

УДК 784.1

Лідія Шегда

### ЗАГАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ СТИЛЬОВИХ ПРОЦЕСІВ У ХОРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ (НА МАТЕРІАЛІ ДИТЯЧИХ КАНТАТ ЛЕСІ ДИЧКО)

У статті висвітлено жанрово-стилістичні особливості пісенно-хорової творчості на матеріалі зразків кантатного жанру. Дана розвідка доповнить огляд проблемного спектру, пов'язаного з вивченням загальних та індивідуальних стилістичних закономірностей у розвитку українського музичного виконавства сьогодення.

Ключові слова: хорове виконавство, хорова творчість для дітей, цикл, стилістика, жанр, кантата, модус мислення.

Хорове виконавство є історично-традиційним в Україні і займає провідне місце у національній культурі. Донині ця мистецька ділянка стимулює творчість композиторів у створенні високохудожніх зразків, серед яких знаходяться і твори, призначені для дитячого виконавства. Осмислення історичного процесу розвитку вокально-хорового мистецтва з урахуванням дитячого виконавства відтворює цілісну картину української хорової культури впродовж ХХ–ХХІ ст. Метою даної розвідки є концепційне осмислення процесів українського розвитку дитячого хорового виконавства в контексті національного мистецтва сьогодення на прикладі кантат Лесі Дичко. Хорове мистецтво – це втілена у звукові краса людської душі, жива скарбниця духовно-моральних та естетичних ідеалів народу. Протягом століть воно було провідником високого складу почуттів та думок і мало величезний виховний потенціал у формуванні морально-естетичної культури молодого покоління українців [8, с. 2]. Спів – найбільш популярна форма музично-творчої дитячої діяльності в нашій країні, яка сприяє загальному і музично-естетичному розвитку дітей, розвитку співочої культури, формуванню духовного світу дитячої особистості. Саме спів надає дітям можливість брати активну участь у виконавському процесі, розвиває музичні здібності та виховує музичну культуру дитячої особистості. У важких сучасних умовах соціально-економічної кризи, зuboжіння основних морально-естетичних чинників життєдіяльності людини як ніколи гостро й актуально постає проблема відродження духовної культури суспільства. Дієвою силою в справі виховання молоді, розвитку її морального й духовного здоров'я та національного самовизначення, як свідчить проведений науковий пошук, виступає хоровий спів. Саме хорове мистецтво та хорове виконавство є джерелом виховання почуттів піднесеного й прекрасного, що з давніх-давен зумовлювали розвиток і саморозвиток людини, виступали плідним підґрунтям формування її емоційно-чуттєвої та ціннісно-мотиваційної сфер. Музика для дітей – один з вагомих напрямів композиторської творчості, що виконує важливу роль у музично-естетичному вихованні і є важливим фактором формування світогляду нових поколінь. Вивчення цієї динамічної сфери, що виявляє виразні тенденції до стильового і видового збагачення, дає можливість достатньо виразно окреслити завдання, вирішення яких сприятиме розвитку українського музичного мистецтва. Актуальність пропонованої розробки зумовлена й тим, що в ній не тільки здійснено стилістичний аналіз зразків різних жанрів вокально-хорових творів для дітей, але й виявлено вектори їх зв'язку з традиціями і сучасними тенденціями в українській музичній культурі. Окрім цього, пісенно-хорова творчість для дітей віддзеркалює взаємодію особистості й «загалу», масової та елітарної культури, що набула особливої ваги у сучасному світі. З одного боку, деякі її зразки виявляють спорідненість з музикою масових жанрів на ґрунті їх достатньої поширеності, простоти сприйняття та доступності для виконання. З другого боку – безліч творів відповідає потребам духовного осмислення й вираження внутрішнього світу композиторів і виконавців, залучає слухачів до активного мистецького співпереживання.

