

Оксана Письменна, доцент кафедри теорії музики
Львівської державної музичної академії
ім. М. Лисенка

МУЗИЧНА МОВА КАНТАТИ ЛЕСІ ДИЧКО – “ЧОТИРИ ПОРИ РОКУ”

У статті досліджується поетична основа кантати, задум кантати, музика кантати, структура кантати.

Постановка проблеми та аналіз останніх публікацій. Камерна кантата Лесі Дичко “Чотири пори року” (1973) для хору а cappella є чи не одним з найпоказовіших творів авторки – представника “Нової фольклорної хвилі”. Музикознавчому та естетико-поетичному аналізу цього полотна присвячені праці Л. Черкашиної¹ та М. Пушкіної¹, М. Гордійчука², О. Бенч-Шокало³ та ін.

Мета статті: прослідкувати поєднання новаторських тенденцій тогочасної модерної музики (сонористика, серійна техніка) з чутливим проникненням у найглибші пласти фольклору (трансформація ладо-інтонаційної основи, метроритмічних особливостей). Звідси – **основне завдання:**

- виявлення музично-виразових засобів та формотворчих процесів, притаманних музичній мові твору.

Виклад основного матеріалу. Поетичною основою кантати стали тексти українських народних календарно-обрядових пісень. Музика ж твору оригінальна – творче переосмислення мелодико-інтонаційної основи та ритмоформул, характерних для жанрів річного календарного циклу – веснянкам, купальським, петрівчаним, обжинковим пісням, колядкам та щедрівкам. Відголоски магічної функції обрядів сягають ще язичеських часів IV – II тисячоліть до н. е., коли головним джерелом образів була оточуюча дійсність, культ явищ природи, тваринного та рослинного світу. Задум кантати узагальнює та відтворює уявлення багатьох поколінь людей про чудо щорічного оновлення життя, природи, про магічну дію обрядів, які живі й сьогодні. Музика

кантати ніби переносить нас у ці прадавні часи і водночас збагачена сучасним світосприйняттям та індивідуальною музичною мовою авторки, відображає теперішні поетичні уявлення нашого народу і осмислення обрядовості в наш час. Базуючись на мелодико-інтонаційній та метроритмічній основі прадавніх народно-піснених жанрів, композиторка ніде не вдається до їх цитування⁴. “Вона прагне мислити в “ключі” закономірностей певного жанру народнопісенної культури, надихається специфічною “музичною поетикою” цього самобутнього й багатого на художність фольклорного пласта” [1, 58]. Творчо переосмислюючи фольклорну основу, поєднуючи з новаторськими виразовими засобами своєї музичної мови, композиторка створює нові оригінальні мелодії. Поліладовість та політональність, поєднання поліфонічних прийомів із засадами народного багатоголосся, секундкові та кварто-квінтові поєднання вертикалі, фонічні ефекти, вузько об’ємні лади та ін. – всі ці засоби авторка вдало використовує в творі подекуди в поєднанні з ясно вираженою мажоро-мінорною системою та функційною забарвленістю акордів.

Структура кантати вже ніби передбачена її назвою – “Чотири пори року”. Цикл, відповідно, складається з чотирьох частин: “Весна”, “Літо”, “Осінь”, “Зима”. Деякі з них, крім першої частини, в свою чергу поділені на підрозділи, що утворюють “систему “мікроциклів” у циклі” [1, 59]. Оскільки усі обрядові пісні, це своєрідні дійства-вистави, то і в кантаті кожна частина це концентрований образ-символ, що знайшов своє відображення в поєднанні яскравої образності та театральності вираження.

Розпочинається кантата частиною “ВЕСНА”.

¹ Черкашина Л., Пушкіна М. Символіка дохристиянських вірувань українців на її втілення у кантаті Лесі Дичко “Чотири пори року” // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – К., 2002. – Вип. 19. – Кн. 3: Леся Дичко: Грані творчості: 36 ст. – С. 136–143, НМАУ ім. П. І. Чайковського.

² Гордійчук М. Леся Дичко.. – К.: Музична Україна, 1978. – 77 с. – Творчі портрети українських композиторів.

³ Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: Навчальний посібник. – К.: Український Світ, 2002. – 433 с.

