

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВІДОКРЕМЛЕНИЙ ПІДРОЗДІЛ «МИКОЛАЇВСЬКА ФІЛІЯ
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ»**

**Факультет мистецтв
Кафедра музичного мистецтва**

Кремез Альона Віталіївна

Драматизм українських народних пісень про жіночу долю

**Кваліфікаційна робота
на здобуття ОС «Бакалавр»
зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво»**

Науковий керівник –
кандидат педагогічних наук,
доцент Піхтар О.А.

Миколаїв 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Музичний фольклор - найцінніше джерело збагачення сучасного мистецтва	7
1.1. Український фольклор як своєрідний концентрат духовної історії людства	7
1.2. Класифікація українських народних пісень: регіональні особливості виконання.....	11
1.3. Родинно-побутові пісні як різновид ліричної народної пісні.....	15
РОЗДІЛ 2. Дослідження традицій українського народнопісенного виконавства	17
2.1. Особливості професійного відтворення української народної пісні.....	17
2.2. Драматизм українських народних пісень про жіночу долю.....	26
2.3. Сценічне втілення української народної пісні «Ой гай, мати, гай».....	31
РОЗДІЛ 3. Обробка української народної пісні «Ой гай, мати, гай»	
3.Корінця: вокально-хоровий та виконавський аналіз	37
3.1. Творчий шлях автора обробки З. Корінця.....	37
3.2. Музично-теоретичний аналіз української народної пісні «Ой гай, мати, гай» в обробці З. Корінця.....	38
3.3. Вокально-хоровий та виконавський аналіз хорового твору.....	42
ВИСНОВКИ	51
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	52
ДОДАТКИ	58

ВСТУП

Пісенність українського народу – найцінніший скарб, нев’януча окраса його духовності. Українська народна пісня відома ще з часів Київської Русі і сьогодні розвивається у всіх напрямках музичного мистецтва – від народної до професійної, від академічної до популярної. Українська пісня в наші дні звучить не лише в Україні, але й за її межами, є предметом для наукових досліджень, зберігається в народній традиції та популяризується в різних жанрах професійної та естрадної музики.

Фольклор як своєрідний концентрат духовної історії людства від найдавніших часів і до сьогодні увібрав в себе досвід сотень поколінь. Він несе в собі суспільно-історичні і художні цінності, що далеко виходять за рамки часу, відображеного в піснях, казках, обрядах. Фольклорні твори містять величезну культурно-історичну інформацію, а також здатні впливати на почуття нашого сучасника емоційно. Фольклор є найціннішим джерелом збагачення сучасного мистецтва. У вітчизняній композиторській творчості зберігається соціоестетична цінність фольклорної традиції. Актуальними є методи педагогічного керівництва процесом морально-естетичного виховання студентської молоді засобами народнопісенної творчості.

З давніх-давен і дотепер український народ має славу співочого, музичного народу, а українська пісня знайшла для себе визнання в цілому світі. Наші народні хори та ансамблі неодноразово отримували найвищі місця на світових конкурсах і змаганнях. Наприклад, подорож української хорової капели в 1919 і наступних роках по Америці і Європі, була тріумфом слов’янських хорів і, звичайно, першість була признана за українцями.

Ще у першій половині XIX століття у Харківському університеті В.Каразін, І.Срезневський, М.Костомаров, Г.Квітка-Основ’яненко та А.Метлинський поклали початок традиції всебічного вивчення народної культури. У 50-ті роки мало хто зі студентів не мав власного зошита з етнографічними матеріалами, здебільшого з піснями.

Одним із перших найвидатніших дослідників українського фольклору став О. Потебня. Він заснував цілу школу фольклористики – її називали міфологічною, так як результатом його досліджень стали монографії «Про деякі символи в слов'янській народній поезії», «Пояснення малоруських і споріднених пісень».

Збірки пісень, видані в 1827 і 1834 роках першим ректором Київського університету М. Максимовичем, поклали початок українській фольклористиці. Михайло Максимович, як один із перших збирачів народної пісні, відмітив, що в українських піснях звучить душа українського народу і нерідко – його істинна історія. В українській пісні, як частині фольклору, втілений світогляд і естетико-художні переконання українців.

Аналіз літератури з проблем сценічного хорового втілення українських драматичних народних пісень про жіночу долю показує наявність кількох напрямків досліджень: характеристика специфіки репрезентації народної пісні (В. Василько, М. Дурилін, О. Клінчин), осмислення онтології фольклору й етно-соціально-культурної специфіки народнопісенного виконавства (О. Дей, О. Правдюк, В. Гошовський та ін.), обґрунтування жанрових різновидів фольклорних творів (А. Іваницький, С. Грица), ментальні основи українського народнопісенного виконавства (Г. Джулай, Ю. Трунез), розкриття особливостей і національних стилістичних ознак народного хорового виконавства (О. Бенч-Шокало, А. Гуменюк, О. Скопцова).

Попри те, що традиції народнопісенного виконавства мають найбільшу теоретико-методичну обґрунтованість, аналіз літератури показав, що сценічне втілення драматичних українських народних пісень про жіночу долю, комплексний аналіз засобів музичної виразності в хорових обробках системно не досліджено. Актуальність, недостатня розробленість у науково-методичній літературі зумовили вибір теми кваліфікаційної роботи: «Драматизм українських народних пісень про жіночу долю».

Об'єктом дослідження є українське народнопісенне виконавство.

Предметом дослідження в кваліфікаційній роботі є драматизм українських народних пісень про жіночу долю.

Мета кваліфікаційної роботи – дослідження різновидів українських драматичних народних пісень, аналіз сценічного втілення української народної пісні «Ой гай, мати, гай» про жіночу долю в обробці З. Корінця.

Завдання кваліфікаційної роботи:

- встановити поняття «українська драматична пісня», проаналізувати її становлення та історичний розвиток під впливом різних зовнішніх факторів і подій;
- дослідити різні види ліричних пісень;
- виділити тематику жіночої долі в українських народних піснях;
- обґрунтувати драматизм українських народних пісень про жіночу долю;
- охарактеризувати особливості професійного відтворення української народної пісні;
- дослідити виконавську інтерпретацію української народної пісні «Ой гай, мати, гай» про драматичну жіночу долю в обробці З. Корінця у виконанні студентського народного хору ВП «МФ КНУКіМ».

Для реалізації поставлених завдань використано комплекс таких **методів** дослідження: *теоретичного рівня* (аналіз і синтез емпіричного матеріалу, його класифікація, систематизація, порівняння та узагальнення з метою дослідження українського народнопісенного виконавства в професійній музичній практиці); *емпіричного рівня*: *обсерваційні* (спостереження, самоспостереження); *прогностичні* (вивчення творчих праць). Джерелом дослідження є наукові й критичні статті, огляди, аудіо- та відеоматеріали, музичні відеоролики вітчизняних співаків та фольклорних гуртів, записи концертів тощо.

Теоретична значущість кваліфікаційної роботи: проаналізовано методи жанрового та стильового аналізу, що сприяли виявленню

індивідуальних вокально-технічних та виразових засобів української народної пісні у межах обробки З. Корінця. Розглянуто історичний підхід, який надав можливість виявити еволюцію осмислення проблем в народнопісенному виконавстві світової та вітчизняної фольклористичної думки, а також формування уявлення про стилістичну специфіку творчості провідних гуртів та співаків, що працюють у площині відтворення українських народних пісень.

Практична цінність роботи – висновки та теоретичні узагальнення бакалаврської роботи сприятимуть подальшим дослідженням сучасної професійної музичної практики. Матеріали дослідження можна використовувати під час викладання лекційних та практичних курсів з «Історії та теорії народнопісенного виконавства», «Методики, теорії та практики творчого колективу (народного хору)», «Історії української музики», «Практикуму з музично-виконавської діяльності народного хору», що підвищить ефективність навчального процесу, а також в репетиційному творчому процесі професійних та аматорських народних хорових колективів.

Апробація результатів дослідження здійснювалася шляхом виступів на засіданнях кафедри музичного мистецтва Миколаївської філії Київського національного університету культури і мистецтв, а також участі з доповіддю на Всеукраїнській науково-практичній конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених «Культурологічні трансформації ХХІ ст.: від теорії до практики» (м. Миколаїв, 18.11.21р.) та друкування тез доповіді за темою «Драматизм українських народних пісень про жіночу долю» у «Збірнику тез доповідей Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених «Культурологічні трансформації ХХІ ст.: від теорії до практики».

Структура роботи: кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків. Список використаних джерел включає 45 найменування. Додатки займають 9 сторінок. Робота викладена на 52 сторінках друкованого тексту.

РОЗДІЛ 1. Музичний фольклор - найцінніше джерело збагачення сучасного мистецтва

1.1. Український фольклор як своєрідний концентрат духовної історії людства

Пісні супроводжують людину протягом всього життя – «від колиски до могили, тому що немає такої значущої події у житті народу, немає такого людського почуття, що не відгукувалось би в українській пісні, чи то ніжністю струни, чи то гуркотом грому», - говорив М. Стельмах. Народні пісні є великим вкладом України в світову мистецьку творчість. Вони породжувались явищами та подіями суспільного життя, родинного і громадського побуту, боротьбою проти загарбників, трудовою діяльністю, палкою любов'ю до Батьківщини. У народній пісні вся увага зосереджена на показ внутрішнього світу людини (думок, психічного стану, бажань), в ній майже немає розповідної основи.

Фольклор – надзвичайно складний культурно-історичний феномен. Історична цінність давнього язичницького фольклору полягає в тому, що він є глибинним кодом, що несе інформацію від верхнього палеоліту (40 тис. років до н.е. – час виникнення первісного мистецтва), через усі подальші епохи аж до наших днів. У його глибинах у вигляді логічних і виразових структур живе пам'ять про усі минулі епохи. В кожній народній мелодії можна аналітичним шляхом за допомогою спеціальних прийомів і досліджень виявити релікти фольклору минулих епох, на які накладалися пізніші здобутки. А ми знаємо, що дата виникнення обрядового фольклору – епоха пізнього неоліту 4-3 тис. р. до н.е. Архаїчний шар фольклору не зник: він законсервувався разом з патріархальним побутом і язичницькими уявленнями, і становить зараз найціннішу частину обрядової музики, що дійшла до нашого часу. Саме цей шар постачає історикам культури дорогоцінні факти прадавнього музичного мислення й світогляду. Фольклор як жива ланка з'єднує людство з часами його дитинства. Сучасне народне

мистецтво виникло саме на основі первісного мистецтва, яке розвивалося протягом багатьох тисячоліть вже під сучасною назвою «фольклор» на рівнях інтуїтивного і логічного (раціонального) мислення. Розвиток фольклору не припинився і не припиниться в майбутньому при переході до проявів вищих ступенів свідомості, основаної на еволюційних рівнях, мислення на яких буде формуватися вже не на кодах образно-логічних засад, а на своїх вищих формах (символах, імпульсах). Фольклор не може припинити своє існування доки буде Людство жити на Землі, бо – «фольклор – це саме життя» (М. Лисенко).

Український народ завжди відрізнявся своєю музикальністю, що відмічалась з доісторичних часів. Біля Чернігова археологами були знайдені музичні «інструменти», що виготовлені з бивнів мамонта, які відносяться до XVIII століття до нашої ери. Фрески Софії Київської, що датуються IX століттям, показують нам музикантів, граючих на різноманітних струнних, духових і ударних інструментах, а також танцюючих скоморохів. Фрески розповідають про різноманітні жанри музичної культури вже в Київській Русі. Існують спомини про співаків Мітуса й Бояна, що жили в XII столітті.

Перші музичні виконання були синкретичні, тобто, пісні, поезія і танці зливались в єдине ціле і використовувались зазвичай при обрядах, праці, церемоніях тощо. Люди тої епохи вважали, що музика і пісні захищали від нечистої сили, поганого сну чи навіть від поганого ока. Існували навіть мелодії, що сприяють плодovitості скоту і городини.

Поступово почали виділятися солісти та інші співаки. Перетворюючись від виконання на одному тоні до розширення звукового діапазону, де використовуються кордони підвищення і пониження голосу, так як древні пісні стали фундаментом для розвитку народної музики.

Марко Вовчок і Ганна Барвінок, Г. Залюбовський і М. Драгоманов, Пантелеймон Куліш та Олекса Стороженко, Леся Українка та Павло Чубинський, А. Кримський та І. Рудченко – це лише одні із найвідоміших збирачів фольклору XIX століття.

За виразом Е. Алексєєва, «Доля культури залежить від механізму спадкоємності її форм» [3, с. 6]. Народнопісенне виконавство є однією із таких форм, збереження якої, безперечно, пов'язане з долею української національної культури. Воно посідає одне із провідних місць у сучасному вітчизняному просторі, функціонуючи у субкультурних площинах.

