

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Кафедра музичного мистецтва

На правах рукопису

ДЕНИСЮК СОФІЯ АНДРІЇВНА

**УКРАЇНСЬКА ПІСНЯ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДЕРЖАВНОГО
АКАДЕМІЧНОГО ВОЛИНСЬКОГО НАРОДНОГО ХОРУ:
ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ**

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»

Освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»

Робота на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

Науковий керівник:

КАШАЮК ВІКТОРІЯ МИКОЛАЇВНА,

кандидат мистецтвознавства, доцент

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ

Протокол № _____

засідання кафедри музичного мистецтва

від _____ 2024 р.

Завідувач кафедри

_____ І. Косинець

Луцьк – 2024

АНОТАЦІЯ

Денисюк Софія Андріївна. Українська пісня в інтерпретації Державного академічного Волинського народного хору: історія і сучасність. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Робота на здобуття другого (магістерського) рівня зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Волинський національний університет імені Лесі Українки Міністерства освіти і науки України, Луцьк, 2024.

У магістерській роботі проаналізовано діяльність Державного академічного Волинського народного хору, який є одним з українських символів-брендів, певним обличчям української традиційної культури вже впродовж багатьох років, що незмінно демонструє правдиве українське народне мистецтво та новітні форми виконання.

Об'єкт дослідження – основні риси та етапи діяльності Державного академічного Волинського народного хору у контексті розвитку українського хорового мистецтва.

Предмет дослідження – основні етапи інтерпретаційного представлення народної пісні у діяльності Державного академічного Волинського народного хору як репрезентанта національного хорового мистецтва.

Мета дослідження – охарактеризувати етапи інтерпретаційного представлення української народної пісні у діяльності Державного академічного Волинського народного хору.

У першому розділі магістерської роботи «Інтерпретація пісенного мистецтва в українській культурі: дослідницький, ментальний та історичний чинники» проаналізовано проблеми інтерпретації в музичному мистецтві, українського пісенного мистецтва у наукових рефлексіях, генези українського пісенного мистецтва крізь призму музично-ментального погляду.

Другий розділ «Інтерпретаційне представлення народної пісенності Державним академічним Волинським народним хором: етапи діяльності» присвячено аналізу хорового мистецтва Волині крізь призму наукового погляду, постатей Олександр Самохваленка як інтерпретатора народної пісні у діяльності першого Волинського народного хору, Анатолія Пашкевича як керівника нового Волинського хору, що розвинув нові напрямки пісенного фольклоризму, Олександра Стадника, що реалізував новаторські інтерпретаційні рішення у творчості Державного академічного Волинського народного хору

У висновках стверджується, що інтерпретація народної пісні є особливим явищем з огляду на те, що національна пісенність – один із головних чинників відображення національної ментальності, формування української ідентичності та відповідних духовних цінностей. Вказаний процес, на думку В. Драганчук-Кашаюк, відбувається на трьох рівнях: «первинно-синкретичному» рівні функціонування народнопісенних лексем, «музично-мовному» рівні безпосереднього вираження та найвищому – «узагальнено-концептуальному».

«Знаковими» інтерпретаціями народної пісні у діяльності першого Волинського народного хору стали, насамперед, обробки українського фольклору самим маестро Олександром Самохваленком – «Ой у полі верба розвивається», «А мій батько, мій цвіт», «По гаєньку ходила я», а також записані Лесею Українкою «Ой летіла зозуленька», «Ой іду, іду, іду, іду...» та ін.

Аналіз репертуару сучасного Волинського народного хору, куди увійшли понад двісті позицій, показав, що більшість творів – це обробки українських народних пісень, здійснені керівниками колективу А. Пашкевичем, О. О. Стадником та О. І. Стадником – колишнім керівником Черкаського народного хору (серед найбільш популярних – «Гей, соколи», «Гиля, гиля, сірі гуси», «А в Києві на ринку», «Ой коли ж ми поберемось» та ін.), а також створені у народній манері авторські композиції вказаних

мистців, а також В. Тиможинського, П. Свіста, П. Гнатюка та ін.

Аналіз низки виконань, представлених у відкритому доступі, а також особистий досвід учасниці колективу показали, що головною стилістичною рисою в інтерпретаціях, здійснених Волинським народним хором, є діонісійська, що передбачає активний подієвий розвиток та наскрізність форми. Державним академічним Волинським хором під керівництвом Олександра Стадника створено сотні інтерпретацій народно-пісенного та авторського, квазі народного, матеріалу. Головними рисами таких інтерпретацій є яскравість показу народно-пісенних лексем та динамічність музичного формотворення, що втілюють різні грані української національної ментальності.

Ключові слова: Державний академічний Волинський народний хор, інтерпретація, музична ментальність, українська народна пісня, хорове мистецтво, хорове мистецтво Волині.

ABSTRACT

Denysiuk Sofia Andriiivna. Ukrainian Song in the Interpretation of the State Academic Volyn Folk Choir: History and Modernity. Qualified scientific work on the rights of manuscript. Work for the second (master's) level in the specialty 025 «Musical Art». Lesya Ukrainka Volyn National University of the Ministry of Education and Science of Ukraine, Lutsk, 2024.

The master's thesis analyses the activities of the State Academic Volyn Folk Choir, which has been one of the Ukrainian brand symbols, a certain face of Ukrainian traditional culture for many years, invariably demonstrating true Ukrainian folk art and the latest forms of performance.

The object of the study is the main features and stages of the State Academic Volyn Folk Choir in the context of the development of Ukrainian choral art.

The subject of the study is the main stages of interpretive presentation of folk songs in the activities of the State Academic Volyn Folk Choir as a representative of national choral art.

The purpose of the study is to characterise the stages of interpretive presentation of Ukrainian folk songs in the activities of the State Academic Volyn Folk Choir.

The first chapter of the master's thesis 'Interpretation of Song Art in Ukrainian Culture: Research, Mental and Historical Factors' analyses the problems of interpretation in musical art, Ukrainian song art in scientific reflections, and the genesis of Ukrainian song art through the prism of a musical and mental view.

The second chapter, 'Interpretive Representation of Folk Song by the State Academic Volyn Folk Choir: Stages of Activity,' is devoted to the analysis of Volyn choral art through the prism of a scientific view, the figures of Oleksandr Samokhvalenko as an interpreter of folk songs in the activities of the first Volyn Folk Choir, Anatolii Pashkevych as the director of the new Volyn

Choir, who developed new directions of song folklore, and Oleksandr Stadnyk, who implemented innovative interpretive solutions in the work of the State Academic Volyn Folk Choir.

The conclusions argue that the interpretation of folk songs is a special phenomenon, given that national song is one of the main factors in reflecting the national mentality, and thus in the formation of Ukrainian identity and relevant spiritual values. According to V. Draganchuk-Kashayuk, this process takes place at three levels: The ‘primary-syncretic’ level of functioning of folk-song lexemes, the ‘musical-language’ level of direct expression, and the highest - ‘generalised-conceptual’.

The ‘iconic’ interpretations of folk songs in the activities of the first Volyn Folk Choir were, first of all, the arrangements of Ukrainian folklore by maestro Oleksandr Samokhvalenko himself - ‘Oi v pole vibiruvallysia vibra’, ‘A my father, my flower’, ‘Poh haynku chodila mi’, as well as ‘Oi letila zozulenka’, ‘Oi idu, idu, idu, idu...’ recorded by Lesya Ukrainka, etc.

The analysis of the repertoire of the modern Volyn Folk Choir, which includes more than two hundred items, showed that most of the works are arrangements of Ukrainian folk songs made by the choir's directors A. Pashkevych, O. Stadnyk, and O. I. Stadnyk, the former director of the Cherkasy Folk Choir (among the most popular are ‘Hey, Falcons’, ‘Gylia, Gylia, Grey Geese’, ‘In Kyiv on the Market’, ‘Oh, When Will We Get Married’, etc.), as well as original compositions by the above-mentioned artists, as well as V. Tymozhynskyi, P. Svist, P. Hnatiuk, and others, created in the folk style.

The analysis of a number of performances presented in the public domain, as well as the personal experience of a member of the choir, showed that the main stylistic feature in the interpretations made by the Volyn Folk Choir is Dionysian, which implies active eventual development and transversality of the form. The State Academic Volyn Choir under the direction of Oleksandr Stadnyk has created hundreds of interpretations of folk songs and author's, quasi-folk, material. The main features of such interpretations are the vividness

of folk-song lexemes and the dynamism of musical forming, which embody different facets of the Ukrainian national mentality.

Key words: State Academic Volyn Folk Choir, interpretation, musical mentality, Ukrainian folk song, choral art, choral art of Volyn.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	9
РОЗДІЛ 1. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПІСЕННОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ: ДОСЛІДНИЦЬКИЙ, МЕНТАЛЬНИЙ ТА ІСТОРИЧНИЙ ЧИННИКИ.....	12
1.1. Проблема інтерпретації в музичному мистецтві.....	12
1.2. Українське пісенне мистецтво як предмет пізнання.....	15
1.3. Генеза українського пісенного мистецтва: музично-ментальний погляд.....	21
РОЗДІЛ 2. ІНТЕРПРЕТАЦІЙНЕ ПРЕДСТАВЛЕННЯ НАРОДНОЇ ПІСЕННОСТІ ДЕРЖАВНИМ АКАДЕМІЧНИМ ВОЛИНСЬКИМ НАРОДНИМ ХОРОМ: ЕТАПИ ДІЯЛЬНОСТІ.....	32
2.1. Хорове мистецтво Волині крізь призму наукового погляду.....	32
2.2. Олександр Самохваленко як інтерпретатор народної пісні у діяльності першого Волинського народного хору.....	39
2.3. Анатолій Пашкевич та новий Волинський хор: розвиток нових напрямків пісенного фольклоризму.....	41
2.4. Постаць Олександра Стадника та новаторські інтерпретаційні рішення у творчості Державного академічного Волинського народного хору.....	45
ВИСНОВКИ.....	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	52
ДОДАТКИ.....	58

ВСТУП

Актуальність теми. Сучасне хорове мистецтво відзначається особливою диференційованістю та, відповідно, значною різноспрямованістю естетичних засад, різними векторами репертуарної політики, самою манерою виконавства і тими цілями, яких прагне колектив. Державний академічний Волинський народний хор є одним з українських символів-брендів, певним обличчям української традиційної культури вже впродовж багатьох років, що незмінно демонструє правдиве українське народне мистецтво та новітні форми виконання.

Потреба в хоровому мистецтві належить до ментально обумовлених потреб українського народу і навіть, попри процеси суспільної глобалізації і уніфікації музичної продукції, українська хорова творчість продовжує займати важливе місце в духовному житті нації, породжує потребу у збереженні, вивченні та продовженні української традиції новими поколіннями. Таким чином, важливо досліджувати та пропагувати історію легендарних національних колективів, щоб до існуючої когорти шанувальників української творчості долучився і молодий слухач та відчув глибинну традицію, красу української пісні, а головне – продовжував цю традицію у нових формах та проявах, що і визначає актуальність даної теми.

Об'єкт дослідження – основні риси та етапи діяльності Державного академічного Волинського народного хору у контексті розвитку українського хорового мистецтва.