⁴ Такий принцип підходу до поетичного тексту – історичні народні пісні – ми вже спостерігали в кантаті “Червона калина”

МУЗИЧНА МОВА КАНТАТИ ЛЕСІ ДИЧКО – “ЧОТИРИ ПОРИ РОКУ”

Ця пора року символізує пробудження природи, життя після довгого холодного сну. Наші пращури ще у первісно-общинному суспільстві, а також у всі подальші періоди розвитку, вірили, що ритуальними піснями та діями, заговірними формулами можна прискорити пробудження природи та пришвидшити прихід весни. Весь цей обряд закликання весни, водіння хороводів, до яких щораз долучається більше і більше людей, дуже вдало, образно-зримо відтворила Леся Дичко у “Веснянці”. Веснянки у всі часи були дуже тісно пов’язані з танцями-хороводами. Тут рух символізує пробудження природи, що переливається в танок, і учасники хороводів не лише передають радісні щасливі відчуття, що пов’язані з пробудженням природи, а й своїми рухами в танці символізували намагання сприяти швидшому пробудженню та розквіту природи.

Веснянка побудована на зіставленні двох контрастних тем: рухливої енергійної та величавої урочистої, що, з одного боку – різнохарактерні, а з другого, доповнюють одна одну, зображаючи колективне свято з іграми і танками. На перший погляд, загальна структура “Весни” – це куплетно-варіаційна форма, де “Вийди, вийди, Іванку...” – майже незмінний, щодо мелодики, заспів, а “Благослови, мати...” варіаційне проведення приспіву. Але, виходячи з форми заспіву і приспіву (більша, ніж період), структуру частини можна трактувати як подвійні варіації, а триразове проведення досить віддалених варіацій приспіву “Благослови, мати...”, що сприймаються як епізоди, привносить у форму риси рондальності.

Перша тема “Веснянки” – “Вийди, вийди, Іванку...” – рухлива, викладена шістнадцятками, панує моторний тип мелодики – танково-ігрова. Її форма прослідковується на двох рівнях: в мелодико-інтонаційному відношенні – це проста репризна тричастинна форма ($a+a_1+a$), але коли проаналізувати кожне нове проведення першого речення побудови, то викристалізується крещенована тричастинна форма ($a+a_1+a_2$). Така будова зумовлена творчим задумом авторки: перше проведення теми сприймається як заклик до свята, до згуртованості, який виконується невеличкою групою людей (сопрано та альти), далі до них, долучаються нові учасники (партії) – створюється ефект збільшення масовості. Структура першої теми – повторене речення ($4+4$). Мелодико-інтонаційною основою першої фрази є низхідний тетрахорд (устої – “fis-

h”), другої – також іонійський тетрахорд із субсекундою (“e”). Третє та четверте проведення повтореного речення приводять до “потовщення” горизонталі та утворення рівнобіжних тризвуків (S-III-II-T-S-III-II-T-II-III-S-III і т.д.; E-dur-у мікс.). Звернення до паралельного голосоведення, що належить до одного з видів багатоголосся, притаманного українській народній творчості, вказує на глибокий зв’язок композиторки з фольклором. При репризному проведенні першої побудови, рівнобіжний рух попарно розділених голосів сполучився з зустрічним рухом, в дзеркальному оберненні, де віссю є “e-fis”. Внаслідок чого утворились квартово-секундові терпкі сонористичні вертикальні поєднання, які завершилися автентичною каденцією: VI-D-T-T. (17-24тт.). Таким чином, автор досягає ефекту поступового збільшення кількості учасників святкового дійства. В цій частині композиторка майстерно поєднала та переосмислила засоби виразності, запозичені з фольклору, їх трансформацію в мажоро-мінорну систему⁵. Поява нової величаво-розміреної теми, що проводиться унісоном альтів і тенорів – “Благослови, мати, весну закликати...” – привносить у загальну картину свята елементи урочистості, ритуальності. В цих словах зберігаються міфологічні мотиви, звернення до весни як до живої одухотвореної істоти. Ця веснянка-закличка (здебільшого веснянки-заклички є одно- або дворядкові без приспіву) є дворядкова. Структура музичної побудови, яка “озвучує” закличку, $4+3$. Ладово-інтонаційною основою речитативної поспівки є іонійський пентахорд з субсекундою та субтерцією і тональними опорами “h-fis” (початковий низхідний тетрахорд з першої частини “Вийди, вийди, Іванку...”, взятий в оберненні та ритмічно змінений).

У першій варіації першої теми залишається стабільною мелодико-інтонаційна основа. Змінюється форма (відсутня реприза простої тричастинної форми), а також тонально-темброва палітра: тема першої частини ($4+4$) проводиться у двох паралельних рівнобіжних площинах – у I-их та II-их альтях в E-мікс., – у I-их та II-их тенорах у G-іон., об’єднуючими є витримані звуки “e-h” в сопрано. У другій частині ця ж тема проводиться на ч.4. вище рівнобіжною терцевою второю спочатку в у I-их та II-их тенорах, а потім в сопрано та I-их альтях на фоні витриманого “fis” та контрапунктних ходів у басів та тенорів. Таким чином, склад хору поступово розширюється, що

⁵ Достатньо розгорнутий розбір ритмічної формули та структури веснянки “Вийди, вийди, Іванку”, ми зустрічаємо у В.Гошовського “У истоюв народной музыки славян”, С.222 – 223.