Спокон віків народнопісенне виконавство, що пронизує всю історію українського народу, розгалужує його як системне явище та водночас проблематизує сенс невід'ємних від нього пояснень «народний співак», «народна манера виконавства», «співочий стиль» тощо. На думку Л. Хрїстіансена, народний співак – людина, що оволоділа народною пісенною майстерністю, безпосередньо в народнопісенному побуті, спирається на традиції давньої майстерності народно-співацького мистецтва. Поняття «народна манера виконання» М. Хай описує як комплекс «засобів художньої виразності, що впливає із внутрішньої стилістики фольклорних творів (формоутворення, метро-ритміки, мелодичної інтонації, темпу, ладу) і зовнішніх проявів даного стилю музично-виконавства (способів звукоутворення, мовної інтонації, специфічних виконавських прийомів і штрихів, особливостей імпровізації та інтерпретації)». Як синонім, вчена також використовує поняття «народна виконавська стилістика» і характеризує його як явище, що відзначається імпровізаційністю виконання, побутованням локальних варіантів гуртового співу, специфікою звукоутворення.

О. Скопцова у поняття народна виконавська манера, вкладає опору на етнорегіональні пісенно-виконавські традиції та ладо-інтонаційні особливості українського фольклорного мелосу, характерні особливості звукоутворення та використання тембрів «народних голосів».

А. Іваницький інтерпретує поняття «співочий стиль» у регіональному контексті, як обумовлений особливостями колективних та індивідуальних проявів особливостей співу та репертуару певного соціального середовища,

які в цілому складають конкретний територіальний вид. Ознаками є тематика, ритмомелодика, форми співу (жіночий, чоловічий, дівочий, мішаний, парубочий), звукоутворення, тембр, використання регістрів, форми багатоголосся та жанровий склад пісень.

Отже, необхідно акцентувати, що в осмисленні сутності та специфіки виконавського аспекту народного мистецтва етномузикологія містить у собі проблематизуючу двоїстість. Дослідниками української народної пісні наголошувалась теза щодо її принципової синкретичності. Тобто мається на увазі, не тільки нероздільність у пісні вокального та вербального прошарку, а й обов'язкова наявність виявленого театрального, хореографічного, мімічного, декоративно-прикладних компонентів, що є таким ж суттєво смислоутворюючим компонентом, як і інтонація, лад, ритм.

Народна лірика сягає глибини століть своїм походженням. Людина пильно придивлялась до всього оточуючого, вдивлялась у себе за допомогою засобів художньої фантазії та уяви, а також перебирала струни свого серця, настроїв, свої емоції, запліднені думкою, вплітала надзвичайну красу і віртуозність мелодії. Сучасна дослідниця С.Я. Єрмоленко підкреслювала, що мова усної народної творчості, зокрема мова народної пісні, є скарбницею національного світобачення, своєрідною енциклопедією почуттів та художньо-емоційною пам'яттю народу. Вона має значиме естетичне та пізнавально-виховне значення. Народна пісня найяскравіша за всі види фольклору, вона здатна передати специфіку художнього мислення творців та носіїв, вона і дотепер перебуває в стані активного побутування, тобто підтримує формування національної свідомості українців.

При слуханні та виконанні фольклорних творів перед студентами у всій історичній конкретиці постають гуманістична природа народної музичної творчості, морально-естетичні ідеали в жанровій інтонаційності музичного фольклору, естетична своєрідність стильових закономірностей музично-фольклорних традицій, особливий склад мислення українського народу. Цей напрямок досліджує професор КНУКіМ Анатолій Лаврентійович Карпун

[34], який є автором і реалізатором оригінальної методики проведення оздоровчих сеансів-концертів специфічними засобами розкриття-передачі-сприймання біоенерго-інформаційного коду традиційної пісенної творчості (змісту її трьох-іпостасевих характеристик-якостей, зашифрованих у художніх образах фольклорної спадщини). Ця методика побудована на даних науки про систему трансової культури українського етносу, що протягом всієї історії видозмінювалась, збагачувалась і передавалась естафетою поколінь, в чому найбільшу участь прийняло запорізьке козацтво.

1.2. Класифікація українських народних пісень: регіональні особливості виконання

Протягом століть фольклор був чи не єдиним засобом узагальнення життєвого досвіду українського народу, втіленням народної мудрості, ідеалів та світогляду. Усна народна творчість стала віддзеркаленням не тільки важливих подій в історії України, від княжої доби, а й зберегла численні архаїчні язичницькі символи і мотиви, які часто приховуються під покровом християнських традицій.

Характеризуючи українські драматичні пісні та їх різновиди, їх вільно можна вважати наймолодшим родом пісенного фольклору. Їх становлення припадає на XVI-XIX століття. Усі українські ліричні пісні можна поділити на дві великі групи: соціально-побутові й сімейно-побутові. До першої групи входять переважно рекрутські, козацькі, чумацькі, емігрантські, наймитські пісні. До сімейно-побутових належать практично всі пісні про родинне життя, а також ті, що стосуються особистого життя людини – пісні про кохання, сирітство, пісні про жіночу долю, гумористичні пісні. Одним із зразків побутової пісенної лірики є танкові (танцювальні, до танцю) пісні та українські коломийки, що поділяються на групи «до танцю» та «до співу», їх науковці відносять до підвиду ліричних пісень як жартівливі та сатиричні.

Такий ранній розвиток української ліричної пісні зумовив її популярність та поширення на велику територію нашої держави, а близький сюжет, мотиви, страждання обумовили її неймовірну популярність серед населення України.

В народі пісня живе своїм життям і з кожним історичним етапом вона змінюється та розвивається. Пісня змінюється так само, як змінюється настрої і світогляд народу, його погляди та відчуття. Вона прагне відповідати сучасним ідейно-естетичним потребам народу.

Як було вище зазначено, до соціально-побутових пісень відносяться народні пісні про козаків, рекрутські та антикріпацькі та інші пісні, що, безпосередньо, стосуються побуту українців та їх суспільних відносин. Козацтво і солдатство у XVIII столітті були новою значною соціальною групою, зі специфічними умовами життя і побуту. У зв'язку з цим, у народній поетичній творчості з'являються козацькі й солдатські пісні. Їх тематика різноманітна, тут зображені і військово-історичні події, в яких яскраво зображені картини битв, в яких розповідається про хоробрість і сміливість воїнів, описуються образи полководців. Війна показується в суворих, правдивих фарбах, а інколи й трагедійних, жорстоких.

Солдатські пісні військово-історичної тематики представлені абсолютно новим, окремим явищем в українській народній пісенній творчості, у них відкриваються інші мотиви, теми і образи. Виходячи з цього виду пісень, можна сказати про пізнавальний та навчальний характер пісень, тому що ці пісні були присвячені героїчним подіям і можуть розповісти для науковця чи дослідника більше ніж книги або ж інші джерела знань. Герой-солдат постає перед нами у військово-історичних піснях як хоробрий та сміливий воїн.

Не менш героїчним образом в історичних піснях є козак. Він вважається невпинним борцем за незалежність та справедливість, бореться за беззахисне населення рідної скривдженої неньки України. У XVIII столітті у зв'язку з розвитком мануфактурної праці та гірничорудного виробництва в

Україні з'являються робочі люди, що слугувало розвитку робочого фольклору, де головною є тема праці. В цих піснях співають про сам процес праці, а також і про знаряддя виробництва. Найхарактернішим є мотив покарання працівника в піснях робочого фольклору. Головним героєм в піснях виступає робочий-умілець. Він виконує будь-яку роботу, про що яскраво замальовується в ліричній пісні.

Крім цього в піснях розповідається про важке життя робочих в умовах кріпацтва. Особливо чітко це показується у піснях гірничозаводських робочих, яких насильно зганяла до Уралу чи Сибіру тодішня влада. В цих піснях, головним образом, виступає господар фабрики, що пригноблює та оскверняє робочу силу. Знаходячись в тісній творчій взаємодії, робочі, солдатські та селянські пісні є єдиним пісенно-творчим процесом ХІХ століття. Проте, з другої половини ХІХ ст. в піснях цих груп почали розвиватись яскраві специфічні риси та своєрідність кожної групи пісень, особливо в ідейно-тематичному плані.

Слід зазначити, що складені українські пісні тісно пов'язані з регіональними особливостями та тембром виконавців. Характерною ознакою тембру народних виконавців є відсутність вібрації і пов'язана з цим тембральна рівність, а також виняткова природність та щирість. Ці якості впливають на перший план як у народних виконавців, так і оперних. Надзвичайна експресивність і щирість С. Крушельницької, спів якої йшов з самої глибини, М. Менцинського, О. Петрусенко, Б. Гмирі та інших, пов'язує творчу діяльність співаків з традиціями народного співу.

Тембр голосу народного вокаліста, не претендує на унікальність та силу, оскільки він є невіддільним від аудиторії. Дивлячись на це, дослідники підкреслюють нижчий (порівняно з академічними та естрадними вокалістами) рівень високої співучої форманти, що детерміновано відсутністю надгортанної порожнини локального резонатора, що утворюється при пониженні гортані та утворенні «купола».

Суттєвою ознакою народнопісенного виконавства, зумовленою фізіологією звукоутворення, дослідники вважають проміжний тип імпедансу – акустичного опору ротоглоткової порожнини, тип якого зумовлюється організацією ротоглоткової порожнини та позицією гортані при звукоутворенні. Народне сольне виконавство відрізняється відкритим звукоутворенням, при якому зв'язки прижаті, зберігається позиція гортані (як і в естрадному співі), що не знижується та підвищення позиції гортані при підвищенні теситури. Можна відзначити, що природно-мовний стан співацького апарату в народнопісенному виконавстві зумовлює не тільки унікальність фонації, а й силу своєї природності – унікальну близькість народного виконавця до аудиторії.

Своєрідне народнопісенне виконавство зумовлює така складова виконавської парадигми як посмішка при співі, яка утворюється горизонтальним відкриттям ротової порожнини. Ця особливість тісно пов'язана зі специфікою звукоутворення голосних в народному співі, яка за визначенням Н. Дрожжиної, видобувається по фонемі «і» також із мовною позицією гортані.

При гуртовому співі безперервність плинущ мелодії досягається за допомогою ланцюгового дихання – непомітний вдих учасників гурту по черзі з обов'язковим дотриманням тембрової єдності та відповідної сили голосу. На відміну від академічного виконання, в якому дихання піддається загальним правилам фразування і є засобом цензурування та формування драматургії виконання, у сольному виконавстві дихання співака народної творчості відзначено свободою – можливістю вдиху та видиху відповідно до індивідуальних можливостей виконавця.

Довільність дихання пов'язана зі своєрідним прийомом народнопісенного виконавства як словопереривання. Л. Єфремова, досліджуючи специфіку пісенності Житомирщини, відзначає наявність декількох різновидів цього прийому, що впливають на специфіку дихання виконавця: переривання слова припадає на середину слова, одна частина

якого приєднана до одного рядка строфи, інша – до другого, а у гуртовому співі – ритмічне словопереривання, переривання слова з повторенням складу або звуку, що передує вдишу.

Багатство фактурного викладу народнопісенного виконавства відображено у пісенному середовищі визначеннях та самоусвідомленні народними співаками своєї функції у гуртовому виконавстві: «заспіває» - провідний голос, що є солістом, «підспіває» або «виводить» - верхній голос, «басує» - нижній голос, що має основне значення у варіативно-підголосковій фактурі.

1.3. Родинно-побутові пісні як різновид ліричної народної пісні

Питання особливостей класифікації жанру ліричних пісень у науці довгий час залишається невирішеним і до сих пір науковці не дійшли однієї думки. Більшість вчених поклали тематичний принцип в основу пісенної класифікації.

С. Лазутін виділяв побутову селянську пісню та історичну. Побутова пісню присвячують темі любові і родинно-побутових відносин. Пізніше в них починає розвиватись різного роду соціальні мотиви, перш за все – антикріпацька тема. У побутових піснях розкриваються суспільно-громадські відносини людей: селяни розповідають про нелегке життя в умовах кріпацтва та важке життя дворових людей.

До соціально-побутових пісень вчені відносять також робочі й солдатські пісні, в яких сімейні відносини не зачіпаються. Разом з солдатськими піснями тісно перемикаються і козацькі пісні.

Деякі вчені вказують на існування військово-історичних пісень, куди теж входять солдатські пісні, що різняться від побутової тематики солдатських пісень тим, що з'являються нові герої, теми та мотиви. Крім пісень про нелегке життя солдат, виникають жартівливі та гумористичні.

До трудових пісень відносяться робочі пісні, головною темою яких є тема праці, що показує відносини між робочими і тими, кому вимушені були підкорятися.

Багаті сюжетами до любовно-побутової тематики прощальницькі пісні, що виникли в другій половині XVII - початку XIX століття. У них дівчина просить свого коханого, що відправляється вдаль, відкласти від'їзд, він відповідає, що ніяк не може, на що дівчина присягається йому у вічному коханні.

До XIX століття образ дівчини представлений як боязкої, сором'язливої, але з вказаного періоду в піснях з'являється образ сміливої, бойкої, рішучої дівчини.

Деякі вчені виділяють міські пісні, названі міщанським романсом, головною темою яких є нещасна любов. Існує і інша класифікація пісенної творчості – по функції, що представлена К.С. Давлетовим. Традиційна пісня розпадалась на 4 основні жанри: заклинальні, ігрові, величальні і ліричні. До ліричних він відніс любовні, сімейні, робочі. К.С. Давлетов указує на те, що саме ліричні пісні піддалися історичній зміні. Також сюди відносяться емігрантські пісні або ж пісні бурлаків, студентів.

