

Ізмаїльський державний гуманітарний
університет

Олена Бухнієва

**Ціннісно-сміслові функції
народного музичного мистецтва:
інтегративно-інтерпретаційний контент**

Монографія

Ізмаїл – 2026

УДК: 784.4/.7:17.022.1:[781.68:004.774-004.247

Б 94

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Ізмаїльського державного гуманітарного університету
(прот. №5 від 17.11.2025 р.)*

Рецензенти:

***О.О. Біла** – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри дошкільної та початкової освіти Ізмаїльського державного гуманітарного університету*

***А.М. Растргзіна** – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри мистецтв Центральноукраїнського державного університету імені Володимира Винниченка*

Б 94 Бухнієва О.А.

Ціннісно-сміслові функції народного музичного мистецтва: інтегративно-інтерпретаційний контент: монографія. / Бухнієва О.А. – Одеса: Бондаренко М. О., 2026. – 266 с.

ISBN 978-617-8511-97-5

Монографія порушує складні питання на перетині сучасної історії, культурології, етномузикознавства та красзнавства, розширює спектр питань функціонування міжетнічних та внутрішньо-етнічних контактів, окреслює складні площини національної й культурної ідентифікації. Особлива увага приділяється формуванню загальнолюдських і національних цінностей та передачі найкращих культурних традицій молоді. У цьому контексті надзвичайно важливим є інтенсивний пошук шляхів залучення до народної музичної культури, зокрема через систему музично-естетичного виховання та інтегративно-інтерпретаційних підходів до народної музики.

УДК: 784.4/.7:17.022.1:[781.68:004.774-004.247

ISBN 978-617-8511-97-5

© Бухнієва О.А., 2026.

ЗМІСТ

<i>Передмова</i>	<i>5</i>
------------------------	----------

РОЗДІЛ І. НАРОДНА МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ: ІНТЕГРАТИВНО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ КОНТЕНТ

<i>1.1. Народна музична творчість у філософсько-педагогічній парадигмі</i>	<i>13</i>
<i>1.2. Етнокомпонент – важливий чинник українського музичного фольклору</i>	<i>37</i>
<i>1.3. Фольклорні традиції як системоутворювальні принципи етнічної культури українського народу.....</i>	<i>49</i>
<i>1.4. Семантика українського музичного фольклору: етнічно-культурний контекст</i>	<i>59</i>
<i>1.5. Музичний фольклор: історико-культурний аспект</i>	<i>78</i>

РОЗДІЛ ІІ. ЦІННІСНО-ВИХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ НАРОДНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

<i>2.1. Традиції сприйняття музичного фольклору через призму історичного аспекту.....</i>	<i>89</i>
<i>2.2. Народне музичне мистецтво – чинник українських етнічно-культурних традицій</i>	<i>106</i>
<i>2.3. Вплив музичного фольклору на свідомість молодого покоління українців</i>	<i>126</i>
<i>2.4. Мистецький етнічно-національний фольклор як вектор розвитку сучасної культури особистості</i>	<i>133</i>
<i>2.5. Формування ціннісного ставлення до етнічно-родинних традицій засобами музичного фольклору.....</i>	<i>138</i>

2.6. Ціннісні смисли народної музики у парадигмі інтегративно-інтерпретаційного сприймання в мистецько-освітньому просторі	145
--	-----

РОЗДІЛ III. МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР – НЕВІД’ЄМНА СКЛАДОВА НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОГО ПОДУНАВ’Я

3.1. Інтеграція музичного мистецтва Української Бессарабії в європейський культурний простір	151
3.2. Буджацький музичний фольклор як чинник полікультурного життя Української Бессарабії.....	163
3.3. Пісенний фольклор – етнічно-історична складова Українського Подунав’я	173
3.4. Пісенна творчість чумацького шляху – національне надбання кримсько-бессарабського регіону України.....	186
3.5. Альона Томльонова – перлина сучасної одеської композиторської школи.....	196

ВИСНОВКИ	220
-----------------------	------------

ДОДАТКИ	226
----------------------	------------

Додаток А. Поетична творчість видатної бессарабської поетеси Українського Подунав’я Т. Кібкало

Додаток Б. Музична творчість видатного композитора Українського Подунав’я О. Затинченка

Додаток В. Симфонічна та оперна творчість сучасної одеської композиторки А. Томльонової (інтерв’ю з композиторкою)

ПЕРЕДМОВА

Культурно-історичні процеси, що відбуваються в суспільстві, наполегливо вимагають переосмислення національних духовно-ціннісних орієнтирів. Згідно зі Стратегією вищої освіти в Україні на 2022-2032 рр. (від 23 лютого 2022 року № 286-р.) домінантою художньо-естетичного та патріотичного виховання молоді виступає формування загальнолюдських і національних цінностей, передача молодому поколінню найкращих культурних традицій. У парадигмі ціннісно-сміслових функцій народного мистецтва особлива роль належить музичному фольклору, що сприяє духовно-моральному, світоглядному, естетичному, музично-творчому розвитку особистості; вихованню поваги до історії свого народу, відкритості для інших культур. З виникненням культури писемної традиції музичний фольклор знаходить нове життя: він з'являється в інтерпретації композиторів, професійних виконавців. Паралельно музичний оригінал продовжує своє колишнє існування як творчість усної традиції. Для позначення стилізованого життя фольклору вводиться термін «фольклоризм», що функціонує відповідно до законів професійної музики.

Сучасний соціокультурний простір перебуває у стані безперервної трансформації, де глобалізаційні процеси нерідко нівелюють унікальні культурні коди. За таких умов звернення до витоків – народного музичного мистецтва – постає не просто у форматі наукового інтересу, а як стратегічна потреба пошуку ціннісних опор. Пропонована монографія присвячена дослідженню фундаментальних пластів музичного фольклору не як застиглого релікту минулого, а як живого, енергетично потужного контенту, що продовжує формувати смислове поле української нації.

Актуальність підготовленої монографії, своєчасність заявленого ракурсу зумовлені необхідністю подолання

спрощеного, «етнографічного» підходу до народної музики. Нині на часі осмислення ми маємо розглядати її як складну систему ціннісно-сміслових функцій, спроможних інтегрувати історичний досвід у сучасний український соціум. Музичне мистецтво народу – це особлива мова, якою зафіксовано світоглядні константи, етичні ідеали та естетичні пріоритети, що пройшли випробування часом.

Отож, з одного боку, намаганням системно осмислити ціннісно-сміслову роль народного музичного мистецтва, з іншого, – актуалізувати при цьому та довести конструктивність саме інтерпретаційного контексту і зумовлена поява праці, що пропонується. Провідною її ідеєю є обґрунтування самоцінності інтегративно-інтерпретаційного підходу. Авторка виходить із розуміння того, що народний музичний контент не є статичним; він актуалізується лише в процесі інтерпретації – наукової, виконавської, педагогічної чи особистісної. Отже, саме на перетині традиційного змісту та сучасного сприйняття народжуються нові смисли, які роблять фольклор зрозумілим і потрібним людині ХХІ століття.

Культура усної традиції постає в інтегральній парадигмі народного музичного мислення як сукупність прийомів передачі музичного досвіду від одного покоління до іншого. Саме це визначає закладену дослідницьку позицію щодо освоєння народної музики: синтез культури усної та письмової традицій. Однією з таких «контактних зон» інтеграції культури і народного музичного мистецтва є етнографічна різноманітність населення бессарабського регіону Українського Подунав'я.

Вивчення української музичної культури, музичних традицій Української Бессарабії несе в собі мультимодальний кластер інформації про історію мешканців краю, їх світогляд, морально-етичні норми, пісні, обряди, танці, народне мистецтво, науково-методологічне осмислення якого постає

важливим напрямом дослідження музичної педагогіки регіону.

Загострення проблематики спричиняється ще й залученістю до світових процесів та європейських історичних і мистецтвознавчих досліджень, потребою осмислення полікультурної динаміки та сучасного стану функціонування музичної фольклорної традиції українців, болгар, молдован, румун в Українському Подунав'ї в контексті їхньої культурної ідентичності.

Фольклор – це народна творчість, що виникає в процесі трудової діяльності людини та відбиває її тисячолітній досвід, є найціннішим джерелом з історії будь-якої країни, на якому б етапі розвитку суспільства вона не перебувала. Фольклор залишається важливою частиною сучасної культури. Він відображає психологічні, педагогічні, релігійні та магічні погляди народу, його етичні та естетичні ідеали, поетичні та музичні таланти, художню майстерність, історію родинних відносин, виховний аспект, народний гумор, багату словесну майстерність тощо. Саме тому до вивчення фольклору активно звертаються мистецтвознавці, фольклористи, етнографи, мовознавці, філософи, історики, психологи, митці, педагоги та представники інших галузей знань.

Значення фольклору як культурної спадщини і водночас сучасної народної творчості, важливого джерела для опанування філософії, історії та мистецтва народу, сьогодні є загально визнаним. Вивчення фольклору необхідне для розуміння народного духу – основи його історичного та культурного надбання. Без знання історії та звичаїв народу, без залучення молоді до народної культури неможливе виховання гідних громадян своєї Батьківщини.

Художнє краєзнавство, що безпосередньо стосується збереження і відтворення мистецької спадщини своєї місцевості, має невичерпні можливості у вихованні національно-патріотичних почуттів підлітків, формуванні

художньо-естетичної орієнтації молодого покоління та розвитку навчально-пізнавальної, дослідницької, художньо-творчої складових особистості. Вивчення художнього краєзнавства як основи художньо-творчої діяльності учнів на заняттях з мистецтва шляхом ознайомлення їх з українськими етнічними традиціями, звичаями та обрядами, вивчення місцевого музичного фольклору (пісні, танці), професійної музики, різних видів декоративно-прикладного мистецтва, зокрема, поширених у бессарабському регіоні Українського Подунав'я (вишивка, писанкарство, лозоплетіння тощо), знайомлять учнів з джерелами народної культури. А це сприяє конструктивному формуванню світогляду, цінностей, ідеалів та переконань молоді, а також її соціального досвіду. Крім музики, хореографії та образотворчого мистецтва, виховний потенціал художнього краєзнавства також включає поетичні, скульптурні та архітектурні пам'ятки, театр і кіно, професійну музику композиторів регіону, зокрема, вірші видатної бессарабської поетеси Таміли Кібкало, музичні твори композитора Українського Подунав'я Олександра Затинченка і видатної одеської композиторки Альони Томльонової; широкий спектр професійного живопису регіону (роботи заслужених художників України – Івана Шишмана, Олександра Кари; члена Співки дизайнерів України – Івана Пастиря). Отже, реалізація цілей і завдань мистецької освіти, що відбувається у трьох філософських і мистецько-педагогічних ланках – «художньо-творча діяльність», «сприймання та інтерпретація українського народного музичного мистецтва» і «комунікація через фольклор» – може бути суттєво збагачена шляхом інтеграції мистецького краєзнавчого компонента у зміст загальноосвітніх предметів і дисциплін з українського (зарубіжного) фольклорного мистецтва. Тому вважаємо за доцільне розгляд музичного фольклору та його виховного потенціалу, який є вагомим

складовою мистецько-краєзнавчого простору музично-педагогічної та мистецької освіти Українського Подунав'я.

Принагідно зауважимо на тому, що до чинних навчальних планів бакалаврату, магістратури, аспірантури Ізмаїльського державного гуманітарного університету включено дисципліни, які містять інтегративно-інтерпретаційний контент музичного фольклору («Українознавча складова та музичний фольклор України»; «Історія української музики»; «Жанрово-стильове розмаїття сучасної музики: український та європейський контекст»; «Музично-фольклористична творчість Українського Подунав'я», «Інтегративно-інтерпретаційна культура педагога-музиканта як чинник креативного лідерства»; «Актуальні проблеми аналізу та інтерпретації музичних творів»; «Європейський вектор педагогічних досліджень у галузі музичного мистецтва»; «Український фольклор: історичний та мистецький аспекти»; «Сучасна етномузикологія в мистецькій освіті»; «Музичний фольклор у педагогічному дискурсі»).

Науково-творчому розвитку здобувачів освіти сприяють дослідження в рамках наукової теми кафедри музичного та образотворчого мистецтв Ізмаїльського державного гуманітарного університету: «Збережемо музично-фольклорну спадщину Українського Подунав'я для нащадків».

До того ж тематика численних дисертаційних досліджень аспірантів ІДГУ при цьому актуалізувала вагу ще й аспекту компаративістики. До прикладу, успішний захист дисертаційних проєктів, виконаних під науковим керівництвом авторки монографії, теж дотичний до вивчення музичного фольклору. Йдеться, зокрема, про таку тематику, як-от: «Формування у підлітків ціннісного ставлення до етнічно-родинних традицій Китаю засобами народного музичного мистецтва» (Ван Ченьсі); «Художньо-естетичне виховання старшокласників засобами музики у школах КНР»

(Чжао Цзюнькай); «Патріотичне виховання молодших школярів на уроках музики у загальноосвітній школі КНР».

У монографії ціннісно проаналізовано потенціал народної музики як чинника духовного виховання та національної самоідентифікації; смислові функції, що перетворюють музичну інтонацію на носіях філософських категорій буття; механізми інтеграції автентичного мистецтва в сучасний культурний та освітній простір через новітні інтерпретаційні моделі. Так, перший розділ «Народна музична творчість: інтегративно-інтерпретаційний контент» містить обґрунтовані вченими теоретичні засади дослідження музичного фольклору в мистецько-педагогічному дискурсі, зокрема: народна музична творчість у філософсько-педагогічній парадигмі; етнокомпонент – важливий чинник українського музичного фольклору; фольклорні традиції як системоутворювальні принципи етнічної культури українського народу; семантика українського музичного фольклору: етнічно-культурний контекст; музичний фольклор: історико-культурний аспект.

У наступному розділі монографії «Ціннісно-виховний потенціал народного музичного мистецтва» представлено теоретичні та змістово-процесуальні орієнтири можливостей ціннісно-виховного впливу на підлітків засобами національного українського фольклору, як-от: традиції сприйняття музичного фольклору через призму історичного аспекту; народне музичне мистецтво – чинник українських етнічно-культурних традицій; вплив музичного фольклору на свідомість молодого покоління українців; мистецький етнічно-національний фольклор як вектор розвитку сучасної культури особистості; ціннісне ставлення до етнічно-родинних традицій засобами музичного фольклору; виховання підлітків засобами народного музичного мистецтва; національно-етнічні традиції в поєднанні з народною музичною творчістю; ціннісні смисли народної музики в

парадигмі інтегративно-інтерпретаційного сприймання в мистецько-освітньому просторі.

Третій розділ монографії – «Музичний фольклор – невід’ємна складова національної культури Українського Подунав’я», присвячений розкриттю чинників етнічно-культурної ідентичності багатонаціональної Бессарабії, особливостей буджацької музичної культури як фактора етнічної культури Української Бессарабії, акцентує на видатних постатях – поетах, композиторах південного краю, зокрема: інтеграція мистецтва Української Бессарабії в європейський культурний простір; пісенний фольклор – етнічно-історична складова культури Українського Подунав’я; чумацькі пісні – національне надбання кримсько-бессарабського регіону України; А. Томльонова – перлина сучасної одеської композиторської школи.

Вкажемо, що в додатках монографічного видання систематизовано фактичний матеріал, що сприятиме знайомству читачів із мистецьким (нотно-поетичним) доробком таких видатних митців Подунав’я, творчих особистостей України, як поетеса Т. Кібкало, композитори О. Затинченко й А. Томльонова.

Отже, в монографічному виданні зацентовано на на складних питаннях на перетині сучасної історії, етномузикології та місцевої історії. Тут у постановочному плані окреслено спектр питань, що стосуються функціонування міжетнічних і внутрішніх аспектів, складних площин національної та культурної ідентифікації, що, на нашу думку, сприятиме поповненню педагогічного інструментарію, спрямованого на розв’язання надважливої проблеми збереження музичної та фольклорної спадщини Українського Подунав’я для майбутніх поколінь.

Це видання є результатом багаторічних наукових розвідок та аналізу мистецьких практик. У ньому закладено ідею стимулювати дискусію про роль традиції в епоху

цифровізації та спонукати читача до власної інтерпретації глибоких смислів, прихованих у народній пісні, мелодії, ритмі.

Авторка вдячна науковому консультанту та рецензентам підготовленої праці (докторам педагогічних наук, професорам Н. Кічук, О. Білій, А. Растригіній) та висловлює сподівання, що запропонований погляд на народне музичне мистецтво допоможе читачеві відкрити нові горизонти розуміння нашої культури як невичерпного джерела сенсів і натхнення.

Монографію адресовано широкому колу фахівців: музикознавцям, культурологам, філософам, етнологам, викладачам та студентам мистецьких закладів освіти. Вона також буде цікавою всім, хто відчуває відповідальність за збереження та розвиток інтелектуального й духовного капіталу України.

РОЗДІЛ І. НАРОДНА МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ: ІНТЕГРАТИВНО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ КОНТЕНТ

1.1. Народна музична творчість у філософсько-педагогічній парадигмі

Художнє життя України, зокрема Бессарабського краю, впродовж багатовікової історії його розвитку зазнавало численних впливів з боку музичних культур різних країн та народів. Протягом XIX – початку XX ст. найвагомішими за своїми наслідками для еволюції музичного виконавства – аматорського, а згодом і професійного (сольного, ансамблевого, оркестрового, хорового, оперного, опереткового), музичної педагогіки, музично-теоретичної та музично-критичної думки, композиторської творчості, нотно-видавничої справи, конструювання та виготовлення музичних інструментів тощо стали постійні чисельні творчі контакти вітчизняних діячів з представниками західноєвропейських музичних культур, в яких зазначені вище напрями діяльності на ті часи мали вже стійкі, іноді вікові історичні традиції, на відміну від вітчизняної музичної культури, багато сфер якої також знаходилося в ті часи на стадії становлення і залучення професійних кадрів, у тому числі талановитих українців. Саме в постійній повсякденній творчій взаємодії представників різних музично-культурних традицій – угорської, румунської, єврейської, болгарської, молдавської, гагаузької та ін. – у другій половині XX – на початку XXI ст. в культурних центрах більшості регіонів сучасної України відбувалися процеси становлення, розвитку і популяризації таких форм музично-культурної діяльності, як професійне сольне, камерно-ансамблеве, оркестрове, оперне виконавство, організовувалися різного напрямку аматорські творчі гуртки, товариства.

Багата мистецькими подіями історія творчої взаємодії представників різнонаціональних музичних традицій з національними діячами в галузі музичної культури свідчить, з одного боку, про відносну близькість української ментальності, філософії, естетики, світосприйняття загалом, а з іншого, – про високий загальний культурний рівень населення України. Саме здатність сприймати, розвивати і творчо трансформувати у власному культурному середовищі традиції інших національностей є, на думку видатного українського історика Д. Антоновича, показником загального рівня культури будь-якого народу.

Дослідження впливів мультинаціональних мистецько-культурних традицій на розвиток культури Української Бессарабії ХХ – початку ХХІ ст. передбачає використання низки філософських, загальнонаукових і спеціально-наукових – культурознавчих і музикознавчих – методів для вирішення поставлених завдань.

Дедуктивно-систематичний метод спрямований на наукове просування від загальних визначень і з'ясування основних понять специфіки розвитку міжнаціональних музично-культурних відносин до поступової конкретизації та наповнення фактичними свідченнями різнорівневої творчої співпраці музикантів і, згодом, становлення українських виконавських, композиторських, музично-педагогічних традицій, заснованих на синтезі західноєвропейських і вітчизняних засад.

Ретроспективному осмисленню музично-культурного розвитку Української Бессарабії, загалом контексту її національного, суспільно-політичного та економічного розвитку, виявленню конкретних історичних фактів, які впливали на культуротворення в означеному регіоні, та на цьому фундаменті відтворенню процесів, за яких розкривається логіка, закономірність еволюціонування

музичної культури України в міжнаціональних контактах, сприяло широке застосування *історичного методу*.

Одним із визначальних компонентів проведеного дослідження став *культурологічний підхід*. З позицій сучасних глобалізаційних культурологічних концепцій проведено аналіз кроскультурних процесів, що відбувалися в суспільстві бессарабського регіону України. Постійні інтеркультурні контакти та діалоги, властиві музичному побуту багатонаціональних міст Півдня України, здійснювалися через безпосередню участь мешканців у мистецьких акціях, на яких виконувалися твори представників різних національностей чи слухачів численних народних музичних колективів, котрі презентували різноманітність народної музичної палітри. В той самий час найяскравіше національне композиційне забарвлення (мелодійне, гармонійне, ритмічне тощо) та захоплива національно позначена сюжетна канва (в музично-сценічних і вокально-хорових творах) були запорукою зацікавленого ставлення до них публіки.

За допомогою *методу логічного аналізу*, безпосереднім завданням якого є відтворення певного структурного стану дослідження як результату розвитку системи, тобто як історично складений стан функціонував і отримувал подальший розвиток, було здійснено аналіз мультинаціональних впливів на складові музичної культури України як елемент цілого при опрацюванні історичної, краєзнавчої, мистецтвознавчої та культурологічної літератури за темою дослідження. Притаманна Українському Подунав'ю специфіка культурного розвитку мала відмінні соціально-політичні, економічні, національні риси. Музично-культурні процеси еволюціонували залежно від цієї специфіки. Отже, усвідомлення значення впливів як загальнодержавних, так і місцевих факторів на розвиток міжнаціональних зв'язків у музичній культурі України другої половини ХХ – початку

XXI ст. стало можливим саме завдяки методу логічного аналізу.

Метод синтезу надав можливість осмислення як системної цілісності складових розвитку музичної культури України, культурно-історичних особливостей різнонаціональних народів, представники яких проживали на українських землях упродовж кількох поколінь, або як тільки переселилися в Україну, міжнаціональних культурних співвідношень та контактів, виділених через аналіз конкретних мистецьких подій.

Культурно-антропологічний метод дозволив простежити загальне й особливе в культурах різних народів. Культура кожного народу як виключно людська якість, що передається через навчання і складається з традицій та звичаїв, поведінки у повсякденному побуті та віруваннях, неповторна.

Разом з цим поза ареалом історичного проживання титульних націй їхні представники – переселенці в різні регіони України – в умовах життя пліч-о-пліч з іншими національними меншинами та з титульними націями під час постійного спілкування не могли хоча б частково приймати вплив і традиції представників інших культур. Організацією життєвого й культурного устрою на чужині та безпосередньо своєю професійною діяльністю ці емігранти до Півдня України сприяли все більшому перехрещенню і взаємопроникненню власне українських та інонаціональних впливів, у тому числі в музичній сфері. Сутність культурно-антропологічного методу виявилася у висвітленні характерних рис, властивих українцям та представникам інших культур, а саме: а) здатність до успадкування інонаціональних впливів, характерна для українців; б) здібності до виживання в інонаціональному культурному середовищі та поширення в ньому власних традицій, властивих болгарам, румунам,

молдованам та ін., активно працюючим в Україні в музично-просвітницькій сфері.

Системне дослідження різноманітних музично-культурних впливів стало можливим завдяки поєднанню етнологічного та соціально-комунікативного напрямів вивчення проблеми при комплексному аналізі процесу формування музичної культури України, що зумовило становлення та розвиток багатьох її ланок.

Дуже важливим виявився комплексний *музикознавчий метод*, що оперує інструментарієм історичного музикознавства, музично-історичного краєзнавства, етномузикознавства, музично-теоретичного аналізу народної творчості, фольклорного мистецтва.

Що ми маємо на увазі під поняттям фольклор? Якщо взяти етимологію цього слова, то в перекладі з англійської отримаємо: «folk» – народ, люди, «lore» – знання (пізнання в будь-якій галузі). Отже, фольклор – це народне пізнання. В етимології цього слова бачимо глибокий зміст, дуже важливий для міркувань про природу фольклору. Власне, і сам фольклор – це пізнання народу, як писав американський фольклорист Ф. Дж. Чайльд [1].

Сучасна фольклористика (наука, що вивчає фольклор, його сутність, тематику, специфіку, закономірності, особливості та взаємозв'язок з іншими видами мистецтв) – самостійна інтегративна наукова дисципліна, пов'язана з низкою наук гуманітарного та суспільного профілю. Основний предмет фольклористики – усна вербальна традиція різних народів, доступна в живому функціонуванні або фіксації на різних носіях (у тому числі в письмових джерелах та Інтернеті). В Україні фольклористика займає чільне місце як академічна та університетська дисципліна, що вигідно відрізняється від ситуації в деяких країнах Європи (наприклад, в Англії, Чехії, Угорщині), де вона практично перестала існувати як особлива наука: немає спеціальних

кафедр фольклору в університетах. Становище в українській науці щодо цього можна порівняти швидше із ситуацією в таких країнах, як Фінляндія та Естонія, в яких фольклористика має давні традиції та продовжує успішно існувати і сьогодні. Німецького філософа І. Гердера можна вважати засновником фольклористики як науки, хоча звичний для нас термін «фольклор» для позначення народної творчості він не застосовував. І. Гердер став не лише одним із перших збирачів народної поезії та пісень, видавши в 1778 р. працю «Голоси народів у піснях», а й виступив з науковими роботами «Фрагменти з німецької літератури», «Критичні гаї», «Про Осіану та пісні древніх» та інші, в яких запропонував принцип історичного підходу до явищ народної культури. Він звернув увагу на збирання і вивчення народної поезії та пісень, вважаючи їх джерелом поезії взагалі. У 1765 р. англієць, літератор і видавець Т. Персі, використавши народну рукописну збірку XVII століття, так само випустив книгу старовинних англійських пісень «Пам'ятники англійської поезії», супроводжуючи її трьома науковими статтями про творчість стародавніх бардів та середньовічних менестрелів.

І. Гердер, зацікавившись цим виданням, ввів у науку поняття «народна пісня» (Volkslied), назвавши так стародавні й сучасні йому народні пісні, збережені в народному побуті, та поезію, що існувала на той час у народі. Відзначивши історичну роль народу у створенні національної культури, він писав, що в поезії кожного народу відбивається його вдача, звичаї, умови праці та побуту. І. Гердеру належить велика заслуга у визначенні фольклору як джерела для створення національної літератури і мистецтва, що згодом було розвинене художниками-романтиками [3].

Термін «фольклор» було запропоновано в середині XIX ст. англійським істориком культури Вільямом Джоном Томсом у статті «Folk-lore», розміщеної на сторінках журналу «The Athenaeum» у 1846 р. У ній він закликав до збирання

народної творчості, а в назві підкреслив, що фольклор – це «народне знання» [1, с.6]. Пізніше, 1879 р., в журналі «Folk-Lore Record» В. Дж. Томс підкреслив, що фольклор – це усна історія народу, залишки колишніх вірувань, традицій, звичаїв тощо. У визначенні змісту терміна «фольклор» у В. Дж. Томса помітний зв'язок з ідеями І. Гердера та естетикою німецьких романтиків (Ф. Шеллінг, Я. та І. Гримм та ін.) [4].