Предмет дослідження – основні етапи інтерпретаційного представлення народної пісні у діяльності Державного академічного Волинського народного хору як репрезентанта національного хорового мистецтва.

Мета та завдання дослідження. Мета дослідження – охарактеризувати етапи інтерпретаційного представлення української

народної пісні у діяльності Державного академічного Волинського народного хору.

Завдання дослідження:

- охарактеризувати явище музичної інтерпретації;
- оглянути розвиток наукової думки про українське пісенне мистецтво;
- проаналізувати витоки та простежити шляхи історичного розвитку українського хорового мистецтва;
- показати панораму розвитку українського хорового мистецтва ХХ – ХХІ століть;
- окреслити творчу постать Олександра Самохваленка та діяльність першого колективу хору;
- розкрити сутність творчої особистості Анатолія Пашкевича та особливості роботи нового колективу;
- описати сучасний етап діяльності хору та творчу постать Олександра Стадника;
- укласти висновки про основні засади інтерпретаційного представлення народної пісні у діяльності Державного академічного Волинського народного хору як репрезентанта національного хорового мистецтва;

Елементи наукової новизни полягають у вирізненні основних рис та етапів інтерпретаційного представлення української народної пісні діяльності Державного академічного Волинського народного хору.

Апробація результатів дослідження відбулася у процесі роботи The 9th International scientific and practical conference «Perspectives of contemporary science: theory and practice» (October 14–16, 2024). Lviv, Ukraine. 2024.

Результати дослідження викладені у публікації:

Денисюк С. Українська пісня в інтерпретації Державного академічного Волинського народного хору. *The 9th International scientific and practical*

conference «Perspectives of contemporary science: theory and practice» (October 14-16, 2024). Lviv, 2024. Pp. 876–878. URL : <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2024/10/PERSPECTIVES-OF-CONTEMPORARY-SCIENCE-THEORY-AND-PRACTICE-14-16.10.2024.pdf>.

Практичне значення одержаних результатів. Основні положення дослідження можуть використовуватися у курсах історії українського хорового мистецтва, історії української культури, історії культури Волині та ін.

РОЗДІЛ І.

ПІСЕННЕ МИСТЕЦТВО В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ: ДОСЛІДНИЦЬКИЙ, МЕНТАЛЬНИЙ ТА ІСТОРИЧНИЙ ЧИННИКИ

1.1. Проблема інтерпретації в музичному мистецтві

Процес інтерпретації є обов'язковою передумовою для розуміння сенсу і значущості культурних явищ. Це питання важливе для всіх видів художньої творчості, але особливо для музичного мистецтва, у тому числі виконавського. Сучасний етап розвитку музичної культури, якому притаманні розмаїті варіанти розвитку різних стилів, вимагає й активного розвитку наукових досліджень з методологічних основ музичної інтерпретації на стику філософських, культурологічних і мистецтвознавчих наук. Відтак, актуальними стають проблеми теоретичного обґрунтування методології інтерпретації музичних творів, проблеми більш глибокого розуміння і розкриття їх сенсу, а також пошуку відповідних форм виконання.

Оскільки головним чинником в описаних процесах є розуміння, то процес інтерпретації постає, з наукової точки зору, як творча, чуттєва, інтелектуальна рецепція, метою якої є розкриття сенсу представленого твору мистецтва, котрий у західноєвропейській науковій думці трактується як «репрезентативна форма». Вказаний термін застосовується у різних сферах семантичного вираження індивідуальної творчості [57]. Основна функція вказаної репрезентативної форми з точки зору теорії інтерпретації – вираження змісту твору.

У загальному трактуванні поняття інтерпретації означає тлумачення та уточнення сенсу, розкриття певних змістових характеристик. У галузі музичного мистецтва процес інтерпретації характеризується складною діалектичною взаємодією творчих концепцій автора, суб'єктивністю естетичного сприйняття інтерпретатора, об'єктивністю існування творів

образотворчого мистецтва, а також літератури, музики у просторі культури, який має свої специфічні ознаки. У процесі інтерпретації як явища герменевтики важливу роль відіграє суб'єктивний погляд, водночас, згадана об'єктивність існування творів у просторі культури дає шанси творові бути зрозумілим для оточуючих [27, 13].

Концепції інтерпретації розвиваються у сфері філософської герменевтики, котра, будучи генеративною теорією інтерпретації, дозволяє нам розглядати явища історичного генезису, який відбувається під впливом соціокультурної динаміки і еволюції світогляду людства. Головне завдання герменевтики полягає у демонстрації принципів та процедур інтерпретації різних культурних текстів, щоб допомогти належному визнанню та розумінню, що відбувається у напрямку від поверхневого до глибинного рівня. При цьому інтерпретатор є посередником між різними авторським текстом і реципієнтом. Автор кодує значення у художній формі, а реципієнт сприймає у процесі розуміння – спонтанного інтуїтивного процесу з реконструкції духовного світу автора – розшифровує його [59].

Одним із провідних філософів, котрі доклали вагомих зусиль до опрацювання теорії інтерпретації, став М. Гайдеггер, що розглядав герменевтику з точки зору онтології, тобто, крізь призму бачення буття. Саме в мистецтві розкривається його природа та істинність, вони проступають крізь художні засоби, при цьому сенс творчості розглядається як становлення і реалізація істини. Мислитель прагнув осмислити різні аспекти взаємозв'язку між існуванням і часом, актуальністю і ритмом, якісні параметри яких визначаються соціокультурними та іншими суспільними чинниками [58].

На нашу думку, вказана концепція може успішно експлікуватися у сфері музикознавства як така, що дозволяє глибше пізнати сенс творів, вивчаючи умови їх створення, особливості життєдіяльності композитора тощо.

Подібну ідею про залежність специфіки художнього твору від особистого досвіду автора, а також усього колективного досвіду людства висунув Г. Гадамер. Філософ, водночас, виступив за переосмислення традиції, адже саме новий, «живий» погляд робить її життєдайною для нової творчості та її множинних інтерпретаційних варіантів у контексті нових епох. Щодо виконавського мистецтва, яке цікавить нас у контексті даного дослідження, то автор вважав, що закладене автором – поетом, композитором, сценаристом тощо – повинно адекватно відобразитися виконавцем, а це означає не вільне трактування, а максимальне «вживання» в початковий образ, драматургію твору, які найбільш точно передадуть думки і почуття автора, – яке, разом із тим, повинне бути максимально [9].

Сучасна теорія й практика тлумачення музичних творів базуються на різноманітних філософських і методологічних підходах. Відповідно до цілей дослідження, розрізняють два ключові процеси в пізнанні сутності музичних творів. Першим є аналіз музики, спрямований на вивчення її форми через композиторський текст. Другим є інтерпретування, яке передбачає пізнання музики як цілісного художнього явища, опираючись на аналітичні, виконавські версії та враження реципієнтів. Виконавець, вивчаючи формотворчі ресурси твору, визначає способи втілення музичного матеріалу, створюючи свою інтерпретацію, що перетворює сам твір на творчий процес [40; 41].

Аналізуючи історію уявлень про сутність і природу інтерпретації, В. Головей та В. Кашаюк вказують, що «аналіз теоретико-методологічного аспекту інтерпретації як компонента музичної творчості потребує уваги до фундаментальних, узагальнюючих досліджень в галузі філософської герменевтики, естетики, історії та теорії музики. Застосування філософсько-герменевтичного підходу сприятиме збагаченню методологічного арсеналу досліджень проблематики інтерпретації музичних творів як в аспекті їх глибшого розуміння й розкриття їх смислу,

так і в плані пошуків адекватних форм їх виконання. Герменевтична інтерпретація розкриває смисли і соціокультурні значення мистецьких творів, сприяючи розвитку духовно-творчого начала особистості, її становленню в якості дієвого суб'єкта культури» [11, 12].

Отже, інтерпретація в музиці поєднує текстуальну стратегію обраного стилю з ідентифікацією його характерних компонентів, які виконавець відтворює звуковими засобами. Ці підходи узгоджуються з ідеєю інтерпретації як невіддільного аспекту музичної творчості. А відтак, музичний твір можна уявити як синергетичний феномен, що об'єднує різноманітні версії тлумачення, утворені декодуванням художнього тексту в культурному контексті, явищем, в якому поєднуються множинні версії інтерпретації, що виникають внаслідок розшифровки музичних знаків текстів у часопросторі музичної культури. Описані ідеї підтверджуються прикладами з діяльності митців музичної культури, вивченими багатьма дослідниками.

У результаті, приходимо до висновку, що кожен музичний твір є унікальним всесвітом із власними законами акустичної організації, що створює його неповторну звукову структуру. Тому при аналізі теоретичних і методологічних аспектів інтерпретації як складової творчості слід звернути увагу на фундаментальні та узагальнюючі дослідження в галузі гуманітарних наук та мистецтвознавства, а також, на практиці, музичної герменевтики. Застосування описаних підходів сприяє збагаченню методологічного арсеналу досліджень з проблеми інтерпретації творів музичного мистецтва.

1.2. Українське пісенне мистецтво як предмет пізнання

Генеалогічне дерево наукового пізнання українського пісенного мистецтва спирається на уявлення про національні культурні явища та складається з різних концепцій, отриманих шляхом застосування різних

методологій і фактичних інструментів.

Насамперед, звернемося до виконавського мистецтва з його історичними, теоретичними та культурологічними аспектами, найбільш тісно пов'язаними з проблемами заявленої теми.

Історія та теорія пісенного мистецтва в його народному та академічному варіантах опрацьовані у низці, до яких звернемося на цьому етапі магістерської роботи.

Серед найбільш вагомих праць, що опрацьовують вказану проблему, є дослідження Валентини Антонюк «Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект» [2], в якому запропоновано теорію, основу на поєднанні мовного і звукового чинників. Авторка бачить спів як важливий інструмент творчості, всебічно досліджує природу, витoki і методи розвитку українського вокального мистецтва в його тривалій історичній ретроспективі.

Авторка, з-поміж іншого, застосовує структурний та типологічний аналіз символічної системи українських традиційних як голосу національної культури, підкреслюючи, що джерела народної традиції полягають у тісному взаємозв'язку між словами та піснями. Таким чином, дослідниця приходиться до висновку, що «у ході вивчення вокального розвитку людства простежуємо еволюціонування багатовікових культурницьких плато, на яких «визрівали» звукомагічні формули й трудові приспівки, ритмоінтонаційні звороти й ладоінтонаційні пласти фольклору. Шлях кожного співака – це проекція самої історії становлення вокального мистецтва: його звукомагічного «дитинства», пісенно-фольклорної «юності» (аматорський спів) та професійних форм, – ретроспектива онто-філогенетичних паралелей» [3].

Проблеми розвитку української пісенності як професійного явища досліджені у праці Б. Гнидя «Історія вокального мистецтва» [10]. У цій праці автор простежує еволюцію української вокальної школи та її взаємодію із зарубіжними, розкриваючи процеси впливу й обміну ідеями.