Існує також думка, що до ліричних віршованих жанрів відносяться пісні соціального змісту, сімейні та любовні пісні, малі ліричні жанри.

Класифікація пісень, враховуючи вище сказане:

1. Соціально-побутові пісні. Сюди відносяться емігрантські, чумацькі, солдатські, стрілецькі, козацькі, рекрутські, бурлацько-наймитські, заробітчанські та емігрантські пісні.
2. Родинно-побутові пісні. Пісні, де повною мірою розкриваються внутрішньо-сімейні відносини, а головною темою є любовна і сімейна тематика, що розкриває взаємини закоханих. Жартівливі пісні, танцювальні та сатиричні.

РОЗДІЛ 2. Дослідження традицій українського народнопісенного виконавства

2.1. Особливості професійного відтворення української народної пісні

Виконання народних пісень у ХІХ ст. традиційно асоціюється з музичним театром. Відомо, що в другій половині ХVІІІ ст. у рамках театрального «Вертепу», крім ляльководів, вертеп народної лялькової вистави супроводжують співи та невеликий музичний ансамбль. Скоріш за все, українська пісня супроводжувалась в традиційній манері. Вітчизняний дослідник Ю. Лошков виніс припущення, що першими складовими у вертепному театрі були музичні інструменти, що в побутовому житті супроводжували танок або сольні пісні – так звана «троїсту музику».

Розповсюдження та становлення музичного театру в Україні пов'язане з функціонуванням театральних антреприз. Російсько-український характер таких труп визначався тим, що вони гастролювали як по російських, та і по українських губерніях, актори обох держав також служили, а зі сцени лунала то російська, то українська мова.

Це були перші заклади, матеріальне положення яких залежало виключно від касових зборів. Саме в зв'язку із цим репертуарна політика антреприз спрямувалася на задоволення естетичних потреб населення. Російські комічні опери склали значний відсоток репертуару театральних труп («Мірошник-чаклун, обманщик і сват», «Леста, дніпровська русалка» Ф. Кауера і С. Давидова, «Санкт-Петербурзький готельний двір М. Матинського та ін.) і малоросійські опери («Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка), автори яких застосовували й українські народні пісні. На сцені уточнювався кожний образ і художньо-образна тканина твору саме завдяки пісням. Дослідник сценічного мовлення А. Бурлуцький зазначив, що саме спів на сцені обумовлює собою початок українського національного музично-драматичного театру.

Визначати особливості виконання українських народних пісень в провінційних антрепризах першої половини ХІХ століття можна лише опосередковано, оскільки цією проблемою не переймалися ні науковці, ні публіцисти того часу. Автор нарисів про життя і творчість акторки харківського театру Л.І. Млотковської О. Клінчин зазначав, що неабияке значення мала музикальність акторки, так як їй доводилось грати переважно в українських комічних операх або народних водевілях. І тоді коли п'єси українських авторів були просто комедією чи драмою, в них однаково була жартівлива і сумна українська пісня.

Споконвічність та варіабельність функціонування народнопісенного виконавства на фоні фольклорної, професійної та аматорської площин, а також його можливість поставати як у цілісному, так і в урізноманітнених інших вокальних стилістичних репрезентаціях, загострює потребу в осмисленні ознак, що забезпечують його існування в діахронії та синхронії.

А. Ткачук вважає, що глибина творчої позиції співака виявляється у тому, що в ході пошуків художнього образу вибудовується ієрархія життєвих цінностей – так звані «аксіологічні сходи», що є критерієм орієнтації особливості в природі, світі, соціумі, своїй душі. Розділяючи думку дослідниці щодо значущості цінних орієнтацій у мистецькій діяльності, можна зазначити, що саме відтворення художнього образу, що закріплений у колективній пам'яті народнопісенного виконавства, надає визначального значення «аксіологічним сходам», цінностям, що є критеріями унікальності світобачення національної спільноти як нероздільного «духовного організму».

Що стосується сценічної репрезентації українських народних пісень, як синкретичних за своєю природою, необхідно згадати музично-драматичний твір «Старовинні святки», автором якого є Францішек-Ксаверій Бліма, який з початку ХІХ століття керував капелою графа М. Комбурля в Хотині, а потім і в Житомирі. «Старовинні святки», що представляли собою інсценування народних обрядів та були створені на основі гармонізації народних пісень,

стали основою імператорського театру 1812-1813 рр. «Старовинні святки» - доказ популяризації української народної музики при царському дворі на новому якісному рівні. Якщо в XVII-XVIII столітті українська музика в придворному середовищі звучала на рівні автентичного фольклору, носіями якого були здебільшого кобзарі, то в музично-драматичному творі Ф. Бліми вона поставала як матеріал, що оброблений і оркестрований за європейськими нормами відтворення культурної традиції.

Велику роль відіграло народнопісенне виконавство в «Театрі корифеїв». Визнаючи специфіку творчості М. Старицького, Р. Єсипенко акцентував, що його постановки були насичені етнографічним і фольклорним матеріалом, танцями, народними піснями та обрядами.

Завдяки спогадам сучасників та дослідженням театрознавців, ми маємо певну уяву про специфіку виконання народних пісень у «театрі корифеїв». М. Кропивницький мав прекрасний голос – баритон широкого діапазону і, виконуючи роль виборного Макогоненка в «Наталці Полтавці», митець проявляв вокальний талант, співаючи на повні груди пісні «Ой під вишнею..», «Дід рудий...», «Ой доля людська...». Для визначення специфіки відтворення народної пісні є знаменні спогади про роль Тараса Бульби у виконанні М. Кропивницького. В одному із моментів, перебираючи пальцями по струнам бандури, на якій прекрасно умів грати Кропивницький, співав «Ой під лісом та під Лебедином». Дивлячись на те, що на початку ХХ століття ще не існувало досконалих бандур, можна наголосити на використанні М. Кропивницьким старосвітської кобзи, а отже і намаганні відтворити кобзарське виконавство.

Виконуючи народні пісні, видатна актриса М. Заньковецька зверталась до атрибутивного для системи народнопісенного виконавства звуковидобування. У ролі Цвіркунки в «Чорноморцях» в кінці першої дії акторка співала відкритим, грудним альтовим звуком, покриваючи всіх виконавців своїм голосом.

Таким чином, ідейне прагнення представників «театру корифеїв» до реалізму зумовлювало актуалізацію системи народного виконавства на різних рівнях виконання та у різних варіантах співвідношення вокального та інструментального начал.

У XIX столітті народна пісня почала входити до концертного репертуару акторів музично-драматичних театрів та оперних співаків. З визначенням російських дослідників прославилась як виконавиця народних пісень – Є.С. Сандунова. Ф.О. Коні акомпанував акторці на фортепіано народну пісню «Ехал казак за Дунай». Про те, що пісня «Їхав казак за Дунай» - українська народна говорить і сучасна виконавська практика. В репертуарі Кубанського козачого хору є народна пісня «Ехал казак за Дунай», проте російською мовою виконуються тільки окремі строки, але більшість тексту звучить українською.

Важливою постаттю в контексті популяризації української народної пісні був Павло Іванович Богатирьов (1849-1908). Освічений оперний співак (закінчив Московську консерваторію), він приділяв значну увагу виконанню народної пісні та концертній естраді: протягом 1876-1888 рр. виступав тільки як естрадний співак. За спогадами сучасників П.А. Богатирьов відтворював народну пісню з особливою красою й захватом: «Коли він співав «Віють вітри, віють буйні», мороз пробігав по шкірі [6, с. 98]. Визначним є те, що П.Богатирьов закликав своїх соратників по творчості до достовірного відтворення фольклорного тексту, наголошуючи: «Дабы понять силу и мощь русской песни, мало видеть записанные ноты – её надо слышать, да не в исполнении хора певчих под управлением дирижёра. Они могут петь и стройно и с оттенками, но это будет не песня – будет хоровое исполнение нот русской песни...Чтобы петь по-настоящему песню, надо иметь одну с ней душу, одним воздухом дышать – тогда польётся песня широкой волной, не стесняемая ничем...»

Українська народна пісня лягла в основу творів багатьох відомих композиторів. Найбільш відомі обробки українських народних пісень

належать М. Лисенку та М. Леонтовичу, значний вклад в дослідження і збирання українського фольклору внесли вітчизняні фольклористи – Філарет Колеса та Климент Квітка.

Велику роль у популяризації народної пісні та збереженні традицій народнопісенного виконавства відігравав виходець із України, «король тенорів» Іван Олексійович Алчевський (1876-1917). Працюючи в 1910-1914 рр. солістом Великого театру в Москві, він очолив музично-драматичне товариство «Кобзар», на концертах якого виконувалися й українські народні пісні. Активним членом товариства була українка, оперна співачка Єрмоленко-Южина Наталія Степанівна (1881-1937), яка виконувала українські народні пісні, разом із І. Алчевським організувала у Петербурзі вечори українського романсу й пісні. Згадка про те, що співаки виконували народні пісні в композиторському опрацюванні (в тому числі «Закувала та сива зозуля» в обробці П. Ніщинського, «Ой не гаразд, запорожці» в обробці М.Лисенка), свідчать про те, що виконавство української народної пісні «академізувалось». Проявами такої академізації були європейські принципи опрацювання музичного тексту пісні, наявність акомпанементу європейського типу (оркестр, фортепіано тощо) та використання принципів академічного вокалу.

Традиції концертного виконання українських народних пісень в подальшому продовжили видатні оперні співаки. Одним із таких був М.І.Литвиненко-Вольгемут (1892-1966) у 1935 р. під час Першої декади українського мистецтва і літератури в Москві за виконання партії Одарки («Запорожець за Дунаєм») та українських пісень в концертах отримала звання Народної артистки СРСР. В різні роки нею були зроблені грамзаписи українських народних пісень. Завдяки грамплатівкам ми і сьогодні чуємо голос однієї з найкращих виконавиць української народної пісні Оксани Андріївни Петрусенко (1900-1940). Співачка записала деякі пісні а саррелла, наприклад «Ой не світи місяченько», інші в супроводі

оркестру в аранжуванні М. Лисенка («Ой, вербо, вербо»), Л. Ревуцького «Ой, у полі вітер віє» та ін..

З XIX століття на концертній естраді починають поширюватися хорові колективи, репертуар яких ґрунтується на репрезентації народної пісні. Поява професійного хорового виконавства на Русі пов'язано з церковно-співочою традицією. Зокрема, в другій половині XV століття створений хор Державних півчих дяків – попередник Санкт-Петербурзької академічної капели, а наприкінці XVI століття – хор Патріарших півчих дяків, спадкоємцем якого є Московський синодальний хор. У XVIII-XIX ст. стали поширені також кріпацькі хорові колективи, серед яких є одна із найвідоміших хорова капела Шереметєвих, створена в 1750-х роках та проіснувала приблизно 150 років.

Дослідник Д. Локшин наголошував, що репертуар хору, окрім духовної музики складала ще і російські народні пісні, а співаки капели, в більшості, були вихідцями з українських маєтків Шереметєвих. Схожий склад капели дає можливість хоча б уточнити, що окрім російських виконувалися ще і українські народні пісні. У 1830 році вчителем співу в капелу прийшов Г.Я. Ломакін, який пізніше згадував, що спів ішов без усілякої науки, півчі ледь знали ноти, а про інтонацію не мали уяви. Отже, можна зробити висновки, що майже до середини XIX століття виконання в капелі народних пісень ґрунтувалося на традиціях народнопісенного виконавства, які чудово знали і відтворювали українські співаки.

У пансько-маєтковому середовищі проходило дитинство майбутнього організатора одного із перших професійного народного хору «Слов'янська капела», Дмитра Олександровича Агрєнєва-Слов'янського (1834-1908). Біографи митця свідчать, що у родовому маєтку Дунаєво Бєльського повіту Тверської губернії його дід організував кріпацький хор, а мама влаштувала у парку свята для селян з іграми, хороводами, піснями, що прищепило любов до народної пісні Д. Агрєнєва. Протягом всього свого життя, митець збирав і записував старовинні селянські пісні, пісні, сказання, незалежно від того, де

він був. Професійний вокаліст, що вдосконалював свої навички в Італії, Д. Агреньов відмовився від оперної кар'єри та виконував з концертної естради народні пісні, гастролуючи містами Російської імперії.

Створена в 1868 році «Слов'янська капела» вже в 1870-х роках відзначилась високим рівнем виконавської майстерності як академічний хор. Відмічається, що музичний колектив був чудово вирівняний за звучністю і тембрами, мав прекрасну групу альтів, що заслуговувала одноголосну похвалу європейської преси, а високий рівень хорової майстерності дозволив ансамблю вільно імпровізувати.

Популярність хору в різних верствах населення була зумовлена репертуаром, який складав Д. Агреньов, керуючись висловом П.І. Чайковського, вмінням «зачепити за живе слабку струну неосвіченої маси». Відомий композитор зазначав, що поруч з американським вальсом, площадними романсами, що нічого спільного не мають з народною піснею, в концертах виконуються пісні з пікантними простонародними текстами.