Оскільки і кількісно, і якісно дитяча музична творчість представлена великим масивом матеріалів, для аналізу відібрані показові для різних жанрово-стилістичних напрямків й прикметні для обраної проблематики твори сучасного українського композитора Л. Дичко. Їх яскрава індивідуалізованість, потужний потенціал викликають значний дослідницький інтерес як у

© Шегда Л., 2014.

аспекті конкретизації й поглибленого вивчення авторських стилів, так і проявів загальних закономірностей розвитку різних жанрів музики для дітей – насамперед – пісенно – хорової.

Вивчення пісенно-хорової творчості для дітей, яка використовується у сучасному виконавстві базується, насамперед, на історико-культурних та стилістичних методах дослідження. Вони дозволяють розглядати сучасне дитяче виконавство як у загальному плані (динаміка розвитку жанру), так і частковому (вивчення твору або частини циклу як певного феномену, що відтворює загальні закономірності на різних рівнях формотворення, стилістики тощо).

Теоретичним ґрунтом статті також стали праці, присвячені музичному мисленню і сприйняттю, а також роботи, в яких аналізуються різні проблеми сучасної композиторської та виконавської практики українських авторів. Важливою методологічною опорою розвідки склали роботи зі сфери хорознавства, української хорової та пісенної творчості.

Можна констатувати, що однією з причин відсутності праць, присвячених вокально – хоровому виконавству для дітей як самостійного жанрового напрямку, є спільність функційного призначення хорової музики для різних виконавських складів (недаремно численні твори для жіночого хору композиторами передбачені й для виконання дитячими колективами).

Втім, усвідомлення репертуарних потреб, художньо-естетичних можливостей певних вікових категорій і функцій хорової культури стало основою для пошуку підходів, що дозволили б розширити простір вивчення окремих її сегментів з позицій сучасної методології.

Хочеться змінити ракурс сприйняття музики для дітей виходячи з методів, запропонованих для інших видів творчості. Вихідною ідеєю впровадження цього підходу була теза, висловлена Б. Сютою: «... зміни зазнали лише соціально-політичні чинники й загальний об'єм тільки одного учасника інтеракції. Зміст і текст музичних творів залишався сталим, однак змінилися способи його прочитання і інтерпретації, а також контекст, у якому опинявся оригінальний текст... наприкінці ХХ ст.» [6, с. 72].

У сучасному музикознавстві усталеним є твердження, що жанрові ознаки і пісенно-хорового циклу, і кантати не викликають типологічних проблем: вони давно узвичаєні, а варіабельність стосується насамперед змісту, індивідуальних особливостей композиції та обраних мовно-виразових засобів. Тому, розглядаючи конкретні зразки із репертуару дитячого хорового виконавства основна увага спрямована, насамперед, до цих змінних сторін, зокрема – інтонаційного колориту й драматургічних концепцій як чинників жанротворення, безпосередньо пов'язаних зі способами відображення поетичної образності та її семантики. Аналіз саме цього рівня якнайактивніше сприяє виявленню глибинних аспектів модифікації жанрових чинників та специфічності спрямування асоціативних планів, таких важливих для дитячого сприйняття.

Щоб подати огляд загальних тенденцій у розвитку жанрової системи української музичної творчості для дітей, необхідно простежити взаємозв'язок між творчим та виконавським процесами. В зв'язку із цим аналізуються кращі зразки пісенно-хорової творчості для дітей (кантат і пісенних збірників/циклів) Лесі Дичко, котрі дозволяють у розвідці вирішити певне коло завдань: узагальнити тематику, образність, окреслити жанрові і стилістичні напрямки музичних творів для дітей, написаних упродовж ХХ - ХХІ ст. в контексті загальних тенденцій української музичної творчості; виявити основні тенденції у формуванні нових підходів до музичної творчості для дітей; визначити механізми структурування і особливості драматургії пісенно-хорових циклів і кантат для дітей порівняно з типологічними атрибутами «дорослої» музики (центральні і периферійні зони, специфіка взаємовідношення між частинами тощо); означити фактори жанрово-стилістичної змінності традиційних моделей пісенно-хорових циклів і кантат для дітей для поглибленого усвідомлення індивідуально-стильових особливостей кожного зразка.