створює ефект поступового збільшення кількості учасників танців-хороводів та ритуальних дійств.

Хроматизація дихордних та трихордних висхідних та низхідних послідов у першій варіації другої теми “Благослови, мати...” (дисонантні поєднання у тенорів та басів) створює певне емоційне напруження. Експресія не спадає і в другій частині цієї варіації, коли на зміну басам, до тенорів долучаються сопрано. Форма – проста двочастинна (7+7), причому, друга частина викладена на м.2. вище, ніж перша. Відповідно, опорними звуками першої частини є “h”, а другої – “c is”. Складний ритмічний малюнок (тріолі, синкопи, фермати, перемінний розмір) у поєднанні з дисонантними та хроматизованими мелодичними інтонаціями створюють драматичне загострення, ніби переносячи нас до періоду магічних ритуальних дійств. Друга варіація веснянки “Вийди, вийди, Іванку” вносить певне просвітління, повертає нас до веселого святкового настрою. Її перша частина, за способом викладу, тембрами та фактурою перекликається з проведенням її в репрізі теми. Лише тут не всюди збережена дзеркальна симетрія та інші тональні опори: “c-f”. У другій її частині, що доручена тенорам та басам (тембровий контраст), на основну тему накладається синкопована дихордна мелодична послідовка паралельними квартами (спочатку в тенорах, далі – в басах).

У другій варіації теми “Благослови, мати...”, в першій її частині слова відсутні. Варіантно змінена (ритмічно) тема, на розспівуванні букви “А...”, проводиться з октавним дублюванням спочатку в партіях альтів та басів (3 т.), сопрано та тенорів (2 т.), а далі (3 т.) – усім чотириголосним складом хору і сприймається як хорова каденція. Останнє (третя варіація) проведення веснянки “Вийди, вийди, Іванку”, підводить нас до завершення та до кульмінації твору. Фактура згущується, тема проходить паралельними секстакордами на фоні кварто-квінтової послідовки паралельними квінтами у першій частині; зустрічними паралельними терціями на витриманій терції “fis – a” у другій частині та у гомофону-гармонічному викладі секундово-квартових поєднань вертикалі у доповненні (5 т.).

Завершується “Веснянка” кодою – “яскраво осяйне, екзальтоване віншування весни, що принесла людям радість оновлення і процвітання” [1, 60]. Побудована кода на темі “Благослови, мати...”, дещо інтонаційно зміненої з елементами розробковості (4 т.), та каденційному завершенні в акордовому викладі (4 т.) на чергуванні рівнобіжних паралельних тризвуків (VI, VII, I) Fis-dur-гармонічного.

Друга частина кантати – “ЛІТО” носить підзаголовок-програму – “Петрівочні ігри”. Тут дві “Петрівочки” та “Кривий танець”. Традиційно вважається, що “Кривий танець” належить до весняного циклу. Але, якщо звернутись до найдавніших часів, то поділу на чотири пори року не існувало; рік ділився на дві пори, і тому весняно-літній цикл був об’єднаним. Петрівки колись належали до купальського обряду. Через переслідування купальських обрядів у християнські часи, а також через збіг двох церковних свят – Івана та Петра у часі (між ними 6 днів) основна частина стародавніх купальських пісень закріпилася за святом літнього сонцестояння – Івана – Купала, а інша, з незначними змінами, – перейшла на Петра [3, 95]. “Петрівка – пора коротких теплих ночей, побачень і пестошів” [3, 94].

Перша “Петрівочка” – “Ой петрівочка мала нічка” – споглядальна картина літньої, але ще дрімлючої після недовгої ночі, природи. Авторка створює мрійливу пасторальну наспівно-розмірену оригінальну мелодію – гексахорд – пентатонічна послідовка устоями “h-fis”, зберігаючи метроритмічну структуру вірша: (5+4) (5+6), характерну для петрівчанських пісень та характерний ритм.