Проте, російські дослідники вважають, що велика заслуга Д. Агреньова та хору, що він очолював полягала в широкій пропаганді російської народної пісні. Зазначимо, що залишилися відомості щодо виконання українських народних пісень цим колективом. У 1913 році співоча капела під керівництвом сина Д. Агреньова Юрія Дмитровича виступала в Каменському (нині – Дніпродзержинськ, Дніпропетровська область) і під час концерту у всій красі «велично» звучали українські народні пісні.

У цьому концерті звучала і фантазія на українські теми для хору а caprella «Бандура» Г.М. Давидовського (1866-1953) – відомого українського композитора та хормейстера, засновника багатьох хорів в Україні (Вінниця, Лубни, Керч та ін.) та Росії (українська капела в Ростові-на-Дону). Про специфіку виконання цих колективів відомостей майже не лишилося, але факт того, що Г. Давидовський закінчив Петербурзьку консерваторію як диригент та вокаліст, безперечно свідчить про академічну спрямованість митця в хормейстерській діяльності. Визначальною є творчість митця в

контексті створення хорового репертуару. В його доробку обробки народних пісень, інсценовані хорові сюїти «Бандура», «Кобза», «Кубань», «Україна» та хорові опери «Під звуки рідної пісні», «Перемога пісні» тощо. Побудовані здебільшого на народних піснях. Сюїту «Бандура» складають пісні «Взяв би я бандуру», «Їхав козак за Дунай», «Ой лопнув обруч» та «Дівка в сінях стояла».

В радянській Україні отримали розповсюдження професійні та аматорські українські народні хори. У 1920 році в Києві створена Державна українська мандрівна капела (скорочено – Думка) – нині Національна заслужена академічна капела України «Думка», яка рахується одним з найкращих інтерпретаторів народних пісень. В 1943 році в Харкові заснований Український народний хор під головуванням Григорія Гурійовича Верьовки (1895-1964) – нині Український державний заслужений академічний народний хор Г.Г. Верьовки під керівництвом Анатолія Тимофійовича Авдієвського (1933-2016). У репертуарі цих колективів були як українські народні пісні, так і твори української та світової класики, що відповідало народно-академічній стилістиці виконавства. Зразки української народної пісні також складають основу репертуару професійних колективів, що створені в середині ХХ століття – Поліський ансамбль пісні і танцю «Льоник» (Житомир), Черкаський академічний заслужений український народний хор та багато інших.

В ХХ столітті до теми українського фольклору зверталось багато професіоналів і аматорських колективів, також створювалися ансамблі в еміграційних колах іноземних країн. Характерною стала особливість представлення фольклорних традицій в формах академічного музикування.

Так, на початку ХХ століття український ансамбль етнічної музики на чолі з Павлом Гуменюком із Філадельфії отримав популярність в США. Українські традиції збереглись в творчості українсько-американських музикантів із Нью-Йорку, Детройта, таких як Зіновій Штокало, Григорій Китастих, Юліан Китастих, Віктор Мішалов та інші.

З 1980-х років на концертну естраду виходять співаки-солісти, початок творчої кар'єри яких пов'язаний з участю в народних хорах. Наприклад, народна артистка України Алла Кудлай з 1978 року співала в народному хорі імені Г.Г. Верьовки, а в 1984 році стала солісткою естрадно-симфонічного оркестру Держтелерадіо України. Значне місце в її репертуарі посідає пісенне надбання українського народу, зокрема в 1986 році вона випустила свій відео-альбом «Веселка», що складений із маловідомих народних пісень. Концертна естрада стала площиною творчого таланту Р. Кириченко, Н. Матвієнко та багатьох інших виконавиць, демонструючи різний ступінь співвідношення народнопісенного та народно-академічного виконавства у кожному конкретному виконавському акті.

З 1980-х років можна спостерігати підвищення інтересу до аутентичних форм народного музикування. Відкривачами цього напрямку вважається заснований в 1979 р. гурт «Древо», головним був Євген Єфремов – професор Київської консерваторії. В 2000-у році в Україні виникли фестивалі етнічної музики, такі як «Країна мрій» і «Шешори», де народна музика звучить як автентичному виконанні, так і в різноманітних обробках рок чи поп-направленнях. Організатори фестивалю «Шешори» вирішили подарувати своєму породженню нове ім'я «АртПоле». Справа в тому, що з 2003 року фестиваль проходив в селі Шешори Івано-Франківської області, але з 2007 року прижився в селі Воробієвка Вінницької області.

Серед сучасних гуртів автентичного співу слід згадати гурт «Божичі», «Володар», «Буття». Етнічні мотиви використовуються групами «Рушничок», «Тартак», «Воплі Відоплясова», «Мандри», «Гайдамаки», «Очеретяний кіт».

На сучасній сцені представлені майже всі музичні напрямки: від фольку до джазу. Активно розвивається клубна культура. Багато українських поп-співаків – Софія Ротару, Олександр Пономарьов, Руслана, Верка Сердючка – давно отримали популярність за межами України.

Тенденція використання фольклору сучасними українськими співаками стає все виразніша. Одним із перших народні мотиви в рок-музиці почав використовувати гурт «Воплі Відоплясова» у 1980-х роках.

2.2. Драматизм українських народних пісень про жіночу долю

Основою традиційних ліричних пісень є віддзеркалення сімейно-побутових відносин, де часто відображається не тільки життя сім'ї не тільки в епоху патріархальних відносин.

В кінці ХІХ століття, особливо після розпаду кріпосного права, відбувається розширення сімейно-побутової тематики ліричної пісні, де все глибше використовуються соціальні мотиви. З темою заміжжя піднімаються соціальні питання, надається яскрава характеристика соціально-економічних умов життя різних прошарків суспільства, починаючи від жебрака і закінчуючи купцем і боярином.

Найчастіше нелегка жіноча доля замальовується в піснях родинно-побутового жанру. За тематикою вони поділяються на такі три групи:

- 1) пісні про дошлюбні відносини;
- 2) пісні про родинне життя (сімейні стосунки);
- 3) пісні про трагічні сімейні обставини (вдовині, сирітські).
- 4) гумористично-сатиричні пісні (їх виспівують у гумористичному ключі, вони стосуються усіх сімейних проблем та особистих почуттів)

Пісні про кохання – найбільша група родинно-побутової лірики, яка відрізняється певними особливостями тематики та поетики.

Пісні про кохання займають центральне місце в ліричній поезії. Вони об'єднані однією темою, але відображають найвідвертіші почуття між закоханими – їхні змістові рамки ширші, ніж просто взаємини між дівчиною та хлопцем. В цих піснях поєднані всі людські почуття – від ніжності і нестями кохання до ненависті, відносини між закоханими переплітаються із ставленням до них батьків, усіх членів їхніх сімей та інших людей. Тому в цих піснях представлена шкала всіх почуттів, першорядним з яких виступає

любов, що як і в житті, буває різним: зрадливим чи вірним, нерозділеним чи взаємним, щасливим чи нещасним. Але яким би воно не було, – завжди торкається глибини душі, тому ці пісні є дуже драматичними та психологізованими.

Крім образу молодої пари, частіше оспівується образ матері, яка замальовується доброю порадицею (застерігає дочку від необдуманих вчинків, не пускає до гулящого хлопця; сина оберігає від дівчат, що вміють чаклувати) або ж злою розлучницею, яка не хоче розуміти почуття своєї дорослої дитини.

Драматичним є мотив нерозділеного кохання. Іноді об'єкт такого кохання і не відповідає взаємноті або просто не помічає почуття іншого, що завдає душевного болю, може спричинити хворобу чи навіть смерть. Кульмінацією цих мотивів виявляються пісні про дівчину, що виходить заміж за нелюба примусово, а не з власної долі. Близькою до цього є тема любові двох людей, яким не судилося бути в шлюбі через незгоди між їхніми сім'ями чи майнову нерівність (він багатий, а вона бідна).

Психологічною напругою ці пісні дуже близькі до балад. Неприйняття буденності у них показується через вияв протесту проти усталених поглядів на те, що хлопець з багатого роду не може взяти бідної дівчини, чи що дівчина має виконувати волю своїх батьків, виходячи заміж за нелюба.

Більш менша тематична група родинно-побутової лірики – пісні про сімейне життя. Вони дуже багаті за змістом, бо охоплюють різні грані буття: конфлікти в житті, родинні стосунки, побутування. Ці пісні дуже різняться від пісень про кохання: у них немає романтичних картин, ідеалізованих почуттів. На першому плані – відтворення дійсності та реальності, без перебільшень, поетизації та прикрас. Казкові елементи замінюються сірими буденними днями, нелегкою працею та дуже часто – жорстокою реальністю.

Тема, що найбільш поширена – нелегка жіноча доля. Ці пісні, більше за все, складені жінками, що не знайшли щастя у сімейному та родинному житті. Іван Франко назвав ці пісні «жіночими невольничими псалмами».

Перша проблема, з якою найчастіше зустрічалась дівчина після весілля – недобррозичливе ставлення з боку свекрухи та родичів чоловіка. Іноді невістку в чужому домі мали за наймичку, яка була зобов'язана виконувати всю важку працю в будинку та на полі, здійснювати всі забаганки свекрухи і свекра. Тому в цих творах відтворюються широкі картини домашньої праці, які просочені втомою, тугою за рідним домом, де в рідної мами жилося щасливо і безтурботно.

Яскравим прикладом є пісня:

Ой пряду, пряду,
А свекруха йде, як змія гуде:
Спатоньки хочу.
Ой, склоню я голівоньку
– Сонливая-дрімливая,
На білу постілоньку,
До роботи лінивая,
Може, я засну.
Невістко моя!

Іноді за дружину вступається її новоспечений чоловік, у таких творах мотив любові органічно поєднується з мотивом взаєморозуміння, співпереживання між подружжям. Але часто і чоловік стає на бік матері і паплюжить дружину за те, що вона не встигає виконувати всю хатню та домашню роботу або ж не догоджає йому.

Крім нелегких родинних стосунків, родинне життя затьмарювали інші обставини, найгірша з яких – грубе та жорстоке ставлення чоловіка до дружини:

Ой там за горою, там за кам'яною
Він на ню готовить з дроту нагаєчку
Не по правді жиє чоловік з жоною.
Вона йому стелить білу постелечку,

Біла постелечка порохом припала,
Дротяна нагайка біле тіло рвала.

Причиною такої поведінки з дружиною могло бути пияцтво:

Ой зацвіла рожа край вікна,
А він ніц не робить, тільки п'є, край вікна
А прийде додому — жінку б'є.
Ой мала я мужа пияка.

Пияцтво ставало причиною обіднення сім'ї, що призводило до найгіршого:

Він щовечора із корчми йде,
Пропив коника вороного,
І щовечора, й щораночку
– До стайні іде по другого.
Пропив коника й нагаєчку.

Від такого страждала не лише дружина, а й діти:

А я молода проти мала –
В вишневім саду під сливкою
У вишневім саду ночувала.
Із маленькою дитинкою.

Україна, як відомо, багата на різноманітні весільних обрядів. У кожному регіоні кожен обряд має свої особливості та відмінності.

Дівчина, що видана за нелюба, звертається до природних сил за допомогою. Будучи далеко від рідного дому, вона просить вітер віднести страждання про її долю до рідної матері, річкою надсилає мамі зів'ялу квітку, щоб та зрозуміла, що її дочка зів'яла через некоханого чоловіка, у нещасливому шлюбі («Ой по горах, по долинах»).

Тема нещасливого сімейного життя поширюється мотивом минулої молодості, тугою за минулим:

Запрягайте, хлопці, коні, коні ворони,
Та й поїдем здоганяти літа молодії.
Ой здігнали літа мої на кленовім мості:
Поверніться, літа мої, до мене хоч в гості.

Так з'явилися уособлені образи минулих років, які дають відповідь: «Не вернемось, не вернемось – не маєм до кого...»; молодості: «Ой де ти, моя молодість, де ти загубилась?»; долі: «Доле моя, доле, доле молодая, Чом ти не така, як доля людська?».

Тяжке життя заміжньої жінки протиставляється безтурботній долі дівчини до одруження:

Чи я в лузі не калина була,
Чи я в батька не дитина була,
Чи я в лузі не червона була.
Чи я в батька не хороша була,
Взяли мене поламали,
Взяли мене повінчали
І в пучечки пов'язали —
І світ мені зав'язали —
Така доля моя,
Така доля моя,
Гірка доля моя!
Гірка доля моя!

За важкою домашньою роботою жінка не бачила білого світу, не мала радості:

Чи я спила, чи я з'їла.
Тільки мої всі розкоші,

Чи гарно сходила?

Що гірко робила

Тому ці пісні просочені жалем та душевним сумом, навіть у тих, де сімейне життя не зтягнуте серйозними проблемами, оспівується туга жінки за рідною домівкою, її сумні думки, породжені розлукою з ненькою, елегантними роздумами над тим, що минає молодість і настає старість.

2.3. Сценічне втілення української народної пісні

«Ой гай, мати, гай»

Значне місце у художній творчості українських композиторів минулого і сьогодення посідає обробка української народної пісні. Зацікавлення фольклором, можливостями його осмислення за допомогою різних прийомів композиторської техніки, було незборимим прагненням українських митців зберегти національну оригінальність в усіх регіональних проявах, що мало далекоглядне політичне значення для процесів утворення української держави. Л. Ревуцький, М. Лисенко, О. Кошиць, М. Леонтович, Ф. Колесса, М. Колесса, Б. Лятошинський, Г. Жуковський та багато інших композиторів створили чимало яскравих зразків опрацювання народнопісенних перлів. Праця митця у жанрі обробки стала справжньою школою опанування композиторською майстерністю, перетворення музичних особливостей фольклору, збагачення засобів художньої виразності. Особливо важливу роль це відіграло у створенні національного стилю української музики, в утвердженні й розвитку її професіоналізму і самобутності.