Застосована методологічна база сприяла досягненню наукової новизни статті: зразки пісенно-хорового і кантатного жанрів музики для дітей комплексно вивчаються як важливий компонент загального мистецького процесу, а образний, композиційний та жанрово-стилістичний аналіз її кращих зразків дозволив окреслити основні, визначальні стилістичні риси творчості для дітей періоду 1960–1990-х років. У процесі аналізу тенденцій та музичних творів чітко виокремлюються певні стійкі риси, що у сукупності відбивають стилістичні закономірності, загалом властиві українській музичній творчості цього періоду. Численні її сторінки виявляють величезне значення у ній ліричного чинника – однієї з найважливіших мистецьких сфер української музики. Серед інших

важливих образно-тематичних напрямків увиразнюється характеристично-ігровий, у якому переважно відбиті закономірності дитячого ігрового, деяких жанрів обрядового і танцювального фольклору, видовищних жанрів тощо. Найяскравіші зв'язки між жанрами природно виявляються у тих сферах композиторської творчості, що пов'язані зі словом. При цьому у взаємодії музичного й поетичного рядів дедалі яскравіше виявляється суміщення смислового значення тексту та його фонізму на рівнях опосередкованої зображальності. Це стосується, зокрема, розкриття семантичних значень окремих слів та поетичних символів за допомогою артикуляційних прийомів інтонування, тембровості, агогічних змін тощо.

Ці властивості яскраво виявляються у кантатах і пісенно-хорових циклах (а іноді – навіть збірках, об'єднаних авторською концепцією). Вони наділені достатньо складною структурою, у якій важливими чинниками драматургії та формотворення є тенденція до простоти синтаксису. Так, вона виявляється насамперед у композиціях на рівні метричного синтаксису як регулярності акцентування повних синтаксичних одиниць, тобто простого повтору. Характерним прикладом є й концерт «Слава робочим професіям» Л. Дичко. Тут процес нарощення структур виявляється одним із найважливіших факторів вибудовування всього твору.

Найзагальніші риси мелодичного стилю музики для дітей цього пласту, як було виявлено у процесі аналізу, визначає насамперед опертя на традиції українського пісенного фольклору і пісенно-хорової композиторської творчості. Часто народнопісенні джерела вводяться у партитури не як цитати (такий метод є рідкісним поза жанром обробок), а як ритмо-інтонаційна основа того чи іншого твору. Такий підхід є вельми плідним для відтворення образно-поетичної змістовності віршів, збагачення асоціативного ряду тощо. І Л. Дичко не тільки орієнтуються на типову пісенну мелодику та жанрово-стилістичні моделі, а й формують нові «варіанти» усталених в українській професійній творчості для дітей жанрів, своєрідні жанрові «міксти» чи синтетичні жанри.

Водночас і пісенно-хорові цикли і кантати Л. Дичко виявляють стійкі ознаки складного жанру. Тут створено складну дискретну жанрову структуру із характерними перервами у перцептуальному часі; більшість частин відповідає типізованим вимогам основного жанру і володіють певною самостійністю (тобто допускають окреме виконання); за достатньої художньої єдності всієї композиції функційний взаємозв'язок між частинами має переважно типологічний характер. При цьому складно-жанрова структуризація переважно відповідає закономірностям пісенно-хорових циклів, що виразно виявляється навіть у жанрі кантати.