Поступове пробудження природи досягається поступовим огортанням основної теми, що доручена солюючому альту, новими партіями – підголосками у терцію у першій варіації (з устоями “h-fis” – перша фраза, та “e” – друга; перемінний дорійсько-лідійський лад). Подекуди нашарування голосів досягає паралельних тризвуків, септакордів, вкраплення нонакордів (друга варіація, тональний устій “E”-мікс.). Центральне місце в частині займає наступна варіація: відсутні слова, розспівування звуку “А...” протягом цілої побудови, ускладнена гармонія – обернення великих мажорних септакордів, нонакорди, гармонічні комплекси – кластери – це все привносить у форму варіацій деякі риси концентричності. Цю думку підтвержує також репрізне аркоподібне проведення останньої варіації. Вона найбільше наближена до теми: той самий поетичний текст, та ж прозорість звучання, що досягається використанням так званого фальцетного підголоску – прийому подвоєння в октаву верхнім голосом основної мелодії на фоні витриманих тональних устій “fis, h” також в октавному подвоєнні. Слід також відзначити часте використання унісонних закінчень фраз (у варіаціях перша, друга, третя, п’ята) що свідчить про опору на фольклорні традиції авторки.

Друга “Петрівочка” – “Ой нас чотири подружечки...” – служить доповненням,

розгортанням образу, викладеного в першій “Петрівочці”. Утверджується картина буяння літньої природи – полів, лісів, квітів, трав. Задум втілений в куплетно-варіантній формі з яскраво вираженими ознаками простої тричастинної. Про тісний зв’язок з обрядово-календарним циклом свідчить введення після кожного куплету “гуканок” – специфічного глісандуючого вигуку “Гу!”. “Цей спів-крик втілює і нестримне буяння молодих надій, і служить запрошенням до “діалогу” з іншими гуртами... “Гуканки” – це релікти колишніх магічних вигуків, яким надавалося, можливо апропоєїної (відлякувальної) сили” [3, 80]. Вони зустрічаються не лише у веснянках, а і в купальських, русальних, жнивних обрядових піснях.

У другій “Петрівочці” композиторка зберігає складночислову структуру (5+4), (характерну серед купальсько-петрівчанних пісень, поширених на Поділлі, Київщині). Мелодико-інтонаційною основою є висхідні та низхідні тетратонічні поспівки з субквартою та ясно вираженим тональним устоєм – “А”-іонійським, який зберігається протягом цілої частини. Також слід звернути увагу на перемінний неперіодичний розмір, який змінюється щотакту (6/8, 4/8, 7/8, 3/8, 8/8, 4/4, 2/4, 10/8). Обидва наспіви, в першій та другій “Петрівочках”, мають ознаки архаїчності та яскраво виражений обрядовий відтінок. Структура першого куплета та всіх наступних варіантів (крім серединної побудови) незмінна: 4т. + 1т. Кожен один такт, що доданий до куплета і завершує його – це “гуканки”. Їх діапазон коливається в межах квінти, виконуються хоровим низхідним глісандо: висота початкових та кінцевих тонів – здебільшого кластерні співзвуччя. Мелодія, викладена у першому куплеті одногласно у перших сопрано, у другому куплеті – варіантне проведення мелодії з розщепленням на кілька голосів паралельними терціями та тризвуками з доданими тонами, доручено першим та другим сопрано і альтам. У третій побудові звучить варіант поетичного тексту із першої “Петрівочки”. Вона носить ясно виражений серединний характер: новий тематичний матеріал – низхідна тетраордна поспівка у стретному проведенні – до партії перших сопрано поступово додаються інші голоси, вступаючи на півтакта пізніше по низхідному A-dur-ному тризвуку. Структура побудови: (3+1) + (2+1). У другій фразі (2+1) імітаційні елементи відсутні. Реприза тричастинної форми – це варіантне проведення першого та другого куплетів. Тут композиторка збагачує звукообразальну палітру новими виразовими гармонічними прийомами, що

не зустрічались в 1-му та 2-му куплетах. В одному куплеті, 1 фраза – поєднання та чергування тризвуків з досить ясно вираженими тонічною та доміантовою функціями, 2 фраза – паралельні сексти та децими. У другому куплеті, 1 фраза – паралельні та протилежні терції, кварта, квінти на доміантовому органному пункті, та рух паралельними зустрічними терціями у 2-ій фразі, що в каденції переходить в акордовий виклад (А-лід.) та завершує побудову Fis-dur-ним мажорним тризвуком. Таким чином, у цій частині композиторка поєднує вузькооб’ємні лади, притаманні народній обрядовій музиці з ладами мажоро-мінорної системи.

Завершує другу частину кантати “Літо” “Кривий танець”, який складається з двох контрастних розгорнутих картин-ігор: перша – ліричне оспівування любовних мотивів через звернення до квітів, що мають різне символічне навантаження; друга – пісня-танок, насичений елементами сміху, жарту, добродушної сатири. Об’єднуючою ланкою – смисловою, тематичною та структурною є тема “кривого танцю” – його заспів, що служить “аркою”, своєрідним обрамленням частини. (Про цю тему, разом з приспівом, що проходить рефреном в обох частинах, вносячи в форму риси рондальності, можна говорити на рівні форми, у смислового значенні рефрен відсутній).