До середини 90-х років для обробок українських народних пісень була характерна куплетна форма, принцип якої полягає в повторенні однієї і тієї ж мелодії з різним текстом, має нескладну гармонію в межах основних функцій однієї тональності, як правило Т, S, D. Принципи такого типу обробок народних пісень були сформовані ще провісником і зачинателем наукового етапу записів народної музики композитором М. Лисенко. Пісні склалися з

багатьох куплетів і, щоб уникнути одноманітності куплетної форми при виконанні, композитор використовував різноманітні засоби виразності, такі як динаміка, контрастні штрихи, темпові затримання та прискорення, виконання окремих куплетів або фрагментів а *capella*. Це є найбільш традиційна форма виконання українських народних пісень ансамблями, хорами, аматорськими колективами, яка актуальна і дотепер.

Починаючи від середини 90-х років, репертуар ансамблів та хорів поповнюється обробками народних пісень, що були зроблені українськими композиторами М. Ревуцьким «Чуєш, брате мій», К. Мясковим «Кучерява Катерина», В. Кучеровим «Ой за гаєм, гаєм», А. Єдличкою «Хусточка» в аранжуванні С. Овчарової. Неповторне, нове та самобутнє втілення народної пісні у таких обробках досягається переосмисленням перетворенням взятого за основу зразку музичного фольклору. При цьому зберігається оригінальна поетична мелодія і текст, що дозволяє донести до слухача характер та зміст народної пісні. Застосування різних засобів музичної виразності в кожному куплеті сприяє найбільшому та найглибшому розкриттю драматургії твору. В таких обробках гармонізований кожний куплет по різному, використовуються ладо-тональні зміни, темпові контрасти, в акомпанементі застосовуються різні види фактури та різноманітні ритмічні фігури. Кожен черговий куплет допомагає створити картину постійного розгортання сюжетної лінії, що закладена у пісні. Такі обробки приближають народні пісні до варіаційної форми, де кожна варіація – це складова частина всього твору, яка піддається єдності загального задуму. Різні засоби музичної виразності використовуються у відповідності з національними жанровими особливостями, завдяки цьому зберігається та посилюється яскраво виражена національна забарвленість, що притаманна народній пісні.

Фактор, що безпосередньо вплинув на швидкий розвиток жанру хорової обробки – широко викохані в нашій культурі традиції хорового виконавства. Вони «...зародившись у давнину, на генетичному рівні виражають ментальність українців, якості їхньої миролюбної, щиросердної

душі.» Сучасні митці продовжують плідно розвивати цей жанр: О.Яковчук, О.Скрипник, Ю.Алжнєв, Г.Гаврилець, В.Тиможинський, З.Корінець, М.Ластовецький та інші, про це свідчать успішні концерти музичних фестивалів «Музичні прем'єри сезону», «Контрасти», «Київ Мюзик Фест», «Золотоверхий Київ» та ін.

Одним із головних фахівців ушавленого хору ім. Г.Г. Верьовки є самовідданий, творчий керівник народний артист України Зеновій Корінець. У роботі Зеновія Михайловича сконцентровані як творчі, так і адміністративно-організаційні питання. Разом із Анатолієм Авдієвським, він готував нові програми, продукував і забезпечував гастрольні поїздки, писав обробки українських народних пісень, які потім славетний український колектив – Народний хор імені Г.Г. Верьовки блискавично виконував на сценах усього світу. Засновано унікальний колектив було у роки Другої світової війни, в часи страшного лихоліття, коли вся держава палала в пожежах і обливалася кров'ю страшних боїв. 11 вересня 1943 року в тільки визволеному Харкові було створено Український народний хор, яким керував відомий хоровий диригент і композитор Григорій Верьовка. Тоді ж українська народна пісня, у якій збереглась величезна сила генетичної пам'яті народу, втілена його духовна краса, мужність, героїзм та патріотизм пролунала в концертах, по радіо, справляючи величезний вплив на солдат, що продовжували битися на полях тієї жорстокої війни.

Основоположник колективу все життя збирав і досліджував фольклор, вивчав особливості народної манери, звуковідтворення, гри на народних інструментах, танцю. Тож виконавські риси хору, що несли в собі вокально-тембровий колорит народного гуртового співу, завжди відрізнявся своєю неповторністю. Хор завжди підтримував тісні зв'язки з українськими композиторами та майстрами хорових обробок. Для нього писали К. Домінчен, І. Шамо, В. Верменич, А. Філіпенко та багато інших. Кожний концертний сезон хору – це праця над новими творами, робота з сучасними композиторами, представлення віднайдених історичних та героїко-

патріотичних пісень. Народний хор імені Г.Г. Верьовки має більш ніж 160 грамплатівок, а також 6 CD.

До хорових обробок З. Корінця звертався не лише хор імені Г.Г. Верьовки, а і багато інший, яскравим прикладом є етнографічний хор «Гомін». Колектив створено у 1969 році на чолі з українським музикознавцем, фольклористом, диригентом та композитором Леопольдом Ященком. Головним завданням колективу є підтримка масового побутового співу та відродження традиційних народних свят на теренах великого міста. Репертуар «гомону» налічує понад 600 пісень, серед яких – відомі колядки та щедрівки: «Прилетіла ластівочка», «Ой красна-рясна в лузі калина», «А в цьому дворі красна панна», веснянки та хороводи – «Берегом, берегом», «Коло млина калина», купальські та петрівчані – «Ой да тихо, тихо Дунай воду несе», «Ой на Івана, ой на Купала», пісні родинно-побутового жанру, однією з яких є «Ой гай, мати, гай».

Українську народну пісню в обробці З. Корінця виконує і студентський народний хор Миколаївської філії Київського національного університету культури і мистецтв, керівником якого є диригент, артист хору, автор наукових і науково-методичних праць, викладач кафедри музичного мистецтва, член Національної всеукраїнської музичної спілки та автор понад 50 аранжувань творів для народного хору Антон Сергійович Ладний.

Основна задача виконавців даного твору – створення цілісного художнього образу. Цілісність виконання – результат досконалого виявлення ідеї, охоплення його художньої форми. Більшою мірою це залежить від усвідомлення, відчуття єдиної безперервної лінії розвитку художнього образу.

Для управління хором при виконанні цього твору, диригент повинен володіти гнучкою технікою, малим і м'яким жестом на ріано, пружним і вольовим на forte, чітким показом вступів і зняттів звучання, мати волю і емоційне створення художньої інтерпретації.

У репертуарі хорового колективу даний твір займає гідне місце серед творів ліричного та драматичного напрямку народнопісенної творчості. Як твір групи драматичних ліричних українських пісень він буде нести значне психологічне навантаження, глибокий внутрішній зміст та емоційні переживання для слухачів.

В концертній програмі атестаційного екзамену, яку виконує студентський народний хор МФ КНУКіМ (керівник А. Ладний, керівник оркестрової групи Д. Кученьов), є українська народна пісня про драматичну жіночу долю з репертуару Національного заслуженого академічного українського народного хору ім. Г.Г. Верьовки під керівництвом З. Корінця. Обробка «Ой гай, мати, гай» вплетена в сюжетність програми, пов'язана з наступними творами:

1. «Країна мрій» – музика і слова О. Скрипки, обробка для хору А. Ладного, інструментування Д. Кученьова. Диригує Н. Душкевич, клас доцента Піхтар Олени Анатоліївни.
2. «Коляда» – музика І.Поклада, слова М.Ткача, обробка С.Павлюченка, інструментування Д.Кученьова. Диригує О.Частухіна, клас доцента Левченка Анатолія Васильовича.
3. «Веснянка» – українське традиційне народне багатоголосся, транскрипція і переклад О.Лужинської та А.Ладного. Диригує О.Качай, клас доцента Левченка Анатолія Васильовича.
4. «Зелений шум» – мелодія А.Андрухова, слова О.Богачука, обробка О.Шпачинського. Диригує М.Мартінова, клас доцента Піхтар Олени Анатоліївни.
5. «А я така дівочка» – закарпатська народна пісня в обробці З.Корінця. Диригує О.Качай, клас доцента Левченка Анатолія Васильовича.
6. «Ой гай, мати, гай» українська народна пісня в обробці З.Корінця. Диригує А.Кремез, клас доцента Левченка Анатолія Васильовича.

7. «Да що на горі та імбер» – українська народна пісня-плач в обробці Є.Савчука. Диригує Н.Душкевич, клас доцента Піхтар Олени Анатоліївни.
8. «Лелеча доля» – музика І.Кириліної, слова В.Цілого та О.Шпачинського, обробка О.Шпачинського, інструментування А.Рябцева та Д.Кученьова. Диригує М.Мартінова, клас доцента Піхтар Олени Анатоліївни.
9. «Їхали хлопці три запорожці» – музика і слова О.Стадника, інструментування Д.Кученьова. Диригує О.Частухіна, клас доцента Левченка Анатолія Васильовича.
- 10.«Ой на горі цигани стояли» – українська народна пісня в обробці П.Роздайбіді, хорова редакція А.Ладного, інструментування Д.Кученьова. Диригує А.Кремез, клас доцента Левченка Анатолія Васильовича.

Два хорові твори з моєї програми на атестаційний екзамен обрані за контрастним планом, що передбачено демонстрацією комплексу виразових засобів мануальної техніки. Я диригую українську народну пісню в обробці З.Корінця «Ой гай, мати, гай» та українську народну пісню в обробці П.Роздайбіді «Ой на горі цигани стояли». Комплексний аналіз української народної пісні «Ой гай, мати, гай» розкриє особливості практичної роботи з хором над жанром обробки української народної пісні.

РОЗДІЛ 3. Обробка української народної пісні «Ой гай, мати, гай» З.

Корінця: вокально-хоровий та виконавський аналіз

3.1. Творчий шлях автора обробки З. Корінця

Для проведення комплексного аналізу драматичної лірико-побутової української народної пісні «Ой гай, мати, гай» в обробці З. Корінця ми розглянемо стилістичні особливості пісні та жанрові особливості обробки. Автор обробки Корінець Зеновій Михайлович народився 16 червня 1967 року в с. Голобутів, що на Львівщині – відомий хоровий диригент, педагог, музично-громадський діяч, доцент з 2006 року, народний артист України (2008). Він є лауреатом II Всеукраїнського конкурсу хорових диригентів (Київ, 2001, 3-я премія). У 1986 році, Зіновій Корінець закінчив Дрогобицьке музичне училище по класу Я. Бондзяка та Донецьку консерваторію у 1996 році, клас викладача Л. Стрельцової. Керував аматорськими колективами та учителював у Дрогобичі та Мукачевому, Закарпатська область. З 1996 по 1997 р. працює хормейстером, від 1997 до 2001 р. є художнім керівником та головним диригентом Закарпатського заслуженого народного хору Закарпатської філармонії (Ужгород), водночас з 1994 по 1998 р. стає регентом Мукачівського православного кафедрального собору; від 2001 – головний режисер-диригент Національного заслуженого українського народного хору ім. Г. Верьовки, за сумісництвом – доцент. Від 2007 року – професор кафедри методики музичного виховання, співу та хорового диригування Інституту мистецтв при Національному педагогічному університеті (обидва в Києві), водночас від 2003 р. – художній керівник ансамблю пісні і танцю «Червона калина» цього Інституту. Організатор та художній керівник хору працівників апарату ВР України (Київ, від 2003).

Зіновій Корінець – заслужений діяч мистецтв України, народний артист України, професор НПУ ім. М. Драгоманова. З 2001 року Зіновій Михайлович обіймав посаду головного режисера-диригента Національного хору, за запрошенням художнього керівника Національного заслуженого

академічного українського народного хору України імені Г.Г. Верьовки Анатолія Авдієвського. За контрактом 3 жовтня 2016 року Корінець Зеновій Михайлович призначений на посаду генерального директора - художнього керівника Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Г.Г. Верьовки, який має у складі хорову, танцювальну та оркестрову групи.

За 79 років творчої діяльності в репертуарі хору понад тисячу пісень і танців, вокально-хореографічні композиції та близько 100 виступів за рік. Високим професіоналізмом, справжньою довершеністю в трактуванні хорової фактури відзначаються аранжування та обробки для хору З. Корінця, які складають концертно-виконавський репертуар Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Г.Г. Верьовки.

3.2. Музично-теоретичний аналіз української народної пісні «Ой гай, мати, гай» в обробці З. Корінця

Жанрова належність твору

Українські народні пісні – це фольклорні твори, які зберігаються в народній пам'яті й передаються з вуст в уста. Твори анонімні, бо імена першотворців, як правило, невідомі.

Жанр української народної пісні «Ой гай, мати, гай»: родинно-побутова про нещасливе кохання.