Вокально-хорова музика для дітей містить цікаві сторінки жанрового переосмислення. Так, у «Сові» Л. Дичко застосовує жанрову екстраполяцію, відтворюючи в зумовленостях пародії жанр жартівливої дитячої пісеньки, що нарочито перебільшується в контексті інших стилістичних елементів. У «Ранковому концерті» на ґрунті ефекту контрасту чинників істотно віддалених між собою мініатюри й концерту виникає ефект змішування жанрів, при цьому «вторгнення» відбувається з боку жанру концерту. В якості елемента структури, що відіграє роль зв'язкової ланки, тут виступають сонористичні стилістичні елементи й принцип імпровізаційності. А «відхилення» у жанр фантазії у першій частині («Білий дід») кантати «Весна» Л. Дичко виявляє ознаки принципів жанрової модуляції з типовим для цього явища асинхронним співвідношенням жанрів, що виступають в якості ґрунту окремих фрагментів композиції.

Доробок композиторки Л. Дичко містить захоплююче за тематикою розмаїття хорів, проте все ж однією з домінуючих є теми природи та, особливо, її циклів (і таких, що охоплюють все річне «коло», і окремих пір року). Розкриття цього образно-тематичного пласту простягається у жанровому просторі від мініатюри до хорової поеми чи концерту. Відповідно використовуються найрізноманітніші прийоми викладу (хоча переважають прості, оперті на засади куплетності та нескладної строфічності форми). Серед них – відповідно від зорієнтованості на певну вікову групу чи професійну підготовленість юних виконавців – проста повторність (особливо виразно проявлена у кантатах Л. Дичко), варіаційність і навіть поліфонічно-мотивна розробка, ефектне формотворче використання колористично-сонористичних прийомів тощо. У поєднанні з специфічною ладовістю, підголосковістю, несиметричними розмірами, метричною перемінністю, застосованими хроматизованими ладами, сонорно-акустичними прийомами, вони створюють багатий простір для формування бажаної настроєвості, колоритності й звукообразжальних ефектів.

Впроваджуючи у сферу пісенно-хорової творчості для дітей сонорність, композитор Л. Дичко прагне до такого розвитку темброво-гармонічного матеріалу, що максимально сприяє звукописній колористичній звучанню загалом. При цьому звукообразжальна сонорика спрямована на відтворення явищ природи [як-от вітер-заветіль у «Білому діді»], часом наближуючись до шумової сонорики

(шепіт у «Мімозі»). Рідкісний, але ефектний прийом розосередження єдиної лінії на окремі звуки та мікромотиви для створення ефекту зародження тиші («Осінь» із «Сонячного струму»).

У ході роботи над розвідкою виявлена багатоманітність індивідуальних досягнень в контексті сучасної музичної творчості, що сприяє уточненню цілісної картини історії української музики ХХ ст. Поза багатьма спільними жанрово-стилістичними властивостями, пісенно-хорова творчість для дітей Л. Дичко надає цікавий матеріал для порівняння з іншими індивідуальними композиторським і стилями та виконавськими варіантами. Л. Дичко проявляє себе як композиторка переважно картинно-театрального спрямування, при цьому стилістично-семантична направленість творчості виявляє її прихильність до ресурсів театральності й картинності, «об'єктивної» креативності мистецького «Я» в порівнянні із іншими композиторами, мислення котрих визначає їх як носіїв традиційної етнічної ментальності, як вираз їх особистої філософії. Та поза цим, методологічні механізми дозволили виявити у проаналізованих творах підстави й для висновку про генетичну спорідненість творчості Л. Дичко з іншими композиторами на типологічному, стильовому, культурно-генеалогічному і психологічному рівнях.

До певної міри «візуалізації» її творів сприяє універсальність звуконаслідувань та стилізацій різних звучань, що притаманні її композиціям: тут відтворюються «образи» жанрів фольклорної (кантово-псалмовий пласт, жанри родинної і календарної обрядовості, коломиїкові інтонації тощо як знаки національного музичного мистецтва) і сучасної масової пісенності, «експериментальна» мовна інтонаційність і віковично усталені стилістичні звороти.[5, с. 56] Оригінальність й непересічності стилю Дичко у дитячій музиці сприяє широке застосування прийомів сучасної композиторської техніки, внаслідок чого лінеарність поєднується з гетерофонічним викладом, а алеаторичні інкрустації – з блискучою розробкою сонористичної звучності. Ці у загальному окресленні пласти у своєму сусідстві «працюють» на «театральність» як видовищність багатьох її творів для дітей, поглиблюючи й увиразнюючи образну характеристику ситуацій та, загалом, провідний задум будь-якого її твору.[3, с. 261].