У 1870 р. в Англії було створено Фольклорне товариство (Folk-Lore Society). У журналі «Folk-Lore Record» наводиться таке значення терміна: фольклор – це «давні звичаї, обряди та церемонії минулих епох, які перетворилися на забобони та традиції нижчих класів цивілізованого суспільства», і в ширшому сенсі – «сукупність форм неписаної історії народу», і далі: «Можна сказати, що фольклор охоплює всю культуру народу, яка не була використана в офіційній релігії та історії, але яка є і була завжди його власним твором» [7].

Визнаний у світовій науці дослідник народної творчості В. Пропп відзначав, що історичний розвиток фольклору показує, що існує фольклор, який виник ще в доісторичний час у системі будь-якого обряду і дожив в усній передачі до наших днів, та має варіанти в міжнародному масштабі, і фольклор, що виник у новітній час як індивідуальна творчість, але функціонує як фольклор [4].

Чи не першим ученим чоловіком в Україні був філософ і письменник Г. Сковорода, який використав елементи фольклору у своїй творчості та заговорив про важливу виховну роль усної народної творчості в житті суспільства.

Вагомий внесок у збір та дослідження фольклору зробив ректор нововідкритого Київського університету М. Максимович, видавши відому фольклорну збірку «Малоросійські пісні» (1827), матеріали якої стали джерелом творчості для багатьох письменників. У передмові до збірки М. Максимович підкреслив, що народні пісні та думи можуть бути основою для пізнання «подій дійсних».

Пізніші праці М. Максимовича – збірка «Українські народні пісні» (1834) та «Збірка українських пісень» (1849). У передмові до них учений висловив думки про змістовну та жанрову специфіку українського фольклору, стильову специфіку дум та козацьких пісень. Цінним було також твердження про те, що українські кобзарі виступали своєрідними носіями найвищих етичних якостей, виконували певну історичну місію. Ця думка збігалася з поглядами Т. Шевченка («Прибуття») [12].

У 70–80-х роках XIX ст. дуже серйозним фольклористом був М. Драгоманов, який у 1867 році разом зі своїми товаришами вирішив укласти й видати кілька збірок української етнографії та народної творчості. Так з'явилися дві збірки українських казок і дві збірки пісень – до речі, єдине, що за часів дії валуєвського циркуляра можна було видавати українською мовою. Наслідком тривалої та старанної роботи М. Драгоманова і професора Київського університету В. Антоновича стали два універсальні томи «Історичні пісні малоросійського народу» (1874 – 1875) з ґрунтовними поясненнями та коментарями фольклорної спадщини від X до XVII століття – від етносу дружинного і княжого періодів до козацьких часів Богдана Хмельницького включно. М. Драгоманов вважав, що знання і розуміння фольклору полегшує розуміння історичних процесів та взаємин між різними народами [5, с.456-460].

Між обрядовим фольклором, який веде своє походження від язичницьких часів, і місцевою піснею, що буквально передається «по слуху», є суттєва відмінність. У першому випадку ми бачимо найраніші за генезою жанри фольклору, пов'язані з міфологічною культурою, у другому випадку – сучасний фольклор поетів-аматорів.

Існують такі приклади колективної творчості, як казки, в яких індивідуальність автора виявляється у майстерності

оповідача, його вмінні варіювати, імпровізувати, і можливо, по-новому донести до слухачів зміст казки.

Календарно-землеробські пісні українського фольклору – приклад колективної творчості, історичні пісні – приклад анонімності автора чи групи авторів, а ліричні пісні, частівки – приклад творчої індивідуальності автора.

Сьогодні багато поширених у масах пісень, які ми називаємо «народними» та сприймаємо як фольклор, часто можуть виявитися переробленими віршами одного з маловідомих (і навіть відомих) авторів ХІХ ст. і покладеними народом на музику.

Сама ідея сходження у фольклор «вищих» культурних верств не нова. Свого часу у вітчизняній фольклористиці критикувалася ідея Н. Міллера про створення билин княжими дружинними співаками, але у 20-30 рр. ХХ ст. її підтримав В. Келтуялу. Однак цей культурний процес і сьогодні відбувається у фольклорі, як європейському, так і вітчизняному. Ми назвали б його «фольклоризацією» повсякденного культурного матеріалу, про що писав і В. Пропп [9].

Термін «фольклор» буквально означає «народна мудрість» чи «народне знання» і має досить умовний характер. Він входить до системи міжнародної наукової термінології поряд з німецьким терміном «Volkskunde», який майже ідентичний «фольклору» за складом та значенням включених до нього компонентів. Той факт, що слово прижилося, набуло широкого міжнародного поширення, увійшло до назв наукових товариств, періодичних та серійних видань, доводить, що воно було придумано вдало. Водночас цей термін не позбавлений двозначності. По-перше, фольклор може розумітися як і сама народна творчість (тобто «мудрість народу»), і як наука про цю творчість (тобто «знання про народ»). Утім, у дослідженнях українських науковців цю проблему вирішено шляхом поділу термінів «фольклор» і

«фольклористика». По-друге, фольклор може також розумітися у широкому та вузькому сенсі. Вчені виділяють кілька значень терміна «фольклор», проте для нас у цьому випадку можна звести їх до двох основних – умовно кажучи, вузькому та широкому. При широкому розумінні фольклор розуміється як «вся сукупність, все розмаїття форм традиційної культури», при вузькому – до фольклору «належать явища і факти вербальної духовної культури у всьому їхньому різноманітті» [8]. Отже, при вузькому розумінні фольклор включає тільки такі явища, які мають вербальну складову, а за широкого – також народні танці, традиційні ремесла, свята і звичаї тощо, незалежно від того, мають вони словесний супровід чи ні. Термін «фольклор» у широкому значенні є синонімічним до словосполучення «народна духовна культура». Відповідно до цього фольклор у вузькому розумінні може включатися до галузі філології поряд з літературознавством та мовознавством, а в широкому – до області етнографії, етнології, культурної чи соціальної антропології. Для науки ХХ ст. було характерне вузьке розуміння фольклору та віднесення фольклористики до філологічних дисциплін; у подальшому періоді домінує тенденція до широкого розуміння та осмислення фольклористики як інтегративної дисципліни. По-третє, фольклор можна розуміти також як сукупність пережиткових явищ, що функціонують у таких груп населення, які зберігають традиційний спосіб життя (насамперед у сільській місцевості), або як сукупність позалітературних жанрів словесності. При розумінні фольклору в першому значенні доведеться визнати, що область фольклору безупинно звужується, а фольклористи вивчають головним чином такі явища, що вже перестали активно функціонувати.

При розумінні фольклору в другому значенні виникає небезпека того, що фольклористика ототожнюється із соціологією, культурною та соціальною антропологією і

втрачає специфічний предмет свого вивчення. Фольклор у силу своєї поліелементності та жанрового різноманіття є предметом не лише фольклористики, а й інших наук. Тексти усної традиції, окрім фольклористів, вивчають лінгвісти різного профілю, літературознавці, етнографи, антропологи, соціологи, психологи, музикознавці, театрознавці та ін.

У зв'язку з тим, що сучасній гуманітарній науці загалом характерна тенденція до міждисциплінарності, фольклористика дедалі більше з'єднується з етнографією, соціальною та культурною антропологією, краєзнавством, соціологією, музикознавством, театрознавством, музеєзнавством; відчуває на собі вплив усної історії, релігієзнавства, народознавства. Для самовизначення фольклористики та осмислення її інституційного статусу найбільш важливі її зв'язки з лінгвістикою, літературознавством, етнографією і музикознавством.

Загалом фольклористику доцільно представляти як сукупність наступних субдисциплін: 1) вивчення жанрової системи та поетики фольклору; 2) теорія фольклору, 3) польова фольклористика, 4) музична фольклористика, 5) історія фольклористики, 6) викладання фольклору (фольклористика як навчальна дисципліна).

Окремі субдисципліни, що входять до складу фольклористики, по-різному пов'язані з іншими гуманітарними науками. Приміром, польова фольклористика є сукупністю методичних прийомів та практичних дій, спрямованих на пошук, фіксацію та збереження текстів (пісень) усної традиції. Для того, щоб успішно здійснювати свою діяльність, збирач повинен поєднувати навички фольклориста, етнографа та музикознавця, інакше він не зможе, з одного боку, розуміти й адекватно фіксувати усне мовлення, з іншого, – ризикує пропустити пласти фольклору, вбудовані у систему традиційної культури. Отже, перелічені вище дисципліни, з однієї сторони, є складовими частинами

фольклористики, з іншої, – перетинаються з гуманітарними та соціальними науками. Питання, яку предметну область вважати центральною і найбільш значною, а яку другорядною, багато в чому має умовний характер [14].

У найзагальнішому вигляді фольклористика охоплює два ряди фактів: 1) збирання, обробка та зберігання текстів усної словесності, їх подальша публікація та популяризація; 2) аналітичне вивчення фольклору, формування наукових напрямів та теорій. Відповідно предмет історії фольклористики також включає дві групи явищ. По-перше, історія збирання, обробки, зберігання, публікації та популяризації фольклору; формування інституцій, спрямованих на забезпечення цієї діяльності (наукові товариства, університетські кафедри, музеї тощо); опис біографій та професійної діяльності фольклористів. По-друге, історія наукових напрямів та шкіл, розробки методів та теорій для осмислення та вивчення фольклору.

Паралельно з удосконаленням методики й техніки фіксації фольклору відбувалися процеси, що мають протилежний вектор: соціальна трансформація та урбанізація сільського життя призвели до деформації фольклорної культури і поступового відмирання низки класичних жанрів. Цінність старих записів билин та історичних пісень у зв'язку з цим незмірно зросла, оскільки можливість фіксації нових текстів практично виключена. Навіть жанри, які збереглися, часом зазнали такої модернізації, що користуватися новими записами доводиться з великою обережністю. Все більш нагальною стає потреба в тому, щоб зробити повну ревізію старих записів фольклору (як опублікованих, так і тих, що зберігаються в архівах). Природною частиною такої ревізії має бути оцінка записів з погляду їх вірогідності, автентичності, технічної якості та ін.

Сьогодні актуальним завданням стає запровадження етнокомпонента в методику музичного виховання.

Необхідність звернення до джерел народного мистецтва, традицій, звичаїв народу не випадкова, оскільки не секрет, що, крім економічних труднощів, ми зараз переживаємо кризу виховання молодого покоління. Порушилися традиції, порвалися нитки, які пов'язували старше та молодше покоління. Тому дуже важливо відродити наступність поколінь, закласти у дітей моральні підвалини, сформувати патріотичні настрої, які живуть у людях старшого покоління. Безжальне відрубання свого коріння від народності у виховному процесі веде до бездуховності.

Народне мистецтво своєю гуманністю, життєствердною основою, яскравістю образів та фарб викликає у дітей гарний настрій. Їх веселить м'який гумор потішок, заспокоює колискова пісня, викликає сміх, посмішку задержуватий танець, музична гра, хороводи. І все це забезпечує психологічне розвантаження. В результаті йдуть тривожність, страх, пригнічений стан, з'являється спокій, почуття захищеності, впевненості у собі, власних силах. Скільки б ми не закликали до свідомості дітей, спонукаючи їх бути «працелюбними», все буде марно, якщо те чи інше заняття не народжуватиме в дитині задоволення від нього. Внутрішнє задоволення, насолода, радість – ось деякі спонукачі дитячої активності, які мають бути супутниками соціальних, моральних проявів дітей, якщо педагог хоче, щоб вони тягнулися до морального та людського.

У художньо-естетичній освіті та вихованні дітей значну роль відіграє залучення до народної музичної творчості, народної пісенної культури. Народну музичну творчість М. Гоголь образно називав «звучною історією», «дзвінкими живими літописами» [6, с.27]. Музичне мистецтво надає їм можливість усвідомити себе духовно-значимою особистістю, розвинути здатність художнього, естетичного, морального оцінювання навколишнього світу, освоїти незмінні цінності культури, запозичити духовний досвід поколінь.

Ефективність використання творів народної творчості в освітньому процесі дослідники пояснювали низкою причин: по-перше, це зрозумілість та доступність творів народного мистецтва; по-друге, сприйняття твору передбачає момент співучасті, співтворчості; по-третє, твори народного мистецтва найчастіше звучать на святкових заходах, які супроводжуються позитивними емоційними переживаннями, що веде до кращого сприйняття та засвоєння естетичної значущості виховної інформації. Опора на вітчизняну музичну культуру робить природним та органічним залучення дітей до різних жанрів музичного фольклору. Порівнюючи інтонаційний лад фольклору з особливостями розмовної мови народу, природними умовами життя, темпераментом, діти глибше пізнають свою рідну музику. В епоху вивільнення духовних засад народу, його творчих сил назріла необхідність відродження і передачі цінностей традиційних народних культур, що збереглися до наших днів, насамперед молодому поколінню.

Освоєння доступного фольклорного матеріалу формує уявлення дитини про народну музично-поетичну мову, її образно-смысловий лад. Завдяки природності звукової організації народних поспівок в учнів досить швидко може бути налагоджена координація голосу та слуху, що негайно позначиться на чистоті інтонування. Вправи у виразній, чіткій та емоційно яскравій вимові народно-поетичних текстів розвивають голос, підвищують мовленнєву і визначають співочу культуру школярів. Елементи руху, які включаються у виконання, не тільки розвивають необхідну координацію рухів, а й дозволяють точніше передати, а отже, й освоїти національну народну характерність самовираження.

Діяльність, що будується на принципах фольклорної творчості, розвиває художньо-образне, асоціативне мислення, фантазію дитини, дозволяє активізувати її найрізноманітніші музичні прояви.

Музичний фольклор охоплює творчість дорослих для дітей (колискові пісні, пісеньки, казки та ін.). Згодом ці жанри, поряд з ігровими та обрядовими піснями, перейшли до дитячого репертуару, втративши у творчості дорослих своє первісне значення [13, с.37].

Дитячий фольклор має різнобічні навантаження. Крім завдань розумового та емоційного розвитку, ігри, пісеньки й інші жанри та форми дитячої творчості спрямовані, перш за все, на задоволення потреб дитини у спілкуванні. Цікавий дитячий розум постійно прагне контактів: діти спілкуються з дорослими та між собою; пізнаючи світ, вони намагаються відтворити звуки навколишнього середовища, запозичують пісні дорослих, переробляючи їх на свій лад, згідно з власним сприйняттям їхнього розуміння.

В основі змісту музично-виховної роботи з учнями у галузі вивчення фольклорного мистецтва важлива роль належить чотирьом ключовим компонентам, які повинні враховуватися для формування основ фольклору в музичній діяльності дітей: емоційний компонент обумовлений специфікою фольклорного мистецтва, його яскравістю, емоційною заразливістю. Він передбачає усвідомлення дитиною однієї з важливих функцій фольклору, пов'язаної з передачею різних відтінків почуттів, настроїв, виражених засобами музичної мови; пізнавальний компонент пов'язаний з розширенням знань та уявлень дітей про музичний та поетичний фольклор, з елементарними поняттями фольклору в рамках, доступних для розуміння учнів шкільного віку. На основі одержуваної інформації у дітей розвивається пізнавальна активність, інтерес до музики, художнього слова, гри на народних музичних інструментах, виникають особистісні переваги, пов'язані зі сприйняттям тих чи інших музичних творів; діяльнісний компонент також важливий, оскільки сам процес музичного розвитку дитини відбувається у різноманітній музичній діяльності (сприйняття-слухання,

спів, музично-ритмічна діяльність, гра на дитячих музичних інструментах), де кожен із видів діяльності має своє самостійне значення, свою самоцінність. Дитина опановує необхідні способи дій для успішного прояву своїх здібностей у співі, рухах під музику, грі на дитячих музичних інструментах; соціально-особистісний компонент передбачає розвиток в учнів інтересу до фольклору, бажання його слухати, співпереживати настрою, впізнавати національні традиції, пісні, танці, здатність давати власну оцінку творам, що сприймаються. Самореалізація і творче самовираження в процесі музичної діяльності на заняттях, фольклорних святах стає основою для встановлення позитивних взаємин кожної дитини з однолітками та з дорослими у навчальних закладах і сім'ї [3, с.78].

Однак такі системи знань і умінь можуть бути сформовані лише в умовах регулярного і планомірного навчання, що враховує: психофізіологічні особливості учнів (інтенсивність формування та розвитку організму, надзвичайна рухливість); специфіку і споконвічну природу застосовуваних фольклорних засобів (різноманітність та яскравість засобів виразності, усність та синкретизм їх прояву). Корисні в роботі з дітьми зразки літературного фольклору для дитячих імпровізацій (мовленнєвих, пластичних, інструментальних). Перші досліди залучення дитини до створення свого «твору» в будь-якій формі самовираження дають позитивні результати та сприяють розвитку сталого інтересу дітей до музики. У віці старшого школяра необхідно більше спиратися на інтуїцію дітей, на живий і захопливий процес їхнього спілкування з музичним фольклором.

Розвитку музикальних здібностей можуть сприяти дитячі фольклорні музичні ігри, що синтезують різні види музичної діяльності, в ігровій формі навчають культурі спілкування. Їх використання на уроці музичного мистецтва

дозволяє розвивати у дітей музикальність: почуття ритму (плескання в долоні, танцювальні рухи тощо), почуття ладу (спів хоровий, сольний) та музично-слухові уявлення.

Наступним важливим моментом музичних ігор є їхня спрямованість на розвиток музично-слухових уявлень. Кожна гра – це спілкування. Щоб вона досягла своєї мети, важливим є з'ясування комунікативної позиції кожного учня, що дасть можливість об'єктивного прояву тих якостей, які лежать в основі музичності та завдяки яким розвиваються музикальні здібності.

У навчанні засобами музичного фольклору принцип діалектичної єдності індивідуального та колективного є основним. Тому розвиток індивідуальних рис особистості та її здібностей має бути поєднаний з колективними формами виконання: спів у хороводі, спів із танцем, постановкою тощо. Початковою основою музики є пісня – один з основних засобів виховання. Народна пісня навчала молодь моральності, закладала інтерес до музичного мистецтва, формувала естетичні уподобання.

Пісенна народна творчість – не просто своєрідний вид мистецтва, це особлива форма суспільної свідомості та невід'ємний компонент повсякденного побуту народу. Народну пісню не можна нічим замінити, особливо на етапі виховання дитини. Цікаво відзначити, що цілий пласт пісень має чітко виражену виховну спрямованість. Колискові пісні, пісеньки, потішки, примовки, пісні-ігри готують дитину до життя. Традиції українського народу, його історичне минуле, елементи селянської праці, національно-психологічні риси знаходять свій відбиток у дитячих піснях. Багато забав, ігор – це як би жартівливе наслідування трудового процесу дорослих («А ми просо сіяли»). Традиційні дитячі пісні, фіксовані нині, є своєрідним історично складеним типом народнопісенної художньої форми. Як самостійний пласт фольклору традиційна дитяча музична творчість склалася, з одного боку,

під безпосереднім впливом найдавніших поспівок, з іншого, – стала результатом своєрідного, глибоко оригінального дитячого світосприйняття, світорозуміння [11, с.33-47]. Основою дитячих кличок, ігрових приспівів, колискових пісень і жартівливих скоромовок речитативного складу є багаторазові повтори секундових, терцієвих, рідше квартових інтонувань, які будуються на співучих інтонаціях кличу, вони відображають природні зниження та підвищення розмовної мови (ходи на малу секунду). Доступні кожній дитині секундові та терцові інтонації таких пісень готують дітей до складніших за музичною мовою мелодій. Адже навіть у піснях із широкими інтонаційними ходами роль секундових сполучень дуже значна. Дитячі пісні збудовані переважно на традиційних, усталених співах-формулах. Засвоюючи їх з раннього віку, діти досягають народний піснеспів, який лежить в основі народної музичної творчості. Виразні, що легко запам'ятовуються, поспівки-формули не лише полегшують сприйняття та відтворення різних дитячих пісень, а й нерідко сприяють виникненню індивідуальних варіантів традиційних фольклорних зразків, які відповідають творчим здібностям та виконавчим можливостям дитини. Крім того, традиційні дитячі пісні розвивають у дітей не лише музикальний слух і пам'ять, а й їхні легені, дихання, голосовий апарат – адже заклички, дражнилки, деякі пісні співаються повним голосом, іноді якомога голосніше.

Спів – найбільш простий та доступний для дітей вид музичного фольклору. Щоб зрозуміти закономірності відображення інтонаційних особливостей мовлення, яке звучить у музиці, необхідно розібратися в механізмах мовного і вокального інтонування, а у такий спосіб – і в можливостях передачі у співі тих чи інших сторін акустичної структури мовних інтонацій. Мова і спів, незважаючи на опору на єдине джерело – голосовий апарат, є двома різними звуковими процесами, що легко розрізняються нашим слухом. В основі

їхньої диференціації лежить відмінність у використанні звукового матеріалу, фізичних властивостей звуку, продукованого фонаційною системою [10, с.67]. Ці акустичні відмінності між мовою і співом своєю чергою обумовлені відмінностями у фізіологічних механізмах: єдине джерело мовної та вокальної інтонації – голосовий апарат – по-різному функціонує у мовленні та співі. Кардинальна відмінність мови та співу пов'язана з рухом тону мелодики. У «мовному режимі» висота тону – найважливіша властивість музичного звуку – ніби йде в тінь, поступаючись першістю тембровим, спектральним відмінностям, які лежать в основі розрізнення мовних фонем [7, с.49].

У розвитку сприймання музичного фольклору першорядна роль приділяється освоєнню жанрів народної пісні: дитячий фольклор, колискові, ліричні, солдатські, трудові, історичні, билини [1, с.58]. Основні вокально-хорові вміння та навички учнів, пов'язані з освоєнням пісенного фольклору, спрямовані на формування кантилени, широкого дихання, природної манери звучання голосів, освоєння елементів багатоголосного співу. Особливо необхідно уникати форсованого звучання, що так часто застосовується при виконанні народних пісень; орієнтуватися на добре знайому академічну манеру виконання фольклору в разі, якщо сам учитель не має так званої народної манери звучання пісенних зразків; дбайливо використовувати народні традиції свого краю у виборі характеру звучання дитячих голосів. Одне з головних завдань вокальної роботи з учнями – формування природного, натурального, вільного, без напруги та крику звуку. Умовами активізації співочих навичок школярів є чітке розуміння дітьми процесу вокальної діяльності, усвідомлення результативності роботи. Для розвитку музичного сприйняття – основи музичного виховання – треба частіше надавати учням практичну можливість переживання різноманітних почуттів, виражених у народній музиці, як хоровій, так і

інструментальній. Тому кожне заняття має відбуватися на емоційному підйомі. Тільки «емоційне пробудження розуму», як зазначав В. Сухомлинський, дає позитивні результати в роботі з дітьми [7].

Отже, пошук шляхів сприйняття народної музичної творчості спонукає нас звернутися до досвіду народної педагогіки, до дитячого музичного фольклору, який є випробуванням і цінним засобом прилучення дітей до прекрасного – джерел рідної, істинної народної творчості.

Усна народна творчість протягом тисячоліть була чи не єдиним засобом узагальнення досвіду народу, втіленням народної мудрості, народного світогляду, народних ідеалів. У фольклорі відбито не тільки естетичні та етичні ідеали народу, але і його історія, філософія, психологія, виховання – тобто все, чим він жив, що хотів передати наступним поколінням. Необхідність фіксувати життєві спостереження у пам'яті спонукала до створення певних стереотипів мови, досконалих художніх форм, фольклорних жанрів. Усність, як одна з найістотніших ознак народної творчості, призводила до вдосконалення форм передачі естетичної інформації, з одного боку, та розвитку і вдосконалення людської пам'яті – з іншого. Щоб полегшити запам'ятовування великого обсягу інформації, побутовою практикою розроблялися стереотипні фольклорні форми, стабільні структури всередині кожного жанру та всередині них. Значна увага зверталася на формування образної системи символіки, яка переходила із твору до твору, із покоління до покоління, підтримуючи усну традицію тієї чи іншої місцевості.

Висновки

1. Мультинаціональні впливи на музичну культуру України та Бессарабії

Музичне життя України, Бессарабського краю історично формувалося під впливом численних музичних культур різних народів. У XIX – на початку XX століття ключовий вплив на розвиток усіх сфер музики (виконавство, педагогіка, композиторство) здійснювали творчі контакти з представниками західноєвропейських культур, які вже мали стійкі традиції.

Пізніше, у другій половині XX – на початку XXI століття, професійне та аматорське музичне життя в регіонах України розвивалося завдяки повсякденній взаємодії представників різних музично-культурних традицій, включаючи угорську, румунську, єврейську, болгарську, молдавську, гагаузьку та інші.

Ця багата історія взаємодії свідчить про:

- Відносну близькість української ментальності та світосприйняття до інших культур.

- Високий загальний культурний рівень населення, який, на думку Д. Антоновича, вимірюється здатністю народу сприймати, розвивати та творчо трансформувати традиції інших національностей.

- Роль переселенців у Південному регіоні, які через свою діяльність сприяли взаємопроникненню українських та мультинаціональних впливів у музичній сфері.

2. Методологія дослідження культурних впливів

Для дослідження впливу мультинаціональних традицій на культуру Української Бессарабії автори застосовують комплексний набір методів:

Сутність та застосування.

Від загальних визначень міжнаціональних відносин до конкретних фактів творчої співпраці, що сприяло становленню українських традицій на синтезі західноєвропейських і вітчизняних засад.

Історичний. Ретроспективне осмислення розвитку Бессарабії (національний, економічний, політичний контекст)

для виявлення логіки еволюції музичної культури в міжнародних контактах.

Культурологічний. Аналіз кроскультурних процесів з позицій глобалізаційних концепцій, вивчення інтеркультурних контактів у багатонаціональних містах Півдня України.

Логічний аналіз. Відтворення структурного стану дослідження як результату розвитку системи. Дозволив усвідомити вплив як загальнодержавних, так і місцевих факторів на розвиток міжнародних зв'язків.

Синтез. Осмислення системної цілісності розвитку музичної культури, культурно-історичних особливостей народів, що проживають у регіоні.

Культурно-антропологічний. Виявлення загального та особливого в культурах, а також здатності українців до успадкування впливів і здатності інших націй (болгари, румуни, молдовани) до виживання та поширення власних традицій на чужині.

Інтеграція. Поєднання інструментарію історичного музикознавства, краєзнавства, етномузикознавства та музично-теоретичного аналізу народної творчості.

3. Етимологія та сутність фольклору і фольклористики.

- Етимологія: термін «фольклор» (англ. folk – народ, lore – знання) буквально означає «народне пізнання» або «народна мудрість». Запропонований В. Д. Томсом у 1846 році для позначення «усної історії народу, залишків колишніх вірувань, традицій, звичаїв».