Зміст твору

Твір має ліричний характер, у ньому розповідається про дівчину, що зазнала нещасливого кохання. Вона просить мати віддати її заміж: «Ой гай, мати, гай, заміж мене дай». На що мати їй відповідає: «Ой доню ж моя, вибирай сама! Вибирай, доню, хорошу долю – бо ти молода». Втішаючи доньку мати радить жити та не тужити не тішити ворогів.

Інтимна задушевна атмосфера твору створює велике емоційне навантаження. В творі поєднано дві лінії. Перша – лінія дівчини, що

понурена у смуток і печаль та розчарована в коханні. Друга – лінія мати, що втішає свою любу доньку.

Аналіз поетичного тексту

Ой гай, мати, гай, заміж мене дай.

Та не віддай мене будь за якого,

Вроди ж мої жаль.

Бо моя врода, як чиста вода,

А моє личко хороше, рум'яне,

Як повна ружа.

Ой доню ж моя, вибирай сама!

Вибирай, доню, щасливу долю –

Ще ж ти молода.

Ой мамцю моя, вибирала я!

Вибирала я – не вгадала я,

Нещаслива я...

Ой жий, дочко, жий не пускай жалів,

Та не дай своєму серцю туги,

Не тіш ворогів.

Ой гай, мати гай, заміж мене дай.

В даному хоровому творі текст є джерелом музичних образів, при допомозі яких композитор відтворює його зміст. Отже, текст і музика до нього є одне нероздільне органічне ціле, вони одне одного доповнюють і дають можливість слухачеві зрозуміти художні образи музичної мови композитора.

Віршування пісні – силабічне. В словесному тексті 5 дворядкових строф, середня модель складочислової будови строфи (5+5)+(5+6+5).

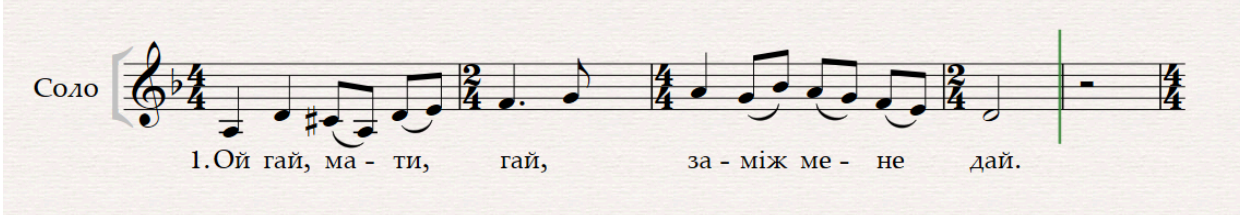
Поетичні засоби виразності: порівняння (врода, як чиста вода; а моє личко, як повна ружа), метафори (не пускай жалів), епітети (щасливу долю; личко хороше, рум'яне; повна ружа).

Структура музичної форми

Форма твору – куплетно-варіаційна.

Твір складається з п'яти куплетів, які відповідають чотирьом варіаціям, та коди.

Починається твір з заспіву солістки.




Соло

1. Ой гай, ма - ти, гай, за - між ме - не дай.

The image shows a musical score for a solo part. It consists of a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature changes from 4/4 to 2/4, then back to 4/4, and finally to 2/4. The melody is simple and folk-like. The lyrics are written below the notes.

З третього куплету в унісон вступає жіночий хор.



С.
А.

3. Ой доч - ко мо - я, ви - би - рай са -

The image shows a musical score for a women's chorus. It consists of two staves, Soprano (C.) and Alto (A.), in treble clef with a key signature of one flat. The time signature changes from 4/4 to 2/4, then back to 4/4, and finally to 2/4. The melody is simple and folk-like. The lyrics are written below the notes.

В кінці третього куплету за допомогою вокалізу відбувається модуляція в еб-молл.



С.
А...

The image shows a musical score for a women's chorus. It consists of two staves, Soprano (C.) and Alto (A.), in treble clef with a key signature of one flat. The time signature changes from 4/4 to 2/4, then back to 4/4, and finally to 2/4. The melody is simple and folk-like. The lyrics are written below the notes.

Четвертий куплет заспіває альт в новій тональності на фоні хору.

В п'ятому куплеті заспіває весь жіночий хор. Перші сопрано на фоні теми тримають видержану ноту на склад «Ой».

В 34 такті *tutti* хору та вокаліз солістки надають максимальне емоційне напруження, після якого відбувається динамічний спад.

Закінчується твір кодою, в якій солістка повторює головний заклик пісні на фоні хору.

Особливості фактури викладу

Хоровий твір «Ой гай мати, гай» має мішану фактуру (монодичну, підголосково-поліфонічну та гармонічну).

Ладотональний аналіз твору

Основна тональність твору – d-moll (н. та г.). В четвертому куплеті відбувається модуляція в e♭-moll.

Під час викладу музичного матеріалу використовується гармонічний мінор. З першого куплету до моменту модуляції ознакою гармонічного мінору є підвищена VII ступень, а саме сіс. Після модуляції в e♭-moll ознакою гармонічного мінору є ре бекар. В епізодах широко використовуються різні функції: T, S, D. Переважають автентичні звороти.

Темп та розмір твору

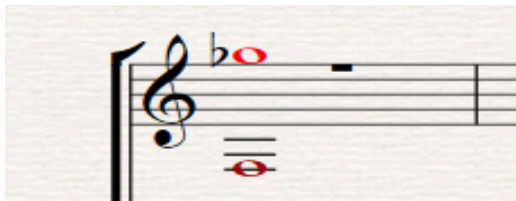
В даному творі темп виступає одним із засобів музичної виразності. Відповідно до драматургії хоровий твір «Ой гай мати, гай» виконується в помірному темпі. В творі присутні такі розміри: 4/4, 2/4, 3/4. У творі зустрічається велика кількість ритмічних малюнків: заліговані ноти, пунктири, довгі тривалості на сильну долю та короткі на слабкі, короткі ноти на сильну та довгі на слабкі, синкопи.

3.3. Вокально-хоровий та виконавський аналіз хорового твору

Тип і вид хору. Діапазон хорових партій, загальний діапазон хору та теситурні особливості

Твір написаний для чотириголосного жіночого народного хору з солісткою (альт) а саррелла.

Діапазон хору:



(фа малої – соль бемоль другої октави).

Діапазон партій:

- Сопрано академічне: ля малої – соль бемоль другої октави.
- Сопрано народне: ля малої – сі першої октави.
- Альт перший: ля малої – ля бемоль першої октави.
- Альт другий: фа малої – соль першої октави.

Умови для унісонного та гармонічного ансамблю дуже сприятливі. Хорові партії вокально рівномірно навантажені. Здебільшого голоси знаходяться в тісному розташуванні. Теситурні умови зручні, цілком підходять для жіночого хору. Партію першого сопрано виконують академічні сопрано, тому що у 34-37 тактах використовується друга октава.

Гармонічний та мелодичний стрій

Одним із важливих моментів у роботі над вирівнюванням строю є диригентські вказівки. Керівник мусить всіма засобами виразності – рукою, виразом обличчя, показати де треба підвищити звук і навпаки. Слід звернути увагу і на велику помилку, яку часто можна зустріти у хоровій практиці, якщо хор виконує якесь місце фальшиво, то керівник замість виправити це місце і виявити хто співає, невірною заставляє всіх повторювати декілька разів одне і то ж місце.

Це не допоможе тим, хто співає фальшиво, а тільки знизить інтерес до співу тих, хто співає добре. Коли у пісні відчувається фальш, то не слід повторювати усю пісню спочатку, а виправити ті місця, котрі важко засвоюються. Отже, хоровий стрій, чиста інтонація є найважливішими елементами хорового виконавства. Або: чистота звуку – це камінь, на якому базується будова хорового мистецтва.

Дихання

В даному творі використовується загальне, пофразне та ланцюгове дихання.

Загальне потребує хорової навички одночасного вдиху за рукою диригента і застосовується, коли вступає весь хор (9 та 30 такти) та після кожного зняття перед вступом (наприклад 24 т.).

Ланцюгове – це специфічне дихання, при якому співаки змінюють його неодноразово, а ніби ланцюжком, що забезпечує безперервність звучання. Застосовується протягом виконання усього твору.

Особливості ансамблю

Існують 4 елементи ансамблю:

- Ритмічний – вміння співака одночасно співати та вимовляти слова під час співу, брати дихання у зазначеному місці, переходячи від співу у швидкому темпі до повільного і навпаки.

- Динамічний – вміння співаків усього хору та конкретно в кожній партії співати однаково голосно та однаково тихо в тих місцях пісні, де цього потребує зміст.

- Інтенаційний – вміння кожного співака співати чисто, що забезпечить чисте інтонування всього хору.

- Унісонний – це повне злиття голосів за висотою, динамікою, метро ритмом, тембром при однакових вокальних та дикційних засобах.

В даному творі використовуються всі типи ансамблю. Щоб досягти загально-хорового ансамблю потрібно скомпонувати всі вище зазначені елементи і опрацювати кожен з них окремо, дотримуючись послідовності, правильності, чіткості та точності. Потрібно також звернути увагу на гомофонно-гармонічний ансамбль (спів голосів по вертикалі), щоб звучали точно всі інтервали та акорди.

Особливості звуковедення та звуковидобування

У даному творі має місце такий спосіб звуковедення як legato.

Legato – (італ. – зв’язно) спосіб, при якому звуки, що йдуть один за одним не відокремлюються. При Legato неможна допускати ані різних поштовхів, ані сковзання зі звуку.

Виходячи з ліричного характеру твору утворюваний звук повинен бути близьким і світлим, організовуватися у високій позиції. Основну роль у подачі звуку відіграє його атака. Існують три види атаки:

- Тверда – зв’язки змикаються на початку утворення звуку, під ним утворюється активний тиск повітряного стовпа і здобутий звук характеризується твердістю та енергійністю. Цей вид атаки допомагає досягти стійкої інтонації, але співаку потрібно обережно і вміло використовувати цей вид атаки, тому що часте його застосування може призвести до захворювання голосового апарату. В даному творі тверда атака

застосовується в місцях з найбільшим драматичним напруженням (34 – 37 такти).

- М'яка – зв'язки змикаються менш щільно ніж при твердій атаці і звук утворюється м'яким. У творі даний вид атаки застосовується у менш динамічно яскравих місцях.

- Придихова – це атака під час якої зв'язки змикаються не повністю, пропускаючи повітря. В даному творі цей вид атаки не використовується.

Дикційні особливості у творі

Специфіка співочої дикції – в нейтралізації голосних, тривалому витримуванні звуку на голосних, вимові їх в різних регістрах з меншим ступенем редуціювання. Характер співочої дикції при незмінному додержуванні чіткості вимови залежить від характеру твору, його образності та змісту твору. Гарне донесення тексту і правильне формування співочого слова – це обов'язкова умова професійного співу. Вокальна мова повинна бути розбірливою (з гарною, чіткою дикцією, природною в той мірі, в якій це дозволяє вокальність); виразною (вміщувати в собі елементи, які складають виразність мови); вокальною (побудованою на рівних вокальних голосних).

Аналізуючи текст цього твору, ми знайшли багато чинників, які б могли вплинути на чіткість вимови слів.

В словах часто з'являється «р», її чітко і твердо вимовляти, особливо в таких словах: виби**р**ай, хоро**р**ошу, сер**р**цю, воро**р**огів, вр**р**оди, виби**р**ала та інші. Стосовно голосних – вони повинні виконуватися в єдиній манері, світло і близько.

Інтонаційні труднощі

При виконанні твору слід звернути увагу на такі труднощі:

– твір співається а *caprella*, а сам виклад твору досить складний, тому його виконання передбачає досить високий рівень підготовки виконавського колективу.

– Гармонічна фактура викладу матеріалу вимагає від хору чистого інтонування та відчуття гармонії твору.

– Модуляція в *eb-moll* є досить важким завданням та вимагає високий рівень підготовки хористів.

Складним місцем є спів паралельними секстами у високій теситурі в 34-37 тактах.

Досить часто виникають складнощі у жіночих партіях, можливе «затягування» вступу або не чіткий вступ.

Ліквідувати проблеми під час виконання твору та досягти максимальної звучності можливо лише за допомогою правильного звуковидобування та чітких жестів диригента.

Аналіз динаміки, кульмінацій

Динаміка – це один з головних засобів музичної виразності. Динамічні відтінки – зміна гучності звучання в процесі виконання музичного твору. Динаміка грає значну роль у втіленні образного змісту твору та має значний розвиток протягом викладення музичного матеріалу. Виконавці повинні досягти високого ступеня якості та чіткості вимови, щоб незмінним донести до слухача зміст поетичної ідеї твору. Якість дикції має важливий вплив на якість співочого звуку, активізує дихання, допомагає у формуванні звуків високої позиції.

Твір починається на динаміці *tr* та поступово набирає динамічної яскравості. Відповідно до тексту твору диригент в праві сам будувати динамічний план всього твору (оскільки динаміка в творі автором не проставлена).

Так як в даному творі дуже різноманітна динаміка твору, то потрібно пам'ятати, що і на f , і тим більше на p , дикція повинна бути однакою виразною і доступною для слухача.

Кульмінація в творі спирається на смислову основу та залежить від тексту. Найбільш динамічно забарвленим, кульмінаційним динамічно можна назвати 5 куплет.