Одним з перших масштабних творів для дітей, що одразу був осмислений як важливий набуток українського хорового мистецтва, стала створена упродовж 1974–1975 років кантата «Сонячне коло» на вірші Л. Чередниченка. У її десятичастинній композиції яскраво виявилися окреслені вище стилістичні засоби, які у поєднанні з яскравим звукописом надали можливість створити яскраве, колоритне неофольклористичне полотно високого стильового рівня, що на той час не мало аналогів у своєму жанрі. Вперше у сфері дитячої музики з'явився твір, що виявив такий масштаб діалогічної розробки засобів академічної та народної культур. Водночас, у контексті української музичної творчості того періоду «Сонячне коло» мало джерела і прототипи насамперед у музиці Л. Дичко у досягненнях її сучасників, що опрацьовували ресурси поезики національного фольклору в різних жанрах – від інструментальної мініатюри та вокальних обробок народних пісень до монументальних оперно-симфонічних композицій. І хоча «Сонячне коло» написано не на фольклорні, а авторські поетичні тексти, концепція кантати спрямована на відтворення закономірностей народно-музичного мислення і світовідчуттєвих форм, їх семантики, а не тільки стилістичних закономірностей фольклорних жанрів новітніми технічними засобами.

Так, вже назва кантати спрямовує до символіки прадавніх вірувань і, водночас, певним чином є передбаченням її драматургічно-композиційної логіки. І справді, «коло» безпосередньо виявляється у образно-тематичній арці (із варіативним повторенням музичного матеріалу) між першою («Білий дід») та останньою («Січень-Новорічень») частинами твору. «Сонячні» рефрени, формуючи, так би мовити, «малі кола», звучать у текстах «Сонячних вершників», «Золотих струмків» і «Осені»; образ символічного діда-господаря з'являється у «Ранковому концерті»; символ пташки-провісниці («Пташка») модифіковано у образності «Зозулі», де в жанрі дитячої пісеньки приховано метафору «відліку часу», що скеровує до потреби осмислення подій і явищ життя, усвідомлення органічного взаємозв'язку людини з довколишнім. Саме тут зустрічається рідкісний серед усіх текстів особистий займенник «я», що умовно персоніфікує персонаж і вносить у кантату важливий прояв тенденції до персоніфікації жанру.

Натомість у «Ранковому концерті» звернення до «символів-персонажів» пташок поет, а слідом за ним і композиторка, обіграє у жартівливо-ігровий спосіб формування сценічної «події» за моделлю широкопопулярного сюжету пісні «Ходить гарбуз по городу». Тут птаха персоніфіковано як перепілку, що виграє на сопілці у загальному звучанні всієї природи, виступаючи як одна з її частин серед рослин (цілком нетривіальний ряд, що створює ознаки пародії – незабудки, чорнобривці, цибуля, помідори тощо). На рівні музичного тексту впровадження фольклорної семантики тут

пов'язане із введенням її елементів у загальну композиційну канву та інтерпретацією жанрових основ кожної з частин. Безпосередньою контекстуальною основою таких жанрово-стилістичних «означень» є усталена у світовій музичній культурі модель циклічних змін. Л. Дичко дотримується її загальних принципів: «сюжет» кантати розгортається від «Весни» до «Зими» (у подальших творах, як буде показано, ця модель підлягатиме змінам). Проте саме семантика фольклорної образності спонукала композиторку до індивідуалізації змісту кожного з розділів-«мініциклів».