- Погляди засновників: І. Гердер вважається засновником фольклористики як науки, котрий увів поняття «народна пісня» (Volkslied) і підкреслив роль фольклору як джерела для створення національної літератури та мистецтва.

- Фольклористика: це інтегративна наукова дисципліна, що вивчає усну вербальну традицію. В Україні фольклористика має стійке академічне положення, на відміну від деяких країн Європи.

- Розуміння терміна: вузьке значення: явища та факти вербальної духовної культури (включаючи фольклористику до філології); широке значення: сукупність традиційної культури (включно з танцями, ремеслами, святами), синонімічне «народній духовній культурі» (включаючи фольклористику до етнології та антропології).

- Динаміка розвитку фольклору: історично включає як жанри доісторичного походження (обрядовий фольклор), так і сучасну творчість поетів-аматорів. Процес переходу «вищих» культурних верств до фольклору називається «фольклоризацією» (В. Пропп).

4. Внесок українських учених.

- Г. Сковорода: один із перших, хто використовував елементи фольклору та наголошував на його виховній ролі.

- М. Максимович: Ректор Київського університету, який видав збірку «Малоросійські пісні» (1827) та інші, підкресливши, що народні пісні є основою для пізнання «подій дійсних» та свідчать про високі етичні якості кобзарів.

- М. Драгоманов та В. Антонович: уклали універсальні томи «Історичні пісні малоросійського народу» (1874 – 1875), вважаючи, що знання фольклору полегшує розуміння історичних процесів.

5. Виховний потенціал фольклору.

В умовах сучасної кризи виховання та розриву наступності поколінь застосування етнокомпоненту в музичному вихованні стає актуальним завданням:

- Відродження наступності: залучення до народної культури (традицій, звичаїв) дає дітям моральні та патріотичні підвалини, які живуть у старшому поколінні.

- Психологічний вплив: народне мистецтво (гумор, колискові, танець, ігри) викликає позитивні емоції, забезпечує психологічне розвантаження, зменшує тривожність і сприяє внутрішньому задоволенню.

• Розвиток особистості: народна музична творчість, яку М. Гоголь назвав «звучною історією», дозволяє дітям усвідомити себе духовно значущою особистістю, освоїти незмінні цінності культури та духовний досвід поколінь.

• Ефективність використання: твори народного мистецтва є зрозумілими, доступними, викликають співтворчість і часто супроводжуються позитивними емоційними переживаннями під час свят.

• Методичні основи: освоєння фольклору формує уявлення про народну музично-поетичну мову, розвиває координацію голосу та слуху, підвищує мовленнєву і співочу культуру.

• Чотири основні компоненти музично-виховної роботи:

1. Емоційний: усвідомлення функції фольклору, пов'язаної з передачею почуттів.

2. Пізнавальний: розширення знань про фольклор, розвиток пізнавальної активності та інтересу.

3. Діяльнісний: розвиток умінь через різноманітну музичну діяльність (сприйняття, спів, рухи, гра).

4. Соціально-особистісний: розвиток інтересу до фольклору, здатності співпереживати та самореалізовуватися у колективній діяльності.

Народна пісня (особливо колискові, потішки, пісні-ігри) має величезне виховне значення, закладаючи основи моральності та відображаючи національно-психологічні риси народу та його історичне минуле.

Література:

1. Давидюк В. Ф. Вибрані лекції з українського фольклору (в авторському дискурсі) : навч. посіб. для студ. вищих навч. закладів. Вид. третє, виправл., доп. і перероб. Луцьк : ПВД «Твердиня». 2014. 448 с.

2. Давидюк В. Історико-географічна атрибутивність щедрівок та колядок. *Фольклористичні зошити*. Вип. 6. 2003. С. 123-148.

3. Дмитренко М. Українська фольклористика. Історія. Теорія. практика. «Народознавство», 2001. 376 с.
4. Дмитренко М. Українська фольклористика другої половини XIX ст.: школи, постаті, проблеми. К. : Сталь, 2004. 384 с.
5. Драгоманов М. Нові українські пісні про громадські справи (1764 – 1880). *Вибране*. К. : Либідь, 1991. С. 456-460.
6. Кононенко П. Українознавство. К. Наукова думка, 1996. 353 с.
7. Лановик М., Лановик С. Українська усна народна творчість. К. Знання-Прес, 2006. 592 с.
8. Семенов О. Усна народна творчість. К. Обереги, 2003. 238с.
9. Грушевський М. Історія української літератури. У 6 т. 9 кн. К. Либідь, 1993. Т. 1. 392 с
10. Кирчев Р. Із фольклорних регіонів України. Львів : Ін-т народознавства НАНУ, 2002. С. 263-294.
11. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні: У 2 кн., 4 т. К. Обереги, 1994. Кн. 1. 400 с; Кн. 2. 528 с.
12. Максимович М. Дні та місяці українського селянина. К. Обереги, 2002. 192 с.
13. Марчук З. Шлюбні стосунки в колядках і щедрівках. *Фольклористичні зошити*. Вип. 6. 2003. С. 25-54.
14. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. К. Обереги, 1992. 85 с.

1.2. Етнокомпонент – важливий чинник українського музичного фольклору

Словом «фольклор» позначають всю матеріальну та духовну народну творчість, яка історично, згідно з соціокультурним розвитком, сформувала конкретний тип мислення певного народу чи середовища людського об'єднання, виявляючи його етнічну самобутність.

Носієм автентичного фольклору вважається особистість, генетично пов'язана з природним фольклорним середовищем, що успадкувала фольклорні знання, вміння-ремесла від

батьків, дідів поіменно усним способом та адекватно передає їх наступним поколінням, для яких фольклор є родом діяльності. Під вторинним, «секундарним» фольклором розуміють фольклор, який зберігає ознаки автентичної першооснови і не переходить у форми професійної творчості, що функціонує в пасивно-побутовій формі існування, проте дещо видозмінений суб'єктами різного соціального походження, для яких рід занять фольклором не є основним – учасники, любителі народних ремесел.

Наприкінці XIX ст. французький фольклорист П. Сабійо запровадив поняття «фольклоризм» на позначення ненаукових знань фольклору, зміст якого залежно від ідейно-естетичної оцінки фольклору змінювався. Під фольклоризмом більшість фахівців вітчизняної науки розуміють трансформацію фольклору у професійній творчості – літературі, музиці, театрі [5].

Поняття «фольклоризм» означає осмислення та інтерпретацію народного типу мислення інтерпретаторами ненаукової духовної, матеріальної чи художньої сфери діяльності.

Записи народних фольклорних традицій кінця XVI–XVIII століття містяться в роботах Я. Ласицького «*De Russorum, Moscovitorum et Tartavorum religione, sacrificiis nuptiarum, funerum ritu ...*», Г.Л. де Боплана «Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що тягнуться від кордонів Московії до кордонів Трансільванії, разом з їхніми звичаями, способом життя та ведення воєнного», у топографічних описах, як-от: «Топографічний опис Харківського намісництва з історичним повідомленням про колишні у цій країні з давніх часів зміни, взяті до пояснення діянь і хронологій. З татарської історії Баядур-Хана-Абулгadzі, Російської історії князя Щербатова. Накреслення Європейської Історії Готфріда Ахенвальда і Політичної Історії Самуїла Пуффедорфа» і «Чернігівського намісництва

топографічний опис з коротким географічним та історичним описом Малої Росії, з частин якої намісництво складено, складене дійсним статським радником і кавалером». Фактом зародження українсько-російської фольклорно-етнографічної науки як самостійної дисципліни є робота «Опис весільних українських простонародних обрядів у Малій Росії та в Слобідській Українській губернії, а також у великоросійських слободах, населених малоросіянами, які вживаються. Створене Григорієм Калиновським, армійських піхотних полків, який перебуває в українській дивізії прапорщиком»[4]. Першу спеціальну наукову експедицію на Лівобережну Україну з метою систематичного опису краю та його мешканців здійснив разом зі своїми студентами академік І. Гюльденштедт (1774 р.). У середині XIX ст. були визначені предмет та завдання етнографії та загальні риси і методики дослідження. Етнографія сформувалась як самостійна галузь науки.

Наприкінці XVIII – другої половини XIX ст. народні традиції цілеспрямовано збирають, описують, видають та вивчають Д. Бантіш-Каменський, Ф. Буслаєв, Б. Грінченко, І. Франко, Л. Українка, М. Гоголь та інші, до прикладу, З. Доленга-Ходаковський «Проект вченої подорожі Росією для пояснення давньої слов'янської історії» [6].

У фольклорно-етнографічних матеріалах кінця XIX ст. народні пісні з музичним супроводом з'явилися у вигляді обробок, призначених для пасивно-побутового використання, зроблених В. Трутовським, І. Прачем, К. Липинським, А. Каципінським, М. Лисенком та ін.

У фольклорно-етнографічних матеріалах кінця XIX ст. – «Праці етнографічно-статистичної експедиції до західноросійського краю, спорядженої імператорським російським географічним суспільством. Південно-Західний відділ Матеріали та дослідження, зібрані П. Чубинським» –

народні пісні вперше подано з нотацією мелодії під час обряду.

З другої половини XX століття йде процес активного руху зі збору фольклорного матеріалу та вивчення народних традицій не лише у науково-дослідних інститутах при Академії наук, а й у гуманітарних середніх спеціальних та вищих навчальних закладах, при центрах народної творчості. Почали організовуватися фольклорні експедиції та лабораторії. У процесі обов'язковим стало проходження фольклорної практики. Розроблено загальні мінімальні вимоги та методика збору, архівації та систематизації фольклорних матеріалів. Перебудова і незалежність України в розвитку фольклористики дали бінарні результати. З одного боку, криза економіки сприяла процесу швидкого руйнування народних традицій в одних поселеннях, а з іншого боку, розпочався активний процес відродження народних традицій у пасивно-побутовій формі, створення нових творчих фольклорних лабораторіях та наукових етнологічних центрах, з'явилася велика кількість публікацій. Активізувалося вивчення етнічних субкультур та розвиток різновидів фольклоризму [1].

Українська музична народна культура – фольклор – бере свій початок у давніх східних слов'ян. Вона формувалася протягом століть, починаючи з XIV століття. Основою її став самобутній пісенний фольклор українського народу, в якому відбилася його історія, національно-визвольна боротьба. Народна музика розвивалася як мистецтво одноголосного, а також багатоголосного, підголоскового та гармонійного складу у вокальній, вокально-інструментальній та інструментальних формах. Мелос і ритміка українських пісень багаті. У центральних і південно-східних районах розвинений багатоголосний спів. У музичному фольклорі Подунав'я пісні, як правило, одноголосні, містять багато архаїчних рис, сліди зв'язків із польським, словацьким, чеським, а також румунським, молдовським і болгарським мистецтвом.

Різноманітна інтонаційно-ладова будова української музики – від безнапівтонового звукоряду до діатонічного мажору та мінору. Серед народних інструментів – скрипка, басоля (струнно-смичкові), кобза, бандура, торбан (струнно-щипкові), цимбали (струнно-ударний), ліра (струнно-клавішна), сопілка, трембіта (духові), варган (дримба, щипковий), барабан, бубон, тулумбас (ударні). Багатий жанровий склад української пісні [2].

У XX столітті до теми українського фольклору зверталось багато професійних та аматорських колективів України, також створювалися ансамблі в емігрантських колах зарубіжних країн. Характерною стала особливість уявлення фольклорних традицій у формах академічного музикування. Так, на початку XX століття український ансамбль етнічної музики на чолі з Павлом Гуменюком із Філадельфії набув популярності у США. Українські традиції збереглися у творчості таких українсько-американських музикантів із Нью-Йорка, Клівленда, Детройта, як Зіновій Штокалко, Григорій Китастих, Юліан Китастих, Віктор Мішалов та ін.

В Україні також було створено багато колективів, що спеціалізувалися на обробках українських народних пісень і танців, а також на творах українських композиторів у подібному стилі: оркестри народних інструментів України, ансамблі пісні й танцю, народні хори тощо. Так, у 1922 році було організовано Перший оркестр українських народних інструментів, 1939 – Гуцульський ансамбль пісні й танцю, 1943 – Народний хор ім. Мотузки, 1951 – Ансамбль танцю України.

Українська народна пісня стала основою творів багатьох українських композиторів. Найбільш відомі обробки українських пісень належать М. Лисенку та М. Леонтовичу, значний внесок у дослідження та збирання народної творчості зробили вітчизняні фольклористи – Філарет Колесса та Климент Квітка. З 1980-х років спостерігається підвищення

інтересу до автентичних форм народного музикування. Першопрохідцями цього напрямку вважається заснована у 1979 році група Древо, очолювана професором Київської консерваторії Є. Єфремовим. У 2000-х роках в Україні виникли такі фестивалі етнічної музики, як Країна мрії, Шешори, Задунайська Січ, де народна музика звучить як в автентичному виконанні, так і в різноманітних обробках рок-чи попнапрямів. Серед сучасних груп автентичного співу слід назвати гурти «Божичі», «Володар», «Буття». Етнічні мотиви використовуються групами «Рушничок», «Лісопилка», «Воплі Відоплясова», «Мандри», «Гайдамаки», «Очеретяний Кіт», оригінальне нашарування елементів пропонує група «ДахаБраха» [3].

З давніх давен виникали в народній творчості пісні, що відбивають релігійні вірування. Пізніше з'явилися історичні пісні, що зображують реальні історичні події та героїв, якими вони залишилися в народній пам'яті. Якщо обрядова лірика (обряди, що супроводжують календарний та сільськогосподарський цикли, сімейні обряди, пов'язані з народженням, весіллям, смертю) зародилася в давнину, то лірика позаобрядова, з її інтересом до звичайної людини, з'явилася значно пізніше. Однак згодом межа між поезією обрядовою та позаобрядовою стирається. Так, на весіллі співають частівки, водночас деякі з весільних пісень переходять у позаобрядовий репертуар. Жанри в українському музичному фольклорі відрізняються також і способом виконання (соло, хор, хор і соліст) та різним поєднанням тексту з мелодією, інтонацією, рухами (спів, спів і танець, розповідь, розігрування).

Зі змінами соціального життя суспільства в українському фольклорі виникали нові жанри: солдатські, ямщицькі, бурлацькі пісні. Зростання промисловості та міст викликало до життя романси, анекдоти, шкільний і студентський фольклор. У фольклорі існують продуктивні жанри, в надрах

яких можуть з'являтися нові твори. Нині це частівки, приказки, міські пісні, анекдоти, багато видів дитячого фольклору. Є жанри непродуктивні, але вони теж продовжують своє існування. Так, нові народні казки не з'являються, але старі, як і раніше, розповідаються. Співають і багато старих пісень. А ось билини та історичні пісні в живому виконанні вже практично не звучать.

Упродовж тисячоліть у всіх народів фольклор був єдиною формою поетичної творчості. Фольклор кожного народу неповторний, як і його історія, звичаї, культура. Так, билини, частівки, думи притаманні українському фольклору. Деякі жанри (як історичні пісні) відбивають історію народу. Різні склад та форма обрядових пісень, що можуть бути присвячені періоду землеробського, скотарського, мисливського чи рибальського календаря; можуть вступати у різноманітні відносини з обрядами християнської, мусульманської, буддійської чи інших релігій.

Фольклор пізнього часу – найважливіше джерело вивчення психології, світогляду, естетики українського народу. Вперше фольклором як явищем історичної пам'яті народу зацікавились у XIX столітті. Перші збирачі народних пісень і переказів старовини глибокої ще не намагалися визначити, що ховається за таємничими та поетичними образами, який їхній прихований зміст, що можуть вони розповісти про минуле. Досліди й аналіз фольклорних матеріалів прийдуть значно пізніше – у XX столітті з'явиться особлива «українська міфологічна школа». XXI століття ознаменується появою жанру «фентезі», в якому традиційно фольклорні герої змішаються з нашими сучасниками, стаючи кумирами молоді. Так чи інакше фольклор завжди приваблював читача, слухача, нащадка. Тут і цікавий сюжет, і особливе почуття «причетності» до спадщини предків, і спроба розгадати таємницю, і споконвічне прагнення передати досвід наступному поколінню.

Саме українська народна культура визначала різні прояви етнічного буття нашого народу, адже в концентрованому вигляді формувала етнічну свідомість, закладала основи національного мислення в цілому. Особливий вплив на характер народу, весь лад його емоційного життя, природу його культури мала пісня – лірична, героїчний епос, думи. Про епос за мелодикою та історичним відображенням дійсності писав М. Гоголь («Про малоросійські пісні»), Д. Січинський («Іноземці про Україну») та ін.) [4].

Народна культура українців, охоплюючи різні площини творчої діяльності народу, визначила розвиток професійної культури. Художня культура українців завжди формувалася під впливом народної творчості. Українські народні пісні надавали особливої ліричності українській поезії – від Т. Шевченка до М. Рильського та особливу мелодійність українській професійній музиці – від М. Лисенка до Г. Майбороди. Можна сказати, що народна творчість і саме життя народу визначили характер професійного мистецтва в Україні. Між високим народним та високим професійним мистецтвом не існує непереборних кордонів [1].

Народна культура визначала буття українців, адже ґрунтуючись на глибинних архетипах, продовжувала традиції попередніх поколінь, передаючи в різних джерелах творчої діяльності народу національні стереотипи мислення, їх звичаї та традиції і таким чином зумовлювала існування національної культури в цілому. У системі української культури особливе значення мають ідеї української народної педагогіки. Складаючись століттями, ще з дохристиянських часів, ідеї народної української педагогіки, або, як її ще називають, етнопедагогіки, кристалізувалися в оригінальну систему, що має не лише історичне, а й актуальне значення як одна з основ сучасної системи національного виховання.

Як писав М. Драгоманов: «Просування ідеї людства зовсім не вимагає нівелювання всіх вихованців та відмінностей людського роду, тільки навпаки – постійного розвитку їх». Наш національний виховний ідеал закріплений не лише у фольклорі, традиціях, національних звичаях, сімейному побуті, святах, обрядах, настановах та правилах суспільної поведінки, певних кодексах честі професії та свого стану, а й у багатьох джерелах народних та професійних мистецьких творів [1].

Не розглядаючи інших складових етнічної національної культури, оскільки це не є предметом українознавства, відзначимо важливу роль національної культури у формуванні та розвитку нації, тому що її найважливіша функція полягає у забезпеченні розширеного самовідтворення не тільки національної самосвідомості, а й національної спільноти.

Висновки

1. Сутність фольклору та форми його існування

Слово «фольклор» охоплює всю матеріальну та духовну народну творчість. Історично він формує особливий тип мислення певного народу (або спільноти), відображаючи його етнічну ідентичність відповідно до соціально-культурного розвитку.

Розрізняють дві основні форми існування фольклору:

- Автентичний (первинний) фольклор: його носієм є людина, генетично пов'язана з природним фольклорним середовищем. Вона успадковує знання, навички та ремесла від старших поколінь усно та адекватно передає їх далі. Для таких людей фольклор є основним видом діяльності.

- Вторинний фольклор: це модифікована форма, яка зберігає ознаки оригіналу, але функціонує в пасивно-повсякденній формі, не переходячи у професійну творчість.

Його суб'єктами є любителі народних ремесел, для яких фольклор не є основним заняттям.

2. Поняття «фольклоризм»

Поняття «фольклоризм» було введено французьким фольклористом П. Сабієм наприкінці XIX століття.

- Він позначає осмислення та інтерпретацію народного типу мислення у позанауковій духовній, матеріальній чи художній сфері діяльності.

- У вітчизняній науці під фольклоризмом зазвичай розуміють трансформацію фольклору в професійній творчості (літературі, музиці, театрі). Його значення змінювалося відповідно до ідейно-естетичної оцінки фольклору.

3. Історичні витоки фольклористики в Україні

Зародження української фольклорно-етнографічної науки простежується з кінця XVI – XVIII століть завдяки записам у працях і описах:

- Я. Ласицький (*De Russorum...*) та Г.Л. де Боплан (*Опис України...*), які фіксували релігійні свята, обряди та звичаї.

- Топографічні описи Харківського і Чернігівського намісництв, що містили історико-географічні дані про Малоросію.

У XVIII столітті академік І. Гюльденштедт (1774) здійснив першу спеціальну наукову експедицію на Лівобережну Україну для систематичного опису регіону. До середини XIX століття відбулося остаточне формування етнографії як самостійної наукової галузі з чітко визначеними предметом, завданнями та методами дослідження.

1. Етапи збирання та дослідження фольклору

- Кінець XVIII – друга половина XIX ст.: це період цілеспрямованого збирання, опису, публікації та наукового вивчення народних традицій. Активну участь у цьому процесі брали такі діячі, як Д. Бантиш-Каменський, Ф. Буслаєв, Б. Грінченко, І. Франко, Л. Українка, М. Гоголь, а також З. Доленга-Ходаковський.

- Поява музичної нотації: у фольклорно-етнографічних матеріалах кінця XIX століття народні пісні з музичним супроводом з'являються у вигляді обробок, призначених для повсякденного використання (В. Трутовський, М. Лисенко та ін.). У праці «Труди етнографічно-статистичної експедиції...» П. Чубинського народні пісні вперше були представлені з мелодійною нотацією в контексті церемоній.

- З другої половини XX ст. і після незалежності: спостерігається активізація збору фольклору та вивчення традицій в науково-дослідних інститутах, університетах та центрах народної творчості. Були організовані фольклорні експедиції та лабораторії, а фольклорна практика стала обов'язковою. Цей період супроводжувався розробкою уніфікованих методів збору, архівування і систематизації матеріалів.

- Наслідки перебудови та незалежності: цей період приніс двоякі результати. З одного боку, економічна криза прискорила руйнування народних традицій, але з іншого, – сприяла активному відродженню традицій у пасивно-побутовій формі, створенню нових фольклорних лабораторій, наукових етнологічних центрів та збільшенню кількості видань. Активно розвивалися дослідження етнічних субкультур та різновидів фольклоризму.

2. Характеристика української музичної народної культури

Український музичний фольклор бере початок від давніх східних слов'ян і формується протягом століть, починаючи з XIV століття. Його основою є самобутній пісенний фольклор, що відображає історію народу та його національно-визвольну боротьбу.

- Виконавські форми: народна музика розвивалася як мистецтво одноголосного, а також поліфонічного (субвокального та гармонійного) співу у вокальній, вокально-інструментальній та інструментальній формах.

• Регіональні особливості: поліфонічний спів характерний для центральних та південно-східних регіонів. Натомість у музичному фольклорі Подунав'я пісні зазвичай одноголосні, містять багато архаїчних рис та мають сліди зв'язків з польським, словацьким, чеським, а також румунським, молдавським та болгарським мистецтвом.

• Музична мова: мелодія та ритм пісень багаті. Інтонаційна і ладова основи різноманітні – від безпівтонової гами до діатонічної мажорної та мінорної.

• Народні інструменти: барабан, бубен, торбан, цимбали, скрипка, ліра, кобза/бандура, сопілка, трембіта, варган (дримба), тулумбас та басоля. Українські пісні мають багатий жанровий склад.

Література:

1. Давидюк В. Вибрані лекції з українського фольклору (в авторському дискурсі) [Текст] : навч. посіб. для студентів ВНЗ. 3-тє вид., випр., допов. й переробл. Луцьк : Твердиня. 2014. 446 с.

2. Гошовський В. Українські пісні Закарпаття [Текст] : збірник. пер. з рос. Р. Мисько-Пасічник, В. Пасічник; відп. ред. М. Романюк; НАН України, Львів. наук. б-ка ім. В. Стефаника. Л. 2003. 446 с.

3. Героїчний епос українського народу. Хрестоматія [Текст]: Навч. посібник. Упоряд. та приміт. О. М. Таланчук. К. : Либідь, 1993. 432 с.

4. Звичаї нашого народу: нар.-календ. звичаї, укр. нар. одяг: етнограф. нарис О. Воропай; худож. оформл. І. Бородаєвої. К. Пульсари. 2012. 630 с.

5. Історія України в народних думах та піснях [Текст]: для серед. та старш. шк. віку [упор. та післямова Олени Лисенко]; худож. Василь Лопата. Адапт. вид. К. Веселка, 2011. 288 с.

6. Грицай М.С., Бойко В.Г., Дунаєвська Л.Ф. Українська народнопоетична творчість. Київ : Головне вид-во «Вища школа», 1983. 360 с.

1.3. Фольклорні традиції як системоутворювальні чинники етнічної культури українського народу

Наше сучасне суспільство вже тривалий час відчуває багатосторонню та глибоку кризу, тож шукає шляхи виходу з неї в новий простір, сповнений моральності, гуманізму, відповідальності, працьовитості та ін. Саме в цьому процесі зміни орієнтирів формується прагнення людського духу до усвідомлення сенсу свого призначення та реалізації духовної потреби. В основі духовного зміцнення людини постає розуміння вищих загальнолюдських цінностей, формування та досягнення високих цілей, що занурює людину у сферу пошуку сенсів, шляхів самореалізації, саморозвитку та самовдосконалення. Це ще з давніх часів спонукало людей створювати системи передачі життєвого досвіду наступним поколінням, і одним з вагомих способів можна назвати фольклор, національні традиції та мистецтво, які дійшли до нас шляхом передавання інформації в усній формі й досі живуть в пам'яті народу. Саме завдяки цьому реалізуються мистецькі й духовні цінності етносу, формується соціально-культурна ідентичність, зберігається код нації [5].

Дослідження і теоретичний аналіз наукової літератури дає нам можливість визначити духовність як особливу синтезуючу інтегративну якість особистості, що належить до сфери сенсожиттєвих цінностей і є результатом засвоєння людської культури, вищих загальнолюдських та національних цінностей; вона включає моральні принципи і спрямованість до високих ідеалів, прагнення самопізнання, самовдосконалення й осягнення сенсу буття. Національні традиції та обряди впливають на особистість через організовані потоки традиційних уявлень про життя, особливості психології, архетипові поведінкові моделі, інформацію про спосіб життя українського народу, його ментальність, культуру, світогляд тощо, і формувальним

планом – вплив нових сучасних інтелектуальних потоків, які стосовно ініціювального центру виступають організаційним духовно-складовим аспектом, що викликає закономірний зв'язок просторово-часових координат. Духовність – це процес безперервного творіння і вибудовування себе як моральної, самостійної та творчої особистості. Вона завжди індивідуальна, унікальна, її неможливо генетично успадкувати, бо вона виховується і розвивається шляхом спеціально організованої педагогічної діяльності. Сьогодні проблема виховання духовності учнів є надзвичайно актуальною як в педагогічній теорії, так і на практиці, тож її розв'язання можна віднести до найбільш пріоритетних завдань педагогіки в школі. До того ж якість та ефективність навчально-виховної роботи в загальноосвітній школі багато в чому визначається рівнем духовної розвиненості й вихованості учнів. До одного з дієвих засобів виховання духовності особистості можна віднести народну музику і фольклор, які є носіями та відображенням духу народу. Процес залучення до народної музики сприяє розвитку духовних сил людини та її здібності як до внутрішнього, так і до творчого перетворення навколишнього світу. Будучи у своїх онтологічних підставах аксіологічно духовною, народна музика пробуджує гарні й піднесені почуття, завдяки яким людина стає кращою, щирішою, більш піднесеною та гідною. Відомий педагог З. Кодай вважав народну музику «чудодійним засобом залучення молодого покоління до добра, краси, людяності». Тож, ми можемо розглядати народну музику з властивою їй духовною силою як засіб виховання духовності дітей. Залучення дітей до української народної культури є способом формування у них патріотичних почуттів і розвитку духовності [1].