Кульмінація всього твору припадає на слова:

«Та не дай своєму серцю туги, не тиш ворогів».

Закінчується твір на динаміці p («Ой гай мати, гай, заміж мене дай»), що є ніби спогадом, далеким відлунням розказаної хором історії.

Велику роль грає фразування кожного речення як соліста, окремих партій, так і всього хору. Точний показ динамічного розвитку, відчуття звучання однорідного хору і особливо в кульмінаційній частині твору.

Особливості диригентських рухів

Велику роль у втіленні художнього образу при вивченні цього твору має особистість диригента. Крім роботи безпосередньо над музичним матеріалом від диригента залежить ступінь динамічних коливань, якими переповнений цей твір. Для виконання цього твору від диригента вимагається не тільки високий рівень професійної майстерності, але і розуміння твору, нешаблонне мислення.

В процесі диригування хором диригент зустрічається з такими технічними труднощами, як впевнений показ вступу, який ділиться на три моменти:

- увага;
- дихання (сигнал для набирання дихання);
- вступ (вольовий рух рук, стремління до точки опори, яка служить моментом початку подачі хором звучання);
- показ зняття не менш важливий від показу вступу.

Ауфтаки робляться легко, але чітко.

Слід пам'ятати, що чим довша тривалість ноти, яку знімають, тим краще треба підготувати її зняття. Підготовляють її завжди жестом попередньої долі, який роблять трохи довшим, більш виразним, а жест тієї долі, на яку припадає зняття, поступово пришвидшують і в кінці його роблять криву або петлю. Дуже важливим є зняття в кінці даного твору. Це зняття повинно бути чітким і виразним та відповідати характеру твору і динаміці. Всі диригентські жести із зовнішнього боку повинні бути, в межах можливого, витончені, красиві, а для хору виразні та зрозумілі.

Диригентські труднощі

Працюючи з хором, диригент повинен врахувати, що хор співає а cappella, що вимагає певних професійних якостей. У зв'язку з цим треба звернути увагу на місця, що потребують чіткого інтонування (особливо в місцях модуляції). Особливу увагу потрібно приділити манері виконання. Утворюваний звук повинен бути народним (теплим та світлим).

До диригентських труднощів також необхідно піднести ритмічні особливості твору такі як заліговані ноти та пунктирний ритм. Вони вимагають від диригента максимально чіткого жесту, аби досягти ритмічного ансамблю.

Особливу увагу необхідно приділити коді. В кінці твору на зміну вокалізу з закритим ротом приходять акцентований спів на слова: «заміж мене дай». Чіткі покази диригента дозволять досягти поставлених цілей.

Виконавський аналіз

При роботі над даним твором диригенту необхідно ознайомитися і опрацювати цю композицію самому. Для успішного ходу репетиції диригент повинен знати партитуру. Для цього необхідно грати партитуру на фортепіано (виразно зіграти, заспівати голосу, показ вступів і знятть, виявити темброву милозвучність); проаналізувати (зв'язок з літературним текстом, творчість композитора, музично-теоретичний аналіз, вокально-хоровий).

Репетиційна робота з хором ділиться на 3 періоди: початковий, середній, заключний.

У початковому періоді робота ведеться з текстом. Ознайомлення з уривком, освоєння задуму автора, освоєння тексту, інтонації, вокальна робота (пройти з хором сольфеджіо, після приступати до роботи з окремими партіями, бажано приєднуючи текст, динаміку, фразування). Так як уривок досить великий при першому ознайомленні краще пройти сольфеджіо з супроводом, щоб співаки мали уявлення про зміст (частинами). Робота окремо з супроводом.

В середньому періоді йде подальша робота з вироблення загальнохорового ансамблю, вокальних барв, відпрацювання хорової звучності (з'єднати всі партії і вже повним складом хору пройти твір частинами, попутно роблячи зауваження і виправляючи їх).

Заключний період укладає в себе роботу над цілісністю твору, його завершеність і впевненість. Диригент повинен звернути увагу хору на одноразове виконання, що вимагає вироблення творчої уваги, витримки. Головне завдання диригента - розкрити зміст композиції.

Диригент повинен поставити точні завдання і прагне їх виконати. Створення робочої атмосфери, періодичність і зміна різних завдань (щоб композиція «Не приїлася»), розподілити загальний час розучування. Починати роботу від простого до складного.

Для даної композиції при розучуванні необхідно:

- сольфеджування тексту (ритмічний та інтонаційний ансамбль)
- спів на склад (в різних ритмічних варіантах)
- читання тексту в ритмі
- виконання в різній динаміці
- виконання зі змінами в темпі (виконання в одному темпі - більш уменшеном)
- з'єднувати твір по частинах
- прогін для підбиття підсумку репетиції.

Українська народна пісня – найвеличніше музично-поетичне творіння українського народу. Різнобарвно й глибоко українська пісня відображає життя людини, розкриває її думки, почуття.

Українська народна пісня в обробці З. Корінця завдяки професійному баченню автора здобула інший рівень.

Основні складності твору пов'язані перш за все з труднощами у побудові ансамблю між партіями та мінливою динамікою. Виконання цього твору вимагає від диригента не тільки належної професійної підготовки, але і належного творчого рівня.

Основним завданням виконавця є створення цілісного художнього образу. Цілісність виконання - результат досконалого виявлення ідеї, охоплення його художньої форми. Більшою мірою це залежить від усвідомлення, відчуття єдиної безперервної лінії розвитку художнього образу.

Виходячи з аналізу можна зробити висновок, що воно може бути виконано навчальним і професійним хорами. Логіка музичної мови і поетичні фрази відповідають розстановці дихання і гнучкості фразування.

У композиції зустрічаються різні штрихи. Виконання їх вимагає яскравої динаміки, наповнення звуком акорду, чіткої дикції. У цьому полягає основна складність твору.

Подолання різних вокально-хорових виконавських труднощів (таких як: ланцюгове дихання, правильне і чітке інтонування хорових партій, чітка дикція, ведення фраз і та інше) в процесі роботи над уривком підвищує професійну майстерність учасників хору та диригента, допомагає придбати багато вміння і навички для подальшого вдосконалення своєї майстерності.

Для управління хором при виконанні цього твору, диригент повинен володіти гнучкою технікою, малим і м'яким жестом на ріано, пружним і вольовим на forte, чітким показом вступів і зняття звучання, мати волю і емоційністю.

У репертуарі хорового колективу даний твір може займати гідне місце серед творів ліричного та драматичного напрямків. Як твір такої групи пісень, він містить значне психологічне навантаження, значний внутрішній зміст.

ВИСНОВКИ

Проаналізувавши наукові джерельні бази доведено, що позначена проблематика в кваліфікаційній роботі достатньо розкрита в науковому просторі. У процесі дослідження була досягнута мета роботи, що дозволило дійти певних висновків:

1. Встановлено поняття «українська драматична пісня», проаналізовано її становлення та історичний розвиток під впливом різних факторів та подій. Доведено, що своєрідним феноменологічним субстратом народнопісенного виконавства є комплекс засобів виразності, унікальність відтворення якого виявляється на рівні у виконавському акті: музичної виразності тексту; поза текстовому (специфіка тембру виконавців, агогіка, динаміка, звукоутворення, мелізматики, імпровізаційність, фактура, специфічні прийоми вокальної техніки); змістовно-семантичному як ментально об'єднуючого фактору щодо регіону, жанру та індивідуальних факторів виконавства.

2. Сформовано уявлення про виконавство народної пісні як цілісну систему, основою якої є народнопісенна виконавська модель, що функціонує в:

- різних формах обробки народної пісні, що передбачає, з одного боку, її автентичне копіювання, а з іншого – творчу переробку композитором.

- різних варіантах співвідношення вокального та інструментального начал, тобто від а саррелла і до виконання з інструментальним супроводом (в залежності від ступеня значущості у розвитку образного кола пісні та її драматургії).

3. Виділено тематику жіночої долі в українських народних піснях. Часто це пісні ліричного характеру родинно-побутового жанру, що відображають біль та сум дівчини або жінки.

4. Досліджено виконавську інтерпретацію української народної пісні «Ой гай, мати, гай» про драматичну жіночу долю в обробці З. Корінця у виконанні студентського народного хору ВП «МФ КНУКіМ».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеев Э.М. Фольклор в контексте современной культуры. : Советский композитор, Москва, 1988. 237 с.
2. Алжнев Ю.Б. До проблеми відродження традиційного народно-інструментального музикування. Харків, 2014. С. 261 – 267.
3. Алжнев Ю. Б. Стежинка до народних джерел : вступне слово // «Якби не ми та не ви...»: Фольклорне дійство в 3-х частинах для гурту співаків у супроводі троїстих музик. Музична версія Юрія Алжнева. – Дніпропетровськ : СЮ, 2007. С. 3.
4. Алчевський Іван: Спогади. Матеріали. Листування. Київ, 1980. 296 с.
5. Антонюк В. Виконавські форми сольного співу: до питання виховання різнопрофільних співацьких особистостей. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.
6. Антонюк В. Вокальна педагогіка (сольний спів) Київ: ЗАТ «Віпол», 2007. 174 с.
7. Антонюк В. Етнокультурологічний тезаурус українського вокального мистецтва. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. С. 178 – 186.
8. Антонюк В. Постановка голосу. Київ : Українська ідея, 2000. 68 с.
9. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: Монографія. Київ: Українська ідея, 1999. 168 с.
10. Антонюк В.Г. Формування індивідуального виконавського стилю: культурно-антропологічний аспект. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.
11. Артеменко В.Н. Национальный образ мира, опыт музыковедческой интерпретации понятия. Киев, 1998. С. 23 – 30.

12. Бенч О. Звичаєва традиція як основа формування національної хорової культури. *Часопис НМАУ*. К., 2008. С. 42 – 53.
13. Бенч О. Хоровая культура Украины в аспекте исполнительского фольклоризма (70-80-е гг.). Киев: Киевская консерватория, 1990. 22 с.
14. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. Київ: Ред. журналу «Укр. світ», 2002. 440 с
15. Бенч О. Звичаєва традиція як основа формування національної хорової культури. *Часопис НМАУ*. К., 2008. С. 42 – 53.
16. Бенч О. Хоровая культура Украины в аспекте исполнительского фольклоризма (70-80-е гг.). Киев: Киевская консерватория, 1990. 22 с.
17. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб Київ: Ред. журналу «Укр. світ», 2002. 440 с.: іл. нот. 193
18. Богущкий Ю. П. Генезис української музичної культури: історико-філософська парадигма: зб. матеріалів III Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 11 – 12 жовтня 2007 р. С. 3 – 10.
19. Боярська Н., Гапон Л. Особливості традиційного вокального виконавства на Західному Поліссі. Рівне: Перспектива, 2004. С. 192 – 197.
20. Бромлей Ю. В. Етнічні аспекти духовної культури в історичній перспективі. 1984. С. 3 – 10.
21. Бурлуцький А.В. Генеза українського сценічного мовлення в соціокультурному контексті : Дис. канд. мистецтвознавства. Одеса, 2011. 244 с.
22. Василько В.М. Садовський та його театр. Київ : Державне вид-во образотворчого мистецтва, 1962. 196 с.

23. Вахняк Е.Д. Певцы советской эстрады. Москва : «Искусство», 1991. С. 51 – 68.
24. Власюк Т. Про нашу берегиню. 2006, № 43.
25. Вовк Х. Студії з української етнографії та антропології. Київ: Мистецтво, 1995. 336 с.
26. Волицька І. Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця ХІХ – поч. ХХ ст. Київ: Наукова думка, 1992. 139 с.
27. Выступление в Каменском в 1913 г. певческой капеллы.
URL:<http://infodz.com.ua/article/o-dneprodzerzhinske/kultura-iskusstvo/vystuplenie-vkamenskom-v-1913-g-pevcheskojj-kapecelly.htm>
28. Гиппиус Е. В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий. Львов : Музыка, 1980. С. 23 – 36.
29. Голоса украинских песен, изданные Михаилом Максимовичем. Аранжировка Александра Алябьева. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961. 195 с.
30. Гончаренко О. Дослідження музичного фольклору Сумщини: історія, стан, проблеми Київ: Видання НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. С. 176 – 197.
31. Гордійчук М. М. Фольклор і фольклористика. Київ : Музична Україна, 1979. 251 с.
32. Гошовський В. Українські пісні Закарпаття. Львів : Національна академія наук України, Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника, 2003. 446 с.
33. Грабовська О. С. Тенденції сучасного музично-виконавського мистецтва Львова в аспекті академічного камерно-ансамблевого музикування: Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2008. 20с.