Аналіз цієї кантати показує, що вже у першому випадку звернення композиторки до жанру вміщує у собі найхарактерніші ознаки її модусу мислення. Яскраво втілюючи засади національної хорової традиції, твір виявляє варіативне трактування атрибутивних ознак кантати і при цьому – достатньо виразно показує ознаки інваріантного ядра жанру. Як і в хоровому концерті, багатоманітність індивідуальних трактувань дитячої кантати зумовлене синтезом його варіабельних (структура) і стабільних (семантика) ознак. Драматургічна і концепційна цілісність кантати значною мірою зумовлена домінуванням об'єктивної креативності у її творчій психології. Водночас введення у музичну тканину різних образно-сюжетних планів (подієвого, пейзажного, характеристичного, узагальнюючого тощо) створює передумови до розгортання кількох стилістичних основ і, внаслідок цього, значної стилістичної свободи того чи іншого твору. До цього додається гнучка й виразна інтонаційна техніка, широке врахування ефектів різноманітних штрихових і артикуляційних прийомів хорового виконавства.

За аналогією до застосованих у «Червоній калині» драматургічно-формотворчих чинників, композиторка переносить у сферу дитячого виконавства й інші засади сучасного трактування кантати. Так, «поряд з драматургічними засадами, що йдуть від сценічних форм (конкретизація образності, двоплановість, елементи ілюстративності в оркестровій партії)», вона, на відміну від «дорослої музики», де яскраво виявлена епічна картинність симфонічного рівня, привносить у музичне прочитання першоджерела характерні риси фольклорних дитячих пісенно-ігрових жанрів. Гра як атрибут дитячої сфери вносить неповторні відтінки у інтерпретацію «дорослих» обрядових сфер: обряд стає грою, отримуючи внаслідок цього «дитячого погляду» ту оригінальність, яка не присутня у площинах монументальних вокально-хорових композицій, розрахованих на доросле «професійне» сприйняття (безсумнівно вдалою спробою поєднання засад балету й кантатного хору є дитячі хор зі «Швейцарських фресок»). Отже, основні принципи, застосовані композиторкою у жанрі кантати для дітей, цілком відповідають рівню й новим стилістично-драматургічним ідеям, які зародилися й розвивалися в українській музиці останньої третини ХХ ст.

**Висновки.** Систематизація здійснених спостережень й аналітичних узагальнень дала підстави для осмислення основних тенденцій у формуванні нових виконавських підходів до музики для дітей у композиторській творчості останньої третини ХХ ст. До них належать активна адаптація стилістичних чинників, що часом охоплює не тільки питомі для національної культури фольклорні основи в межах закономірностей «нової фольклорної хвилі», неокласичних та інших аналогічних тенденцій, а й виявляє логіку постмодерністського мислення. При цьому факторами жанрово-стилістичної змінності традиційних моделей пісенно-хорових циклів і кантат для дітей виступають, насамперед, типові для того чи іншого митця модуси авторського мислення, що активно відбивають специфіку характерних індивідуально-стильових особливостей мистецької концепції модифікації первинних жанрів.

Розвідка доповнить огляд проблемного спектру, пов'язаного з вивченням загальних та індивідуальних стилістичних закономірностей у розвитку українського музичного виконавства сьогодення.

1. Берегова О. Д. Стильові тенденції в камерній творчості українських композиторів 80-90-х років ХХ сторіччя. Ситуація постмодернізму / О. Д. Берегова // Наукові записки Тернопільського пед. університету ім. Володимира Гнатюка : Серія «Мистецтвознавство». – 1999. – № 2 (3). – С. 21–26.
2. Дичко Л. В. Сучасний стан хорового мистецтва: тенденції розвитку / Л. В. Дичко // Матеріали до українського мистецтвознавства / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Київ : 2003. – Вип. 2. – С. 118–120.
3. Криницька Т. Традиції народних театральних дійств у сучасних українських музично-сценічних жанрах / Т. Криницька // Українське музикознавство. – Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2005. – Вип. 34. – С. 258–266.
4. Письменна О. Б. Трансформація українського фольклору в кантаті Лесі Дичко «Сонячне коло» / О. Б. Письменна // Наукові записки : Серія «Мистецтвознавство». – Тернопіль, 2001. – Вип. 2 (7). – С. 22–31.