За всіх часів проблеми світобудови та загального сенсу людського життя для української ментальності, культури та світогляду були центральними. Одним з яскравих способів

відображення ментальності народу є народна казка. Казки являють собою жанр художньої народної прози – епічні оповідання алегоричного, чарівно-фантастичного, навчально-розважального, героїчного чи побутового змісту з установкою на вигадку. У сакральних текстах української традиційної культури закладені цінності та смисли, спрямовані на збереження важливих концепцій та їх об'єднання в контексті інших значень. Ці тексти є популярним жанром фольклору, який, за словами фахівців, «розкриває безмежний світ людської уяви, полонить серця дітей та дорослих», заворожує «на все життя красою народного слова, сповненого мудрості, добра та оптимізму» [8, с.47], чим і є українські народні казки – найяскравіші сторінки української народної історії. Увійшовши до загального фольклорного фонду, вони стали невичерпним світом фантазії, народної мудрості, гумору. Як своєрідна мікросхема Всесвіту, виражена в людському бутті, вони належать до найдавніших творів людського духу і йдуть у глибини далеких часів, яких не досягає жодна людська історія. Народні казки містять велику значущість повідомлення про світосприйняття, зберігають естетичні та філософські засади етичних і моральних норм суспільного життя українців, охоплюють їхній світогляд, думки, переконання, ідеологію. В них простежується діалектична єдність суспільного та індивідуального, минулого, сьогодення і майбутнього. Як підкреслював О. Потебня, один із перших дослідників українських казок, «у казках відобразилися світогляд народу, його морально-етичні та естетичні засади, педагогічний геній, багатовіковий досвід виховання нового покоління» [2].

Слово фольклор – англійське слово, що в перекладі означає народна мудрість. Музично-фольклорне мистецтво як частина культури народу є особливою художньо-комунікативною, освітньою та розвиваючою системою, і, як показує багатовіковий педагогічний досвід, є дієвим засобом

виховання творчої особистості. Творча основа фольклорного мистецтва – імпровізаційність та варіативність, синкретизм способів комунікативного спілкування (слово, музика, рух) – дозволяє розкрити художню індивідуальність особистості, сприяє формуванню творчої активності дітей, що є одним із показників розвиненої музично-естетичної культури особистості та рівня духовності. Музика – це одна зі значущих і характерних рис українського народу, музичні традиції на території сучасної України існують ще з доісторичних часів. Знайдені київськими археологами біля Чернігова музичні інструменти – тріскачки з бивнів мамонта датують XVIII тисячоліттям до нашої ери. До того ж часу належать флейти, виявлені на стоянці Молодово в Чернівецькій області.

Загалом первісна музика мала синкретичний характер – танець, пісня і поезія були злиті в одне і зазвичай супроводжували церемонії, обряди, трудовий процес тощо. Музика для тогочасних людей мала велике значення: вони бачили в ній захист від нечистої сили, поганого сну тощо. У первісній грі починали виділятися солісти та інші співаки; розвиваючись, диференціюються елементи музично-виразної мови. Речитація на одному тоні ще без точної розміреності інтервальних ходів (низхідний глісандуючий рух первісної мелодії в близьких, найчастіше сусідніх звуках) призводила до поступового розширення звукового діапазону: закріплюються кварта і квінта як природні межі підвищення та пониження голосу і як опорні для мелодії інтервали, заповнюючись проміжними (вузькими) ходами. Такий процес, що походив з найдавніших часів, і був основою, з якої сформувалася народна музична культура. Він дав початок національним музичним системам та національним особливостям музичної мови [3].

Дослідження робіт вітчизняних педагогів підтверджує думку про те, що традиційні цінності виступають не тільки як ідеал, на який орієнтується особистість протягом всього свого

життя, а й як важлива умова її формування. Аналізуючи праці вчених щодо проблем духовності, необхідно позначити проблеми сучасної дійсності в питаннях виховання та розвитку людини, громадянина, особистості, зокрема, відсутність системи суспільного духовно-морального виховання на різних рівнях системи освіти; вузьку представленість у суспільстві традиційної культури; відсутність мотивації у викладачів до сприйняття духовного змісту традиційної культури і, отже, до її поширення; низький рівень духовно-моральної культури більшості сучасних батьків; недостатній рівень культури та професійної компетентності педагогів у питаннях змісту та методики духовно-морального виховання на традиційній основі; втрата сімейної функції у передачі дітям значних культурних і життєвих цінностей; відсутність узгодженості впливу на духовно-моральне виховання дітей та молоді різних соціальних інститутів (сім'ї, освітніх установ, церкви, державних і громадських структур та інших).

Теоретичний аналіз джерел показав, що виховання підлітків залежить від розвитку мотиваційної сфери, сутнісною характеристикою якої є моральний розвиток школяра, що істотно змінюється саме в перехідному віці. І від того, наскільки суттєвими будуть наші зусилля, залежить формування та розвиток особистості в цілому.

Проблема виховання духовності учнів у системі загальної середньої освіти за допомогою української народної музики може бути розв'язана, за теоретичним обґрунтуванням, розробкою та експериментальною перевіркою педагогічної моделі. Основною і головною метою моделі є формування високого рівня виховання духовності засобами української народної музики. Модель містить у собі мету, завдання, педагогічні умови, методи, принципи і компоненти. Компонентна структура виховання духовності учнів тісно пов'язана із взаємодією трьох сфер її свідомості:

інтелектуальної, поведінкової та ціннісної, і вона реалізовувалася нами при проведенні урочних та позаурочних занять у ході навчально-виховного процесу. Ця умова відображає весь процес виховання духовності та визначає вибір його компонентів: когнітивного, діяльнісного і ціннісно-мотиваційного [9].

Когнітивний компонент дозволяє навчити дитину обирати ті цінності, які несуть у собі об'єктивну фізичну чи духовну користь їй самій і суспільству. Вони мають педагогічний зміст і називаються виховними. Вітчизняні педагоги минулого приділяли багато уваги змісту виховних цінностей. К. Ушинський вищу виховну цінність бачив у вихованні в дітей любові до Батьківщини, свого народу, його культури, патріотизмі, працьовитості, формуванні естетичних виховних цінностей – вміння розуміти та цінувати прекрасне як необхідну умову духовного розвитку особистості, наполегливість у досягненні поставленої мети. Питання про виховні цінності було в центрі уваги педагогічних праць багатьох учених. Фахівці виділяють дві основні групи виховних цінностей: індивідуальну та суспільну. Так, передусім важливо виховувати в дітях суспільні прагнення і привчати їх до солідарності та єднання. Натомість важливо не забувати і про розвиток особистих якостей дитини, відчуття власної гідності, здатності аналізувати, творчо мислити та критично сприймати чужі вислови. Важливо, щоб усі цінності розвивалися у дитини рівномірно. Тож, ми можемо визначити, що розвиток когнітивних процесів слід розглядати як загальну категорію пізнавальних можливостей і як індивідуальну особливість підлітків з унікальними механізмами регулювання власних емоцій, способами пізнання дійсності та здатністю активно взаємодіяти з освітнім середовищем у пошуку необхідної та значущої для цього вікового періоду інформації з властивими індивідуальними способами її засвоєння і перероблення внаслідок створених для цього певних умов.

Для розвитку когнітивних процесів та духовно-моральних основ особистості необхідна універсальна система супроводу, що базується на основі синтезу підходів і принципів, зокрема, в процесі ознайомлення з українським фольклором [5].

Музичні фольклорні твори завжди мали виховний характер, тож це важливо використовувати у ході проведення уроку, створюючи проблемні ситуації, які дають можливість учням висловлювати свої думки та аналізувати поведінку героїв музичних творів. Запитання мають бути націлені на розкриття піднесеного і духовного в навчальному матеріалі та спонукати до застосування цього в реальному житті. Тож основною метою уроку є виховання моральних почуттів учнів і опановування моральних понять. Тому вся діяльність, зокрема, й позаурочна, має бути направлена на засвоєння знань про світ, місце людини в ньому та формування здатності до осмислення навколишньої дійсності.

Ціннісно-мотиваційний компонент впливає на розвиток емоційної чуйності та відкритих відносин, високий ступінь емоційного сприйняття духу народної музики, спонтанність та частоту прояву, щирість та прямоту суджень, активність при відповідях. Програма включає в себе колискові пісні, які випромінюють доброту, ніжність і любов матері до дитини, а слова висвітлюють бажання жінки, щоб її дитя жило щасливим та спокійним життям з достатком. Слухання і виконання таких народних пісень дає учням можливість сформуванню розуміння глибини емоційної насиченості творів, тож знайомство школярів з фольклорною музикою сприяє позитивному ставленню до предмета в цілому, виховує в них духовність і формує життєві цінності [6].

Для ефективної роботи з учнями важливо вивчити музичні їх уподобання, визначити рівень використання музичних знань, володіти прийомами, методами та технологіями виховання духовності. Основний прийом –

створення ситуації морального вибору для активізації мислення та прояву емоційно-інтелектуального досвіду учнів.

Усі уроки спрямовані на розвиток здатності дітей емоційно виражати в діяльності ціннісні орієнтації, морально-естетичний ідеал та свій внутрішній світ. Таким чином, виховання підлітків – це тривалий багатоплановий процес, у результаті якого відбувається становлення особистості майбутнього громадянина завдяки гармонійним міжособистісним зв'язкам у родині, спільноті та традиційним цінностям, що визначають життєвий шлях особистості. Підлітковий період є часом духовного зростання. Цей розвиток зосереджений на використанні сучасних методів соціально-психологічного навчання, новітніх технологій і вивченні фольклорних традицій українського народу на новому методологічному рівні, з урахуванням основних принципів теоретичного аналізу та практичного застосування.

Отже, культурологічний аналіз хронотопу в українських народних фольклорних традиціях, таких як пісня, казка, танець, дослідження світоглядних і духовних основ, закладених у них, деталізація ознак часу та простору вигаданого фантастичного світу та реального континууму є актуальним і дозволяє використовувати особливі механізми й основні напрями зростання та збагачення духовної культури українського народу і його світоглядного концепту.

Висновки

1. Духовний пошук у сучасному суспільстві

Сучасне суспільство переживає глибоку і багатогранну кризу, що стимулює пошук нових орієнтирів, заснованих на моралі, гуманізмі, відповідальності та працьовитості. Цей процес переосмислення спонукає людей до усвідомлення сенсу життя, власного призначення та реалізації духовних потреб. Основою духовного зміцнення є розуміння вищих

загальнолюдських цінностей, що занурює людину у сферу самореалізації та самовдосконалення.

2. Фольклор як носій цінностей і коду нації

Одним із ключових шляхів передачі життєвого досвіду і цінностей, що дійшли до нас через усну традицію, є фольклор, національні традиції та мистецтво. Саме вони:

- Реалізують художні та духовні цінності етнічної групи.
- Формують соціокультурну ідентичність.
- Зберігають код нації.

3. Визначення та виховання духовності

Духовність визначається як особлива інтегративна якість особистості, пов'язана зі значущими життєвими цінностями. Це результат засвоєння культури, вищих загальнолюдських і національних ідеалів, що включає моральні принципи, прагнення до самопізнання та досягнення сенсу буття.

• Національні традиції та ритуали перебувають під впливом як організованих уявлень про життя (психологія, менталітет), так і сучасних інтелектуальних факторів.

• Духовність є індивідуальною і неповторною, не успадковується генетично, а виховується та розвивається через спеціально організовану педагогічну діяльність.

4. Актуальність та роль народної музики в освіті

Проблема виховання духовності учнів є сьогодні пріоритетним завданням педагогічної теорії та шкільної практики, оскільки від неї значною мірою залежить якість навчально-виховної роботи.

Народна музика і фольклор є ефективними засобами виховання духовності, оскільки вони є носіями та відображенням духу народу.

• Аксіологічна основа: народна музика за своєю онтологічною суттю є духовною. Вона пробуджує гарні та піднесені почуття, сприяючи духовному розвитку і творчому перетворенню навколишнього світу.

• Педагогічне значення: видатний педагог З. Кодай називав народну музику «чудодійним засобом залучення молодого покоління до добра, краси, людяності».

Залучення дітей до української народної культури (зокрема, музики) є прямим засобом формування патріотичних почуттів і розвитку духовності.

Література:

1. Григорєв-Наш. Історія України в народних думках і піснях [Текст] (2011) К. Радуга. 288 с.

2. Дмитренко М. (2012). Олександр Потебня як фольклорист: монографія. К. Вид-во «Сталь». 546 с.

3. Воропай О. Звичаї нашого народу [Текст] (2012) : нар.-календар. звичаї, укр. нар. одяг: етнографічний нарис. Худ. І. Бородаєва. К. Пульсарій. 630 с.

4. Войторич В. Коляда: дитячі щедрівки, колядки та засівання. Рівне : Вид. В. Войтович. 2007. 224 с.

5. Грицай М.С., Бойко В.Г., Дунаєвська Л.Ф. (1983). Українська народнопоетична творчість [Текст]. К. Головне видавництво видавничого об'єднання «Вища школа». 360 с.

6. Данилюк Н. Поетичне слово в українській народній пісні [Текст] : монографія. Луцьк : РОВ Волин. ун-т ім. Лесі Українки. 2010. 511 с.

7. Дмитренко М. Українська фольклористика: історія, теорія, практика. НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського. К. Ред. часопису «Народознавство». 2001. 576 с.

8. Єфремова Л. Наспіві українських весільних пісень [Текст]. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського. К. Наукова думка. 2006. 191 с.

9. Кірчев Р. XX століття в українській фольклористиці [Текст] : монографія. Інститут народознав. НАН України, Львів. нац. ун. імені І. Франка. 2010. 533 с.

1.4. Семантика українського музичного фольклору: етнічно-культурний контекст

У дослідженні виявляється актуальність дискурсу про семантику і прагматику музичного фольклору в етнічно-культурному контексті, який обумовлений реальними потребами суспільства в гуманізації соціокультурного простору, що неможливо без формування нового стилю мислення, світорозуміння та власне духовної діяльності. Доведено, що цьому сприяє музичний фольклор, за допомогою якого формувалися уявлення людини про світ, навколишню дійсність, система сприйняття образів, мова, вірування, знання та вміння, традиції, звичаї, форми трудового та суспільного життя. Авторка висловлює думку про те, що втрата смислових форм та ціннісних домінант музичного фольклору спричиняє розпад прийнятих у етнічній традиції духовно-моральних засад і норм поведінки, етнокультурних синхронних та діахронічних зв'язків, ослаблення почуття національної гідності, національної самосвідомості, культурної ідентичності, що сьогодні виявляється однією з найважливіших проблем у суспільному світосприйнятті. Ця обставина актуалізує необхідність подолання інерційності наукових досліджень у сфері духовної культури, в тому числі – музичного фольклору, народної творчості, що спонукає вивчати їх не як зведення застиглих художніх форм народної музики, а як антропологічний, соціальний, культурний феномен, наділений нескінченним креативним потенціалом, котрий, як і раніше, грає ключову, єднальну роль, сприяючи зближенню, взаєморозумінню між людьми, утвердженню принципів згоди і толерантності в суспільстві, будучи сполучною ланкою духовного та практичного досвіду поколінь, основою формування духовно-моральної особистості нової епохи. Це, безсумнівно, сприятиме усвідомленню своїх етнокультурних, ментальних основ,

осягненню вольових, моральних, естетичних та інтелектуальних здібностей людини, пізнанню її сутності, поясненню діалектики відносин «Людина – світ» крізь призму етнічно-культурного контексту музичної системи.

Музичний фольклор – культурна парадигма, в якій переплітаються соціальне та індивідуальне, духовне і матеріальне, теоретичне і практичне. При цьому феномен музичного фольклору постає глибинним шаром культурогенезу. Тракткування терміна «музичний фольклор» ґрунтується не лише на філософсько-культурологічному осмисленні, а й на концепціях музичної культури, що вироблялися в різні періоди її становлення. Музичний фольклор – елемент певної музичної культури. Він може виходити за межі цієї культури під впливом різноманітних соціокультурних процесів. Цим пояснюються такі якості музичного фольклору, як неоднорідність, широта, всебічність та ін. Саме вони служать сполучною ланкою між різними елементами музичного фольклору та етапами його історико-культурного розвитку.

Етнокультурний семантико-прагматичний контекст українського фольклору вивчений недостатньо глибоко. Безперечно, дослідницьке поле музичної фольклористики стає особливо привабливим у синтезі фольклористичних підходів із методологією суміжних дисциплін. З цього погляду, використання історико-семіотичних методів у поєднанні зі структурно-фольклористичними дозволяє розглядати музичний фольклор як звукові «кристалізовані відкладення» [1]. Отже, народні пісні є «символами різноманітних життєвих явищ і почуттів» та водночас – фактами людської свідомості, уяви і почуттів. Вони важливі в єдності розуміння фольклорного матеріалу в розмаїтті символічного, семантичного та прагматичного рівнів. Водночас їх можна розглядати як засіб пристосування людських груп до навколишнього середовища. Із цих позицій проблематика

феномена музичного фольклору є перспективною і має значний евристичний потенціал, оскільки його змістовний простір первісно пов'язаний із процесами соціалізації. Людина входить у культуру суспільства з моменту засвоєння прийнятих цінностей і норм. Індивід отримує якусь «програму» життєдіяльності, яка містить у концентрованому вигляді весь попередній історичний досвід поведінки. Для того, щоб мати уявлення про джерела культури народу, збагатити свої уявлення про довкілля, що оточує людину, глибше дізнатися про міфологію і традиції, що існують у певному регіоні України, а також про першоджерела ряду пізніших художніх творів, необхідно вивчати народне мистецтво. Основою для творчості може стати фольклор, його семантика і прагматика навчають знаходити нові інтерпретації класичних сюжетів і образів.

Вивчення наукового фонду свідчить, що виховний ресурс музичного фольклору, його вплив на духовний розвиток особистості свого часу помічали і використовували відомі українські композитори-класики – М. Леонтович, М. Лисенко, К. Стеценко, Я. Степовий, Л. Ревуцький. Сьогодні загальні проблеми семантики та прагматики етнічно-культурних форм українського фольклору визначені в ряді фундаментальних досліджень, зокрема, в працях з питань виховання в традиційній українській родині таких авторів, як А. Даник, О. Вишневський, В. Постовий; у доробках видатних спеціалістів О. Кузик, Т. Мацейків, К. Журби, Г. Майбороди, З. Нігматова, М. Стельмаховича, Т. Гонтар, А. Іваницького, Є. Саявко, С. Павлюка, Ю. Руденко, присвячених визначенню художньо-виховного потенціалу українського фольклору в навчальному процесі; висвітлення парадигми етнокультурних форм українського фольклору в наукових працях таких авторів, як І. Барвинок, Л. Бойко, Т. Алексеєнко, С. Анісімов, О. Говель, Л. Миронова.

Семантичний аналіз, будучи однією з кульмінацій мистецтвознавчого аналізу взагалі, стає популярним нині в багатьох гуманітарних науках. Про підходи до розгортання семантичних пошуків і фольклористики. Проблема музичної семантики є однією з найскладніших і нерозгаданих. До того ж дискусійна в самій своїй основі: не всі вважають можливим навіть поставити цю проблему, відмовляючи музиці, зокрема фольклору, в певному сенсі, або розуміючи аналіз семантики народної пісні лише як аналіз її поетичного тексту, його словесно виражений зміст.

До вивчення семантики фольклорної музики як її результату ведуть найрізноманітніші шляхи, і водночас усі дослідницькі шляхи виходять із семантики музичних структур як їх загальноестетичної передумови. Немає жодних розбіжностей у тому, що семантика є і результатом, і причиною дослідження. Зміст народної музики можна розкривати по-різному, але водночас саме зміст народної творчості передбачає та визначає розвиток відповідних аналітичних методів.

Музична культура, пісенний фольклор, семантика і прагматика тексту в традиційній пісні багато в чому сприяли формуванню етнокультурних засад, що існували в народі, його узвичаєності, силі думки і характеру.

Наприкінці ХХ століття під терміном «фольклор» перестали розуміти виключно мистецтво слова: уснопоетичні тексти чи лише народні традиції, одягнені в словесні форми. Розширюються рамки фольклору. Він уже розглядається як комплексна наукова дисципліна, предметом якої є вся сукупність явищ традиційної культури народу в їх єдності та взаємозалежності [10]. Крім того, з'явилося поняття «постфольклор», що включає складні семіотичні ансамблі явищ так званої третьої культури, дистанційованої «як від елітарної, офіційно санкціонованої культури, так і від патріархально-сільської («традиційно-фольклорної»)» [10].

Виникнувши в місті, а потім поширившись далеко за його межі, постфольклор, на думку С. Неклюдова, є ідеологічно маргінальним, як і масова культура, «поліцентричним і фрагментованим відповідно до соціального, професійного, кланового, навіть вікового розшарування суспільства», багато її жанрів виявляють високу соціальну передачу (Осипець, 1997).

Педагогічний характер дослідження зумовлює необхідність окреслити деякі особливості фольклору як явища культури, як надбання традиційної міфопоетичної доби, що зберігає фрагменти таємних знань наших предків. В. Пропп на прикладі чарівної казки та його послідовники на матеріалі інших фольклорних форм показали, що «вцілілі обставини» живуть у фольклорі, згорнуті у вигляді знаків (сюжетів, мотивів, тропів) [4]. Такий аспект теорії знаків, пов'язаний з їх використанням, у семіотиці називається прагматикою. Засновник цієї дослідницької традиції Пірс звернув увагу на те, що існують дві різні практики: практика людини, яка мислить про світ, – практика пізнання, і практика людини, яка живе і діє у світі. Остання, на думку Пірса, визначається переконаннями, що демонструють звичку діяти певним чином. «Діяльність думки породжується сумнівом і припиняється, коли віра досягнута» [4].

Сучасне розуміння того, як у людини формується світогляд, «картина світу» і як знання, одягнене в мовленнєву формулу, що стала «переконанням», набуває статусу дії, вчинку, поведінки, що перетворюється на спосіб життя, було досягнуто завдяки фундаментальним дослідженням учених різних галузей. Неоціненний внесок у розробку цих проблем зробили фізіологи І. Павлов та А. Ухтомський, лінгвісти Е. Сепір і Р. Якобсон та багато інших [12]. Отже, специфіка фольклору розкривається в міждисциплінарному просторі семіотики, лінгвістики, фольклористики, культурології, соціології. Справжня сутність фольклору виявляється в

процесі спілкування, саме тут здійснюється його буття і виявляється його доцільність.

Семантика (від грец. *προφής* «позначаю») – розділ мовознавства, що вивчає семантичне значення мовних одиниць. Як інструмент дослідження використовується семантичний аналіз. Наприкінці XIX – початку XX століття семантику також часто називали семасіологією (від грец. *σημῆς* «знак; вказівка»). Учених, які займаються семантикою, ще називають семасіологами. Також «семантика» може стосуватися діапазону значень певного класу мовних одиниць (приміром, «семантика дієслів руху»). Семантичні проблеми ставилися та обговорювалися філософською думкою ще в античні часи. Це суперечки про походження значень слів та їх відношення до буття і мислення, які вели аналогісти та аномалісти в давнину і номіналісти, реалісти, концептуалісти в середні віки; вчення про припущення, тобто про зміну значення слова залежно від контексту та конкретної ситуації, яке розвиває середньовічна схоластика; проблеми адекватності мовного вираження мислення та походження суперечностей між ними, проблеми розвитку мислення і мови, висунуті філософією XVII-XVIII ст. Але всі вони обговорювалися поза контекстом розвитку лінгвістичних дисциплін, наприклад, граматики. Що стосується самого мовознавства, то до XIX століття включно лише одна дисципліна – етимологія – торкалася проблем семантики, оскільки, з'ясовуючи утворення одних слів від інших, вона була змушена як реєструвати, так і пояснювати зміни значень слів. Тільки в другій половині XIX ст. у зв'язку з посиленням інтересу як до звукової, так і до «психологічної» сторони мови, постало питання про необхідність виокремлення семантики як вчення про зміну значення спочатку тільки слів. Сам термін «семантика» ввів французький лінгвіст Бреаль [1]. Французький лінгвіст і музикознавець Н. Руве, який широко порушував питання про співвідношення музикознавства і

лінгвістики в різних аспектах, унікав, однак, детального обговорення проблеми музичної семантики. «Це питання надзвичайно складне, і навіть лінгвісти дуже обережно ставляться до проблем семантики, тому немає підстав для музикознавства підходити до них менш уважно» [12].

Музикознавство більш-менш змогло визначити формальний аспект народної музики. Але як це не парадоксально, в дослідженні сенсу народної музики, її змісту, в пізнанні «зробленого» ми досі іноді блукаємо в темряві. Ні в українській, ні в зарубіжній фольклористиці немає праць, присвячених саме теоретичному вивченню музичної семантики.

У контексті досліджень, спрямованих на пояснення змісту соціокультурних процесів, можна коротко підсумувати висновок про необхідність і значущість тих сторін суспільної свідомості, які надають життєвого значення поняттям, вилученим у багатьох сферах знання. Водночас відсутність такого підходу виражається в інертності знань стосовно соціальної семантичної інформації, отже, вказує на їх семантичну безперервність. Це порушує в ній гармонійну послідовність при очевидній неприйнятності цього явища. Сучасність повною мірою стосується сфери музичного фольклору, актуалізований рівень якого недостатній для його розуміння, хоча й містить реальний соціоонтологічний потенціал, що чекає на своє осмислення.

Погляд на український фольклор як на своєрідну мову, що використовує лінгвістичну термінологію в назвах мелодичного типу («розповідь»), в окремих жанрах («заклики»), у викладі різноманітних музичних традицій на «музичних діалектах», не розкриває цілісність його семантики, яка є ширшою за мовленнєву. Тому першочерговим завданням слід вважати висвітлення зумовленості семантики «наддіалектними закономірностями» музичного фольклору в багатстві його етнокультурного

контексту [9]. Таку широку універсальність йому надає нерозчленованість практично-духовної сторони життєдіяльності суспільства, пов'язаної із соціально-смісловою інформацією.