Нестандартність та різноманітність форм кругових танців, “кривого танцю” створилися під впливом ігрових ситуацій, виникають з умов танкових рухів. Таким чином виник цілий ряд індивідуалізованих форм. Задум “Кривого танцю” у кантаті Леся Дичко реалізувала у двох розділах – картинах, які, в свою чергу, написані в складних формах: перша – складна двочастинна, друга – складна тричастинна.

Перша частина – “А ми кривого танцю йдем”, складної двочастинної форми, – це два куплети з варіантно зміненим заспівом та з незмінним приспівом. Неперіодично перемінний розмір, синкопований ритм, проста мелодична поспівка – все це зумовлює природність та невимушеність, простоту хороводного руху. Мелодико-інтонаційною основою заспіву є бікордна поспівка (з устоєм “as”) у поєднанні з низхідним тетраордним рухом до субкварти (“As”-іонійський.), структура побудови – дві фрази повторної будови (3+3). Моторний тип мелодики, остинатні послідовності є домінуючими у цій частині “Кривого танцю”.

Темою приспіву – “Та вода по камені...”, служить мотив з другого такту заспіву – низхідна тетраордна поспівка, яка експонується

МУЗИЧНА МОВА КАНТАТИ ЛЕСІ ДИЧКО – “ЧОТИРИ ПОРИ РОКУ”

одноголосно басами. Далі, поступово на остинатний мотив басів нашаровуються інші хорові партії – тенори, альти, сопрано перші та другі – по висхідних терціях, утворюючи початковими звуками великий мажорний септакорд, а далі ундецімакорд з пропущеною септимою. Утворюється рівнобіжний рух відповідними паралельними, терпкими за звучанням, акордів. Із вступом кожної нової партії створюється враження, що до гурту долучаються нові і нові групи людей, і народні гуляння стають все масовішими. Подібну картину ми споглядали у “Веснянці” з частини “Весна”. Паралель можна провести не лише на образно-смысловому рівні: тема приспіву – двічі повторений низхідний тетракорд – інтонаційно, ритмічно та характером збігається з початковою фразою “Веснянки”.

Другий куплет: “Там Роман зілленько копає...” – повторне проведення (незначна варіантність викликана зміною кількості складів у тексті) першого, доручений унісоном басів, одночасно служить експонуванням образу, зав’язкою дії та вступом до другої частини. Поетичною темою якої є зображення символів – квітів, їх місце в дівочій долі. Тричастинність цієї побудови зумовлена поетичним текстом – трикратне звернення до різного “зілленька”. Це проста тричастинна розімкнута форма: $a+a_1+a_2$ зі структурою: [(3+3) (3+3) (3+4)] та тональними устоями іонійського пентакорду – відповідно: “Des”, “As”, “A”. Мелодико-інтонаційна та ритмічна основа теми близька до теми заспіву – варіантно-варіаційне її проведення, але змінюється характер теми: зменшується дещо одноманітна моторність, тема стає розспівнішою, ліричнішою. Розповідь починає бас соло. У другому проведенні до нього долучаються інші басы та тенори. Гетерофонний виклад голосів створює нескладні секундові, терцеві, квартові поєднання. У кількох місцях, і в каденції, голоси сходяться до мажорного квартсекстакорду по “As”-іонійському. У третій частині на фоні чергування пустих квінт у тоніко-домінантовому співвідношенні в басах, квінтовий тон яких дублюється тенорами, паралельними терціями

Завершується побудова плагальною каденцією. Таким чином, створюється поетична картина з поступовим тембральним збагаченням та гармонічним укладанням. (Подібний принцип розвитку ми спостерігали в першій темі “Веснянки” з частини “Весна”).

Новий образ створює авторка в другому розділі. Це азартна жартівлива розповідь про полювання, про розподіл здобичі, з певною долею добродушної іронії. Свій задум авторка реалізувала в складній тричастинній формі. Темою першої частини, яка має дві фази розвитку, є пентакордна висхідна поспівка в “С”-лід., що остинатно проводиться партією басів. Поступово (через кожні два такти) на цей незмінний мотив накладаються по терціях все нові голоси. Зрештою, створюється рівнобіжний рух септакордами. У другій фазі розвитку остинатний мотив доручено альтам, а у дзеркальному відображенні він звучить у басів. Про зростання напруження свідчить і зміна тонального устою – “D”-лід. – на тон вище від попереднього проведення. На цьому остинатному фоні “чупи” глісандовані вигуки, сміх: “ха-ха, ха-ха”, що доручені іншим партіям. Середню частину цієї розгорнутої побудови можна розглядати на двох рівнях. Поетичний текст продовжує азартну картину гри-полювання, тематичним матеріалом служить тема заспіву та приспіву з першої картини, лише з іншими тональними устоями: “A” та “H”. Реприза складної тричастинної форми тематично, тонально та структурно проходить без змін. Завершується ця масштабна побудова поверненням до першої теми – “А ми кривого танцю йдем...”, що проходить паралельними рівнобіжними тризвуками, сходячись, подекуди, в унісонно-октавному звучанні.

