру бандур за підтримки директив влади сприяв появі ансамблів бандуристів у багатьох містах України (Черкасах, Глухові, Конотопі, Гайсині, в Кривому Розі та інших). Окрасою репертуару колективів були народні думи, історичні та соціально-побутові пісні. Проте постійна цензура концертного матеріалу в колективах призвела до майже повного вилучення національно-патріотичного репертуару ансамблів і заміни їх творами «нового ідеологічного напрямку».

Поступово репертуар існуючих капел, зазнавши впливу традицій хорового співу, збагатився великою кількістю радянських пісень. Характерною особливістю для колективів стає поява не лише однорідних (чоловічих) капел, а й мішаних. Великої популярності набувають «віночки народних пісень». Для другої половини ХХ ст. характерною рисою є фемінізація багатьох видів творчої діяльності. Поява на концертних сценах жінок-виконавиць дозволила урізноманітнити репертуар бандуристів та внести в нього розмаїття тембральних фарб жіночих голосів. Якщо процеси удосконалення посилили інструментальну складову репертуару бандуристів (поява нових жанрів, активізація композиторської творчості), то вплив хорового мистецтва на бандурне, внаслідок чого створюються нові виконавські форми, сприяв підкресленню вокальної домінанти репертуару бандуристів, став сферою тимчасового збереження традиційних жанрів кобзарства, розширив коло вокально-інструментальних жанрів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бенч-Шокало О. Український хорівий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: навчальний посібник / Олена Бенч-Шокало. – К. : Ред. журн. «Укр. Світ», 2002. – 440 с.
2. Грица С. Й. Фольклор у просторі та часі / Софія Йосипівна Грица. – Тернопіль : Астон, 2000. – 228 с.
3. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ століття / Марія Петрівна Загайкевич – К., 1960. – 189 с.
4. Квітка К. Порфирій Демущький / Климент Васильович Квітка // Вибрані статті. – К., 1986. – Ч. II.– 149 с.
5. Кияновська Л. Українська музична культура: навчальний посібник / Любов Кияновська. – Тернопіль : СМТ Астон, 2000. – 184 с.
6. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Олександр Володимирович Козаренко // Наукове товариство ім. Шевченка, Українознавча бібліотека НТШ, Число 15. – Львів, 2000. – 285 с.
7. Колесса Ф. М. Музикознавчі праці: Речитативні форми в українській народній поезії: Ч. 2. Думи / Філарет Михайлович Колесса. – К. : Наукова думка, 1970. – С. 311–351.
8. Костюк Н. Музична культура Західної України 20–30-х років ХХ століття: ідеї поступу та розвиток національних традицій : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Музичне мистецтво» / Наталія Олександрівна Костюк. – К., 1998. – 253 с.
9. Кошиць О. Спогади / Олександр Кошиць. – К., 1995. – 387 с.
10. Куба Л. Про Україну / Людвік Куба. – К., 1963. – 224 с.
11. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем О. Вересаєм / Микола Лисенко. – К. : Мистецтво, 1955. – 87 с.
12. Луканюк Б. Про творчий метод М. Леонтовича / Богдан Луканюк // Українське музикознавство. – К., 1989. – Вип. 24. – С. 36–45.
13. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Станіслав Пилипович Людкевич [упор., ред., вступ. стаття і прим. З. Штундер]. – Львів : Дивосвіт, 1999. – Т. 1 – 496 с.
14. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці / І. А. Ляшенко. – К. : Наукова думка, 1991. – 269 с.
15. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса (Типологія, тематизм, композиція): монографія / Л. О. Пархоменко, АН УРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського – К. : Наукова думка, 1979 – 217 с. : нот.
16. Перепелюк В. Повість про народний хор / Володимир Максимович Перепелюк. – К., 1970. – 257 с.

УДК 783.087.068.(477) (09) (045)

І. І. ЦМУР

**З ІСТОРІЇ ВИНИКНЕННЯ ТА СТАНОВЛЕННЯ
ЦЕРКОВНОГО ХОРОВОГО СПІВУ В УКРАЇНІ
ЯК ЧИННИКА ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ**

У статті досліджено питання виникнення та становлення церковного хорового співу в Україні. Розглянуто специфіку історичних процесів виникнення та формування хорового мистецтва.

Ключові слова: церковний спів, хорівий спів, культура, мистецтво, професіоналізм.