34. Іваницький А. І. Український музичний фольклор. Вінниця: НОВА КНИГА, 2004. 320 с.
35. Іваницький А. Фольклор: генетична та логіко-структурна. Київ : Видавництво НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. С. 21 – 33.
36. Карпун А.Л. Керівництво гуртами українського народного співу. Психолого-педагогічний аспект: Навч.-метод. пос. – К.: УММ «Духовне оздоровлення», 2001. – 616 с.
37. Карчова Ю. І. Емоційність як характерна ознака української пісенності. Харків: ХДАК, 2014. С. 115 – 116.
38. Ковбасюк А. Українська народна пісня у виконавській творчості українських співаків Львів : «Сполом», 2010. С. 110 – 120.
39. Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. Київ: Наукова думка, 1970. 413 с
40. Скопцова О. М. Народно-хорове виконавство в контексті сучасної української культури. Київ, 2003. С. 102 – 109.
41. Скопцова О., Рубаха О. Народно-хорове виконавство в контексті сучасної української культури. Київ: КНУКіМ, 2003. С. 102 – 109.
42. Українські народні пісні з нотами. Упоряд. Г. І. Ганзбург. Харків: «Видавництво САНА», 2010. 840 с.
43. Франко І. Вибрані статті про народну творчість. Київ: Видавництво АН Української РСР, 1955. 292 с.
44. Чайка О. Стилістична природа національного в музиці як виконавського явища. Київ: Національна музична академія ім. П. І. Чайковського, 2008. С. 17 – 25.
45. Яценко Л. Українська народна пісня в міському середовищі. 1995. С. 11 – 17.

ДОДАТКИ

Додаток А

Ноти хорової програми атестаційного екзамону

ОЙ ГАЙ МАТИ, ГАЙ

обробка З. Корінця

Соло

1. Ой гай, ма - ти, гай, за - між ме - не дай,
2. Бо мо - я вро - да, як чис - та во - да,

5 та не від - дай ме - не будь за я - ко - го - вро - ди мо - ї жаль.
6 а мо - є лич - ко хо - ро - ше, ру - м'я - не, як пов - на ру - жа.

9 *Спокійно* 3. Ой доч - ко мо - я, ви - би - рай са - ма,
10 11 12

13 ви - би - рай, до - ню, хо - ро - шу до - лю, до - ки мо - ло - да. А...

17 ви - би - рай, до - ню, хо - ро - шу до - лю, до - ки мо - ло - да. А..

Верховка © Київ 2017 Набір І. Боринець

2

21 22 23 24 25

Соло

4. Ой мам-ко мо-я, ви-би-ра-ла я,

С. А... 4. Ой А...

А.

26 27 28 29

Соло

ви-би-ра-ла-не вга-да-ла, не шас-ли-ва я.

30 31 32 33

С. *mf* Ой 5. Ой жий, доч-ко, жий, не пус-кай жа-лів,

А.

34 35 36 1. *v* 2. *rit.*

С. та не дай сво-с-му сер-цю ту-ги, не тиш во-ро-гів. А... *rit.* А... *rit.*

А. *v*

39 Coda 40 41 42

Ой гай, ма-ти, гай, за-між ме-не дай.

Мм... за-між ме-не дай.

Апробація результатів дослідження

Участь з доповіддю на Всеукраїнській науково-практичній конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених «Культурологічні трансформації ХХІ ст.: від теорії до практики» (м. Миколаїв, 18.11.21р.) та друкування тез доповіді за темою «Драматизм українських народних пісень про жіночу долю» у Збірнику тез доповідей Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених «Культурологічні трансформації ХХІ ст.: від теорії до практики» – Миколаїв: ВП «Миколаївська філія КНУКіМ», 2021. – С. 131-134.

Кремез А.В.,

студентка ІV курсу факультету мистецтв ВП «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв»;

Науковий керівник: Піхтар О.А., кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва ВП «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв», м. Миколаїв

ДРАМАТИЗМ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ПРО ЖІНОЧУ ДОЛЮ

Характерні специфічні особливості українських народних пісень про жіночу долю пов'язані з різноманітністю духовних ідеалів, переживань, традицій, почуттів, які відображають сумне забарвлення умов життя жінки. Найчастіше нелегка жіноча доля замальовується в піснях родинно-побутового жанру. За тематикою вони поділяються на такі групи:

- 1) пісні про дошлюбні відносини;
- 2) пісні про родинне життя (сімейні стосунки);
- 3) пісні про трагічні сімейні обставини (вдовині, сирітські).

Сучасні мистецтвознавчі дослідження А. Іваницького, Є. Єфремова, І. Клименко, М. Скаженник обумовлюють своєрідність родинно-побутових пісень, виокремлюють їх емоційне наповнення, глибокі й сильні почуття. Узагальнюючи різні музикознавчі підходи, метою нашого дослідження ми обрали з'ясування специфіки українських народних пісень про жіночу долю, виявлення лірико-трагедійного начала, драматичної поетизації стосунків закоханих.

Пісні про кохання, як найбільша група родинно-побутової лірики, відрізняється певними особливостями тематики та поетики. Пісні про кохання займають центральне місце в ліричній поезії. Вони об'єднані однією темою, але відображають найвідвертіші почуття між закоханими – їхні змістові рамки ширші, ніж просто взаємини між дівчиною та хлопцем. В цих піснях поєднані всі людські почуття – від ніжності і нестями кохання до ненависті, відносини між закоханими переплітаються із ставленням до них батьків, усіх членів їхніх сімей та інших людей. Тому в цих піснях представлена шкала всіх почуттів, першорядним з яких виступає любов, що як і в житті, буває різним: зрадливим чи вірним, нерозділеним чи взаємним, щасливим чи нещасним. Але яким би воно не було, – завжди хвилює до глибини душі, тому ці пісні є дуже драматичними, психологізованими.

Крім образів молодої пари, найчастіше створюється образ матері, яка виступає доброю радницею (застерігає дочку від необдуманих вчинків, не

пускає до хлопця-гульця; сина застерігає від дівчат, що вміють чаклувати) або ж злою разлучницею, яка не хоче зрозуміти почуття своєї вже дорослої дитини.

Драматичним є мотив нерозділеного кохання. Іноді об'єкт такого кохання і не здогадується про почуття іншого, або ж просто не відповідає взаємністю, що завдає душевних страждань, може спричинити хворобу (чи навіть смерть). Кульмінацією цього мотиву виявляються пісні про дівчину, що виходить заміж за нелюба не з власної долі, а примусово. Близькою до цього є тема кохання двох людей, яким не судилося вступити в шлюб через незгоди між їхніми сім'ями чи майнову нерівність (він багатий, а вона бідна).

Психологічною напругою ці пісні дуже близькі до балад. Неприйняття буденності у них показується через вияв протесту проти усталених поглядів на те, що хлопець з багатой родини не може взяти бідної дівчини, чи що дівчина має виконувати волю своїх батьків, виходячи заміж за нелюба.

Кількісно менша тематична група родинно-побутової лірики – пісні про сімейне життя. Вони дуже різноманітні за змістом, бо охоплюють різні грані буття: життєві конфлікти, родинні стосунки, побут. Ці пісні дуже відрізняються від пісень про кохання: у них немає романтичних картин, ідеалізованих почуттів. Першим планом є – відтворення реальності та дійсності, без перебільшень, прикрас та поетизації. Елементи казковості замінюються сірою буденною, нелегкою працею, часто – жорстокою реальністю [2].

Найпоширеніша тема – нелегка жіноча доля. Ці пісні, скоріш за все, складені жінками, що не знайшли щастя у сімейному житті. Іван Франко називав ці твори «жіночими невольничими псалмами».

Перша проблема, з якою найчастіше зустрічалась дівчина після весілля – недобррозуміле ставлення з боку свекрухи та родичів чоловіка. Іноді невістку в чужому домі мали за наймичку, яка була зобов'язана виконувати всю важку працю, забаганки свекрухи і свекра. Тому в цих творах подаються широкі картини домашньої праці, які пронизані втому, тугою за рідним домом, де в рідній мамі жилося щасливо. Яскравим прикладом є пісня [1]:

Ой пряду, пряду,
А свекруха йде, як змія гуде:
Спатоньки хочу.
Ой, склоню я голівоньку –
Сонливая-дрімливая,
На білую постілоньку,
До роботи лінивая,
Може, я засну.
Невістко моя!

Деколи за дружину заступається її новоспечений чоловік, у таких піснях мотив любові органічно сполучається з мотивом взаєморозуміння, співпереживання у шлюбі. Але часто і чоловік стає на бік матері і ганьбить дружину за те, що вона не встигає виконувати домашню роботу, не догоджає йому.

Крім нелегких сімейних стосунків, родинне життя затьмарювали інші обставини, найгірша з яких – жорстоке ставлення чоловіка до жінки:

Ой там за горою, там за кам'яною
Він на ню готовить з дроту нагасчку
Не по правді жиє чоловік з жоною.
Вона йому стелить білу постелечку,
Біла постелечка порохом припала,
Дротяна нагайка біле тіло рвала.

Причиною такої поведінки з дружиною могло бути пияцтво:

Ой зацвіла рожа край вікна,
А він ніц не робить, тільки п'є, край вікна
А прийде додому – жінку б'є.
Ой мала я мужа пияка.

Пияцтво ставало причиною розорення сім'ї, що призводило до найгіршої трагедії:

Він щовечора із корчми йде,
Пропив коника вороного,
І щовечора, й щораночку –
До стайні іде по другого.
Пропив коника й нагасчку.

Від таких обставин страждала не лише дружина, а й діти:

А я молода проти мала –
В вишневім саду під сливкою
У вишневім саду ночувала.
Із маленькою дитинкою.

Жінка, що видана за нелюба, звертається до природи за допомогою. Будучи далеко від дому, вона просить вітер віднести слова про її недолю до рідної неньки, річкою засилає матері зів'ялу квітку, щоб мати зрозуміла, що її дочка зів'яла у нещасливому шлюбі («Ой по горах, по долинах»).

Тема нещасливого сімейного життя розширюється мотивом минулої молодості, жалем за минулим:

Запрягайте, хлопці, коні, коні ворони,
Та й поїдем здоганяти літа молодії.
Ой здігнали літа мої на кленовім мості:
Поверніться, літа мої, до мене хоч в гості.

Так з'являються уособлені образи минулих років, які відповідають: «Не вернемось, не вернемось – не масм до кого...»; молодості: «Ой де ти, моя молодість, де ти загубилась?»; долі: «Доле моя, доле, доле молодая, Чом ти не такая, як доля людська?»

Важке життя заміжньої жінки протиставляється безтурботній долі дівчини до одруження:

Чи я в лузі не калина була,
Чи я в батька не дитина була,
Чи я в лузі не червона була.

Чи я в батька не хороша була,
Взяли мене поламали,
Взяли мене повінчали
І в пучечки пов'язали –
І світ мені зав'язали –
Така доля моя,
Така доля моя,
Гірка доля моя!
Гірка доля моя!

За нелегкою домашньою роботою жінка не бачила світу білого, не мала радості:

Чи я спила, чи я з'їла,
Тільки мої всі розкоші,
Чи гарно сходилла?
Що гірко робила

Тому ці пісні просочені душевним сумом, жалем, навіть у тих, де сімейне життя не затьмарене серйозними проблемами, оспівується туга жінки за рідним домом, її сумні думки, породжені розлукою з матір'ю, елегійними роздумами над тим, що минає молодість і настає старість.

Отже, драматизм українських народних пісень про жіночу долю окреслює різноманіття почуттів від нерозділеного кохання до нелегких сімейних стосунків, життєві жорстокі обставини, правдиві розповіді про роль та долю жінки, всього українського народу.

Список використаних джерел:

1. Закувала зозуленька. Антологія української народної постичної творчості. – К., 1998. – С. 251–499.
2. Іваницький, А. І. Хрестоматія з українського музичного фольклору [Текст] : навч. посібник для ВНЗ / А. І. Іваницький ; М-во культури і туризму України ; НАН України [та ін]. – Вінниця : Нова книга, 2008. – 520 с.
3. Народна пісенна творчість в Україні : навч. посіб. для гуманіт. спец. вищ. та серед. навч. закл., вчителів муз. загальноосвіт. шк. [Текст] / уклад. А. С. Пастушенко [та ін.]. – Тернопіль : Навч. кн. - Богдан, 2012.
4. Ясіновський Ю. П. Пісенний фольклор і музичне мистецтво [Електронний ресурс]. / Ю. П. Ясіновський // Ізборник. – Режим доступу : <http://litopys.org.ua/istkult2/ikult218.htm>. – Назва з екрана.

**СЕКЦІЯ № 3:
«МУЗИЧНІ ТА ХОРЕОГРАФІЧНІ СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ»**

- Час проведення:** 10.00. – 12.00.
Доступ до онлайн трансляції:
<https://meet.google.com/wer-ncgp-smr>
- Модератор:** Мерлянова О.А., кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри хореографії ВП «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв»
- Регламент:** Доповіді до 10 хв.
Відповіді на запитання до 5 хв.

Доповіді:

ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ОБРЯДОВОСТІ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ

Дейнега А.В., студентка IV курсу факультету мистецтв ВП «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв»;

Науковий керівник: Мерлянова О.А., кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри хореографії ВП «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв», м. Миколаїв

ВПЛИВ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ НА ВИХОВАННЯ ПОШАНИ ТА ПАТРІОТИЗМУ У МОЛОДІ

Пархоменко Д.В., студентка IV курсу факультету мистецтв ВП «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв»;

Науковий керівник: Мерлянова О.А., кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри хореографії ВП «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв», м. Миколаїв

ДРАМАТИЗМ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ПРО ЖІНОЧУ ДОЛЮ

Кремез А.В., студентка IV курсу факультету мистецтв ВП «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв»;

Науковий керівник: Піхтар О.А., кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва ВП «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв», м. Миколаїв