Така тематично-смысловая “арка” (ця ж тема повторювалася в середній частині попереднього розділу) відіграє об’єднуючу роль в частині та створює принцип наскрізного розвитку. Також тут можна знайти спільність з так званою “колісцевою” формою, властивою для хороводів-веснянок.

Третя частина кантати “ОСІНЬ” – як і

I розділ (складна двочастинна)								II розділ (складна тричастинна)							
A B C								A ₁				C coda			
a	b	a ₁	b	c _(a)	c _{1(a)}	c _{2(a)}	d	d ₁	a	B	a ₁	b	d	d ₁	a
6	7	6	7	6	6	6	8	4	6	7	6	7	8	4	6
As	As	As	As	Des	As	A	C	D	A	As	H	As	C	D	A

(перша фраза) та рівнобіжними тризвуками (друга фраза) звучить основна тема у сопрано та альтів.

попередня частина, становить “цикл у циклі” і складається з двох обжинкових пісень. Перша

МУЗИЧНА МОВА КАНТАТИ ЛЕСІ ДИЧКО – “ЧОТИРИ ПОРИ РОКУ”

“Обжинкова” містить два контрастні образи – жарпівливий (“Ой на горі жита много, йой, ... Ішли його дівки жати, ... та забули серпа взяти...”) та зосереджено-сумовитий (“Поле, ти поле, зелена доле...”). Відповідно зіставляються і різні структури (куплетно-варіаційна побудова з наскрізним розвитком тексту в першому розділі та вільно трактована строфічна форма – у другому) і два взаємодоповнюючі мелодичні мотиви, зрештою й різне гармонічно-фактурне вирішення. В результаті утворюється, подібно як в попередніх частинах, динамічна “квазісюжетна” композиція, яка об’єднує протилежні полюси буття людини і природи.

Схема першої “Обжинкової” – “Ой на горі жита много, йой, ...”

A		A ₁		C		D			C ₁		Coda		
a+a ₁	b+b ₁	a ₂ +a ₃	b ₂ +b ₃	c	d	E	f	d	a	b ₁	ab(вар.)		
4+4	3+4	4+6	3+4	4	3	3	4+4	4	4	3	4	4	
es-g, des-f	es-g, c-g-c	as- des, d-a-e	as-ces, gis-fis	cis- gis-fis	f дор	f фриг.	F лід	F міксол.	F	f- c	h- e	ces- fes	ges- ces-a

Друга “Обжинкова” – “Дівка Явдошка сіяла пшеницю” знову повертає нас до загального просвітленого настрою початку першої “Обжинкової”. Авторка акцентує тут більше лірико-персоніфіковану сферу, і на відміну від “колективного” пласта всіх попередніх розділів, вводить конкретніший “індивідуальний” персонаж – дівчину за роботою. Мелодико-інтонаційний, а особливо ритмічний малюнок (внутрішактові синкопи) приспіву на словах “Джар, джар, джарочка...”, виявляє багату спільного із заспівом першої “Обжинкової”. Таким чином зберігається принцип перекидання “арок” між різними розділами кантати.

Схема другої “Обжинкової” – “Дівка Явдошка сіяла пшеницю” (меншими цифрами виписано проведення остинатного мотиву “Джар, джар...”).

	A	B		A ₁	B ₁	A ₂	B ₂	Кода	
	4+4+4	6		4+4+4	6	4+4+4	6	7	2
2+2	2+2+2i т.д.		2+2	2+2+2+2i т.д.		2+2+2i т.д.			
	a+a ₁ +b	c		a+a ₁ +b	c	a+a ₁ +b	c	a ₁ b ₁ з попередн.ч.	
E	E	b-D	E	E	G	Es	b-C	f	f

Четверта частина кантати “ЗИМА” завершує як і чотиричастинну циклічну побудову, так і