Центральну увагу приділено основним етапам розвитку вокального мистецтва, які автор співвідносить із трансформацією оперного жанру як важливого чинника вдосконалення вокальної техніки та виконавської майстерності. Таким чином, опера розглядається як рушійна сила, що стимулює формування професійного вокального мистецтва.

Близька до української національної ментальності лірична природа співу знайшла відображення у дисертації Р. Калин, характеризує вказане явище наступним чином: «“проникливий ліризм” та «усміхненість», а відтак – «особлива співучість» та світлий, політний, «приблизений» звук, викликані кордоцентризмом як питомою ознакою української ментальності» [25, 178–179], – та експлікує описані риси народної пісенності на розуміння специфіки національної манери співу.

Національно-ментальний чинник всепроникаючого, надособистісного ліризму, що має витoki в українському кордоцентризмі, є центральною категорією дослідження І. Присталова «Ліризм як жанрова основа українського оперного співу» [45], де з-поміж іншого, охарактеризовано ліричного тенора як архетип українського співу. Серед характеристик цього типу ліризму автор бачить сердечну щирість, духовне багатство, повне звучання, переважання повільного темпу, статичну поставу, чітку артикуляцію, урочистість, серйозність, піднесеність тощо. Інтерпретаційні версії співу, створені українськими співаками, характеризуються також простотою, душевною відкритістю і т.д. [45].

Таким чином, в аналізі українського пісенного мистецтва як предмета пізнання особливу роль відіграли наукові праці, в яких описано вплив національної ментальності на ліричний стиль народного та академічного співу та процес формування останнього в академічній музиці.

Розвиток українського співочого виконавства як частини європейської музичної культури кінця XIX – початку XX століть розкрито у дослідженні Л. Мухіної [43]. Авторка аналізує вплив європейських

вокальних методик на становлення професійного виконавства в Україні, акцентуючи на гармонійному поєднанні національних традицій із зарубіжним досвідом. У цьому контексті досліджено творчий шлях видатних українських співаків, таких як Соломія Крушельницька, Модест Менцинський, Іван Стешенко, Олександр Мишуга та інші. Їхній внесок розглядається як ключовий для формування як національної, так і європейської оперно-вокальної школи, що сприяла створенню потужних теоретичних і практичних засад.

Особливу увагу в цьому аспекті привертає праця Мирослави Жишківич «Львівська вокальна школа другої половини ХІХ — першої половини ХХ століття» [19]. Дослідниця наголошує на взаємодії національних традицій та європейської співочої практики у процесі формування української вокальної школи. Вона зазначає, що «...тенденція до спадкоємності традицій, а також спеціальні заходи державного рівня щодо забезпечення галузі сольного співу національними педагогічними кадрами і значною мірою завдяки позиції М. Лисенка сприяли утворенню засад вітчизняної вокальної школи. Спрямовані на освоєння європейської музичної мови, методичні засади української вокальної школи відображали адаптування європейської манери співу» [19, 21]. Ця спадкоємність охоплює множинні фольклорні джерела, багатогранну церковну традицію та синтез їхніх елементів, що сформували національний академічний стиль. Засади української вокальної школи демонструють адаптацію європейської манери співу, інтеграцію методичних підходів і, водночас, збереження власної унікальної ідентичності. Ця інтеграція, за словами М. Жишківич [19], стала можливою завдяки орієнтації українського вокального мистецтва на освоєння європейської музичної мови, що забезпечило гармонійне співіснування національних та європейських традицій у музичному виконавстві.

Тематичне поле дослідження українського пісенного мистецтва знайшло своє продовження у праці Ж. Бичковської «Генеza вокального музикування в Україні» [6]. У цій роботі авторка звертає увагу на «механізми зародження та метаморфози національного вокального музикування» [6, 25], які формують його смислову та формотворчу палітру. Аналіз здійснюється на прикладі народної пісні «Ой горе тій чайці» в обробці Миколи Лисенка, яка розглядається як зразок вокального музикування, що яскраво ілюструє національні особливості українського вокального мистецтва. Таким чином, праця висвітлює глибокі зв'язки між народною творчістю та професійною музикою, демонструючи, як народна пісня стала основою для розвитку академічного пісенного виконавства.

Інша важлива сфера досліджень українського пісенного мистецтва охоплює філософські та психологічні аспекти, які зосереджені на вивченні ментальних особливостей цього феномена.

Наприклад, В. Драганчук-Кашаюк у праці «Національна ментальність і рівні її відображення в музиці» [17] поглиблює розуміння національної ментальності через аналіз її втілення у музичних творах. Авторка досліджує, як різні рівні національної ментальності – від колективного до індивідуального – знаходять своє відображення у структурі, стилістиці та виконавській інтерпретації музики. Вказане дослідження підкреслює важливість культурного контексту для розуміння феномену українського вокального мистецтва та його ролі у формуванні національної ідентичності.

Спробу визначити, які етнопсихологічні риси та способи мислення нації відображає українська музика, здійснено в низці інших досліджень. Зокрема, В. Драганчук-Кашаюк досліджує, які аспекти психіки індивіда чи спільноти, а також який спосіб мислення можуть активізуватися під час сприйняття та емоційного переживання цих творів [17, 11]. Дослідниця доходить висновку, що особливості національної ментальності втілюються у музичному мистецтві на трьох рівнях [17, 16–17]:

- 1) первинно-синкретичний рівень: передбачає формування базового фонду національно-ментальної музичної виразності, що включає, зокрема, етнічну вокальну інтонаційність;
- 2) музично-мовний рівень: характеризується синтезом вербальної та музичної мов, що є ключовим для розвитку вокального мистецтва;
- 3) узагальнено-концептуальний рівень: відображає сутність українського пісенного мистецтва, яке, маючи кордоцентричну природу, інтегрує найкращі європейські досягнення у пісенній сфері.

У свою чергу, Г. Джулай у праці «Музична ментальність: соціально-філософський аналіз» [15] розкриває поняття музичної ментальності, яке вона визначає як об'єкт соціально-філософського дослідження. Авторка наголошує, що музична ментальність формується під впливом соціальних умов, змін у суспільстві, а також, у свою чергу, має зворотній вплив на ці процеси. У структурі музичної ментальності Джулай виокремлює різні пласти – від духовних і загальнокультурних до індивідуальних, що взаємодіють на загальнонаціональному й особистісному рівнях. Особливий акцент зроблено на значущості музичного сприйняття, мислення та стереотипів, які авторка розглядає як універсальні механізми, що забезпечують інтеграцію музичного досвіду в культурне життя суспільства.

Наталія Самострокова вносить важливі ідеї до розуміння поняття ментальності в музикознавстві, спираючись на філософські та психологічні класифікації цього феномену. Дослідниця підкреслює значущість генетичного підходу до ментальності, трактуючи її як код, обумовлений етнічними та когнітивними факторами. Цей код закріплюється через генотипну інформацію та спадкову передачу природжених властивостей, соціальних і історичних засад. На думку дослідниці, ментальність є своєрідною «пам'яттю народу», яка впливає на поведінку його

представників і зумовлює вірність історично сформованому ментальному коду навіть у складних випробуваннях [48, 46–47].

Таким чином, музична ментальність постає як явище, що охоплює глибинні рівні колективного та індивідуального несвідомого, а також відображає психологічні установки, закладені у підсвідомість. Вона проявляється у сприйнятті та інтерпретації музичних творів і визначає стилістичні особливості композиторської й виконавської творчості.

Ще одним важливим аспектом є історичне музикознавство, яке аналізує пісенне мистецтво крізь призму спадкоємності й тяглості його розвитку. У цьому дослідженні опираємося на роботи Л. Архімович [4], Л. Корній [30–32], Л. Кияновської [29], Б. Кудрика [34] та ін. Ці праці містять важливу фактологічну інформацію, зокрема дані про значущі події й постаті в історії національної культури. Особливе значення має розуміння вокального мистецтва як історичного явища, зміни якого обумовлені соціокультурними, історичними та іншими факторами.

Згадані дослідження, доповнюючи одне одного, висвітлюють як історичні, так і ментально-культурні аспекти українського пісенного мистецтва, що дозволяє глибше зрозуміти його багатогранність та значущість для формування музичної культури України.

1.3. Генеза українського пісенного мистецтва: музично-ментальний погляд

Аналізуючи генезу сучасного українського пісенного мистецтва, дослідники В. Антонюк [2; 3], Б. Гнидь [10], І. Присталов [45], Р. Калин [25] та інші підкреслюють його унікальну мелодійність, яка розквітла у видатних зразках як народної, так і академічної кантилени. До таких зразків належать і пісні в народному дусі, і розгорнуті оперні арії у низці творів українських композиторів, починаючи від Миколи Лисенка до сучасних мистців. Ця кантиленність також знаходить втілення у численних

жанрових варіантах, включаючи кантати, хорові твори, ансамблеву музику та інші форми. Серед видатних творців, які розвивали ці традиції, варто згадати Миколу Леонтовича, Станіслава Людкевича, Кирила Стеценка, Бориса Лятошинського, Василя Барвінського, Анатолія Кос-Анатольського, Лесю Дичко, Валентина Сильвестрова, Євгена Станковича, Віктора Камінського, Ганну Гаврилець та інших.

Таким чином, витоки української кантиленності ґрунтуються на двох основних джерелах, що формують основу українського вокального мистецтва. У цій главі розглянемо детальніше ці джерела. Українська народна пісня, на думку дослідників, «у своїй мелодійній фактурі мала елементи вокалізації» [10, 151]. Її багатогранність полягає у мелодійній виразності та нерозривному зв'язку з народною творчістю, що відображає колективний характер інтонаційного мислення. Іншим джерелом є старовинний церковний спів, що вирізняється специфічною рисою – октавною протяжною мелодією, виконуваною унісоном. Витоки речитативу дослідники вбачають у народному *raglando* (манері виконання) гусярів, скоморохів, лірників, бандуристів, а також у церковному читанні та розспівах [10, 151].

Метою цієї частини магістерської роботи є спроба простежити основні шляхи формування українського вокального мистецтва та визначити його вихідну модель крізь призму національно-ментальних характеристик.

Першим важливим джерелом є народна пісенність, яка безпосередньо пов'язана зі структурно-типологічними особливостями українського традиційного співу. На думку вчених, його витоки сягають тісної взаємодії «слова й співу, сполучених нероз'ємністю смислового інтонування» [3]. У ході багатовікової еволюції ця синергія сприяла виникненню «культурницьких плато», на яких формувалися звукомагічні формули, трудові приспівки, ритмоінтонаційні звороти та ладоінтонаційні шари фольклору [3].

Отож, українська народна пісня вирізняється високою мелодійністю, яскраво вираженою інтонаційною палітрою та багатством форм. Вона стала основою для розвитку як народної, так і академічної кантилени, відзначаючись тісним зв'язком із духовними й етнопсихологічними характеристиками українського народу.

У подальшому аналізі спробуємо розкрити етапи формування професійного українського вокального мистецтва та окреслити вплив цих джерел на його розвиток.