Однією з вихідних методологічних передумов є поняття рівня семантики. Воно стосується семантики як об'єкта дослідження та як аналітичного інструменту. Конкретний аналіз завжди йде за певними рівнями, переходячи від одного до іншого. Аналізуємо композицію мелодії, її відносно самостійні сегменти, загалом пісню як музично-поетичну єдність тощо. Причому рівні семантики відрізняються як кількісно, так і якісно. Усі вони органічно (і, звичайно, не механічно) пов'язані між собою, як і повинні бути пов'язані між собою рівні аналізу: обмежуючись якимось одним рівнем, ми втрачаємо явище в його реальній життєвій цілісності. Проте, якщо ми не визначимо і теоретично не виділимо найпростіший рівень музичної семантики, так би мовити, семантичну одиницю, нам буде важко досягнути всі інші, більш складні рівні. Вивчення семантичної одиниці не може замінити вивчення семантики цілого, і з цієї одиниці можна реконструювати ціле. Проте методологічно підхід до одиниці та цілого має бути принципово пов'язаний. Для нас цей підхід полягає у розпізнаванні художньої виразності, художньої свідомості твору народної музики на всіх можливих рівнях семасіологічного аналізу – від елементарного до найскладнішого.

Останнє твердження потребує численних доказів або, в такому випадку, викликає низку питань. Перш за все, чи може окремий виразний засіб мелодії (приміром, звуковисотний контур, ритмічний малюнок тощо) репрезентувати її реальну семантику, чи, іншими словами, окремі елементи музичної мови більшою чи меншою мірою мають стійке семантичне значення? На це питання є різні відповіді. Так, Ален Данієлу вважає можливим семантичну класифікацію інтервалів

відповідно до їх конкретних акустичних характеристик. Звідси його метафізично незмінні «веселі», «сумні», «мужні» і навіть «егоїстичні» інтервали. М.Я. Береговський глибоко розумів метафізику такого «семантичного» аналізу окремих елементів музики (інтервалів, ритму тощо). У своїй статті 1946 року «Модифікований доричний звукоряд у єврейському музичному фольклорі (до питання про семантичні властивості звукоряду)» він писав: «Жоден з елементів музичної мови, взятий ізольовано, не має специфічної виразності один раз і для всіх, пов'язаних із цим елементом» [2].

Прагматика як специфічний напрям семіотики почала освоюватися фольклористикою відносно недавно, що підтверджується нечисленними, але відомими роботами.

Предметом прагматики у фольклорі є фольклорний текст у «прагматичній» ситуації, тобто в умовах його «живого» функціонування, «живого» зв'язку між виконавцем і слухачем. З певною часткою умовності прагматику фольклору можна позначити як «текст у живій мові», «текст у дискурсі». При цьому важлива не стільки термінологічна точність, скільки точність змісту. Спробуємо розібратися в ньому, порівнявши два типи словесного тексту: літературний і фольклорний.

Фольклорний текст – явище специфічне, відмінне від тексту художнього. Специфіка фольклорного тексту, принципи його породження, особливості побуту та збереження в пам'яті народу. Навіть «слово», яке вважається єднальним початком фольклорних і художніх текстів, у результаті виявляється «одним» у літературі та «іншим» у фольклорі. Отже, прагматика фольклорного тексту, тобто його передача і сприйняття, також відрізняється від прагматики літературної.

В основі прагматики будь-якого тексту лежить комунікативний процес, процес спілкування між джерелом інформації та її споживачем, між письменником і читачем у

літературі, виконавцем і слухачем у фольклорі. З погляду теорії інформації, сам процес спілкування включає кілька обов'язкових процедур: передачу інформації, її сприйняття та збереження. Ці загальновідомі положення представляються з особливими застереженнями, застосовними до фольклорного тексту. Перше, що, як то кажуть, лежить на поверхні, це вид спілкування. У фольклорі процес спілкування здійснюється «наживо», в результаті безпосереднього контакту виконавця (інформатора) і слухача, що за традицією в західній фольклористиці називається «віч-на-віч», а у вітчизняній науці – «з уст в уста». Такий вид спілкування ґрунтується на головній відмінності фольклорного тексту від літературного, яка полягає в усній формі існування фольклорного тексту та письмовій формі існування художнього, що докорінно змінює подальші компоненти прагматики тексту у фольклорі та літературі. Іншими словами, «слово» в літературі та фольклорі починає різними шляхами проходити до свідомості читача і слухача. Кінцевий результат цього «шляху» теж різний.

Так, художній текст, у матеріалізованому та закінченому вигляді (книга, друкований текст, комп'ютерний варіант тощо) передається читачеві лише за умови ініціативи самого читача. Тому прагматика художнього тексту цілком визначається читацькою діяльністю. Літературний текст, прочитаний, уже існує у свідомості читача. Його сприйняття читачем не може здійснюватися самим текстом. Він канонічний (незмінний), стабільний. Дослідницька практика літературознавців, інтерпретації художнього тексту можуть лише впливати на свідомість, естетичні погляди та уподобання читача. Однак сам текст від цього не зміниться: він існує в первозданному вигляді незалежно від кількості та якості його прочитання. Винятком є редакційні примітки, виправлення вже опублікованого тексту, валідність яких є полем дослідження текстологів-літературознавців.

Інакше кажучи, художній текст існує як просторово й графічно організована структура, а процес читання художнього тексту – це його послідовне й цілісне сприйняття. Звичайно, можна повернутися до прочитаного, прочитати художній текст «з кінця», з будь-якої чи улюбленої сторінки – усе це розглядається як моменти сприйняття тексту, зумовлені різними причинами: дослідницькими цілями, естетичними уподобаннями, настроєм читача [8].

На відміну від літературного, прагматика фольклорного тексту подібна до мовного процесу – це насамперед одноразовий, миттєвий акт. Сам текст не існує в матеріальній формі (не плутати з письмовими формами фольклору: альбомами, анкетами, листами, написами, графіті тощо, які існують за законами усних жанрів). Він є лише в момент його передачі, до цього моменту фольклорний текст зберігається в пам'яті та свідомості виконавця. Звичайно, слухач (зокрема, збирач фольклору) може внести корективи в процес виконання фольклорного тексту: попросити повторити частину або весь текст, але це буде інший текст – слово, інтонація, жест, зміниться реакція виконавця чи слухачів, навколишнє середовище (хтось увійшов, крикнув, поправив, задзвонив телефон, проїхала машина).

Як би ми не опиралися, але треба погодитися, що навіть найточніший запис фольклорного тексту, зроблений за всіма правилами науки, не є його письмовим, аудіо- чи відеовідтворенням. Фольклорний текст існує тільки зараз, лише в момент виконання, все інше – більш-менш досконалі записи, фіксації одного з варіантів тексту, з якими мають справу слухачі та дослідники. Цією тезою ми не схильні піддавати сумніву науковість численних фольклорних записів. Проте фольклор має таку специфіку, коли поняття точності й вірогідності записів спочатку відносні.

Специфічним є і механізм прагматики фольклорного тексту. У загальному вигляді він, як і будь-який

інформаційний процес, при необхідності проходить наступні етапи: кодування інформації – її передача – і декодування. В літературі цей процес можна умовно позначити такими його компонентами: авторська творчість, читання, розуміння. Кожен із цих компонентів є практично автономним: творчість конкретного автора, результатом якої є художній текст, не залежить від читання, яке не впливає на текст, і розуміння тексту не обов'язково є наслідком читання. Тому можна нескінченно міркувати про співтворчість, співпереживання читача твору, читача-автора, читача-адресанта, вступу читача в діалог з автором тощо – все це змінює суть механізму прагматики в літературі. Художній текст і його сприйняття читачем є одноактним процесом, в якому інформативність тексту і тексту читача залежать один від одного і не можуть впливати на подальші процеси читання художнього тексту.

У фольклорі процес кодування та декодування тексту максимально наближений до мовної діяльності. У цьому вагомому досягненні комунікативної лінгвістики дозволяють екстраполювати компоненти мовленнєвого акту як усного фольклорного тексту. До прикладу, Н. Алефіренко, розглядаючи комунікативну природу мовної діяльності, приходить до такого висновку: «Тому здійснити мовленнєвий акт означає: вимовляти артикуляційні звуки; будувати вирази зі слів цієї мови відповідно до правил її граматики; з дійсністю шляхом висловлювання (локуція); надавати мовленню цілеспрямованості (ілокуція) відповідно до комунікативного наміру мовця; викликати у тих, хто слухає, певні наслідки (перлокуція)» [10].

Проте в цьому ланцюжку мовленнєвого акту важлива його «мисленнєва ланка»: слово (мовленнєвий сигнал) вимовляється і чується, але як і чому саме це слово вимовляється, як і чому воно розуміється – це питання, на які важко, а часто й неможливо відповісти, але на які сучасна

інтегративна наука – психолінгвістика – все ще намагається дати відповідь.

Психолінгвістичне дослідження мовної діяльності, яке багато в чому сходиться до вивчення жанрів усної творчості, проведеного в XIX столітті О. Веселовським, дозволяє вибудувати механізм прагматики фольклорного тексту [10]. Як зазначалося вище, текст мовлення і фольклорний текст, маючи єдину усну природу, є генетично і функціонально неоднорідними явищами. Отже, механізм їх передачі буде іншим.

Фольклорний текст є текстом традиційним, тому виникає і функціонує лише завдяки, на основі та відповідно до фольклорної традиції як явище складне й багатогранне саме по собі. У найзагальнішому розумінні слова фольклорна традиція – це процес передачі, наступності творчого досвіду, колективної пам'яті народу, його поетичних знань і фонду художніх засобів, що за певних умов реалізуються в різноманітних текстах усної творчості. Тому виконавець фольклорного тексту вільний у виборі способів його передачі.

Іншими словами, якщо виконавець не в змозі відтворити колись почутий текст, означає, що у нього є традиція. Якщо слухач не розуміє почутого тексту, то він теж поза традицією жанру. У зв'язку із цим запитасмо: чому ми часто не розуміємо іноземного гумору чи сенсу чужих жартів? Наприклад, звичним і зрозумілим для україномовного слухача є вислів «дощ ллє як з відра», але досить дивно англійською: «it rains cats and dogs». Щоб відповісти на це питання, необхідно вивчити традиції англійського фольклору.

Отже, прагматика фольклорного тексту є показником його особливої подвійної природи, зумовленої, з одного боку, традиційністю фольклору, а з іншого, – природною формою його існування у виконавському середовищі.

Говорячи про «синтетичні образи-інтонації», концентровано виражені в народнопісенних інтонаційних

комплексах, Евальд по суті мала на увазі не що інше, як семантичні одиниці фольклору, хоча й не вживала цей термін. Виходячи з розуміння Б. Асаф'євим музичної інтонації як «розуміння соціально обумовлених звуків», Евальд стверджувала: «З цієї точки зору, ставлячись до вивчення явища в музиці, як вираження в специфічній (звуковій) формі певного змісту, найпростіші елементи музики постануть не як абстрактні категорії (лад, метротектонічна схема), а інтонаційні комплекси, певним чином інтерпретовані цим соціальним середовищем» [4].

Отож, найпростішим смисловим елементом музики є суспільно значущий інтонаційний комплекс. Цей вислів З.У. Евальд є, без перебільшення, революційним для методології музичної фольклористики як періоду 30-х років, так і в наші дні. В теорію увійшло багатство справді діалектичного методу, що дозволяє побачити будь-яке явище у всій його реальній повноті та багатогранності. Семантично неподільною одиницею, з якої повинен виходити семасіологічний аналіз, був не якийсь ізольований елемент, а інтонаційний комплекс. Евальд постійно підкреслювала семантичне значення лише тих «образів-інтонацій», які відповідають соціальним функціям народної творчості. Тому навіть найдрібніші представники музичної семантики можуть бути лише соціально значущими, суспільно значущими звуковими комплексами. Це положення Евальд має лягти в основу семантики музичного фольклору як його визначальної, корінної, непорушної методологічної передумови [4].

Таким чином, музична специфіка фольклору виявляється в передачі суспільно значущої інформації з урахуванням соціально-інтелектуального досвіду за допомогою його здатності до найбільшої, як порівняти з іншими видами мистецтва, гнучкості просторово-часових трансформацій та багатшаровості. Завдяки цьому вдається передати динаміку образів, що допомагає включатися за його допомогою в

різноманітні форми художнього синтезу, поєднуючи воедино різнорівневі компоненти. Водночас слід підкреслити, що сфера музичного фольклору має ширше семіотичне поле, ніж сама музика. Його структура визначається послідовністю «будь-яких» знаків, об'єднаних семантичним зв'язком і водночас структурованих автономно, за елементами інтонації, музикування й танцю. У музичному фольклорі вони «тісно пов'язані між собою та існують у певних взаємозв'язках» [1].

Відповідно до цього музичний фольклор як систему, що пояснює ставлення людини до світу, одночасно слід розуміти як ансамбль знакових систем. Їх поєднання розглядається як «набір знаків різних систем, що діють разом», де «кожна знакова система доповнює іншу». У своїй різноманітності вони розкривають динамічний аспект семіотики, який полягає в тому, що жодна культура не може бути визначена однією мовою. Мінімальна система утворюється набором двох паралельних знаків, наприклад, словесного та образного. Найбільш помітну й органічну єдність із дописемної доби представляють музика і танець, часовий характер і метроритмічна організація яких «спочатку» встановили в них найбезпосередніший зв'язок. Синтез елементів цього символічного ансамблю відбувається завдяки здатності кожного з них перекодувати просторові параметри в часові, а часові – у просторові [1].

Свою ансамблевість музика і танець виявляють у взаємодії насамперед на рівні конкретних, музично-танцювальних, виражальних засобів, тобто в інтонаційній сфері, метроритміці, темпі, а також образно-емоційно, композиційно і драматургічно. Способи взаємодії говорять про складний характер взаємозв'язку між їх елементами, де засоби виразності можуть доповнювати один одного, розвиватися паралельно або в контрастному поєднанні та конфліктному протиставленні. Обидві сфери переломлюють дійсність через розкриття почуттів людини, її емоційного

стану. У представленому ансамблі знакових систем перевага надається мелодичній сфері завдяки її гнучкому «включенню» в різні форми художнього синтезу. Дослідники відзначають велику активність слухових вражень порівняно із зоровими, пояснюючи тим, що «вони психологічно пов'язані з ідеєю дії» [3].

Семіотична сторона цього явища розкривається при розгляді проблем теорії інтонації, в якій автономна структура музичного фольклору виявляється на різноманітних символічних, семантичних і прагматичних (актуалізованих) рівнях. В історичному та соціальному різноманітті інтонацій складають мелос певного етносу. Подібно до розгорнутої метафори про фольклор як «рудники історичних знань», Б. Асаф'єв називає мелос «звуковими відкладеннями, що кристалізувалися», символами різноманітних життєвих явищ і відчуттів [4]. О. Алексєєв вбачає в ньому засіб «документування» культури [7]. Отже, мелосом визнаються явища суспільного життя і водночас факти людської свідомості, уяви та почуттів, що мають важливе значення. Такий підхід проголошує семантику інтонації як музикознавчий елемент, як широку область, що співвідносить музику з життям.

Різнорманітні елементи в структурі інтонації (словесний текст, мелодія, лад, ритм, музичний синтаксис) начебто конденсують різні типи змісту фольклору. Маються на увазі: «оригінальність» звукового образу, історико-географічний зміст (зокрема генетична ідентичність) піснеспівів, генетичні репрезентації суспільства, інформаційно згорнуті в певних тональних (інтонаційних) конструкціях, мелодійна спорідненість певних піснеспівів, інформаційно конденсованих у певних тональних (інтонаційних) побудовах, мелодійна спорідненість певних піснеспівів, жанри музичного фольклору, їх зв'язок з особливостями етнічного світогляду,

що ілюструє семіотичну структуру музичного фольклору в еволюції смислоутворення.

Висновки

I. Фольклор як основа ідентичності та духовного зміцнення

1. Культурний код і парадигма

- Фольклор – це не просто збірка застиглих художніх форм, а антропологічне, соціальне та культурне явище, наділене творчим потенціалом.

- Він формує уявлення людини про світ, мову, вірування, традиції та суспільне життя.

- Музичний фольклор є культурною парадигмою, де переплітаються соціальне та індивідуальне, духовне й матеріальне, і постає як феномен глибинного шару культурогенезу.

2. Загроза втрати смислоутворення

- Втрата смислових форм і ціннісних домінант фольклору спричиняє руйнування духовно-моральних принципів, ослаблення національної самосвідомості та культурної ідентичності.

- Актуальним завданням є подолання цієї інерції та вивчення фольклору як ключової, об'єднуючої ланки духовного та практичного досвіду поколінь.

3. Історична роль

- Народна культура визначала існування українців, спираючись на архетипи та передаючи національні стереотипи мислення.

- Музичні традиції України є доісторичними, про що свідчать археологічні знахідки (брязкальця, флейти 18 тис. до н.е.). Первісна музика мала синкретичний характер (злиття пісні, танцю, поезії) і з часом породила національні музичні системи.

II. Етнопедагогіка та освітня модель

- Етнопедагогіка: ідеї народної педагогіки, що кристалізувалися з дохристиянських часів, становлять основу сучасної системи національної освіти. Національний освітній ідеал закріплений у фольклорі, звичаях, сімейному побуті та мистецтві.

- Педагогічна модель: для розв'язання проблеми виховання духовності учнів запропоновано педагогічну модель, що використовує українську народну музику.

Мета: формування високого рівня виховної духовності.

Компоненти: модель реалізується через взаємодію трьох сфер свідомості – когнітивної (пізнавальної), діяльнісної та ціннісно-мотиваційної.

Виховні цінності: виховання орієнтоване на засвоєння як соціальних (патріотизм, солідарність), так і індивідуальних (самоповага, творче мислення, наполегливість) цінностей.

III. Жанрова динаміка та актуалізація

- Народна казка розглядається як яскраве відображення менталітету, що зберігає етичні, естетичні та педагогічні принципи.

- Жанрова еволюція: соціальні зміни породили нові жанри (солдатські, бурлацькі пісні, міський фольклор), водночас непродуктивні жанри (билини) майже зникли з живого виконання.

- Відродження: після 1980-х років в Україні та діаспорі спостерігається зростання інтересу до автентичних форм (гурт «Древо») та розвиток фольклоризму (трансформація фольклору у професійній творчості, наприклад, у гуртів «ДахаБраха», «Гайдамаки» та ін.).

Література:

1. Доронюк В. Д. Українська музична етнопедагогіка : монографія. Прикарпатський Національний ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ : Плай, 2009. 537 с.

2. Духнович О. В. Народна педагогіка. Хрестоматія з історії вітчизняної педагогіки. К. 2010. С. 21-27.

3. Завальнюк О. Микола Леонтович: дослідження, документи, листи: до 125-ї річниці від дня народження. Вінниця : Поділля. 2000, 2002. 256 с.

4. Іваницький А. І. Український музичний фольклор: підручник для вищих навчальних закладів. Вінниця : Нова книга, 2004. 320 с.

5. Клепар М. Український музичний фольклор як засіб морального виховання підростаючого покоління. *Гірська школа Українських Карпат*: науково-методичний журнал. 2010-2011. С. 175-180.

6. Нечай С. Педагогічний потенціал музики як природовідповідального та цілісного розвитку особистості. Вища школа. 2010. С. 57-65.

7. Осипець Р. О. Формування національної самосвідомості майбутніх вчителів засобами української народнопісенної культури. К. Магістр-S, 1999. 207 с.

8. Русова С. Вибрані педагогічні твори: у 2-х кн. за ред. Є. І. Коваленко. К. Либідь, 1997. С. 67-77.

9. Сивачук Н. Виховний потенціал українських народних колискових пісень. Початкова школа. 2006. С. 31- 44.

10. Стельмахович М. Українська народна педагогіка. Вибрані педагогічні твори: у 2-х т. Упор. Л. Калуська, Ст.Ковтун, М. Ходак; за ред. Л.Калуської. Івано-Франківськ : Коломия. 2012. С. 21-54.

11. Ушинський К.Д. Рідне слово. Хрестоматія з історії вітчизняної педагогіки. К. 2010. С. 155-167.

12. Фролова К. Естетичний аспект народної пам'яті. *Фольклор і говори Наддніпрянщини*: зб. наук. праць. Дніпропетровськ, 1997. С. 7-19.

13. Шикирінська О.А. Художньо-естетична освіта як невід'ємна складова професійної підготовки майбутнього вчителя початкових класів. Теорія та методика художньої освіти: матеріали III Міжнар. наук.-практ. конф.: зб. наук. пр.: К. : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2009. Вип. 8 (13). С. 140-144.

1.5. Музичний фольклор: історико-культурна парадигма

У дослідженні йдеться про історичну, соціальну та мистецьку цінність українського фольклору, його самобутність і специфіку. Розкривається роль фольклору в житті людського суспільства, місце і значення традиції. В контексті демократизації нашого суспільства, становлення України як незалежної держави українці починають усвідомлювати себе повноцінною нацією. Зростає інтерес до фольклорної спадщини України. Це пов'язано з тим, що фольклор – це традиція, жива реальність народу. Вона присутня у звичаях, способах діяльності та поведінки, як видимих, так і невидимих.

Сьогодні питання розвитку фольклору є одним із центральних і важливих в українській фольклористиці. Український фольклор – народна традиція, що склалася в Україні та в українського народу. Його найдавніші зразки, знайдені на наших теренах, – загальнослов'янські фольклорні нашарування, що сягають палеослов'янської міфології східних слов'ян. Українські народні звичаї мають багато шарів, які визначаються періодом розвитку цього аспекту та галуззю, в якій він використовувався. Найнижчим і найдавнішим рівнем є загальнослов'янський пласт народної культури, що має багато елементів, спільних для слов'янських народів у цілому. Вгорі – елементи, спільні для східних слов'ян, а внизу – елементи, що трапляються лише в самій Україні. Шар над ним містить культурно-фольклорні елементи, які визначають різні мікрогрупи українського етносу, такі як бойки, гуцули, лемки, лизаки, подільці та русини. Деякі особливості українського фольклору дуже відрізняються від фольклору сусідніх слов'янських народів. Пісні на Івана Купала та колядки, зазвичай пов'язані з одними з найглибших і найдавніших

шарів фольклору, містять риси, яких немає в сусідніх культурах, і є виразно українськими [2].

Актуальність дослідження зумовлена сучасним станом народної творчості, зростанням інтересу до поглибленого вивчення народної культури в сучасному суспільстві, необхідністю неупередженого з'ясування реалій фольклорного творення та збереження фольклору. Однією з найактуальніших проблем сучасної української фольклористики є місце і роль фольклору в духовному житті народу та в загальній системі української культури ХХ – початку ХХІ ст. У зв'язку з цим все більшої актуальності набуває питання взаємодії міської та сільської культури. До питань джерельної бази та соціокомунікативної природи фольклору звертається й сучасна українська фольклористика. У подібному ракурсі працюють О. Брицина, Р. Кирчів, І. Коваль-Фучіло та М. Дмитренко. Питання розвитку фольклору в художньому вимірі розглядають В. Буряк, М. Долгов, В. Кузьмак, М. Долгов, І. Павленко, Л. Стрюк, К. Фролова, В. Чабаненко та інші [2].

На нашу думку, особливо доцільним є створення бази даних повторних експедицій на одній території. «Значення повторних експедицій не втратило своєї актуальності і в наш час завдяки постійній увазі до сучасного стану фольклору, історичної ролі жанру та проблем порівняльно-історичних досліджень» [1].

Сучасний стан фольклору різних регіонів України є складним, багатоаспектним та малодослідженим явищем, і, починаючи з періоду збирацької діяльності Г. Залюбовського, І. Мансури, Я. Культового, Д. Яворницького, поле досліджень у цій галузі рухається з постійною динамікою. Для української фольклорної традиції характерна ідея рівності і свободи в поєднанні з індивідуалізмом, для якого, як свідчить фольклор, характерні рабство жінки, бажання справедливості та прагнення до переваги (І. Франко «Жіноча неволя в руських

піснях народних», М. Драгоманов «Нові політичні пісні про державні справи») [4]. Це пояснюється тим, що процес етногенезу українського народу відбувався під постійним гаслом боротьби за волю.

Розвинутий індивідуалізм українського народу визначається також «етносом інтелігенції», притаманним давньоукраїнській культурі.

Для ментальності українського народу характерні легковажність, крайня схильність і навіть максимальна безпечність; як слушно зазначав В. Крутинський, культурно-морфологічними чинниками ментального становлення українського народу є послаблена європейська активність, послаблена європейська екстравертність і підвищена інтровертність.

Українська «самозаглибленість», «захованість» і «закритість» від світу зумовлюють активну і рефлексивну установку української душі на «занурення» і «занурення в себе», українці тяжіють до малих громад, де концентруються тісні стосунки між людьми, створюється атмосфера довіри, тепла і чесності (Єрофеїв, 1909). Менталітет українців полягає в пошуку матеріальних радощів життя, українська душа шукає миру і компенсує те, чого їй не вистачає насправді. «Втеча від життя в душі і долі». Своєрідну українську доброту, ніжність серця, естетизм багато дослідників пояснюють тим, що в основі давньоукраїнської культури лежало уявлення про вищість жіночого начала над чоловічим. «Українській національній філософії властиве природне поєднання етики й естетики, толерантності, щедрості й поміркованості в усьому. Етика самовідданого служіння, етика самовдосконалення переважає над етикою самоствердження, а в системі цінностей – людина духовна, людина-художник переважає над людиною економічною» [6].

Водночас у формуванні етнокультурних особливостей українського народу простежується складна історична

діалектика. Танець існував в Україні як обряд з давніх-давен, але здебільшого він був асимільований християнством і змішався з християнськими ритуалами. Найпершими танцями були танці, пов'язані із сільським господарством. Хороводи водили на Івана Купала, Юрія, Духів день, жнива та весілля. Ритуальні танці рідко виконувалися під музику, зазвичай під спів. Народні танці виконувалися під музику та без неї. Більшість українських народних танців є хороводними. Одними із найвідоміших танців є аркан і гопак. Також танець був збагачений традиційним українським народним одягом. Сьогодні в Україні та українській діаспорі, особливо в Канаді, існує багато українських танцювальних колективів, що зберегли традиції народних танців. Українські народні пісні можна поділити на чотири основні групи: обрядові – колядки (колядки та херувимки), веснянки, пісні про мавку (русальні пісні), купальські святкові пісні, жниварські та весільні пісні, історичні пісні та політичні пісні – як вірші та балади, ліричні пісні – такі як сімейні пісні, пісні про соціальний статус і пісні про кохання.

Українські народні пісні містять багато символів. Одним із популярних є птах. Орел або сокіл – це мужність, сила, краса, відвага та свобода. Голуб – жіночність. Чайка – символ матері-страдниці. Серед інших символів – калина польова або калина, що уособлює кохану дівчину чи саму Україну, та дуб, що символізує хлопця. У піснях переважають порівняння: дівчина порівнюється із зіркою, червоною калиною, сосною та маком; хлопець порівнюється з дубом, кленом і голубом.