5. Серганюк Л. І. Стильові тенденції «нової фольклорної хвилі» в українській музиці / Л. І. Серганюк // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2002. – № 4. – С. 54–74.
6. Сюта Б. О. Народная музыка как фактор стилевого обновления камерно-вокального творчества украинских советских композиторов 1970–1980-х годов / Б. О. Сюта // Мистецтво та народна творчість кінця ХХ століття: зб. мат-лів конф. молодих вчених. – Київ, 1990. – С. 71–74.
7. Таранченко О. Г. Кризь роки: українська хорова творчість другої половини ХХ – початку ХХІ ст. / О. Г. Таранченко // Науковий вісник НМАУ. – Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2007. – Вип. 68: Музыка в просторі сучасності: друга половина ХХ – початок ХХІ ст. – С. 115–120.
8. Фільц Б. М. Народна обрядовість у творчості Лесі Дичко (на матеріалі кантат для дитячих хорів) / Б. М. Фільц // Матеріали до українського мистецтвознавства (на пошану А. І. Мухи): зб. наук. праць ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2003. – Вип. 3. – С. 112–116.
9. Шумська Л. Про деякі риси індивідуального хорового стилю хорових творів Л. Дичко (на прикладі втілення фольклорних першоджерел в фактурі кантати «Чотири пори року») / Л. Шумська // Науковий вісник НМАУ. – Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2002. – Вип. 19. – Кн. 3: Леся Дичко: грані творчості. – С. 64–72.
10. Ярмо М. Жанрово-стилістичні особливості камерних кантат сучасних українських композиторів / М. Ярмо // Українське музикознавство. – К. : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 1986. – Вип. 21. – С. 5–16.

*В статті освітлені жанрово-стилістичні особливості пісенно-хорового творчості на матеріалі образців кантатного жанру. Стаття доповнює огляд проблемного спектру, пов'язаного з вивченням загальних та індивідуальних стилістичних закономірностей в розвитку українського сучасного музичного виконавства*

**Ключевые слова:** хорове виконавство, хорове творчество для дітей, цикл, стилістика, жанр, кантата, модус мислення.

*In the article the genre and stylistic peculiarities of songs and choral works on the material of cantata genre samples are featured. This research supplements the survey of the problematic spectrum, connected with the study of general and individual stylistic patterns in the developments of Ukrainian music performance of the nowadays.*

**Key words:** choral performance, choral works for children, genre, cycle, stylistics, cantata, modus of thinking.

УДК 784.1

Тетяна Маскович

## ЕТНОАРХЕТИПНІ МОТИВИ ЯК НОСІЇ САКРАЛЬНОЇ СИМВОЛІКИ В ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ

*Стаття присвячена виявленню мотивації глибинних основ індивідуальної композиторської творчості, що належить до пріоритетних напрямків наукового дослідження доробку кожного митця. У випадках представлення в значній частині творів мотивів, пов'язаних з національною культурою, виникає закономірне усвідомлення етнічної зумовленості концепцій, а отже – і потреби виявлення значення в них етноархетипів.*

**Ключові слова:** архетип, індивідуальна композиторська творчість, внутрішньожанрова семантика, вербальні тексти, символіка.

Їх можна трактувати як наскрізні породжуючі моделі, що за наявності незмінного ціннісно-сміслового ядра володіють здатністю до зовнішніх змін (за А. Большаковою) і при цьому втілюють елементи етнічно зумовленої системи колективного несвідомого. Етноархетипи, що склалися в генезисі етносу, визначають «сутність свідомості й поведінки представників цього етносу протягом усієї його історії» [10].

© Маскович Т., 2014.