Визначальну роль у формуванні людської поведінки та розвитку суспільств відіграють структури соціальних відносин, такі як символи, ритуали, традиції, а також мова і культурні елементи. Міф і сакральні знання є фундаментальними елементами колективної свідомості будь-якої соціальної групи [36]. Колективне музичне співацьке мистецтво, що має прадавні витоки, виникло внаслідок міфологічного мислення і зберігає свою функцію в колективному несвідомому протягом століть. Ці образи, які називають архетипами колективного несвідомого, мають свої корені в античності. Сам термін походить від давньогрецького слова *ἀρχέτυπον* – «першообраз» чи «первинна модель». Його філософське осмислення в епоху Античності, де архетипи тлумачилися як «вічні сутності» або «вічні зразки». На початку ХХ століття К. Г. Юнг визначив архетипи як «первісні образи», що є частиною колективного несвідомого. Він розглядав ці образи як аналог індивідуального несвідомого, наповненого «емоційно насиченими комплексами». Юнг підкреслював, що архетипи закладені в суспільній свідомості і формують ментальність нації, впливаючи на моделі мислення та поведінки.

В українській ментальності архетипи тісно пов'язані з національною символікою, мовою та звичаєвістю. На думку дослідників, у світогляді українців не було гострого протиставлення між інтелектуальним і почуттєвим, духовним і тілесним, вірою і раціональністю. Цей баланс

вплинув на формування національної звичаєвості, в якій важливу роль відіграло музичне мистецтво.

Тривалий розвиток народно-пісенного інтонування в різних жанрах українського календарно-обрядового та побутового фольклору сприяв еволюції від простих музичних форм до складних композицій із багатими інтонаційними, ладовими та ритмічними структурами. Так, від малодіапазонних лексем, як-от трихорд у «Щедрику», українська музика дійшла до високохудожніх зразків, що вимагали від виконавців високого рівня вокальної підготовки. Прикладами таких композицій є українські думи, ліричні пісні та інші жанри, які вважаються вершинними досягненнями музичного мистецтва.

Явище кобзарства займає унікальну нішу в українській музичній традиції. Його витoki сягають давньоруської традиції музикування співців-гусярів і рапсодів. Серед найвідоміших виконавців тих часів – Боян, згаданий у «Слові о полку Ігоревім», а також співці, зафіксовані в Галицько-Волинському літописі, зокрема Митус і Ор. У пізнішій історії кобзарство уособлює образ Козака Мамає, який став символом українського народу. На народних картинах Мамає постає із кобзою, що є символом кордоцентричного («сердечного») світосприйняття, яке тісно пов'язане з музикальністю та духовністю українців. Цей образ поєднує два ментальні аспекти української ідентичності [17, 11–12]:

- вольовий – уособлений у військових атрибутах, таких як шабля чи спис;
- кордоцентричний – символізований кобзою, що підкреслює емоційну глибину та музичність українського народу.

Цей аспект української культури резонує з філософськими традиціями, такими як філософія «серця» П. Юркевича, творчі мотиви Григорія Сковороди, Миколи Гоголя та Тараса Шевченка, для яких характерне усамітнення душі та емоційна близькість до природи;

принципом «пісня – душа народу», який відображає значення музики в українській культурі [17, 11–12].

Гусярсько-кобзарський архетип є однією з центральних категорій українського співочого музикування, яке, зокрема, належить до давидіанського типу творчості, тобто образу співця псалмів Давида. Дослідники визначають вказаний архетип його як художньо-психологічний тип композитора-практика, для якого музичні твори нерозривно пов'язані із прикладними завданнями диригента й педагога. У виконавському аспекті давидіанський архетип втілює образ кобзаря як вокально-інструментального митця з широким репертуаром, який відіграє значну культурну та ідеологічну роль [37].

Кобзар як уособлення національного духу тісно пов'язаний із героїчним і духовним спадком українського народу. Його архетип, особливо в образі Козака Мамає, символізує не лише музичну майстерність, але й вищі морально-етичні цінності, зокрема любов до рідної землі, патріотизм, силу духу та здатність до самопожертви.

За класифікацією А. Іваницького, козацькі пісні поділяються на наступні типи [21, 159–161], вказані нижче.

1. Історичні пісні – описують боротьбу з ворогами (татарами, турками), долю козаків на тлі історичних подій. Їм притаманні широка ритмомелодична палітра та епічний динамізм.

2. Побутові пісні – зображують різні аспекти козацького життя: від'їзд із дому, козацькі будні, смерть у бою. У цих піснях поєднується маршовий ритм і глибока лірика.

3. Ліричні пісні – про кохання, у яких світлі почуття часто переплітаються з трагізмом. Для них характерні мелодичні фрази великого діапазону, використання широких інтервалів і мелізматика.

Козацькі пісні відзначаються такими особливостями:

- мелодична широта – діапазон часто перевищує октаву;
- чіткий ритм – особливо у формі маршових темпів;

- мелодична динаміка – рухлива мелодія з висхідними стрибками на октаву чи кварту;
- драматизм і ліризм – досягається хроматизмом, мелізматичними зворотами, а також «інтонаціями зітхання» (низхідні секундові ходи).

Культура гусярів, кобзарів і бандуристів, що бере свої витoki з давньоруської традиції, сформувала одну з ключових основ українського вокального мистецтва. Ця традиція не лише передала спадок історичної пам'яті, а й заклала фундамент для розвитку українського професійного музичного виконавства.

Таким чином, українське кобзарство є не лише музичною традицією, а й символом національної ідентичності, яка поєднує історичні, філософські та художні аспекти українського світогляду.

Українська музична традиція представлена різноманітними жанрами фольклору: колядками, веснянками, гаївками, щедрівками, родинно-побутовими та історичними піснями. У цих жанрах відобразився синтез дохристиянських уявлень і християнських традицій, що забезпечило їхню життєздатність та національну специфіку. Наприклад, жанри, які належать до найдавнішого пласту, характеризуються невеликим мелодичним діапазоном і повторюваністю музичних мотивів, тоді як ліричні пісні відзначаються мелодійністю, мінорною тональністю та вираженим емоційним забарвленням.

Вчені, досліджуючи особливості національного співочого музикування, виділяють три основні манери співу, кожна з яких характерна для певних регіонів України, а також значний ряд перехідних форм. Ці манери співу формуються у трьох ареалах, що мають зональну специфіку [21, 58]:

1) східний та наддніпрянський регіони:

- відзначаються грудним забарвленням тембру та міцним, зичним звуком жіночих голосів, особливо під час виконання на вулиці;

- у цих регіонах темброва насиченість послаблюється у напрямку до Полісся (північ) і Поділля (південь);

2) Західне Поділля та Галичина:

- характерне поєднання грудного та головного реєстрів жіночих голосів;
- спів вирізняється стриманою гучністю, що додає звучанню більшої м'якості та рівноваги;

3) Подністров'я (зокрема лівобережжя Дністра від східного Поділля до Галичини):

- домінує мікстовий спосіб звуковидобування, із легкою, висвітленою манерою співу на змішаних реєстрах.

Ці особливості свідчать про тісний зв'язок між географією регіонів і специфікою вокальних традицій, що розвивалися під впливом природних і культурних факторів.

Дослідники, які аналізують національні риси українського співацького музикування, виділяють наступні особливості, що характерні для різних регіонів України [24, 38–39]:

1) Полісся:

- архаїчний спів, що вирізняється різкістю, напором, значною гучністю та обертовою яскравістю;

2) Полтавщина:

- оксамитова округлість грудного резонансу та сильна вібрація звуку, що додає співу глибокої насиченості;

3) Наддніпрянина:

- нейтральний, порівняно тьмянний тембр, який вважається перехідним;

4) Західні та південні регіони:

- зменшення «відкритості» тембру співу, перехід до легшого «міксту». Це явище пов'язують із впливом пізніших традицій та певною «окультуреністю» галицьких територій;

5) Наддністрянщина:

- характеризується «срібними» тембрами та переважно унісонним виконанням, що має корені в давніх середземноморсько-карпатських зв'язках.

Таке розмаїття відображає унікальність кожного регіону і багатство українських співочих традицій, які формувалися під впливом історичних, географічних та культурних чинників.

Аналізуючи вплив церковного мистецтва на розвиток української музичної культури, варто зупинитися на шкільній драмі, що стала важливим етапом формування національних театральних традицій. Одним із найяскравіших проявів цієї традиції є вертеп – ляльковий театр, що виник у середовищі шкільних драма, які ставилися зазвичай на Різдво та Великдень. Вертеп, як специфічний національний жанр, був не лише театральним явищем, але й важливим музичним заходом, який активно використовував вокально-інструментальні засоби для створення емоційного впливу на глядачів.

Сценічне оформлення вертепу було унікальним – вистава проходила на спеціально побудованій двоповерховій конструкції, яка виконувала функцію сцени. Верхній поверх був відведений для релігійної частини вистави, зокрема, для показу різдвяної драми, а нижній – для світських сценок, часто із сатиричним змістом. Таким чином, вертеп об'єднував духовне і світське у єдиній театральній формі, надаючи можливість широкому колу людей ознайомитися з релігійними та народними темами. Інструментальний супровід був невід'ємною частиною вертепної вистави. Для створення відповідної атмосфери використовувалися традиційні народні інструменти, такі як сопілка, скрипка, бубен, цимбали, басоля та інші. Музика виконувала не лише функцію супроводу, а й допомагала підсилити виразність подій на сцені, поглиблюючи драматичний ефект. Вертеп, таким чином, став не тільки виразом народної культури, але й важливим елементом розвитку

українського музичного театру, що зберіг свою популярність протягом століть, впливаючи на формування національної ідентичності через музику та драму [4].

Повертаючись до огляду шляхів розвитку українського духовного вокального музикування, варто акцентувати увагу на кількох важливих аспектах, які свідчать про еволюцію цієї традиції в контексті зміни епох, історичних подій та культурних трансформацій.

Українська релігійна культура зазнала значних змін у процесі формування та утвердження як нових догм, так і секуляризаційних процесів, що суттєво впливали на розвиток духовної музики. Особливість духовної творчості полягає в тому, що вона має дві важливі сфери – богослужбову та позабогослужбову. У рамках богослужбової сфери музика традиційно орієнтована на суворе дотримання церковних догм і канонів. Тут співацька творчість зазвичай виконується в рамках певних правил, встановлених канонічною церковною музикою, що забезпечує збереження сакрального характеру служби. Водночас, позабогослужбова музика дозволяє більшої свободи у творчому вираженні та розширенні інтерпретацій сакральних тем.

У другій сфері, зокрема в сучасному пісенному мистецтві, помітно зростає вплив новаторських тенденцій, які набувають значення завдяки власному сприйняттю сакралізації автором. Цей процес характеризується прагненням до реалізації нових звучань, інтерпретацій та пошуків інноваційних підходів у поєднанні традиційної музики з сучасними елементами композиції та виконавства. Такий підхід дозволяє не лише зберегти духовну сутність, але й розширити межі звукового сприйняття, збагачуючи музику новими відтінками емоційності та виразності.

Таким чином, українське пісенне мистецтво зазнало впливу і народної, і церковної традиції, й соціально-культурних процесів, що дозволило розвиток нових форм вокального музикування, де традиція й інновація переплітаються, створюючи унікальний музичний ландшафт.