У деяких піснях використовуються повтори, антитези, гіперболи та метафори. У ліричних піснях для вираження почуттів часто застосовується прийом драматичного діалогу. У деяких народних піснях також зустрічаються асонанс, алітерація, звуконаслідування. Народна пісня була джерелом натхнення для багатьох українських композиторів, зокрема

Миколи Лисенка, Миколи Леонтовича та Кирила Стеценка. Сьогодні багато народних пісень все ще виконуються і навіть використовуються сучасними виконавцями.

Цілком закономірно, що змістовне наповнення досить суттєво змінилося: збираючи події протягом понад 20 років, сучасний стан усної словесності та мистецтва відстежується в контексті його живого, повсякденного функціонування та презентації носіями фольклору зі сцени. Це дає змогу виявити конкретні «точки зростання» та точки розвитку усної народної творчості у порівнянні й контрасті з її традиційним змістом. До особливостей фольклорного та постфольклорного процесу належать співіснування та змішання різних верств у традиціях і побуті віддалених регіонів українського фольклорного простору; «дослідження змін у довговічності фольклорних традицій, їх модифікацій, трансформаційних процесів і нових нашарувань є важливим і необхідним». Дослідження в цьому напрямі сприятимуть повнішому вивченню сучасних етногенних процесів, українського та єврейського фольклору в містах, румунського чи угорського фольклору в містах і селах [7].

Досвід збирання фольклору по всій країні дозволяє зробити попередні висновки про характер його життя. На основі практики фольклорної творчості сучасності можна відзначити певні стійкі тенденції, характерні для західного регіону. Більшість фольклорних жанрів закріплено в сучасному усному художньому спілкуванні, але найбільш мобільними, постійно доповнюваними й оновлюваними є ті, що одночасно фіксують суспільну дійсність через особистий досвід, часто навіть «анекдотичну дійсність», у жартах, приказках, прислів'ях, коротких творах. Пісні, солоспіви об'єднані в жартівливі пісні. Усі ці жанри досить сильно представлені в сучасному фольклорі багатьох регіонів. Варто відзначити декілька напрямів традиційної усної народної творчості. Як уже зазначалося вище, в загальному фольклорі

найбільшу частку становлять соціально-побутові та любовні пісні. Виконують їх як вдома (переважно в селах), так і на сцені (аматори чи професійні виконавці), а в 1990-х рр. широкого розголосу набули фольклорні колективи (а не аматорські колективи, що виконують народні пісні), яких у кожному районі налічувалося від кількох до кількох десятків. У репертуарі цих колективів як відомі народні пісні, що входять до пісенників професійного виконання, так і пісні, які раніше не записувалися на місцевому рівні. Він також включає варіації жанрових систем і використовуваних сюжетних структур [5].

Проте доля фольклорної традиції та репертуару загалом, а також зміна системи та сюжетної структури популярних жанрів вивчені недостатньо. Фольклорні ансамблі грають на оригінальних інструментах – пляшках, ложках, кубках, створюють коломийки на місцеві теми, беруть участь у всіх сільських весіллях та інших святах. У селі зберігалася традиція колективних танців (полька, вальс). Фольклористи займаються також записом маловідомих пісень, а останнім часом – тюремних, рекрутських та інших. Більшість аматорських колективів є організованими, інколи ініціативу проявляють самі виконавці, але в будь-якому разі це не самодостатня пісенна творчість (і навіть не автентична), а сценічні та інші організовані виступи, що потребують спеціальної підготовки й навичок. Серед тенденцій, які продукують сучасну фольклорну творчість, – творчомистецька взаємодія фольклорних і музичних традицій як у поліетнічному середовищі (тут йдеться переважно про взаємодію багатонаціонального фольклору та зразків фольклору інших етносів у активному репертуарі), з одного боку, а з іншого, – про взаємодію на рівні інкорпорації.

Проте доводиться констатувати, що, попри помітне зростання інтересу до фольклору в усіх його проявах, спостерігається певний процес зникнення або видозміни його

природного змісту. Співвіднесення з минулим можливе лише тоді, коли воно розглядається крізь призму сучасності, через яку змінювалися самі форми буття (приміром, давні пласти народної творчості створювалися переважно в сільській місцевості, увібравши всі сторони сільського життя, природне підпорядкування селу та узгодження з його потребами).

На основі опрацювання і систематизації величезного зібраного матеріалу можна говорити про певні закономірності та тенденції використання фольклору в регіонах, а також про рух фольклорної свідомості як етнічної характеристики.

Деструктивні процеси, що відбуваються у фольклорі, необхідність збереження генетичних коренів – того, без чого не може розвиватися ні нація, ні народ, ні культура – все це вимагає розробки спеціальної системи заходів зі збереження фольклору, створення сприятливих умов для його існування. Необхідна загальнодержавна програма збереження фольклору в Україні. Потрібно залучати спеціалістів до вивчення поетичної, народнопісенної творчості, звичаїв та обрядів, створювати центри збирання та вивчення українського фольклору, особливо регіонального, організовувати і проводити фольклорні, музично-пісенні фестивалі народної творчості, включати до виховних елементів програм у школах і закладах дошкільної освіти традиційне українське народне мистецтво. Це шляхи, які допоможуть нам зберегти цінності, накопичені упродовж віків нашими предками.

Висновки

1. Зростання інтересу в контексті незалежності. У сучасному контексті демократизації суспільства та становлення України як незалежної держави зростає усвідомлення українцями себе як повноцінної нації. Це природно викликає підвищений інтерес до фольклорної спадщини країни. Сутність фольклору: фольклор

розглядається як традиція та жива реальність народу, присутня у видимих і невидимих звичаях, способах діяльності і поведінки. Актуальність дослідження: актуальність дослідження зумовлена сучасним станом народної творчості, необхідністю неупередженого з'ясування реалій фольклорної творчості та її збереження.

Рівень	Характеристики	Значення
Найдавніший (Нижній)	Панслов'янські фольклорні шари, що сягають палеослов'янської міфології	Елементи, спільні для слов'янського народу в цілому
Вищий (Східнослов'янський)	Елементи, спільні для східних слов'ян	Елементи, спільні для східних слов'ян
Національний (суто український)	Елементи, що зустрічаються лише в самій Україні	Наприклад, риси свят Івана Купала та колядок , які суттєво відрізняються від сусідніх слов'янських культур
Мікрогруповий	Культурні та фольклорні елементи, що визначають регіональні мікрогрупи (бойки, гуцули, лемки, подольці, русини тощо)	Відображення етнічної різноманітності українського народу

2. Багатшарова структура українського фольклору. Український фольклор – це народна традиція, що формувалася як в Україні, так і серед українських спільнот. Він має багатшарову структуру:

Ключове спостереження: наявність виразно українських елементів у найглибших шарах фольклору ставить під сумнів ідею спільного походження етнічних росіян та українців з одного джерела.

3. Центральні проблеми сучасної фольклористики. Сьогодні українська фольклористика зосереджена на кількох важливих питаннях:

- Місце та роль фольклору в духовному житті народу та в загальній системі української культури ХХ – початку ХХІ століття.

- Взаємодія міської та сільської культури (актуалізація постфольклору).

- Джерельна база та соціально-комунікативна природа фольклору.

Дослідники (О. Брицина, Р. Кирчів, І. Коваль-Фучило, М. Дмитренко та ін.) працюють над цими питаннями, тоді як розвиток фольклору в художньому вимірі вивчають В. Буряк, М. Долгов, І. Павленко та інші. Методологічна рекомендація: з метою збереження фольклору та для порівняльно-історичних досліджень особливо доцільним вважається створення бази даних повторних експедицій на одній території.

4. Розвиток сучасного фольклору та його трансформація

1. Співіснування традицій та нові нашарування

Сучасний стан усної словесності та мистецтва в Україні – це результат збиральницької діяльності, що триває понад 20 років і відображає суттєві змістовні зміни фольклору. Дослідження фіксує його побутування, повсякденне функціонування та представлення як носіями, так і «іншим фольклором» (сценічним).

- Особливості процесу: відбувається співіснування та змішування різних шарів у традиціях віддалених регіонів. Важливо вивчати модифікації, процеси трансформації та нові нашарування у фольклорних традиціях.

- Напрями досліджень: необхідно вивчати, які наративні жанри (казки, анекдоти, прислів'я) переважають у місті та селі, які етичні пріоритети діють та наскільки сильні процеси взаємопроникнення різних етнокультурних моделей (наприклад, українського з єврейським, румунським чи угорським фольклором).

2. Стійкі тенденції в сучасному фольклорі

Практика фольклорної творчості, особливо у західному регіоні, виявляє певні стійкі тенденції:

- Найрухливіші жанри: найбільш динамічними та оновлюваними жанрами є ті, що фіксують соціальну реальність через особистий досвід – гумористичні пісні, жарти, анекдоти, приказки, прислів'я та короткі твори.

- Найбільша частка: у загальному фольклорі найбільшу частку становлять соціально-побутові та любовні пісні. Вони виконуються як вдома (в селах), так і на сцені.

- Фольклорні колективи, що виконують місцеві, раніше незаписані пісні, а також варіації жанрових та сюжетних структур, набули широкої популярності.

3. Трансформація і сценічне функціонування

Доля фольклорної традиції та її репертуару, а також зміна сюжетних структур залишаються недостатньо вивченими.

- Діяльність колективів: фольклорні ансамблі використовують оригінальні інструменти (пляшки, ложки), створюють коломийки на місцеві теми та беруть участь у сільських святах (весіллях).

- Сценічність: більшість аматорських колективів не займається самодостатньою автентичною творчістю, а

зосереджена на сценічних та організованих виступах, що вимагають спеціальної підготовки.

• Взаємодія та синтез: однією з головних тенденцій є творчо-мистецька взаємодія фольклорних і музичних традицій у поліетнічному середовищі, що включає інкорпорацію зразків інших етносів.

4. Вплив сцени на передачу тексту

• Приклад фольклорного театру: робота фольклорних театрів є взірцевою, оскільки там, незважаючи на змішування елементів різних етносів, досягається висока завершеність синтезу мови, ритму, мелодики і драматичного діалогу. Це відповідає справжньому етнічному наповненню духовного простору.

Література:

1. Вовк М. Київська академічна науково-народна школа: досягнення та перспективи. *Київська академічна фольклористична школа: здобутки і перспективи*. Київ, Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка. 2011. 149–159.

2. Дмитренко М. Українська фольклористика: акценти сьогодення. Розвідки, статті. Київ : Видавництво «Сталь». 2008.

3. Єрофеїв І. Українські думи та їх редактори. Записки Українського наукового товариства в Києві. Київ, кн. VII. 1909. С. 17–64.

4. Козар Л. Kyiv Society, «Kievskaya Starina» Magazine (1882–1906) and Ukrainian Folklore Studies] / Київська громада, часопис «Киевская старина» (1882–1906) і українська фольклористика. Київ : Міфологія і фольклор. 2016. С. 61–72.

5. Пайк В. Корінь безсмертної України і українського народу Львів : Червона калина. 1995. 240 с.

6. Скуратівський В. Дідух: Свята українського народу. Київ : Освіта. 1995. 272 с.

7. Таланчук О. Героїчний епос українського народу : хрестоматія. Київ : Либідь. 1993. 432 с.

РОЗДІЛ II. ЦІННІСНО-ВИХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ НАРОДНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Традиції сприйняття музичного фольклору через призму історичного аспекту

У дослідженні висвітлюються сутність і складові питання ціннісного ставлення підлітків до народного музичного мистецтва через призму історичного аспекту формування традиції сприйняття музичного фольклору. Визначено, що однією з важливих складових процесу реалізації національної доктрини освіти є комплекс заходів щодо поліпшення художнього виховання підлітків, заснований на історичних фольклорних традиціях. Здійснюване на високому якісному рівні, художнє виховання зможе протистояти руйнуванню вітчизняної культури, зокрема, народного музичного мистецтва. Художнє виховання молодого покоління повинно спиратися на національні культурні традиції, фундаментом яких є народність, що розуміється як звернення до фольклорних джерел, одухотворяє культурну художню і музичну творчість. Доведено, що культуротворча місія фольклористики полягає в соціокультурній, етнічній та моральній ідентифікації особистості. Отже, художнє виховання, засноване на фольклорі, є, по-перше, важливим інструментом усвідомлення учнями себе як особистості; по-друге, способом осмислення і самовідчуття особистості в просторі культури; по-третє, педагогічним засобом формування вміння дбайливо використовувати продукти історично складеної людської культури, народної творчості, накопичені народні мистецькі цінності, які можуть бути не тільки затребувані, але й примножені творчістю нових поколінь.

Доведено, що художній інтерес молодого покоління до народного музичного мистецтва являє собою ціннісно-

сміслові вибіркове ставлення до художніх мистецьких явищ і виступає одним із провідних способів їх життєвого самовизначення. Встановлено, що компонентами художнього інтересу до народного музичного мистецтва є потреба в стійкому спілкуванні з однією зі сфер художньої фольклорної реальності; наявність системних знань про фольклорні жанри музичного мистецтва; власний досвід художньої діяльності у сфері народного музичного мистецтва; систематичний розвиток здібностей та прагнення підлітків до нарощування свого творчого потенціалу.

Культура будь-якого народу формувалася тисячоліттями. Тут багато традицій, звичаїв та обрядів. Народ не повинен забувати про своє культурне минуле, літературу, музику. Людина, яка не любить свою землю, не відчуває прихильності до неї, не знає історії та культури свого народу, не може бути справжнім громадянином та патріотом. Кожна людина і кожен народ, щоб осмислено і гідно жити, має розуміти своє місце у світі інших людей, інших націй. Таке пізнання й розуміння можливе лише тоді, коли рідна культура органічно засвоєна, коли культурне минуле є ясным і змістовним – далеким та близьким. Допомогти молодій людині полюбити свою Батьківщину, усвідомити своє місце у світі допомагає фольклор, до якого відноситься і народна музика, тому вивчення ставлення підлітків до народної музики, а також впливу музики на формування особистості підлітка є предметом дослідження.

Однією з важливих складових процесу реалізації національної доктрини освіти є комплекс заходів щодо вдосконалення мистецького виховання студентської молоді. Здійснена на досить якісному рівні, саме мистецька освіта зможе протистояти руйнуванню національної культури. Водночас у сфері мистецької освіти, як і в українській освіті загалом, існує очевидне протиріччя, що виражається у зіткненні та протиборстві різних підходів до національної

освітньої політики. Сьогодні стає дедалі очевиднішим, що, попри різне трактування мети, завдань і методів мистецької освіти, вона має ґрунтуватися на національних культурних традиціях, основою яких є народність, що розуміється як звернення до фольклорних джерел, надихає на професійне мистецтво, зокрема, музичну творчість.

Культурна місія фольклору – соціокультурна, етнічна та моральна ідентифікація. Отож, мистецька освіта на основі фольклору є, по-перше, важливим інструментом самореалізації учнів як особистостей; по-друге, способом спільного з педагогом осмислення і самосприйняття особистості в просторі культури; по-третє, педагогічні засоби формування вміння дбайливо використовують надбання людської культури, народне мистецтво, накопичені духовні та матеріальні цінності, які можуть бути не тільки затребувані, а й примножені творчістю нових поколінь.

Сучасні умови життя вимагають від молоді активного, творчого ставлення до навколишньої дійсності, яке формується не лише в сучасному інформаційно насиченому середовищі, а й у художньо-освітньому процесі (школи та заклади додаткової освіти), що забезпечує більш інтенсивний розвиток і збагачення учнів. Водночас у теорії та практиці мистецької освіти залишається невирішеною низка серйозних проблем, зокрема, й проблема формування художнього інтересу підлітків як найважливішого чинника їх культурної ідентифікації.

Малодослідженими залишаються питання розвитку важливих якостей особистості дитини в процесі опанування фольклору, специфічні умови фольклорної художньої діяльності, що сприяють формуванню її ціннісно-смислової сфери. Особливо важливим є виявлення педагогічного потенціалу традиційної художньої культури для підлітків, під час якої починається формування ціннісних орієнтацій,

процес самовизначення, структурується естетичне переживання, формування життєвих орієнтирів.

Вивчення інтересу школярів передбачає звернення до сфери життя та особливостей їх особистісного розвитку. У педагогіці завжди була і залишається актуальною проблема формування інтересів підлітків (І. Бех, 2010); (К. Карасева, 2015); (Т. Максимова, 2016); (І. Мельник, 2015); (Г. Падалка, 2008); (О. Ростовський, 2001); (О. Рудницька, 2002) та ін.).

За останні роки багато зроблено в галузі методики залучення особистості до народної культури (І. Бех, 2014); (Дьюї, 2009); (Т. Максимова, 2016); (В. Мухіна, 2009) та ін.).

Дослідження таких фахівців, як І. Бех [1], О. Вишневський [3], О. Ростовський [14], О. Рудницька [15], Дж. Дьюї [4], В. Мухіна [7], Б. Путілов [11], К. Робінсон [13], Лу Ароніка [13] та ін. свідчать, що високі результати у виховній діяльності досягаються там, де виховна робота з дітьми охоплює всі сторони життя, в тому числі сприйняття фольклору, що надає максимальні можливості для самоосвіти і реалізації. Крім того, власний досвід показує, що музичний фольклор може і повинен стати гідною альтернативою захопленню молоді масовою культурою, чинником формування характеру, смакових уподобань, щоб вільний час став простором для формування мистецького інтересу.

Художній інтерес розуміється як мотив, який вказує на пріоритетність, цінність культурно-мистецьких явищ для підлітка, специфічний стан потреби, тобто поточний стан, зумовлений свідомим відбором того чи іншого предмета мистецтва. Художній інтерес є результатом художнього досвіду, який повинен мати підліток у різних видах творчої діяльності.

Аналіз практичного досвіду закладів додаткової освіти (О. Ростовський, 2001), (О. Рудницька, 2002), (Г. Федорова, 2016), (Т. Пироженко, 2012), (Робінсон, 2016) демонструє, що через захоплення масовою культурою спостерігається

культурна дезадаптація дітей та підлітків, відрив від культурної спадщини поколінь, небажання вивчати та зберігати багатовікові культурні народні традиції. Це актуалізує необхідність розробки педагогічної концепції, яка б слугувала теоретико-методичною основою закладів додаткової освіти для дітей. Отож, актуальність даного дослідження зумовлена необхідністю реалізації художньо-творчого потенціалу підлітка, необхідністю опори на вікові запити та потреби підлітків, на формування у них художнього інтересу; високий педагогічний потенціал музичного фольклору та недостатньо ефективне його використання як засобу формування художнього інтересу підлітків.

Фольклор є одним з основних засобів народної педагогіки. Водночас це основне джерело знань про принципи виховання, що склалися в культурі різних народів, про його моральні, релігійні та міфологічні основи. Образно-символічний характер художньої творчості, її вплив на емоційно-чуттєву сферу особистості робить її найбільш адекватним засобом ненав'язливого і водночас ефективного виховного впливу. Цей вплив є одним із найважливіших принципів народної педагогіки. Що робить фольклор потужним етнопедагогічним засобом? Які основні підстави та можливості її актуалізації, ефективного використання у навчально-виховному процесі підлітків? Що заважає такому використанню? Відомо, що мистецькі явища та процеси органічно включені в ситуацію становлення особистості, входять до системи найважливіших детермінант цього процесу та є дієвим засобом розвитку ціннісно-смислової сфери підлітків. Тому зрозуміло, що увага при психолого-педагогічних дослідженнях приділяється інтересу, який забезпечує продуктивність будь-якої діяльності, а за певних умов і зводиться до стійкої особливості особистості учнів.

У перекладі з англійської слово «фольклор» означає «народна мудрість». Але в такому випадку етимологія слова

не була основою для його однозначного розуміння. Народна мудрість лежить в основі етнічної картини світу, концепції світового дерева, етики, міфології, релігії, але не вживається як синонім поняття «фольклор», яке пов'язане переважно зі сферою народної творчості, художньої культури. Саме на такому розумінні, очевидно, повинна базуватися особлива галузь гуманітарних наук, пов'язана з етнографією, культурологією, мистецтвознавством, – фольклористика.

На думку Б. Путілова, існує п'ять основних варіантів значення поняття «фольклор»:

1) фольклор як сукупність, різновид форм традиційної культури, тобто синонім поняття «традиційна культура»;

2) фольклор як комплекс явищ традиційної духовної культури, що реалізується у слові, уявленні, звуках, рухах. Окрім власне художньої творчості, він охоплює й те, що можна назвати менталітетом, традиційними віруваннями, народною життєвою філософією тощо;

3) фольклор як явище художньої творчості народу;

4) фольклор як галузь словесного мистецтва, тобто сфера усної народної творчості;

5) фольклор як явища і факти словесної духовної культури в усьому їх різноманітті [5].

Фольклор має чітку дидактичну спрямованість. Багато чого створено спеціально для дітей і це продиктовано великою народною турботою про молодь – її майбутнє. Фольклор «обслуговує» дитину від народження. З давніх-давен живуть у народному побуті колискові, дитячі «пісеньки», «частівки», «потішки».

Фольклор захоплює дітей яскравими поетичними образами, викликає в них позитивні емоції, посилює яскраве, життєрадісне сприйняття життя, допомагає зрозуміти, що таке добре й доступне, що – прекрасне, а що – потворне.

Твори, створені спеціально для дітей, становлять особливий напрям народної поезії – дитячий фольклор. Як

теоретики-педагоги, так і педагоги-практики неодноразово підкреслювали високі педагогічні якості фольклорних творів, звернених до дітей: глибоке проникнення в психіку дитини, тонке врахування особливостей дитячого сприймання, відсутність нав'язливих повчань.

Але надбанням є не тільки ця галузь народної творчості. Їм належить усе найкраще у фольклорі, вся його класика.

Народна поезія розкриває найсуттєвіші зв'язки і закономірності життя, залишаючи осторонь індивідуальне, особливе. Фольклор дає їм найважливіші і прості поняття про життя і людей. У ньому відображено загальне й актуальне, те, що стосується кожного: праця людини, її стосунки з природою, життя в колективі. Дітей вражає поетичність, притаманна народній творчості, здивування її силою і красою, захоплення силою рук і людського розуму. Фольклор виховує у дітей естетичне ставлення до природи, до праці, до всієї навколишньої дійсності, вчить бачити прекрасне у людських взаєминах.

Близькість народної творчості до дитинства, велика емоційна сила і виразність її образів визначає місце фольклору в музичному вихованні дітей. Враховується, що твори фольклору дають багаті можливості для розумового розвитку, а особливо для естетичного та морального виховання учнів.

Зараз багато дітей середнього віку мало знають народну пісню, не знайомі з українським фольклором та, на жаль, не цікавляться народною музикою.

Основи духовно-моральних якостей особистості найлегше виховувати в ранньому віці – в дошкільному та молодшому шкільному. Це пов'язано з рядом особливостей психофізіологічного розвитку, які впливають на всі сторони життя дитини. Основою фольклорного зростання підлітків була народна музика через її особливе значення для виховання молодшого покоління. Ще за часів давньогрецького філософа Платона було відомо, що могутність і сила держави

безпосередньо залежать від того, яка музика в ній звучить. І не випадково Платон дійшов висновку, що немає ефективнішого способу зруйнувати мораль, ніж відступ від класичних музичних канонів того часу. Роль музики в естетичному і моральному вихованні відзначалася протягом усієї подальшої історії людства.

Особлива увага музично-естетичному вихованню підлітків приділялася в XIX-XX ст., коли в окремих країнах були створені системи естетичного виховання (З. Кодай [12], К. Орф [20], Е. Жак-Далькроз [12]), виходячи з особливих властивостей музичного мистецтва – можливості «виховання душі», «розвитку загальнолюдських духовних якостей, «виразних засобів музики, що об'єднує кращих людей різних країн, і народи» (К. Орф) [20].

Видатний педагог XX століття В. Сухомлинський надавав великого значення музичному вихованню: «Відчуття краси музичної мелодії розкриває перед дитиною її власну красу – маленька людина усвідомлює свою гідність» [16], а це – основа її духовного багатства.

Коли студент може напитися з чистого джерела музичного фольклору, він серцем пізнає рідний народ і стає духовним спадкоємцем його традицій. Отже, він виросте справжньою людиною. Фольклор завжди був природною частиною народної педагогіки. За його допомоги в селянському середовищі в найдоступнішій формі здійснювалася передача молодим поколінням сформованих віками естетичних, моральних і трудових ідеалів, уявлень про навколишній світ. Селянський побут буквально просякнутий фольклором. Саме через нього формувалося художньо-образне мислення дітей. Педагогічний досвід народу був закріплений у звичаях і обрядах, пов'язаних з народженням і першими кроками дитини, з її залученням до інтересів сім'ї та суспільства. Педагогічна спрямованість світу, в якому живе і формується дитина (народні пісні, ігри, казки ...), очевидна.

Участь молодшого покоління у календарних обрядах була для нього своєрідною школою засвоєння життєвого досвіду, набутого старшими поколіннями, школою засвоєння їхніх традицій і звичаїв, засобом залучення дітлахів до рідної національної культури. Відбувалося поступове засвоєння і накопичення великого фольклорного матеріалу, характерного для місцевості. Народна педагогіка – це педагогіка національного спасіння, це педагогіка загальної мудрості виховання, педагогіка спільної любові. Зрештою, що таке батьківство? Приклад і любов.

Прикладом і любов'ю, без перебільшення, можна вирішити всі чи майже всі завдання виховання. У шкільній практиці ознайомлення з фольклором, як правило, епізодичне і здійснюється переважно через розучування пісень. Відсутність системного вивчення культурних традицій свого народу є причиною того, що діти, на жаль, не відчують до них достатнього інтересу.

У самому навчально-виховному процесі недостатня увага приділяється морально-етичним питанням виховання, дуже слабо представлені музично-естетичні заняття.

Водночас такі заняття художньо-естетичного циклу, як фольклорні свята, мають більші виховні можливості для формування культури людини.

На це звертали увагу у своїх працях великі педагоги. Ян Амос Коменський вважав, що вчитель має бути патріотом рідної мови, рідної культури. К. Ушинський наголошував, що система виховання породжується історією народу, його потребами, побутом, матеріальною і духовною культурою. В. Сухомлинський висвітлював ідею про необхідність відродження педагогічних традицій народу, широкого впровадження їх у сім'ю та школу, висунув думку про необхідність краєзнавства в колі обов'язкових шкільних предметів [16]. Класики педагогіки вказували на необхідність

залучення дітей до народної культури, фольклору, народної музики.

Філософська думка – гармонійно розвивати людину, пробуджувати її творчі сили – походить від античних мислителів. Філософи того часу надавали великого значення музиці як засобу розумового виховання. Їх цікавила проблема музично-творчого розвитку людини, хоча вони фактично не вивчали вміння створювати музику.