календарно-замлеробський рік. Пов’язана з основною ідеєю, що сягає давньослов’янських вірувань – мрією про добробут та очікування щастя, побажання всім здоров’я, радості, багатства. Перша “Щедрівка” розгортає кілька жанрових граней і виступає як пісня, гра, театральне дійство. У “Щедрівці” ніби зримо виступають групи щедрувальників, що переходять по селу, від хати до хати, від господи до господи обдаровуючи всіх своїми піснями. Короткий вступ ґрунтується на зіставленні двох контрастних елементів (кількаакордова вертикаль та п’ятизвучна мелодична поспівка) і вводить у загальну урочисту атмосферу свята: “Щедрий вечір, добрий вечір!” Сама частина розділена на дві взаємодоповнюючі різномасштабні картини-

образи. Перша – викладена пентахордними поспівками – заклик до згуртування щедрувальників (“Стиха, братя, приступаймо к сему двору високому”), експонування образів господаря та господині. Двотактовим вступом до кожного варіантно-зміненого заспіву, а також його фоном служить остинатна поспівка, початковий мотив славнозвісного геніального “Щедрика”, знаного в обробці М. Леонтовича. Цікавим є прийом використання ритмічної фігури, що запозичена зі “Щедрика”. У ритмічному збільшенні вона зберігається в новому мелодико-інтонаційному матеріалі кожного заспіву, та в повторюваному приспіві.

Четвертий куплет: – “А газдиня стелить скатерку шовкову...” – вирізняється особливою різкістю та терпкістю звучання. Останнє проведення матеріалу – “Ой яких гостей чекають,

через віконце їх виглядають” – п’ятий куплет – вносить просвітління.

МУЗИЧНА МОВА КАНТАТИ ЛЕСІ ДИЧКО – “ЧОТИРИ ПОРИ РОКУ”

Друга картина – безпосередньо віншування – побажання гостей, що уособлюють та символізують “здоров’я, як лист дубовий, ...радість у хату, щастя, веселість, добру волю, для серця вітуху, добра доволі!” Завершує побудову невеличке закінчення (3 т.), яке в образно-виразовому навантаженні переключується зі вступом.

Схема першої “Щедрівки”. Меншими цифрами виписано проведення остинатної мелодичної поспівки “Щедрий вечір...”, а цифрами в дужках показані моменти структурного накладання (зчеплення) частин.

неофольклоризму, то в останній частині поєднуються фольклорні та сучасні традиції.

Розпочинається частина поетичним текстом ще давнього походження: – “Ой із-за хмари, з-за туману ясен місяць випливає ...”. Мелодично-інтонаційна основа наспіву переключується з темою другої “Петрівочки” з “Ліпа” та другим мотивом зі вступу першої “Щедрівки” з “Зими”. Таким чином проходять арки на рівні циклу та на рівні мікроциклу. Форма частини – куплетно-варіаційна – звучить лише заспів з повторенням початку другого рядка: (2+2+2; a+v+v₁). Далі текст осучаснюється. “В інтонаційній лексикі й

I картина

Вступ			1 купл.			2 купл.			3 купл.			4 купл.		
3			4	3		6	3		6	1		7	3	
1+1+1				2+(1)		6+1	2+(1)					7+1	2+(1)	
			2+ 4			2 + 7			2 + 7			2 + 10		
a	b	a ₁		c	a ₂		d	a ₃		e	a ₄		f	a ₅
B	a	B	a	D	F	a	Fis	F	a	a	F	e	A	a-C
D		cis		D	D			D		мел.	G		A	A

II карт.

5 купл.			3-част. ф.			Закл.		
	4	2	4	4	5	3		
2 + 4						1+1+1		
	d	a ₆	g	g ₁	g ₂	b ₁	a ₇	a ₈
e	A	D	fis	a	fis	a	B-D	
		Fis						

емоційному змісті музики відчутний вплив сучасної народної і масової пісенності” [1, 63].

У закінченні авторка знову повертається до мелодико-інтонаційного матеріалу (з тою ж ритмічною організацією), що звучав у вступі та закінченні попередньої “Щедрівки”, а також нагадує тему з другої “Петрівочки”. Таким чином, арки, перекинуті від частини до частини на рівні макро- та мікроциклу, є цементуючою

Схема другої “Щедрівки”:

A	A1	A2	A3	B	A4	A5	Закл.
6	6	6	6	4	6	6	7
2+2+2	2+2+2	2+2+2	2+2+2	2+2	2+2+2	2+2+2	2+2+3
a+b+b ₁	a+b+b ₁	a+b+b ₁	c+d+d ₁ a+b+b ₁	b+b ₁	A+b+b ₁	a+b+b ₁	e+e ₁ +f т.з попер.ч.
A			A лід.	A	C		

Друга “Щедрівка” – “Ой із-за хмари, з-за туману...” – завершує мікроцикл четвертої частини “Зима”, а разом служить фіналом цілої кантати. Ця частина – ніби міст з архаїчних часів у сьогодення: якщо всі попередні частини, починаючи з поетичних текстів, трансформації жанрових фольклорних першоджерел та виразових засобів, витримано в одному ключі

ланкою у всій драматургії кантати на різних рівнях.