Аматорське колективне музикування, зокрема хорове, яке є важливою частиною традиційної української культури, виступало як один з основних засобів збереження національної ідентичності, особливо в складні історичні періоди, коли українська культура піддавалася репресіям. Хорове мистецтво було не лише способом музичного вираження, а й способом збереження народної пам'яті та елементів етнічної традиції, зокрема під час російсько-імперських та радянських заборон. Як зазначає О. Бенч, українська співоча культура на всіх етапах свого розвитку зберігає свою «духовно-генетичну сутність», що проявляється через звуковий ідеал етнічної співочої традиції. Ця традиція втілюється у різних формах виконавського фольклоризму, серед яких важливу роль відіграють хорові колективи, що імітують народну музику, стилізуючи її відповідно до сучасних умов [5].

У ХХ столітті традиційний народний спів як форма фольклорного ансамблю став надзвичайно рідкісним явищем. Тому інші форми, пов'язані зі стилізацією народної музики в хорових колективах, стали основними. За словами дослідниці, такі колективи стали своєрідною «усередненою моделлю фольклоризму», що об'єднувала елементи народної пісні та нові музичні форми, що відповідали вимогам часу. Однак, навіть у радянський період, коли культура була під контролем держави, а українська мова і музика часто ставали об'єктами репресій, хорове мистецтво зберігало свій важливий статус як форма культурної протидії.

У 1920-х роках, під час національно-визвольних змагань, багатьом керівникам хорових колективів вдалося продовжити традицію українського хорового мистецтва, зберігаючи й розвиваючи її в умовах політичних та соціальних змін. Творці, такі як Микола Леонтович, Олександр Кошиць, Кирило Стеценко, ставали «поетами-вождями», які не лише підтримували народні традиції, а й здійснювали культурний «вчинок» через свою творчість [26]. Ця роль наставників і культурних борців за збереження національної ідентичності була продовжена й у

наступні роки, коли хорове мистецтво стало важливою частиною протистояння радянським культурним заборонам.

РОЗДІЛ 2.

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНЕ ПРЕДСТАВЛЕННЯ НАРОДНОЇ ПІСЕННОСТІ ДЕРЖАВНИМ АКАДЕМІЧНИМ ВОЛИНСЬКИМ НАРОДНИМ ХОРОМ: ЕТАПИ ДІЯЛЬНОСТІ

2.1. Хорове мистецтво Волині крізь призму наукового погляду

Розвиток хорового мистецтва Волині є важливим аспектом культурної спадщини регіону, що відображає як історичні, так і соціокультурні зміни в Україні.

Одним із основних аспектів хорового розвитку в Волині є поява і функціонування різноманітних хорових колективів. Важливе місце серед них займають хори, що були створені в навчальних закладах. Наприклад, хорові колективи Луцького педагогічного інституту ім. Лесі Українки, Луцького музичного училища та Луцького педагогічного коледжу стали осередками академічної хорової творчості, що розвивалися поряд з народними ансамблями, такими як Волинський народний хор. Ці колективи відіграли важливу роль у популяризації класичного хорового співу на Волині.

Особливо важливою стала діяльність в останні десятиліття нових академічних хорових колективів, які працюють в межах храмових установ. Наприклад, Архієрейський хор «Оранта» Луцького Свято-Троїцького собору, свого часу Кафедральний хор Луцького костелу святих Петра і Павла та інші – це колективи, що не лише виконують релігійні служби, але й активно виступають на концертах, представляючи культурне багатство Волині ширшому загалу.

У розвитку хорового мистецтва Волині слід відзначити також роботу дослідників, що висвітлюють як історичний розвиток цього виду музичної культури, так і конкретні прояви національних та регіональних тенденцій [42]. Такі дослідники, як П. Шиманський [54] та Л. Ігнатова [22],

аналізують етапи розвитку хорової творчості в контексті музичного ренесансу та загальних тенденцій розвитку музичної культури Волині.

Таким чином, хорове мистецтво Волині є яскравим прикладом синтезу академічної та народної музичної традиції, що активно розвивається в сучасну добу, зберігаючи свою важливість як у релігійному контексті, так і в концертному репертуарі.

Історія хорового мистецтва Волині, зокрема в контексті професіоналізації, тісно пов'язана з періодом «волинського музичного Ренесансу» 1920–1930-х років. Цей етап розвитку музичної культури краю став важливою віхою в процесі формування професійної хорової творчості, яку впроваджували видатні композитори та диригенти, серед яких найяскравішими постатями стали М. Тележинський і А. Річинський. Їхня творчість залишила значний слід у духовному хоровому мистецтві, зокрема через втілення національних ідеалів у музиці.

М. Тележинський та А. Річинський не лише створювали зразки професійної музики, а й активно працювали над українізацією церковної відправи та музичної культури Волині. Серед їхніх важливих творів – Літургія, збірники народних пісень та колядок, що стали основою для розвитку національної музики. Зокрема, Літургія М. Тележинського і «Українська Відправа Вечірня та Рання» А. Річинського стали знаковими творами, які не лише збагатили репертуар українських церковних хорів, але й відкрили нові горизонти для розвитку музичної культури в цілому [54].

Однак однією з ключових особливостей цього періоду була тісна співпраця композиторів із численними аматорськими хоровими колективами, що функціонували в рамках таких організацій, як «Просвіта», «Волинське українське об'єднання», клуб «Рідна хата» та «Літературно-мистецьке товариство ім. Лесі Українки». Ці товариства стали важливими центрами культурного життя, що сприяли активному поширенню української музики та професіоналізації хорової культури.

Вони організовували концерти, хорові конкурси, курси для диригентів, що дало імпульс до розвитку хорових колективів не лише на професійному, а й на аматорському рівнях [54].

Також важливим етапом на цьому шляху стало відкриття музичної школи ім. Ф. Шопена в Луцьку, що стало важливою віхою для розвитку музичної освіти в регіоні. До 1939 року ця школа функціонувала при польській владі, а згодом, після початку радянської окупації, була реорганізована та відновлена під новою назвою. Проте, її роль у розвитку музичної освіти, особливо у навчанні професійних музикантів і хорових диригентів, залишалася суттєвою до сьогодні.

У цілому, волинський музичний Ренесанс став важливою віхою в історії українського хорового мистецтва, адже він заклав основи професіоналізації хорової культури на Волині та сприяв розвитку нового етапу в музичній освіті, що поєднав традиції і новаторство.

Волинське хорове мистецтво у другій половині ХХ століття, в період радянського панування, переживало значний етап академізації, в рамках якого чітко виокремлювались ключові постаті та колективи, що стали важливими осередками музичної культури краю. Однією з найяскравіших постатей цього часу був Олександр Самохваленко, засновник першого Волинського народного хору, який став важливою віхою у розвитку хорового мистецтва в регіоні. Під його керівництвом Волинський народний хор став зразковим колективом, що об'єднував народні традиції з елементами академічної музики, і втілював концепцію народно-академічного мистецтва, яку активно пропагував у своїй творчості Григорій Верьовка. Цей напрямок отримав розвиток у багатьох народно-академічних колективах СРСР, серед яких відзначалися колективи Прикарпатського регіону, такі як ансамблі «Верховина», «Черемош», «Гуцулія», а також Закарпатський ансамбль пісні і танцю, «Козаки Поділля» тощо.

Паралельно з академічними колективами існувала велика кількість

самодіяльних хорів, які здебільшого функціонували в будинках культури сіл, районів і підприємств. Ці колективи працювали на стику народної та академічної манери виконання, балансуючи між самодіяльним мистецтвом і професійною сферою. Саме самодіяльні хорові капели становили важливу частину культурного життя Волині. Одним із найвідоміших таких колективів була народна хорова капела «Колорит» з Камінь-Каширського РБК, заснована І. Роздяловським у 1955 році. Капела отримала значну популярність завдяки високому рівню виконання та участі в численних конкурсах і фестивалях.

Серед інших значних колективів можна відзначити народну хорову капелу Володимир-Волинського РБК, яка стала лауреатом численних республіканських та всесоюзних конкурсів, а також народну самодіяльну хорову капелу працівників культури Луцького району, яка неодноразово здобувала дипломи та нагороди на обласних, республіканських і всесоюзних фестивалях.

Великою заслугою цього періоду стало також збереження і популяризація народної музики в умовах радянської ідеології, що іноді ставила певні обмеження на творчий вираз. Саме завдяки таким колективам, як хорові капели «Колос» (керівник О. Огородник) та «Нововолинська чоловіча хорова капела» (керівник Є. Шаюк), зберігалася зв'язок із народною традицією, в той час як культурна та музична політика того часу прагнула до радянського стилізованого формату.

Цей період став важливим етапом у процесі професіоналізації та академізації хорового мистецтва Волині, що сприяло розвитку нових моделей хорових колективів і заклало фундамент для подальшого розвитку музичної культури в незалежній Україні.

У добу Незалежності в хоровому мистецтві Волині особливо вирізняється діяльність Державного академічного Волинського народного хору, а також творчість численних навчальних та самодіяльних колективів, що сприяли розвитку народно-академічного напрямку. Одним з основних

представників цього напрямку став Народний ансамбль пісні і танцю «Розмай» Волинського національного університету ім. Лесі Українки, заснований у 1981 році Леонідом Кужелюком. Ансамбль з самого початку став активним учасником культурного життя Волині, об'єднуючи фольклорні традиції та академічну майстерність. «Розмай» вивчав волинський фольклор, зокрема звертаючи увагу на записи Лесі Українки та пісні, які вона співала, а також створив масштабну вокально-хореографічну композицію «На нашій гулиці».

Ансамбль також став організатором всеукраїнського фестивалю «Лесина пісня», що в 1995 році отримав статус міжнародного, а його учасники мали можливість гастролювати не лише по Україні, а й за кордоном, зокрема в Польщі та Білорусі. З самого початку свого існування ансамбль здобув популярність завдяки високому рівню виконання та активній концертній діяльності, виступаючи на численних фестивалях і отримуючи нагороди.

Поряд з Леонідом Кужелюком, значний внесок у розвиток «Розмаю» зробили й інші творчі особистості інституту, такі як Людмила Пасаман, Анатолій Головань, Олександр Марач та Михайло Дудай. Ансамбль отримав звання народного в 1985 році та став відомим не лише в Україні, але й за її межами.

Однією з характерних рис «Розмаю» є постійна робота з народним фольклором, а також активне відновлення українських народних традицій, таких як колядування та вечорниці. Особливо важливою стала участь ансамблю у міжнародних фестивалях, включаючи поїздку на фестиваль «Жупа-95» в Югославії, на той час охоплену воєнними діями, де учасники ансамблю продовжували демонструвати свою творчість навіть в умовах конфлікту, що стало символом сили мистецтва.

Протягом кількох десятиліть діяльності ансамбль створив репертуар, що включає твори, виконані ще на самому початку існування колективу, а також нові композиції, написані волинськими авторами. Це включає хоріві

твори, вокально-хореографічні постановки та пісні, які відображають особливості волинської культури та традицій.

Таким чином, Народний ансамбль пісні і танцю «Розмай» став одним з провідних колективів Волині, що активно сприяв розвитку народно-академічного хорового мистецтва в Україні після здобуття Незалежності, та відіграв важливу роль у збереженні і популяризації волинського фольклору [38].