Велике значення у формуванні сучасної духовної культури має досвід попередніх поколінь. Знайдені стародавні пам'ятки української культури дозволяють переконатися в тому, що дитяча освіта на Русі постійно була в центрі уваги громадськості. Перші письмові свідчення датуються XIV ст. У Паїсієвому збірнику священнослужителі висловлюють своє ставлення до народних пісень та ігор: «Бідно живуть, а як танцюють, чи дивні, чи ще які грецькі ігри закликають, то всі туди з радістю ходять» [6]. Це свідчить про те, що народ здавна любив музику, пісні, ігри, танці.

У XVI столітті в не менш відомому «Домострої» можна зустріти вчення «з великим зватися, з меншим знати». Часто економічна інформація в ньому пов'язана з необхідністю облаштування духовного світу дітей і дорослих. Він містить цікаві ігри, загадки, прислів'я та приказки, які містять орієнтири для дітей у моралі, розвивають розум і спритність дитини. У передмові до видання написано: «Ідеал Домострою» – це ідеал чистоти, порядку, ощадливості, майже скупості, водночас гостинності, взаємоповаги, і в той же час сімейна старість. А це взагалі ідеал трудового життя»[7].

Наприкінці XVIII століття змінюється ставлення до народної культури. Починає розвиватися світське мистецтво, фольклор поступово проникає в музику і літературу. Народну музику не тільки не забороняють, але й активно залучають до участі у житті.

Так, імператриця Єлизавета Петрівна на офіційних урочистостях розважає свій двір селянськими піснями, хороводами, народними іграми. Цю традицію продовжила Катерина II. Крім виконання фольклору при дворі, робляться спроби стилізувати народні пісні «на чужий лад», адаптувати пісню для існування в місті, в умовах європейської музичної культури. І співається пісня не під гуслі, як раніше, а під акомпанемент арфи, виходить своєрідна пісня – романс на народну мелодію. Народна мелодія проникає всюди, в усі сфери мистецтва, і навіть в оперу. Перші композитори Є. Фомін, М. Матецький, В. Пашкевич широко використовували народні мелодії у своїх операх. Фольклор поступово стає предметом розробки та дослідження.

Народні пісні, казки, прислів'я та приказки – весь багатий запас художньо-естетичного розвитку залучається у процесі виховання дітей, розвитку їх творчої уяви та естетичного смаку [8].

В. Одоевський у своїх педагогічних працях високо цінував фольклор у процесі навчання дітей. Простота і доступність пісні, її висока художність, глибина думки, своєрідність її мелодійної, ритмічної та поліфонічної будови роблять фольклор ідеальним виховним засобом [20].

Велику послугу спільній справі збирання дитячого музичного фольклору, а головне, пробудженню інтересу до дитячої пісні надав журнал «Учитель». Записи дитячих пісень можна знайти також у низці періодичних видань тих років: у журналах «Жива старина», «Етнографічний огляд», «Губернські відомості», у «Віснику Географічного товариства», «Памятних книгах земств» та ін. [21].

У більшості випадків записи дитячих пісень робилися не на аркушах, у природному середовищі, а від людей, відірваних від сільського оточення, часто зі збережених у пам'яті. Записані матеріали опрацьовано, внесено зміни до мови та змісту текстів.

Велике художнє і наукове значення має збірка П. Безсонова «Дитячі пісні», видана в 1868 р., в якій подано справжній, різноманітний, добре підібраний пісенний матеріал (150 пісень). Записи пісень та ігор супроводжуються коментарями. Загалом збірник упорядкував і підготував до друку В. Одоєвський [20].

П. Шеїн (1826-1900) був першим етнографом-збирачем, який виділив в особливий розділ дитячий музичний фольклор і вказав на різноманітність його видів [17]. Пісні, зібрані П. Шеїним, публікувалися з 1851 р. в «Читанні Товариства історії і старожитностей російських» при Московському університеті. У 1870 р. вони вийшли в Москві окремим виданням під назвою «Російські народні пісні», а в 1892 р. надруковано перший том Академії наук «Велика Росія в її піснях», до якого увійшло 267 пісень і 18 ігор. Відомий дослідник П. Шеїн першим систематизував певним чином дитячий фольклор: усі пісні він поділив на два великі розділи – перший включив пісні для дітей у віці, коли вони повністю перебувають під опікою дорослих (колискові, дитячі віршики, примовки), а другий розділ містить пісні, які співають діти, що вийшли з дитинства [7].

Заслужену популярність має книга Г. Покровського «Дитячі ігри». У відповідь на надіслану автором програму він отримав понад дві тисяч записів дитячого ігрового матеріалу з різних куточків країни. Це дозволило йому зібрати та видати велику збірку народних дитячих ігор [12].

У цих працях міститься філософське підтвердження практичних здобутків у галузі естетичного виховання дітей із використанням музичного фольклору, окреслених у XIX ст.

Вперше поглиблено розробив питання традиційної дитячої творчості на етнографічній основі великий теоретик, знавець дитячого побуту професор О. Вишневський. За 20 років за допомогою численних кореспондентів він зібрав на місцях матеріал з дитячого фольклору. Результати його

роботи вдалося викласти в ряді статей і збірників. До прикладу, «Дитячий народний календар», «Дитячий фольклор і побут» та інші [3].

Українська музична культура бере початок від давніх східних слов'ян. Вона формувалася протягом століть, починаючи з 14 ст. В її основі лежав самобутній пісенний фольклор українського народу, який відобразив його історію, національно-визвольну боротьбу. Народна музика розвивалася як мистецтво одноголосного, а також багатоголосого підголосного та гармонічного твору у вокальній, вокально-інструментальній та інструментальній формах.

Серед авторських здобутків видатного українського композитора XIX століття М. Лисенка необхідно відзначити створення нового жанру – дитячої опери. З 1888 по 1893 рік він написав три дитячі опери за мотивами народних казок на лібрето «Дніпрової Чайки»: «Коза-Дереза», «Г. Коцький», «Зима і Весна, або Снігова королева». «Коза-Дереза» стала своєрідним подарунком композитора своїм дітям. Усі дитячі опери М. Лисенка містять дитячий музичний фольклор [22].

Основу музичної спадщини ще одного видатного українського композитора XIX століття М. Леонтовича складають хорові мініатюри – обробки українських народних пісень, які й досі є неперевершеними і виконуються всіма українськими хоровими колективами України та діаспори. Це відзначені великим талантом композитора перлини народного мелосу «Щедрик», «Козаченька несуть», «Дударик», «Летить сніг з гори», «Женчичок-бренчичок», «Гай, гаю, зелен розмаю» та багато інших. На основі українських народних мелодій Леонтович створив цілком оригінальні авторські хорові композиції, всебічно художньо переосмисливши їх, надавши їм неповторного звучання. Леонтович був одним із перших серед майстрів української музики, хто переосмислював фольклор, використовуючи музичні надбання європейської музично-хорової культури. Водночас

почерк Леонтовича вирізняється з-поміж інших надзвичайною гнучкістю й природністю руху голосів, ювелірною відшліфованістю деталей. Він вдало використав традиції імпровізації у творчості українських кобзарів, які по-новому трактували кожен нову строфу пісні. Композитор застосовував у своїх обробках темброве варіювання народних рапсодій, даючи хорові можливість розкрити велику різноманітність гармонії, контрапункту. Послідовно втілюючи у своїх обробках ідею гармонізації та поліфонії, Леонтович, маючи глибоку та різнобічну музичну освіту, широко використовував кращі досягнення світової хорової техніки [22].

Ті зміни, які зараз відбуваються в школі, радують і надихають. Введення нових предметів, перегляд старих програм – справа часу. Зараз гостро постають проблеми моралі та трудового виховання, якщо ми з учнями на уроці музики не можемо заспівати жодної української пісні від початку до кінця.

Є певний досвід розвитку фольклору в загальноосвітній школі. Добираючи для дітей доступний і обов'язково високохудожній матеріал, учитель працює над такими темами: в початковій школі вивчаються малі жанри фольклору, такі як прислів'я, загадки, скоромовки, лічилки, ігри, казки, билини, історичні, хорові, танцювальні, а також ліричні пісні; українські народні інструменти; обряди та народні свята; народне мистецтво рідного краю; видатні народні співаки та виконавці; у середніх та старших класах – народне мистецтво в різних регіонах України.

Вивчення теми «Український фольклор» можна проводити за таким планом: 1) історичні відомості про край; 2) народний костюм; 3) народні промисли; 4) виконавча традиція; 5) професійний державний колектив, що відображає цю традицію. А головне – прослуховування фольклору на уроках музики з подальшим співом. Діти організовують

виставки робіт за темами, відвідують краєзнавчі та художні музеї, фольклорні концерти, беруть участь у фольклорних експедиціях, самі готують концертні програми.

Практика показує, що існує багато можливостей для формування в учнів ціннісного ставлення до народної музики: підлітки розвиваються духовно, збагачуються художній смак, світогляд, вчать співати, танцювати, декламувати, грати на традиційних народних інструментах. При правильній організації занять ці уроки можуть бути уроками радості, а не джерелом втоми та перенапруги. Адже в народній творчості жива легенда давнини злилася з немеркнучою поезією життя.

Народна пісня і народна творчість в цілому несуть величезне смислове навантаження, що дає змогу сформувати у дитини необхідні й необхідні якості особистості, такі як: доброта, чуйність, чесність, чуйність і справедливість. При знайомстві дітей з народною музикою формується смак до якісної та справжньої музики та музичної культури в цілому. Усе це має велике значення не лише для музичного, а й морально-духовного становлення дитини як особистості, розвитку її емоційної сфери, уяви, різноманітних почуттів, здатності співпереживати, переживати радість чи смуток, визначати інформаційне повідомлення, що міститься в конкретному музичному творі. Формується образне мислення, що сприяє повноцінному інтелектуальному розвитку. Навіть якщо вона не буде продовжувати займатися музикою професійно, це, безсумнівно, позитивно вплине на все її подальше життя.

Висновки

1. Роль музичного фольклору в національній освіті

Дослідження підкреслює сутність та складові ціннісного ставлення підлітків до народного музичного мистецтва через призму історичного формування традиції його сприйняття.

- Національна доктрина освіти: однією з важливих складових реалізації національної доктрини є вдосконалення художньої освіти підлітків, яка повинна базуватися на історичних фольклорних традиціях.

- Захист культури: якісно реалізована художня освіта здатна протистояти руйнуванню національної культури, зокрема, народного музичного мистецтва.

- Основа освіти: художня освіта має ґрунтуватися на національних культурних традиціях, ключовим елементом яких є національність, що розуміється як звернення до фольклорних джерел та одухотворення художньої творчості.

2. Культурно-творча місія фольклористики

Доведено, що культурно-творча місія фольклористики полягає в соціокультурній, етнічній та моральній ідентифікації особистості. Художня освіта, заснована на фольклорі, виконує три важливі педагогічні функції:

- 1) інструмент самореалізації студентів як особистостей;

- 2) спосіб самосприйняття особистості в культурному просторі;

- 3) педагогічний засіб формування здатності дбайливо використовувати історично сформовані народні художні цінності та примножувати їх творчістю нових поколінь.

3. Складові художнього інтересу підлітків

Художній інтерес молодого покоління до народного музичного мистецтва визначається як ціннісно-сміслові вибіркове ставлення до художніх явищ і є провідним способом їхнього життєвого самовизначення.

Складовими цього інтересу є:

- Потреба у стабільному зв'язку зі сферою фольклорної реальності.

- Наявність систематичних знань про фольклорні жанри.

- Власний досвід художньої діяльності в народному музичному мистецтві.

- Систематичний розвиток здібностей та прагнення підвищувати творчий потенціал.

4. Значення культурного минулого для виховання в молоді патріотизму.

Для того, щоб людина жила осмислено та гідно, і щоб народ розумів своє місце серед інших націй, необхідне органічне засвоєння рідної культури та змістовне розуміння культурного минулого.

- Актуальність: фольклор, зокрема, народна музика, допомагає молоді любити Батьківщину та усвідомлювати своє місце у світі. Тому вивчення ставлення підлітків до народної музики та її впливу на формування особистості є надзвичайно актуальною проблемою сучасного дослідження.

Література:

1. Бех І.Д. Особливо-орієнтоване виховання в сучасній соціокультурній ситуації. *Креативна педагогіка*. наук.-метод. зб. Академія міжнародного співробітництва з креативної педагогіки. Вінниця : 2010. Вип. 2. С.18

2. Бех І.Д. Ідентифікація у вихованні та розвитку особистості. *Педагогіка і психологія*, 2013. С. 42-49.

3. Вишневський О. Орієнтири національного виховання. *Рідна школа*. 1994. С. 42-46.

4. Карасьова К. Актуалізація цінних орієнтирів старших дошкільників у їх реальних та ігрових стосунках. К. Срібна хвиля, 2015.

5. Мельник І.С. Проблеми дослідження емоційно-ціннісного ставлення дошкільників до творчості. К. Срібна хвиля, 2015.

6. Навчання та виховання дітей молодшого шкільного віку: актуальні питання теорії і методики. Ред. О. Максимової, М. Федорової. Житомир : ФОП Левковець, 2016. У 2-х ч. гл. I. 216 с.

7. Падалка Г. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). К. Освіта України, 2008.

8. Пироженко Т. Становлення ціннісних орієнтацій дітей дошкільного віку в сучасному соціокультурному середовищі. К. Срібна хвиля, 2012.

9. Реалії вибору дитячої соціально значущих цінностей: посібник за ред. Т. Пироженко. К. Видавничий дім «Слово». 2017. 64 с.

10. Ростовський О. Методика викладання музики в основній школі : навч.-метод. посібник. Тернопіль : Навчальна книга. Богдан, 2001. 272 с.

11. Рудницька О. Педагогіка загальна та мистецька. навч. посібник. К. 2002. 270 с.

12. Сухомлинський В. Сто порад учителів. К. : Рад. школа, 1988. 304 с.

13. Стрілько В. Формування естетичних смаків старшокласників у роботі загальноосвітньої школи. Харків : Колегіум, 2011.

14. <http://surl.li/rqlce>

15. <https://kneu.edu.ua/userfiles/iius/14-4825.pdf>

16. <http://politics.ellib.org.ua/pages-9299.html>

2.2. Народне музичне мистецтво – чинник українських етнічно-родинних традицій

У кожную історичну епоху етнічні культурні традиції відігравали важливу роль в освітньо-виховному процесі. Різноманітні види фольклорної творчості відображали морально-естетичний потенціал кожного етносу або етнічної групи. Сьогодні концепція педагогіки музичного мистецтва широко ґрунтується на залученні до вивчення та використання народної художньої спадщини.

Українська державність є мультиетнічною та мультикультурною, адже врахування і розвиток різноманіття культур є важливою умовою для нормального розвитку країни. Одним з найважливіших аспектів у соціокультурному просторі є спадщина, що сформувалася на основі цінностей різних національних культур народів, що проживають на території України. Вивчення та популяризація культурної спадщини різних народів є ключовим завданням державної культурної політики. Святкові та обрядові традиції становлять

частину нематеріальної культурної спадщини, що сприяє формуванню почуття самобутності, національної ідентичності та поваги до культурного різноманіття і творчості людини.

В українському народі існує переконання, що той, хто забуває звичаї своїх предків, піддається карі як від людей, так і від Бога. Українська культура має глибокі коріння і багату спадщину, яка передається з покоління в покоління. З давніх часів до нас дійшли життєві мудрості та настанови про спосіб життя, вбудовані в українські звичаї, обряди та фольклор, що відображають світогляд і сприйняття світу нашим народом. Українські звичаї та обряди пояснюють і регулюють взаємини між людьми, відображають цінність духовної культури окремої особи та народу взагалі.

Загальні проблеми організації сімейного дозвілля в Україні визначаються через недостатнє наукове дослідження. Деякі аспекти цих проблем вивчалися в роботах, присвячених особливостям виховання дітей у традиційній українській родині, визначенню педагогічного потенціалу українських народних традицій та обрядів у навчально-виховному процесі, а також ролі культурно-просвітницької діяльності у духовному розвитку людини. Науковці, такі як О. Вишевський, А. Даник, В. Постовий, вивчали особливості виховання дітей в українських родин, а К. Журба, О. Кузик, Г. Майборода, Т. Мацейків, З. Нігматов, М. Стельмахович аналізували педагогічний потенціал українських народних традицій у навчально-виховному процесі. Також досліджувалося місце та роль культурно-просвітницької діяльності в духовному розвитку людини за роботами Т. Алексеєнко, С. Анісімова, І. Барвінок, Л. Бойко, О. Гавеля та ін.

Народна музика, музичний фольклор та традиційна музика – це всі форми музично-поетичної творчості народу, що передаються в усній формі з покоління в покоління. Вони відрізняються стійкістю основних компонентів, але одночасно

відкриті для оновлення структури та змісту, відповідаючи сучасним реаліям. Народна пісня оживає в момент її виконання і передається через усну традицію, зберігаючи свої музично-поетичні образи в пам'яті співаків-виконавців. Це дозволяє нам уявити, які мелодії звучали століття тому, оскільки у сучасній традиційній музиці відбиваються ті ж основні елементи й образи, які пережили випробування часом.

Творцями народної музики були переважно працівники, що виробляли матеріальні блага. З розвитком розподілу праці з'явилися специфічні професії виконавців, часто ще й творців народних творів, – скоморохи та рапсоди. Народна музика нерозривно пов'язана з життям народу і становить важливу складову народної художньої творчості, або фольклору, що зазвичай існує в усній формі і передається через виконавські традиції. Безписьмова або, як вона також називається, дописьмова традиційність є ключовою ознакою народної музики та фольклору взагалі. Фольклор являє собою мистецтво, що зберігається у пам'яті поколінь, відображаючи неписьмовий досвід та культурні цінності.

Українські народні пісні відомі на всіх континентах світу. Ця музична спадщина, яка триває століттями, заворює слухачів своєю мелодійністю та поетичністю, а також розширеним спектром інструментів, що використовуються. Традиційні пісні передаються з покоління в покоління з великою повагою і радістю. Вони впливають на душу людини вже з дитинства, коли вона виховується в атмосфері національного мистецтва. В дитячих садках, школах та університетах дітей, учнів і студентів заохочують до участі в різноманітних заходах, присвячених українським традиціям, історії тощо. Це сприяє збереженню та популяризації української культури і традицій серед молодого покоління.

Розвиток писемних музичних традицій завжди взаємодіє з усними, побутовими та професійними фольклорними і непоетичними традиціями всередині кожної етнічної

культури. Ця взаємодія стає очевидною як у рамках кожної культури, так і у випадку складних міжетнічних контактів, включаючи вплив культур різних континентів. Кожна традиція сприймає нове, таке як форми та репертуар, відповідно з її власними нормами, і новий матеріал органічно інтегрується, не виглядаючи чужорідним. Тож, усна традиція народної музики може вважатися «материнською» для писемної музичної культури.

Принцип гетерофонії надає головному голосу значний простір для імпровізації, безперервного варіювання та прикрашання. Це також впливає на тексти пісень, оскільки окремі слова чи фрази можуть бути продовжені за допомогою вокалізму або додаткових складів. Такий стиль хорового співу часто зустрічається в Центральній Україні, у степах і на Сході країни, де також надзвичайно популярні ліричні балади.

Козацькі пісні й танці, що складають досить багатий репертуар, набули великої популярності. Ця музика народжується з вікової усної традиції билин і дум, що відтворюють подвиги козаків.

Перш за все, традиційна народна музика становить серце й душу українського народу. Пісні відображають історію, особливості та якості цих людей, а також переваги спільноти, в якій вони живуть, та ландшафт, де вони перебувають. Вони також передають етику та правила суспільного життя. Ці пісні є культурним надбанням, яке збереглося до наших днів, і можуть бути класифіковані як за різними жанрами, так і за обрядовими та позаобрядовими піснями.

Великий поет Г. Тукай залишив нащадкам такі натхненні рядки: «Народні пісні – це найдорожча і найцінніша спадщина наших предків... яку б народну пісню ми не взяли, при тонкому дослідженні та вивченні вона, без сумніву, розкриє перед нами душу народу, розповість про його сподівання та думки» [2].

Наш рід багатий на традиції, свята та обряди, і він відзначений прекрасною духовністю. З найдавніших часів наші предки передавали нам найцінніші надбання, збагачуючи їх, і оберігали цей скарб мудрості та здоров'я, передаючи його з покоління в покоління.

Сімейні обряди та звичаї завжди відігравали важливу роль у житті людини, відображаючи різні етапи її життя і розвитку. Народження, одруження та смерть – це ключові моменти, які супроводжуються різноманітними обрядами і обрядовістю.

Сім'я-родина є першою та найважливішою ланкою для введення маленької людини у світ музики. Батьки встановлюють основи її світогляду, моралі та естетичних уподобань, а також сприяють розвитку природної схильності до музики. Спільне слухання музики, невимушена атмосфера та час, проведений разом, створюють сприятливе середовище для відчуття й відкриття світу музики дитиною.

За словами відомого піаніста та педагога Г. Нейгауза, роль батьків у музичному вихованні дітей набагато важливіша, ніж компетентність педагогів. Він наголошує, що навіть найкращі вчителі стають безсилі, якщо батьки не зацікавлені в музичному розвитку своїх дітей [3]. Це відображає жорсткий закон, що практично не має винятків. Отже, від батьків очікується, щоб вони втілювали в дійсність цю любов і зацікавленість до музичних занять, правильно організовуючи їх та, за необхідності, направляючи дітей у музичні заклади, як-от: музичні школи, гуртки чи студії. Батьки, навіть якщо самі не володіють музичними навичками та не є виконавцями, можуть зробити значний внесок у музичне виховання дітей, якщо вони із захопленням вивчають музику та самі виявляють інтерес до неї.

Від того, як будуються взаємини у сім'ї та яким цінностям та інтересам віддають перевагу її члени, залежить, якими виростуть діти. Музичне виховання і розвиток дитини у

сім'ї залежить від умов, що визначаються як вродженими музикальними здібностями, так і способом життя родини, її традиціями, ставленням до музики та музичної діяльності, загальною культурою. Дотримання музичних традицій може стати шляхом до зближення сім'ї, оскільки це створює відчуття спадкоємності поколінь, відчуття причетності до музичної історії свого народу, його минулого, сьогодення і майбутнього.

Музичні традиції, що передаються кількома поколіннями, допомагають дитині усвідомити свій зв'язок з бабусями, дідусями та спільними предками, а також дають змогу пишатися своєю родиною. Ці традиції мають давні корені та завжди були пов'язані з укладом сімейного життя та побутом народу. Пісні були частиною життя українців на всіх його етапах: від народження до смерті. Наприклад, народження дитини супроводжувалося пологовими піснями, що відзначало початок пологового обряду. Під час хрещення немовляти також виконувалися пісні, а під час колискових діти засинали під лагідні мелодії. Дорослі розважали і навчали малюка, виконуючи частівки, потішки та примовки.

Підросла дитина, спілкуючись з ровесниками, виконувала різноманітні ігрові пісні, заклики до природи (дощу, сонця, веселки), а також співала примовляння птахам і комахам. Підлітком вона брала участь у молодіжних іграх та хороводах, співала на вечірках і бесідах разом з іншими нові для себе пісні: сімейні, любовні, жартівливі й танцювальні. Коли молодь одружувалися, на весіллі звучали лише традиційні весільні пісні. Вони відтворювалися в різний час: коли з узгір'я закликали піснею прихід весни, або під час жнив, коли співали календарно-обрядові житні пісні, а також у довгі зимові вечори під дзижчання прядки, коли звучали протяжні пісні.

Пісні різних жанрів і стилів звучали як супровід усім аспектам життя та щоденним турботам людей. Вони були

джерелом натхнення та додавали енергії, допомагаючи жити та працювати, а також надавали душевної сили. Пісні співалися людьми до глибокої старості, а коли приходив час прощання з життям, їхнім супроводом ставали сумні, виразні пісні-залики. Отже, мелодії відтворювалися в усіх аспектах життя, створюючи своєрідний звуковий ландшафт для людини протягом усього її існування.

Етнічно-родинні традиції домашнього музикування відіграють значну роль у відродженні музичної культури. Ця галузь музичної діяльності, яка на сучасному етапі майже втрачена, відтворює і передає вікові традиції та знання щодо виконання музики вдома. Вона сприяє збереженню і розвитку культурної спадщини, залучаючи нові покоління до цінностей і традицій своєї культури через музичні виступи та спільне музикування в родинному колі.

Не випадково, що досвід музичного виконання має старовинне коріння. Вважають, що зародження світського музикування сталося ще в епоху Петра I. Музика звучала під час танців та банкетів, що сприяло об'єднанню людей та невимушеному спілкуванню. Але нові форми музичної творчості спочатку стосувалися головним чином маленької групи дворянської верхівки, чиї діти почали отримувати уроки співу та гри на музичних інструментах від іноземних музикантів, що завітали до країни, переважно з Німеччини та Італії. З того часу музика стала невіддільною частиною життя верхівки суспільства, аматорське музикування поширилося. Музичне мистецтво перетворилося з простої розваги на важливу естетичну культурну потребу.

Часто на музичних вечорах виникали нові твори: пісні або романси, авторами яких були аматорські поети або композитори, оскільки музика не обмежується лише великими композиторами та віртуозами. Вона існує завдяки звучанню у всіх верствах суспільства і численним анонімним авторам, які відповідають потребам свого оточення [1].

Традиція музикування виникла в давнину і розвивалася протягом багатьох століть. Зародження традицій домашнього музикування дозволяє розглядати музику як важливу складову освіти та виховання.

Нерозривний зв'язок музики з життям людини завжди був ключовим у виховних питаннях. Вже з народження дитини музика стає невіддільною частиною її життя, супроводжуючи її на кожному кроці. Вокальне та інструментальне музикування супроводжує конкретні життєві ситуації, сприяючи розвитку емоційного світу людини та її почуттів.

Домашнє музикування є потребою у творчій діяльності та самореалізації. Це процес, що поєднує в собі інтровертні та екстравертні аспекти, перетворюючи індивідуальну музичну творчість на спільне спілкування в мікрогрупі з людьми, що мають спільні інтереси. Результатом цього процесу може бути виступ перед широкою аудиторією на домашніх концертах. У сім'ях, де практикується спільне музикування дітей і дорослих, діти стають активними учасниками музичного процесу. Вони не лише слухають музику, а й самі беруть участь у виконанні, разом з родиною збагачуючи її музичний досвід. Такі заняття допомагають дітям розвивати музичні навички і здібності, а також навички співпраці та співвідношення своїх дій з діями інших виконавців. Це сприяє їхньому загальному розвитку і формуванню відчуття причетності до музичного життя родини [4].