Висновки. Кантата “Чотири пори року” належить до кращих хорових творів Лесі Дичко, відтворює її зачарованість фольклорними скарбами рідної землі, їх індивідуальне осмислення та трансформування у власних композиціях. У ній можемо говорити про неофольклорні тенденції на різних рівнях музичної

ВПРОВАДЖЕННЯ В ПЕДАГОГІЧНУ ПРАКТИКУ ТЕХНОЛОГІЇ ТРЕНІНГУ ТВОРЧОСТІ ПРИ ВИВЧЕННІ СПЕЦІАЛЬНИХ ДИСЦИПЛІН

мови: тематичному, ладо-гармонічному, метроритмічному та їх органічне поєднання з сучасною індивідуальною манерою вислову композиторки.

Кожна частина в кантаті виконує певну драматургічну функцію, є ланкою, на основі якої складається логічна послідовність номерів фольклорного обряду, їх відносна залежність чи самостійність на рівні мікроциклів, та їх місце в макроциклі. Фольклорні обряди, що є дієво-наскрізними в своїй основі, переносять специфіку

форми і на авторський твір. Водночас у творі рельєфно втілена ідея ритуалу, хороводу, гри, театрального дійства.

1. Гордійчук М. Леся Дичко. – К.: Музична Україна, 1978. – 77 с. – Творчі портрети країнських композиторів.

2. Гошовский В. У истоков народной музыки славян. //Очерки по музыкальному славяноведению. – М.: Сов.комп. 1971. – 302 с.

3. Іваницький А. Українська народна

Людмила Левандовська, викладач

Калінінського технологічного технікуму
Вінницька обл.

ВПРОВАДЖЕННЯ В ПЕДАГОГІЧНУ ПРАКТИКУ ТЕХНОЛОГІЇ ТРЕНІНГУ ТВОРЧОСТІ ПРИ ВИВЧЕННІ СПЕЦІАЛЬНИХ ДИСЦИПЛІН

*Окрім переконань, потрібні знання, які можна
придбати, і методи, які можна освоїти*

Б.Брехт

Стаття присвячена проблемі впровадження інноваційних методів навчання в педагогічну практику. Даються пропозиції щодо організації занять та підходів освоєння модульного опису технології творчості, аналізуються можливості роботи з групою.

Головним напрямком реформування професійно-технічної освіти в Україні є підготовка кваліфікованих спеціалістів, готових розв'язувати нестандартні проблеми, швидко сприймати новачі та приймати правильні рішення. Важливе значення у розвитку таких навиків має методика та рівень викладання, використання нових ефективних методів навчання, сучасних інформативно-комунікативних технологій та європейський досвід вищої освіти [3], [11]. В сучасних умовах професійні навчальні заклади повинні не тільки давати міцні, глибокі та мобільні знання, але й формувати особистість, що володіє широким творчим потенціалом, моральною стійкістю, високою культурою спілкування.

Практика свідчить, що не завжди інженерно-педагогічні працівники використовують можливості занять для розвитку творчої індивідуальності та ініціативи [8, 310]. Тому постає потреба розробки, обґрунтування та впровадження у навчальний процес найбільш ефективних методів навчання, спрямованих на розвиток творчої особистості.

Конкуренція на ринку тренінгових послуг та попит на тренерів змушують шукати нові підходи

до розвитку ефективних інтелектуальних моделей. Якщо в Північній Америці і країнах Західної Європи перші тренінги, розроблені на нестандартних методиках, з'явилися досить давно, то в Україні, незважаючи на існуючу тенденцію до їх розробки, оригінальні підходи до подачі тренінгу практикує поки що невелика кількість тренерів. У зв'язку з цим є цікавим і перспективним напрямком розвитку творчих здібностей шляхом застосування новітніх комунікативно-інформативних технологій та технологій розвитку творчої особистості.

Постановка проблеми. На початку нового тисячоліття в умовах інтенсивних і глобальних змін, людство шукає шляхи виходу з конфліктних та кризових ситуацій. Інтенсивність та глибина змін у суспільстві відображаються на емоційній та діяльній стороні життя кожної людини. Тому тепер, як ніколи, людині будь-якого віку і професії необхідна творчість, спілкування, набуття навиків, досвіду та їх гармонізація.

В останні роки спостерігається зростання практично орієнтованих напрямків навчання у вигляді різноманітних форм активної групової підготовки у професійному та комунікативному