Капела «Колорит» Камінь-Каширського району, під керівництвом Тетяни Смолярчук, заслуженого працівника культури України, стала однією з важливих самодіяльних хорових колективів Волині в період Незалежності. Тетяна Смолярчук, яка є також бандуристкою, значною мірою вплинула на формування репертуару капели, який включав не лише твори класиків української музики, але й композиції сучасних волинських авторів. Серед головних творів у їхньому репертуарі – Літургія М. Березовського, «Тобі співаємо» та «Нехай повні будуть уста наші» А. Веделя, «Вірую» М. Тележинського, «Молитва» М. Лисенка, а також «Літні тони» М. Леонтовича і «Кам'яний сон» М. Колесси.

Особливо значущими є пісні волинських композиторів, таких як «Чорний біль весни» і «Не дивися на місяць весною» В. Герасимчука, а також твори інших авторів, серед яких «Моя одинокая зірка» В. Тиможинського. Репертуар капели також включає українські народні пісні, зокрема «Піють півні» в обробці М. Леонтовича, «Ой у полі криниченька» М. Колесси, «Стелися, барвінку» в обробці Г. Давидовського та багато інших [38].

Капела «Колорит» неодноразово отримувала нагороди, зокрема ставши лауреатом Всеукраїнського конкурсу хорових колективів ім. Лесі Українки. Її діяльність стала важливою частиною культурного життя Волині та вагомим внеском у збереження та розвиток української хорової традиції на місцевому рівні.

У другій половині ХХ століття на Волині розвивався навчально-

академічний напрямок у хоровому мистецтві, що став важливою частиною академізації культури. Одним із перших кроків у цьому напрямку стало відкриття в 1959 році Луцького музичного училища, що стало важливим осередком для підготовки спеціалістів у галузі хорового мистецтва. Згодом було залучено викладачів з провідних музичних навчальних закладів, таких як Харківська, Київська та Львівська консерваторії, що сприяло підвищенню рівня хорового диригування та формуванню професійної культури на Волині.

Луцьке музичне училище стало базою для розвитку хорової діяльності на Волині. У 1959 році було створено перший хор під керівництвом Юрія Філатова, а з 1964 року керівником колективу став Василь Галичанський, який значно збільшив склад хору і урізноманітнив його репертуар, активізувавши концертну діяльність. Це стало важливим кроком у розвитку академічного хорового мистецтва в регіоні.

У Луцькому педагогічному інституті (пізніше Волинському національному університеті) хорове мистецтво також отримало розвиток: у 1970-1980-х роках тут працювали академічні колективи, серед яких був хор викладачів під керівництвом С. Ярмуся, а згодом і студентські хори, такі як колективи під керівництвом О. Дем'янчука та Г. Корця, В. Мойсіюка.

Народно-академічний напрямок продовжував розвиватися у діяльності таких колективів, як Державний академічний Волинський народний хор під керівництвом О. Стадника, Народний ансамбль пісні і танцю «Розмай» (Л. Кужельюк, Л. Пасаман, А. Головань, О. Марач, М. Дудай), а також Народна аматорська академічна хорова капела «Колорит» (Т. Смолярчук). Крім того, з'являються церковно-академічні хорові колективи, такі як хор «Оранта» (В. Мойсіюк) та хор костелу св. Петра і Павла (В. Гаврилук) [38], які також стали важливими складовими хорової культури Волині.

Таким чином, хорове мистецтво Волині в другій половині ХХ ст.

було багатогранним і розвивалося в рамках різних напрямків – народно-академічного, навчально-академічного та церковно-академічного. Важливу роль у цьому процесі відіграли видатні діячі хорового мистецтва, які сформували особливості регіональної хорової традиції та зробили вагомий внесок у загальну культурну спадщину України.

2.2. Олександр Самохваленко як інтерпретатор народної пісні у діяльності першого Волинського народного хору

Волинська обласна філармонія, створена в 1940 році, стала першим професійним закладом виконавського мистецтва на території Волині. Її діяльність виявилася вкрай важливою для розвитку культурного життя регіону, особливо в перші повоєнні роки. У ці часи велика роль у становленні професійної музичної освіти та культури Волині належала родині Самохваленків, представники якої стали визначними фігурами української музичної сцени, активно впливаючи на розвиток музичного мистецтва в краї.

Олександр Самохваленко (1917–1977) – один із основоположників музичної культури Волині, був випускником педагогічно-хормейстерського факультету Варшавської консерваторії. Зокрема, мистець навчався у таких видатних педагогів, як Р. Хойнацький, М. Кацперчик, С. Казур, Т. Охлевський та А. Таубе. Олександр, разом зі своїм братом Миколою, випускником Львівської консерваторії, став справжнім носієм української професійної музичної традиції, яка принесла на Волинь нові музичні підходи та методики [7].

У 1945 році, після депортації родини Самохваленків з Холмщини, Олександр Самохваленко заснував Волинський народний хор, що стало важливим етапом у розвитку музичної культури Волині. Завдяки його керівництву, хор став важливим культурним осередком на Волині, здійснюючи активну концертну діяльність та популяризуючи українську

народну музику. Одночасно Олександр Самохваленко став художнім керівником Волинської обласної філармонії, де активно розвивав творчий потенціал регіону.

Найбільш відомими інтерпретаціями народної пісні у діяльності першого Волинського народного хору під орудою О. Самохваленка стали, насамперед, обробки українського фольклору самим маестро – «Ой у полі верба розвивається», «А мій батько, мій цвіт», «По гасеньку ходила я», а також записані Лесею Українкою «Ой летіла зозуленька», «Ой іду, іду, іду, іду...» та ін.

Олександр Самохваленко став першим на Волині заслуженим артистом України (1952 рік), що стало визнанням його заслуг у розвитку культури та музичного мистецтва. Окрім того, він активно працював як педагог, передаючи свої знання наступним поколінням. У його діяльності була особлива увага до українського народного мистецтва, що стало основою для багатьох обробок українських пісень. Це дозволило хору, яким він керував, виконувати твори в народній традиції, зокрема в характерній для Волині манері «прикритого» звуку, що надавало виконанням особливого емоційного відтінку.

Брат Олександра, Микола Самохваленко, також був видатним музикантом та педагогом. Він, як випускник Львівської консерваторії, не тільки став великим другом та співником у розвитку музичної освіти на Волині, але й активно працював як музичний педагог, передаючи свої знання учням. Родина Самохваленків тісно співпрацювала з іншими відомими діячами української культури, такими як відомі галицькі мистці А. Кос-Анатольський, М. Колесса, В. Флис, Б. Которович, що значно підвищило рівень музичного мистецтва на Волині та в Україні загалом в умовах радянської окупації та притисків національної культури, особливо у сталінські часи.

Сім'я Самохваленків також мала великий вплив на музичну освіту волинського регіону. Діти Олександра та Миколи, такі як донька

Олександра Галина Бернацька, учениця М. Скорика та А. Кос-Анатольського, піаністи Уляна та Богдан Самохваленки, стали видатними представниками української музичної культури. Галина Бернацька, працюючи в Луцькому музичному училищі, виховала цілу плеяду талановитих музикантів і теоретиків, що продовжили справу своїх батьків. Її робота з теорії музики мала важливе значення для розвитку музичної науки на Волині, а згодом – у Львові.

Крім того, їхні онуки, серед яких також була хормейстер Юлія Штець, яка продовжила родинну традицію, Софія Лучинець, Емілія Бернацька та інші, стали важливими фігурами в музичному житті Волині. Вони активно працювали як музиканти, хормейстери, теоретики та педагоги, зберігаючи і розвиваючи музичну спадщину родини. У такий спосіб родина Самохваленків стала справжнім носієм української музичної культури, а їхня діяльність мала значний вплив на формування музичної освіти та культури Волині.

Отже, Волинський народний хор під керівництвом Олександра Самохваленка став важливим культурним осередком, а його діяльність і творчий підхід допомогли зміцнити професійну музичну культуру Волині, вплинули на розвиток хорового мистецтва в Україні та залишили незабутній слід в історії музики цього регіону.

2.3. Анатолій Пашкевич та новий Волинський хор: розвиток нових напрямків пісенного фольклоризму

Одним із прикладів самовідданого служіння українській культурі в підрядянський період є діяльність Анатолія Пашкевича, композитора і народного артиста України, керівника Черкаського, Волинського та Чернігівського народних хорів. Його творчість демонструє, як можна зберігати й розвивати національні традиції, створюючи хорові колективи, які стали успішними концертними одиницями та водночас носіями

національної культури.

У 1978 році в обласній філармонії був створений новий колектив Волинського народного хору. Робота з хором А. Пашкевича тривала до 1989 року, і саме в цей період на Волині сформувався новий етап хорової культури, що активізувалася його особистими творчими здобутками. Анатолій Пашкевич, уродженець Житомирщини, був визнаним майстром хорового мистецтва з багатим досвідом. Він закінчив курси підготовки керівників художньої самодіяльності, а також навчався на заочних музичних курсах у Москві [7].

Перед тим, як стати керівником Волинського народного хору, А. Пашкевич працював з народними колективами в рідному селі Баранівка та протягом 15 років очолював Черкаський народний хор. Завдяки своїй майстерності він зміг принести на Волинь нові технічні досягнення, зокрема «відкриту» манеру звуку, широко застосовувану у Черкаському хоровому колективі. Ці досягнення він успішно переніс і на Волинь, де став одним із основних творців хорової культури цього регіону.

Анатолій Пашкевич, не зважаючи на відсутність академічної музичної освіти, став відомим митцем і керівником народних хорових колективів. Він черпав натхнення з традицій народного музикування, спираючись на досвід Григорія Верьовки та інших видатних діячів української хорової культури, таких як Микола Куц, Анатолій Авдієвський та Іван Сльота. Його ентузіазм і відданість справі народного хорового мистецтва проявлялися в створенні колективів із «народних самородків», а також у написанні авторських пісень і художніх композицій на основі поліського матеріалу.

Одними з головних здобутків А. Пашкевича стало створення таких пісень, як «Пісня про Волинь» на слова Дмитра Луценка, а також обробки народних пісень, таких як «Ой у полі нивка», «На вулиці музиченька грає», «Ой коли ж ми поберемось» та інші. Ці твори стали візитівками Волинського народного хору, що активно виступав як зберігач традиційної

української пісенної спадщини.

Загалом, діяльність А. Пашкевича та інших діячів, які продовжували народні музичні традиції в радянський період, демонструє важливу роль аматорського хорового колективного музикування в збереженні національної ідентичності та культурної спадщини України. Вони стали не лише носіями національного ідеалу звуку, але й активними учасниками культурного відродження, що дозволило українському хоровому мистецтву пережити складні часи політичних та соціальних змін.

Досліджуючи взаємодію А. Пашкевича і хору крізь призму типології, запропонованої В. Рожком, В. Чепелюк, з яким проводили особисте інтерв'ю як з учасником хору тих років, відзначає, що А. Пашкевич поєднував у своїй поведінці риси трьох важливих архетипів: «вождя», «батька» та «ментора». У цьому контексті маестро виявляв авторитарні риси, що були характерними для радянської епохи, коли командна дисципліна та чітке дотримання ієрархії були важливими для успішної діяльності колективу. Однак, незважаючи на цю авторитарність, маестро не був суворим і холодним лідером, а навпаки – він виявляв гнучкість і душевність, властиву «батьківським» та «наставницьким» рисам.

Різноманітні моделі поведінки А. Пашкевича, які можна вбачати у його взаємодії з хористами, були спрямовані на досягнення єдиної мети – створення художнього феномену аматорського хорового музикування. Завдяки своєму природному лідерському почуттю і здатності до емоційного контакту з учасниками колективу, маестро зміг створити атмосферу, де кожен хорист відчував себе частиною великої творчої родини, що дозволяло досягти вражаючих результатів у виконанні.

А. Пашкевич виявляв інтенсивну емоційну залученість до процесу. В. Чепелюк у процесі проведеного інтерв'ю стверджував, що волинський мистець реалізував архетип діонісійського стилю, де емоційна енергія є головним інструментом для досягнення художнього ефекту. Пашкевич часто спілкувався з хористами через свою міміку, вирази обличчя та

інтонацію, що дозволяло йому створювати надзвичайно емоційне і виразне виконання. Виходячи за межі академічної диригентської техніки, він спирався на вміння передавати почуття через своє тіло, відчуття і глибоке співчуття до учасників колективу.

Така емоційна взаємодія з хористами сприяла створенню музичних виконань, які вирізнялися не тільки технічною майстерністю, але й емоційною глибиною. Хорові твори під керівництвом А. Пашкевича, особливо авторські композиції, на зразок «Мамина вишня» на слова Д. Луценка або «Виростеш ти, сину...» на вірші В. Симоненка, відрізнялися проникливістю та глибокою емоційною виразністю. Це дозволяло слухачам не тільки слухати музику, а й переживати її на рівні інтуїції, що є важливим аспектом у розвитку хорового мистецтва.

Таким чином, А. Пашкевич, як керівник хору, не тільки здійснював художнє керівництво, але й виявляв гуманістичний підхід до колективу, ставши для хористів справжнім «батьком» та «ментором». Його емоційна відданість справі, глибокий внутрішній зв'язок з учасниками хору та здатність проникати у душу кожного твору дозволили Волинському народному хору створити незабутні музичні образи, які продовжують жити в серцях слухачів і до сьогодні.

Період роботи А. Пашкевича на Волині можна назвати цілою епохою, оскільки він залишив значний слід у розвитку народної хорової музики. Під його керівництвом Волинський народний хор став одним з провідних колективів, а сам Пашкевич створив численні авторські пісні та обробки, які до сьогодні виконуються не тільки професійними колективами, але й численними аматорськими ансамблями. До відомих творів, що були створені під його керівництвом, належать пісні на слова українських поетів, такі як «Мамина вишня», «Пісня Волині», «Пісня про хліб», «Довженкова земля», а також на народні тексти: «Ой я маю чорні брови», «Ой не плавай, лебедонько», «Сама собі, дівчино, здивувалася» [8].

Окрім авторських пісень, А. Пашкевич здійснив композиторські спроби у великих музичних жанрах, таких як фольк-опера «Блудний син», ораторія «Крик попелу», кантати «Лебеді материнства» та «Чернігівські дзвони». Ці твори також залишили вагомий слід в українському хоровому мистецтві і стали важливими віхами творчості керівника Волинського народного хору [8].

Отже, діяльність А. Пашкевича на Волині є важливим етапом у розвитку професійного народного мистецтва. Його творчість і багатий досвід стали рушійною силою в активізації хорової культури на Волині, допомагаючи зберегти та розвивати традиції української пісні, що зберігала тепло рідної культури навіть в умовах радянської ідеології.

2.4. Постать Олександра Стадника та новаторські інтерпретаційні рішення у творчості Державного академічного Волинського народного хору

Сучасний етап діяльності Державного академічного Волинського народного хору пов'язаний з двома видатними митцями: Олександром Стадником, заслуженим діячем мистецтв України, який став художнім керівником хору в 1993 році, та Володимиром Єфіменком, хормейстером, який очолив колектив як диригент.

О. Стадник, випускник Київської консерваторії, перейняв хорову естафету у А. Пашкевича, продовжив розвивати репертуар хору і вдосконалювати його виконавську майстерність, впроваджуючи нові підходи до роботи з колективом. Під його керівництвом хор не тільки зберігав зв'язок з традиціями, але й активно розвивав нові напрямки.

В. Єфіменко, випускник класу відомого хормейстера М. Берденнікова, відіграв важливу роль у музичному вихованні колективу, зокрема в підвищенні рівня техніки виконання та розвитку хорового репертуару.

У добу Незалежності Волинський народний хор значно активізував свою гастрольну діяльність, виступаючи в таких країнах, як Нідерланди, Греція, Німеччина, Естонія, Австрія, Італія, Білорусь, Литва, Польща, а також у Канаді та США. Це дозволило колективу не тільки заявити про себе на міжнародній арені, але й поділитися українською хоровою культурою з іншими народами.

У репертуарі Волинського народного хору – близько 200 пісень і вокально-хореографічних композицій, багато з яких були створені спеціально для цього колективу Анатолієм Пашкевичем, Олександром Стадником і Олександром Івановичем Стадником (батьком Олександра Стадника), а також іншими українськими композиторами. Серед відомих творів, керуючись досвідом авторки магістерської роботи як учасниці колективу, можемо відзначити:

- пісні в обробці Олександра Стадника: «Біда мене та заставила», «А в Києві на ринку», «Гей, соколи», «Чи ти не знаєш, де я мешкаю»;
- обробки народних пісень у виконанні Анатолія Пашкевича: «Ой у полі нивка», «На вулиці музиченька грає», «Ой коли ж ми поберемось»;
- твори Олександра Івановича Стадника: «Гиля, гиля, сірі гуси» та інші.

Також у репертуарі є оригінальні хорові твори волинських композиторів, зокрема:

- Анатолій Пашкевич. «Пісня про Волинь», «Фронтіві побратими», «Виростеш ти, сину»;
- Олександр Іванович Стадник. «Козак весілля справляє», «Їхали хлопці, три запорожці», «Як танцюють козаки», «Мій волинський краю»;
- П. Свіст. «Гарний козак, гарний»;
- В. Тиможинський. «Мала мати дочку», «Дай же, Боже, громовую тучу», «Вертайте, хлопці, з чужини», «Господи, помилуй і

прости».

Однією з основних творчих цілей художніх керівників хору є постійне збагачення репертуару фольклорними творами Волині та пошук нових форм і методів сценічного втілення. Вони досягають цього через органічне поєднання народної інструментальної музики, співу і танцю, використовуючи як традиційні, так і сучасні манери обробки і виконання народних пісень. Така робота була високо оцінена ще на Першій Всеукраїнській хоровій асамблеї в Києві (1992 р.), де хор здобув великий успіх [7].

Репертуар Волинського народного хору став основним джерелом для багатьох інших аматорських колективів Волині та України, поповнюючи їхні програми. Особливо популярними серед них стали пісні «Гиля, гиля сірі гуси», «Біда мене та заставила», «Ой на горі цигани стояли», «В Києві на ринку», «Ой Морозе, Морозенку», «Їхали хлопці з ярмарку» та українська народна пісня «Соколи», записана і оброблена хором, а також вперше виконана в Ольштині (Польща).

В останні десятиліття репертуар хору стабільно поповнюється сучасними творами відомих волинських композиторів, таких як В. Тиможинський, П. Свіст та М. Стефанишин. Ці композитори успішно експериментують, створюючи нові оригінальні твори для колективу. Так, пісня П. Свіста «Гарний козак гарний» на слова О. Жолдака стала однією з найбільш яскравих у репертуарі хору, а обробка пісні «Мала мати одну дочку» В. Тиможинського і «Дума про Берестечко» М. Стефанишина вважаються одними з найвдалиших хорових творів цього колективу. Зауважимо, що одним із напрямків розвитку Волинського народного хору під керівництвом О. Стадника є впровадження академічної музичної мови, що втілено у творах В. Тиможинського. Цей аспект академізації народного мистецтва є важливим у подальшому розвитку колективу, оскільки дозволяє поєднати традиційний фольклор з сучасними хоровими техніками і звуковими ідеями [8].

Волинський народний хор – це колектив, який постійно розвивається і сміливо ставить перед собою нові творчі завдання. Вони успішно реалізують різноманітні проекти, від шоу-програм на новорічних виставах у Києві до тематичних концертів і великих сольних програм на фольклорних фестивалях, як в Україні, так і за її межами.

ВИСНОВКИ

Державний академічний Волинський народний хор є одним зі знакових репрезентантів української пісні на регіональному та всеукраїнському рівнях, що протягом десятиліть зберігає пісенну спадщину краю та формує художні уподобання публіки. Волинський хор пройшов тривалий шлях розвитку у двох колективах: у 1945–1977 роках – під керівництвом випускника Варшавської консерваторії, першого заслуженого артиста України на Волині Олександра Самохваленка, а після зняття сталінської заборони, від 1978-го року до сьогодні – у новому колективі, очолюваному народним артистом України Анатолієм Пашкевичем (1978–1989) та заслуженим діячем мистецтв України, випускником Київської консерваторії Олександром Стадником (від 1989 року) [1]. Протягом періоду діяльності Волинським хором було напрацьовано вагомий інтерпретаційну базу пісенних творів, вивчення головних тенденцій у творенні якої є важливим та актуальним дослідницьким завданням.

Проблема виконавської інтерпретації – одна з головних у музикознавстві, адже саме крізь призму інтерпретаційного вирішення в процесі виконання музичний текст доноситься до слухача, який, у свою чергу, стає новим інтерпретатором. У результаті, процес інтерпретації, що є актом «чуттєво-інтелектуального сприйняття», який «спрямований на розкриття смислу мистецького твору» [11, 14], рухається у рамках семіотичного трикутника, обґрунтованого Ф. де Соссюром, а музичний твір, результатом інтерпретації якого є акт розуміння, постає як «синергетичне явище, в якому поєднуються множинні інтерпретаційні версії, що виникають як результат декодування художнього тексту у континуумі музичної культури» [11, 15].

Інтерпретація *народної пісні* є особливим явищем з огляду на те, що національна пісенність – один із головних чинників відображення

національної ментальності, а відтак – і формування української ідентичності та відповідних духовних цінностей. Вказаний процес, на думку В. Драганчук-Кашаюк, відбувається на трьох рівнях: «первинно-синкретичному» рівні функціонування народнопісенних лексем, «музично-мовному» рівні безпосереднього вираження та найвищому – «узагальнено-концептуальному» [17, 17].

«Знаковими» інтерпретаціями народної пісні у діяльності першого Волинського народного хору стали, насамперед, обробки українського фольклору самим маестро Олександром Самохваленком – «Ой у полі верба розвивається», «А мій батько, мій цвіт», «По гаєньку ходила я», а також записані Лесею Українкою «Ой летіла зозуленька», «Ой іду, іду, іду, іду...» та ін.

Аналіз репертуару сучасного Волинського народного хору, куди увійшли понад двісті позицій, показав, що більшість творів – це обробки українських народних пісень, здійснені керівниками колективу А. Пашкевичем, О. О. Стадником та О. І. Стадником – колишнім керівником Черкаського народного хору (серед найбільш популярних – «Гей, соколи», «Гиля, гиля, сірі гуси», «А в Києві на ринку», «Ой коли ж ми поберемось» та ін. [50]), а також створені у народній манері авторські композиції вказаних мистців, а також В. Тиможинського, П. Свіста, П. Гнатюка та ін.

Аналіз низки виконань, представлених у відкритому доступі, а також особистий досвід учасниці колективу показали, що головною стилістичною рисою в інтерпретаціях, здійснених Волинським народним хором, є діонісійська. Вона відповідає діонісійському архетипу, для якого характерні динамічність, активність, насиченість почуття тощо.

Таким чином, Державним академічним Волинським хором під керівництвом Олександра Стадника створено сотні інтерпретацій народно-пісенного та авторського, квазі народного, матеріалу. Головними рисами таких інтерпретацій є яскравість показу народно-пісенних лексем та

динамічність музичного формотворення, що втілюють різні грані української національної ментальності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрійчук П. Анатолій Пашкевич як явище в українській пісенній творчості. *Народна творчість та етнографія*. 2005. № 4. С. 63–66.
2. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект. Київ : Українська ідея, 2001. 142 с.
3. Антонюк В. Український традиційний спів – феномен національної культури. *Проблеми поетики*. Київ, 1999. URL : <http://www.info-library.com.ua/books-text-10712.html> (22.12.2023).
4. Архімович Л. Нариси з історії української музики: у 2-х ч. / Л. Архімович, Т. Каришева, Т. Шиффер, О. Шреєр-Ткаченко. Київ : Мистецтво, 1964. Ч. 1 : Українська народна пісня. Українська дожовтнева професіональна музика. 1964. 408 с.
5. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції. Київ : Редакція журналу «Український Світ», 2002. 440 с.
6. Бичковська Ж. Генеза вокального музикування в Україні. Актуальні питання культурології : *Альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології та музеєзнавства*. 2017. Вип. 17. Рівне, 2017. С. 25–29.
7. Волинська обласна філармонія : офіційний сайт. URL : <https://volynconcert.net/index.php/istoriia-filarmonii> (30.03.2024).
8. Волинський народний хор. *Волинська обласна філармонія : офіційний сайт*. URL : <https://www.volynconcert.net/index.php/tvorchij-sklad/307-volinskij-narodnij-khor> (05.10.2024).
9. Гадамер Г.-Г. Естетика і герменевтика. *Г.-Г. Гадамер. Герменевтика і поетика* / Пер. з нім. М. Кушнір. Київ : Юніверс, 2001. С. 7–15.
10. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 320 с.
11. Головей В., Кашаюк В. Теоретико-методологічне підґрунтя інтерпретації музики: дослідження, аналіз, перспективи. *Fine art and*

- culture studies*. Луцьк, 2022. № 4. 2022. С. 12–20. DOI : <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-2> (25.03.2024).
12. Денисюк В. Волинь: історико-краєзнавчий нарис. Луцьк : Надстир'я, 2000. С. 47–48.
 13. Денисюк С. Українська пісня в інтерпретації Державного академічного Волинського народного хору. *The 9th International scientific and practical conference «Perspectives of contemporary science: theory and practice»* (October 14-16, 2024). Lviv, 2024. Pp. 876–878. URL : <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2024/10/PERSPECTIVES-OF-CONTEMPORARY-SCIENCE-THEORY-AND-PRACTICE-14-16.10.2024.pdf>
 14. Державний академічний Волинський народний хор : офіційний сайт. URL : <http://volyn.su/> (05.10.2024).
 15. Джулай Г. Музична ментальність: соціально-філософський аналіз : автореф. дис. ... канд. філософ. наук: 09.00.03. Одеса, 2003. 24 с.
 16. Драганчук В. Відображення національної ментальності у сучасній хоровій музиці на основі трансформованої української пісенності. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2012. № 2. С. 49–53. URL : <http://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/9388> (14.03.2024).
 17. Драганчук В. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. *Музикознавчі студії : наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 2008. Вип. 18. С. 11–18. URL : <http://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/9236> (14.03.2024).
 18. Єфіменко А. Втретє на Волині (За матеріалами III Міжнародного конкурсу хорового мистецтва ім. Лесі Українки). *Музика*. № 4. 1996. С. 15.
 19. Жишкович М. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку вокального мистецтва Львова (друга половина XIX – перша половина XX

- століття). Львів : Сполом, 2012. 256 с.
20. Жукова Н. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект : автореф. дис. ... канд. філософ. наук : 09.00.08. Київ, 2003. 14 с.
 21. Іваницький А. Український музичний фольклор. Вінниця : Нова книга, 2004. 320 с.
 22. Ігнатова Л. П. Тенденції розвитку музичної культури Волині наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.01 – теорія та історія культури. Київ, 2006. 19 с.
 23. Ісаєвич Я. Д. Луцька братська школа. *Енциклопедія історії України : Т. 6 : Ла – Мі* / [редкол. : В. А. Смолій та ін.]. Київ : Наукова думка, 2009. 790 с.
 24. Історія української музики : У 7 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, редкол. : Г. Скрипник (голова) та ін. Т. 1. Кн. 1 : Від найдавніших часів до ХVІІІ століття. Народна музика / О. Богданова, С. Грица, Р. Гусак, Є. Єфремов та ін. Київ : ІМФЕ, 2016. 440 с.
 25. Калин Р. Конвергенція національних вокальних шкіл як феномен музичної культури (на прикладі діяльності українських співаків на сцені Большого театру в Москві у другій половині ХХ століття) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2013. 223 с.
 26. Кашаюк В., Мойсіюк В. Теорія Вчинку В. Роменця та українська хорова школа: психологія, політика, виховне значення. *The 40th International scientific and practical conference «Priority Areas of Science Innovations During Martial Law»* (November 7–8, 2022). Primedia E-launch LLC, USA, Washington. 2022. С. 67–70. URL : <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/21459> (15.09.2024).
 27. Квіт С. Основи герменевтики. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2003. 192 с.
 28. Кирей В. Пісня «Степом, степом» народилася за одну ніч. *Урядовий кур'єр*. 2013. № 28. 12 лютого. С. 11.

29. Кияновська Л. Українська музична культура : навчальний посібник. Львів : Тріада плюс, 2009. 356 с.
30. Корній Л. Історія української музики. Частина перша (від найдавніших часів до I пол. XVIII ст. Київ, Харків, Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 1996. 315 с.
31. Корній Л. Історія української музики. Частина друга (друга половина XVIII ст.). Київ, Харків, Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 1998. 388 с.
32. Корній Л. Історія української музики : підручник. Ч. 3 : XIX ст. Київ ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. 477 с.
33. Костенко В. Анатолій Пашкевич. Київ : Фенікс, 2016. 336 с.
34. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів : Вид-во М. П. Коць, 1995. 128 с.
35. Кучерук Н., Кучерук В. Динаміка розвитку аматорського хорового виконавства Волині в другій половині XX ст. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : збірник наукових праць*. Вип. 4. Луцьк : ВНУ імені Лесі Українки, 2009. С. 71–81.
36. Леві-Строс К. Первісне мислення. Київ : Український центр духовної культури, 2000. 324 с.
37. Майчик О. Композиторська творчість західноукраїнських хорових диригентів-практиків другої половини XX ст. : автореф. ... дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03. Львів, 2010. 16 с.
38. Марач О. *Академічне хорове мистецтво у соціокультурному континуумі західного регіону України періоду незалежності (на прикладі Волині)* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2013. 16 с.
39. Марківська Л. Особливості формування волинської національної еліти (від найдавніших часів до кінця XIX ст.). *Науковий вісник Волинського*

- державного університету імені Лесі Українки. Серія : Історичні науки.* 2007. № 1. С. 143–148.
40. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музикознавчої інтерпретації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Київ, 2008. № 1. С. 106–111.
 41. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2013. 134 с. URL : <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> (18.09.2024).
 42. Музичне мистецтво Волині другої половини XIX–XX століть : колективна монографія / Шиманський П. Й., Тиможинський В. А., Новакович М. О., Єфіменко А. Г., Бернацька Г. О. та ін. Луцьк : Твердиня ; Нововолинськ : Нововолинська друкарня, 2012. 168 с.
 43. Мухіна Л. Українське вокальне виконавство у контексті європейської оперно-вокальної культури кінця XIX – початку XX століття. : дис. ... докт. філос. : 025. Суми, 2021. 232 с.
 44. Пашкевич Анатолій Максимович. *Житомирська обласна наукова бібліотека імені Олега Ольжича : офіційний сайт.* URL : <http://www.lib.zt.ua/node/332> (16.09.2024).
 45. Присталов І. Ліризм як жанрова основа українського оперного співу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2008. 16 с.
 46. Рожок В. Творчість Стефана Турчака в контексті музично-театральної культури України 60 – 80-х рр. XX століття : автореферат дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 1997. 47 с.
 47. Роменець В. Психологія творчості. Київ : Либідь, 2004. 288 с.
 48. Самострокова Н. Етнопсихологічні засади розвитку жанру польського скрипкового концерту XX століття : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Львів, 2021. 300 с.
 49. Самохваленко О. О. *Холмщина.* URL : http://www.cholm.org/index.php?option=com_content&task=view&id=86

[&Itemid=10](#) (18.11.2024).

50. Співає Волинський народний хор : збірник / передмова В. Драганчук. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2008. 480 с.
51. Струцюк Й. «Вище голову, Маестро!» (До 60-річчя композитора). *Віче*. 1998. 5 лютого.
52. Фурман А. Психокультура української ментальності : Наукове видання. Тернопіль : Економічна думка, 2002. 132 с.
53. Чернецька Н. Г. Бандурне мистецтво в контексті музичної культури Волині ХХ – початку ХХІ ст. : дис. ... канд. мистецтвозн. : 26.00.01. Київ, 2012. 196 с.
54. Шиманський П. Й. Музичне життя Волині 20–30-х років ХХ століття : автореферат дис... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 1999. 16 с.
55. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / пер. з німецької К. Котюк. Львів : Астролябія, 2018. 608 с.
56. Ясиновський Ю. З історії музики західноукраїнських земель XVI–XVII століть. *Українське музикознавство*. Київ, 1986. С. 107–116.
57. Betti E. General Theory of Interpretation: Chapter 7: Interpretation of Drama & Music. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017. 110 pp.
58. Heidegger M. Der Ursprung des Kunstwerkes. Ditzingen : Reclam Universal-Bibliothek, 1986. 115 s.
59. Schleiermacher F. Hermeneutik. Heidelberg : Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 1974. 191 s.

ДОДАТКИ







Державний академічний Волинський народний хор



Хор Олександра Самохваленка у Грубешові



Анатолій Пашкевич



Олександр Стадник



Авторка дослідження з іншими учасниками колективу