Поява засобів аудіо- та відеозапису у наших домівках важлива для музичного виховання та освіти, але не може замінити радості самостійної активної участі у виконанні музичних творів. Такі заходи пробуджують інтерес до музики у дітей та дорослих і стимулюють їх бажання вивчати та виконувати музичні твори вдома разом з родиною. Для успішного втілення ідеї музикування в сім'ї та збереження етнічно-родинних традицій важливо, щоб батьки вміли грати

на музичних інструментах, а діти навчалися музичної грамотності та грі на інструменті, беручи за приклад батьків. Такий підхід сприяє не лише розвитку музичних здібностей у всіх членів родини, але й підтримує традиції та створює особливу атмосферу вдома, де музика стає важливою складовою сімейного життя.

Багато жанрів і форм, які зараз є стандартними для професійної музики, насправді мають своє коріння в народній творчості, як-от: форма рондо, що широко використовується в класичній музиці, виникла з народних хорових пісень і згодом була узагальнена та розвинута такими великими композиторами, як Куперен, Гайдн, Моцарт і Шопен. Народні інструменти, що використовуються в сучасній професійній музиці, також вважаються «батьками» усіх музичних інструментів: скрипка, яка спочатку була народним, «мужицьким» інструментом, з часом стала невіддільною частиною класичного оркестру і одним з найпопулярніших інструментів у всьому світі.

Хоча імена багатьох музикантів-виконавців з народу можуть бути забуті, але їхній внесок у музичну культуру залишився невмирущим. Завдячуючи їм, виконавське мистецтво продовжувало розвиватися й удосконалюватися. Протягом тривалого часу єдиними професійними виконавцями народної пісні були мандрівні актори, які раніше відомі під назвами скоморохи (в Україні), жонглери (у Франції), шпільмани (у Німеччині), або менестрелі (в Англії). Ці актори відтворювали почуття тисяч людей, розповідали про свої подорожі та висміювали вади багатіїв і церковнослужителів. У зв'язку з цим керівні класи та духовенство оголосили їх ворогами, забороняли їх виступи та вистави.

Проте неможливо заглушити народну пісню, і це залишається фактом й досі. У певному сенсі ця музика є виразом більшого щастя. Порівняно з численними війнами та

природними катаклізмами, які безповоротно знищували твори самодіяльних умільців у різних галузях мистецтва, таких як живопис, архітектура, а також майстерні в області прикладного мистецтва, народні мелодії, подібно до прислів'їв, казок та билин, передавалися усно з покоління в покоління. У такий спосіб вони зберігалися для нащадків.

Народна інструментальна музика являє собою окремий розділ музичного фольклору. Гра на традиційних музичних інструментах є важливим елементом музично-інструментальної культури українців. Вона відрізняється від академічного інструментального виконавства тим, що має архетиповий первісно-синкретичний характер звучання. Структурно вона базується на традиційних народних музичних інструментах, на яких її виконують, та традиційних мелодіях і композиціях [4].

Багато композиторів використовували народну музику як джерело натхнення і взяли з неї найбагатші мелодійні мотиви. Переймаючись духом народної музики, вони намагалися передати цю енергію у своїх творах. Народ створює музику, а художники лише аранжують її.

Важливим аспектом у розумінні музичного мистецтва є його взаємозв'язок з мораллю та етикою. Етичний вплив музики на людину полягає не лише в моралізації, але й у вихованні красою. Співвідношення музики та моральності може бути складним і неоднозначним. Той факт, що людина любить і розуміє прекрасну музику, не завжди означає, що вона високо моральна. Музика формує у людини різноманітні типи переживань та емоційних станів, які впливають на її поведінку, що, у свою чергу, може бути визначено моральними аспектами. Музика виконує свої морально-виховні функції також у співпраці з іншими мистецтвами. Регулювання поведінки людини можливе, коли музика виражає емоції, пов'язані з конкретними життєвими ситуаціями та соціальними цінностями. Утворенню таких

асоціацій сприяє співпраця музики з поетичним словом, театральною дією та іншими формами синтетичного мистецтва.

Роль музики в повсякденному житті людей є вирішальною при вивченні музичної культури. Те, як музика включається в їхнє життя та якою мірою, визначає, наскільки сильно вона впливає на них. Тому аналіз форм музикування, які мають практичне значення, є важливим для розуміння стану музичної культури. Разом зі спеціальними музичними заходами, такими як концерти і театральні вистави, сімейні звичаї та традиції слугують своєрідним показником благополуччя і щастя в сім'ї. Кожна родина має свої унікальні традиції, що можуть відображати культурні особливості та ідентичність. Ознайомлення із сімейними музичними традиціями та вивчення народних інструментів сприяє формуванню національної самосвідомості у маленької дитини. В сім'ях, де приділяється увага музичному вихованню, дитина постійно знаходиться в музичному середовищі, що сприяє розвитку її музичних здібностей та формуванню музикальної культури.

Проте сьогодні музика поступово виходить із сімейного оточення як важливий фактор виховання. Це пов'язано з тим, що існує неузгодженість між підходами до музичного виховання в сім'ї та дошкільних установах, а також з пасивною позицією деяких батьків із низьким рівнем педагогічної культури, які недооцінюють роль музики як ефективного мистецтва у духовному розвитку дитини. Значний вплив на цей процес також має інтенсивний розвиток розважальної індустрії у засобах масової комунікації, де музика часто представлена у формі фонового супроводу або реклами, що сприяє втраті її значення як мистецтва у вихованні дитини.

Музика своєю мовою може не лише передавати образи природи, відтворюючи звуки птахів, грізного грому, шум

дощу чи біг коня. Унікальність музики полягає в тому, що вона може викликати настрій та переживання у людини. Приміром, почувши веселу та радісну мелодію, ви відразу відчуваєте радість та бажання заспівати та потанцювати. Однак, якщо мелодія журлива, вона може викликати смуток. Отож, слухаючи музику природи та навколишнього світу, ми залучаємо дитину до розуміння музичних емоцій [2].

Слухання музики має велику силу впливу на дітей і відіграє важливу роль в їхньому духовному розвитку. Ставлення батьків до музики передається дитині, і якщо вона активно цікавиться творами разом з батьками та висловлює свої враження, це має значний вплив на неї. В результаті дитина збагачується духовно, формуються її смаки та уподобання. Вибір музичних композицій, які вона слухає вдома, залежить від музичного смаку та досвіду її сім'ї, а також загальної культурної освіченості. Для розвитку музикальних здібностей дітей і формування основ музичної культури важливо використовувати як народну, так і класичну музику, оскільки лише шедеври можуть викликати істинне зацікавлення у дітей.

У культурі інших країн, зокрема Китаю, віддавна приділялася велика увага значенню музики як чинника згуртування родини та суспільства в цілому. Вважалося, що спільне слухання музики батьком та синами, а також старшими та молодшими братами, сприяє збереженню гармонії в сім'ї, родинних стосунках та встановленню єдності між різними членами суспільства. Цей процес символізувався об'єднанням музичних інструментів для прикраси пісні, а також узгодженням темпу та ритму для створення виразної краси музичного твору. Таке спільне музикування сприяло встановленню злагоди та взаєморозуміння між батьками та дітьми, а також між різними верствами суспільства, сприяючи поширенню братерства та любові між усіма народами. Тож, у

стародавньому Китаї розуміли велике значення музики як засобу для створення єдності та гармонії у суспільстві.

Українське сімейне життя традиційно супроводжувалося різноманітними обрядами та ритуалами, які символізували важливі етапи у житті людини та розвитку родини. Ці обряди, виконані у формі образно-символічних дій, відзначали народження, весілля, смерть та інші важливі події в житті людини та родини. Вони супроводжували утворення сім'ї, прийом дитини в родину, народження дітей, їх повноліття, сімейні ювілеї та інші значущі події. Основні з них включають рідильні, весільні, поховальні та поминальні обряди. Крім того, українська сімейна традиція передбачала відзначення менших подій, таких як входження у доросле життя, вступ до парубоцтва й дівочтва, повноліття, срібне та золоте весілля, які також мали своє символічне значення для родинного кола.

Свята є важливою складовою сімейних традицій. Вони виникли у людей уже в давнину і відігравали важливу роль не лише як розвага, але і як засіб виховання, що стимулював у людях почуття прекрасного, дозволяв розслабитися та почуватися вільними. Історично відомо, що наші предки віддавали перевагу організації свят, і сучасні домашні свята з використанням музики та співу продовжують бути актуальними й сьогодні [3].

Важливо відзначити, що протягом XX століття народні календарні свята пройшли складний шлях еволюційних і трансформаційних змін. Початок цьому процесу був закладений у середині XIX століття і був обумовлений розвитком нових соціально-економічних відносин, посиленням впливу міських форм культури та зростанням етнокультурних контактів. Ці трансформації тривають і на початку XX століття. Однією з основних змін було зменшення ролі магічних аспектів у святкових обрядах, а замість них на перший план виступили демонстративно-символічні та розважально-ігрові компоненти свят. Окрім того, відбувалася

зміна гендерного аспекту святкової культури, збільшувалася роль підлітково-молодіжних груп у громадських святах.

Традиційна українська культура включає різноманітні ігри, пов'язані з відгадуванням різних питань, виконанням бажань або пошуками предметів, такі як «кільце», «фанти», «так чи ні». Зокрема, трансформацією цих ігор можна вважати конкурси, інтелектуальні та творчі ігри, які нагадують телевізійні шоу, а також ігри, пов'язані із зображенням предметів і різними інсценуваннями. Сучасні мешканці міст все частіше знаходять інформацію про такі ігри, рецепти святкових страв та ідеї подарунків в Інтернеті, що є проявом глобалізаційних процесів.

Українська традиційна інструментальна музика охоплює різні жанрові сфери. Ще здавна музичні інструменти використовувалися як знаряддя звукоутворення для спілкування людини з природою. Приміром, мисливці використовували спеціальні кличні звукові комплекси, якими імітували звукову комунікацію між тваринами, щоб заманити їх у пастку чи засідку.

Велику частину в традиційній інструментальній музиці становлять інші жанрові сфери, де головну роль відіграє музична комунікація між людьми під час праці та обрядів. Серед них найбільш важливе місце займають трудові й обрядові пісні [3].

До сфери інструментальної музики для розваг та задоволення належать жанри, що охоплюють широкий спектр вокального і речитативного матеріалу, такі як чабанські жалі, думи, лірницькі псалми та інші. Також до цієї сфери належать жанри, які втратили первинну функцію, але базуються на їхньому ритмічному інтонаційному складі. Приміром, інструментальні композиції, в яких імітується голос тварин чи птахів для зміцнення зображення їхньої поведінки в музичних наративах. До цієї сфери також входить похідна і танцювальна музика, яка включає марші, сюжетні та

побутові танці, такі як «Гопак», «Вальс», «Козачок», «Коломийка», «Полька» та інші. Ще однією складовою цієї сфери є ліро-епічна інструментальна музика, яка втілюється у вільних композиціях з узагальненою або деталізованою програмною ідеєю.

Таке розмаїття жанрів традиційної музичної культури взаємодії різних народно-музичних форм, типів і стилів, безумовно, не розподіляється однаково на всій території українських етнографічних земель. Найбільшу єдність можна помітити в обрядових жанрах, які завжди були ніби під охороною самого обряду, що певною мірою запобігало проникненню чужорідних елементів у традиційну культуру. Інші ж жанри характеризуються більшою різноманітністю, зумовленою впливами сусідніх народів.

Так, на Східній Україні в народно-музичній творчості українців спостерігається взаємозв'язок із піснею підголосно-поліфонічного характеру; на Буковині, у Гуцульщині та Закарпатті – з румунською традиційною культурою, яку привнесли сюди мандрівні цигани-музиканти; на значній території західного регіону відчуються польські, словацькі та навіть угорські мотиви. Однак український музичний фольклор в цілому відзначається надзвичайною самобутністю та оригінальністю [2].

Громадське відзначення традиційних календарних свят можна зустріти у колективах працівників та на міських заходах, як-от: святкування нового року у трудовому колективі відтворює не лише загальновідомі традиції, які включають прикрашання ялинки та обмін подарунками, але також частково відображає традиції святкового костюмування, наприклад, у вигляді костюмів міфологічних персонажів. У трудових колективах часто працюють люди різних національностей, тому під час відзначення свят вони не забувають приносити на роботу національні страви та пригощати ними колег іншої етнічної приналежності.

Приміром, українці можуть пригощати варениками та пампушками, казахи – самсою та баурсаками, вірмени – гатою та пахлавою, татари – котламою та чак-чаком.

Успіх у втіленні зимових проводів у життя був досягнутий завдяки наявності видовищних форм, багато з яких мали традиційне коріння. З масляного циклу були узяті такі обрядові форми, як катання на конях, катання з гір, спортивні змагання, ігри, масові гуляння та спалювання опудала. Проте це вже не були обряди, що несли певне семантичне навантаження; це були розважальні події, в яких залишилися лише дві функції – компенсаторна та символічна, такі як зміна пір року, боротьба з вадами та демонстрація «етнічності» [1].

Сімейні свята, такі як дні народження дорослих і дітей, а також важливі події, такі як день весілля батьків або визначні події у житті членів сім'ї (наприклад, перший день у школі, перемога в конкурсі та інші), мають велике виховне значення. Серед сімейних свят також можна відзначити свята, що відбуваються вдома, але мають громадське значення, як-от: День матері, День батька, День сім'ї, а також професійні свята дорослих. Підготовка до таких свят, що містить у собі створення сценарію, вибір музики та пісень, виготовлення стіннівки, приготування святкових страв, а також вручення подарунків, зазвичай супроводжується великим емоційним підйомом. Це створює атмосферу урочистості, радості та щастя, що сприяє формуванню духовної культури, зміцнює зв'язки в сім'ї та згуртовує колектив.

Отож, тема відродження сімейних традицій є особливо актуальною для України в наш час, як у сфері духовності та моралі, так і у вихованні дітей та їхньої загальної та музичної освіти. Стан музичної культури викликає тривогу й обурення. Засилля низькопробної попмузики у нашому повсякденному житті майже не залишає можливості спілкування з витонченими зразками світової музичної культури. Ми, як

педагоги та батьки, часто забуваємо, що музичне виховання є важливим інструментом формування духовності людини. Головна мета такого виховання полягає не лише у засвоєнні музичних знань та навичок, але й у моральному зростанні людського духу.

У кожній сім'ї різний рівень музичної культури. Деякі родини поважають народну та класичну музику, професію музиканта, вони часто відвідують концерти і музичні вистави, а вдома завжди лунає музика, яку дорослі слухають разом зі своєю дитиною. Батьки, розуміючи, яке задоволення та духовне збагачення приносить музика дітям, намагаються забезпечити їм музичну освіту і розвинути їхні здібності. Таке ставлення до музики сприяє формуванню сімейних музичних традицій.

У деяких сім'ях мало звертають увагу на музичне виховання дітей, навіть якщо вони мають відмінні музичні задатки, оскільки батьки не бачать у цьому практичної користі. Для них музика відіграє лише роль розваги. У таких сім'ях діти переважно чують сучасну «легку» музику, бо батьки не проявляють інтересу до «серйозної» музики. Це призводить до знецінення досвіду попередніх поколінь, обмеження виховного потенціалу сім'ї, розриву зв'язку між поколіннями та зростання напруженості у відносинах батьків і дітей.

Сьогодні наростає необхідність переглянути роль батьків у виконанні виховної функції, зробити стиль спілкування з дітьми гуманістичним, зблизити їх музичні інтереси та встановити зв'язок домашніх занять музикою з національними культурологічними традиціями.

Також важливо враховувати, що в родинному оточенні існують всі можливості для використання різних форм музичної діяльності. У сім'ї, яка приділяє серйозну увагу музичному вихованню, дитина постійно оточена музикою. Від самого народження вона занурюється у різноманітні та цінні

музичні враження, що сприяють розвитку її музикальних здібностей, формуванню музичної культури та створенню особливих сімейних традицій. Дорослі мають збагачувати духовний світ дитини музичними враженнями, викликати в неї інтерес до музики, формувати основи музичної культури, розвивати її музичні та творчі здібності через різноманітні форми музичної діяльності. Отже, вони сприяють загальному розвитку дитини за допомогою музики та передають традиції свого народу.

Висновки

Етнічні традиції, мультикультурність та роль народної музики

1. Етнічні традиції та освітній процес

Етнічні культурні традиції відігравали та продовжують відігравати важливу роль в освітньому процесі в усі історичні епохи. Різні види фольклорної творчості є відображенням морального та естетичного потенціалу кожного етносу. Сучасна концепція педагогіки музичного мистецтва широко базується на залученні до народної мистецької спадщини.

- Український світогляд: український народ вірить, що той, хто забуває звичаї предків, підлягає покаранню. Українські звичаї, обряди та фольклор мають глибоке коріння, передаються з покоління в покоління, відображаючи світогляд та регулюючи стосунки між людьми.

2. Мультикультурність України та культурна політика

Українська держава є багатоетнічною та мультикультурною. Врахування та розвиток культурного розмаїття є критично важливою умовою нормального розвитку країни.

- Спадщина: одним з найважливіших аспектів соціокультурного простору є спадщина, сформована на основі

цінностей різних національних культур народів, що проживають в Україні.

- Завдання: вивчення та популяризація культурної спадщини різних народів є ключовим завданням державної культурної політики.

- Обряди: святкові та обрядові традиції є частиною нематеріальної культурної спадщини, яка формує почуття самобутності, національної ідентичності та поваги до культурного розмаїття.

- Дослідницький контекст: питання організації сімейного дозвілля та педагогічного потенціалу українських традицій активно досліджуються (Г. Лозко, О. Вишневський, М. Стельмахович, Т. Алексеєнко та ін.).

3. Народна музика як усна традиція

Народна музика, музичний фольклор і традиційна музика є формами музично-поетичної творчості народу, що передаються усно з покоління в покоління.

- Ключові риси:

Стабільність: вирізняється стабільністю основних компонентів.

Динамічність: водночас відкрита до оновлення структури та змісту, реагуючи на сучасні реалії.

Усна традиція: народна пісня оживає в момент її виконання та зберігається в пам'яті виконавців, дозволяючи уявити мелодії, що звучали століття тому.

- Творці та виконавці: творцями народної музики були переважно робітники. З поділом праці з'явилися професійні виконавці-творці (скоморохи, рапсоди).

- Дописемна традиційність: дописемна традиційність є ключовою рисою фольклору, який відображає неписьменний досвід та культурні цінності, що зберігаються в пам'яті поколінь.

4. Взаємодія усної та писемної культур

Українські народні пісні відомі в усьому світі завдяки своїй мелодійності та поетичності. Вони впливають на людську душу з дитинства, формуючи атмосферу національного мистецтва.

- Популяризація: заходи, присвячені українським традиціям, у дитячих садках, школах і університетах сприяють збереженню та популяризації української культури серед молоді.

- Взаємодія традицій: писемні музичні традиції завжди взаємодіють з усними, побутовими та професійними фольклорними традиціями.

- Адаптація: кожна традиція сприймає нові форми та репертуар відповідно до власних норм, органічно інтегруючи новий матеріал.

- Первинність фольклору: усну традицію народної музики можна вважати «матір'ю» для писемної музичної культури.

Література:

1. Борисенко В. К. Традиції і життєдіяльність етносу: на матеріалах святково-обрядової культури українців [Текст] : навч. посібник для студ. вищих навч. закл. Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. К. Унісерв. 2000. 190 с.

2. Паїк В. Корінь безсмертної України і українського народу [Текст]. Львів : Червона калина. 1995. 240 с.

3. Скуратівський В. Т. Дідух: Свята українського народу. К. : Освіта. 1995. 272 с.

4. Фабрика-Процька О. Пісенна культура лемків ХХ століття : збереження традиції та новотворчість [Текст] : дис. ... канд. : 17.00.01. Прикарпатський нац. ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ. 2008. 290 с.

4. Яківчук А. Ф. З роси і з води [Текст] : оповіді про народні традиційні свята. Чернівці : Місто. 2003. 172 с.

2.3. Вплив музичного фольклору на свідомість молодого покоління українців

В останні кілька десятиліть в країні сформувалася ситуація, що вплинула на створення проблем, пов'язаних з організацією навчання і виховання школярів. Нечіткість світоглядних і виховних позицій та розмитість моральних орієнтирів ускладнюють становлення особистості й розвиток і актуалізацію особистісного потенціалу сучасного підлітку. Інтенсивні міграційні процеси, що супроводжуються явними та прихованими міжетнічними конфліктами, поглиблюють проблеми формування етнічної ідентичності серед дітей та підлітків. Негативний вплив ЗМІ та реклами, а також вища освіта у міждисциплінарному контексті: від традицій до інновацій, ускладнюють процес формування особистісної ідентичності та ролевих орієнтацій. Отже, діти та підлітки сьогодення стикаються з ускладненими умовами для свого особистісного зростання та гармонійного розвитку. У зв'язку з особливостями соціальної ситуації в Україні, дослідження потенціалу психолого-педагогічного впливу на особистість через використання елементів національного фольклору є вельми значущим.

Фольклор є важливим засобом народного виховання і психолого-педагогічного впливу на особистість, зокрема підлітків. Фольклор – це народна творчість, найчастіше саме усна колективна або індивідуальна творчість, яка розкриває життя народу, його ідеали та погляди, принципи. Народна педагогіка – це предмет і спосіб діяльності дорослих з виховання нового покоління, сукупність і поєднання ідей, поглядів і думок, а також навичок і прийомів роботи народу з розвитку виховання і навчання молодого покоління, що знаходить відображення в діяльності народу. Це і менталітет народу стосовно майбутнього покоління, і виховні традиції в

кожній родині та суспільстві, і зв'язок та спадкоємність між поколіннями [1].

Фольклор вважається неоцінним національним надбанням, що складається з багаторічної та багатогранної духовної культури, яка формувалася протягом багатьох століть завдяки зусиллям багатьох поколінь. Символічний характер фольклорної творчості і його вплив на емоційно-чуттєву сферу особистості робить фольклор найефективнішим інструментом для педагогічного впливу на виховання молодого покоління. Увага до фольклору, стародавніх культурних традицій в цілому як до нескінченного джерела для виховання та розвитку особистості активно виявляється в соціально-педагогічному середовищі. Це пояснюється функціональними особливостями фольклорних жанрів, великою мудрістю та духовністю народної творчості, а також безперервним процесом передачі світової культури від одного покоління до іншого. Аналіз форм і методів оживлення та розвитку фольклору в сучасних умовах показує, що формування національної самосвідомості та розуміння цінностей народної культури неможливе без урахування етнокультурних процесів, які щодня впливають на українську національну культуру. У зв'язку з об'єктивними та суб'єктивними причинами соціального, духовного та економічного розвитку суспільства, сьогодні говорять про необхідність радикальних змін у структурі духовного відтворення, особливо в контексті системи виховання та розвитку молодого покоління.

Що означає слово «фольклор»? Наведемо кілька прикладів визначення цього слова. Фольклор є надзвичайно цінним та неповторним інструментом для духовного та морального виховання дитини. Він відтворює реальне життя з усією його різноманітністю, де присутні як злість, так і добро, як щастя, так і людська скорбота. Фольклор відкриває перед дітьми картини природи, світ людських взаємин та почуттів.

Впливаючи на розвиток мислення та уяви дитини, він збагачує її інтелектуально та вчить чудовим образам і рідній мові. Фольклор є народною творчістю, що виявляється у піснях, казках, танцях, хороводах, декоративно-ужитковому мистецтві, часто без відомого авторства. Це відбувається через передачу фольклору усно від старшого покоління молодшому, яке передає цей процес далі.

Існує чимало наукових робіт, присвячених окремим жанрам і формам фольклору. Дослідники, що працюють в різних областях психології, філософії, соціології та педагогіки, зверталися до фольклору як феномена, який викликає інтерес в контексті досліджуваних проблем [3]. Проте фольклор так і не став предметом систематичного наукового психолого-педагогічного дослідження. Досі не розкрита і не описана сутність і специфіка механізмів психолого-педагогічного впливу фольклору на особистість; немає наукового обґрунтування уявленням про можливість та ефективність використання фольклору як цілісної освіти в рамках завдань психолого-педагогічної корекції. Гносеологічне поле цього феномена в контексті категорій педагогічної психології ще не визначено, і не встановлено його місце серед методів психолого-педагогічного впливу. Існує суперечність між відносною обізнаністю щодо окремих аспектів феномена та недостатньою розробленістю його як цілісного і несуперечливого явища, що може обмежувати можливості його цілеспрямованого використання. Ці питання можуть бути вирішені у майбутніх наукових дослідженнях фахівців у галузі психолого-педагогічного спрямування.

Фольклор, що розглядається з позицій особистісно-орієнтованого підходу як метод психолого-педагогічної корекції, містить основні передумови ефективного психологічного впливу на особистість: а) наявність особливої структури фольклорного дійства, що виступає як модель розв'язання психологічної проблеми; б) наявність спеціально

організованого простору для вираження, «відігравання» афектів; в) обумовлене специфікою феномена зниження напруги, навчання і самонавчання роботі з проблемою, засвоєння і творче відтворення нових форм поведінки і відносин. Психолого-педагогічний вплив фольклору характеризується наявністю механізмів сугестії та автосугестії, полімодальністю, атмосферою колективного естетичного переживання, синкретичністю, імпровізаційністю [2]. Використання фольклорних засобів для здійснення психолого-педагогічного впливу дозволяє поєднувати можливості психокорекції, що використовуються в арттерапії, психогімнастиці, ігротерапії та казкотерапії. Фольклор об'єднує найважливіші елементи цих методів в єдиному та гармонійному комплексі. Структура фольклорних обрядів і психологічних проблем є ізоморфними, що дозволяє використовувати обряди для здійснення психолого-педагогічного впливу.

У сучасному освітньому контексті, який враховує різноманітність інтердисциплінарних підходів, фольклор виконує важливу роль у поглибленні розуміння духовної культури етносу як у минулому, так і в сучасності. Народна творчість відображає побут, традиції та звичаї як власної нації, так і інших народів, що живуть на найближчих землях. Мудрість народної творчості сприяє осмисленню культурних цінностей та моральних норм, що закріплені в глибинних шарах кожної культури. Поведінкові норми та традиційні цінності виражаються за допомогою системи образів. Наприклад, казкові персонажі з власними вчинками допомагають школярам зрозуміти концепції добра і зла, їхні дії визначаються ставленням до них, спричиняють симпатію чи антипатію, розкривають народні цінності стосовно людської доброти. Мудрість народних прислів'їв і приказок допомагає зрозуміти поведінкові норми людини. Фольклор сприяє вихованню шанобливого ставлення як до культури

власного етносу, так і до взаєморозуміння з іншими етнічними культурами та сприяє толерантному ставленню до них. Завдяки фольклору дитина може усвідомити, що народ є творцем культурної спадщини і що народ завжди переймає вікову мудрість, якою варто пишатися та якою слід захоплюватися, оскільки фольклор є результатом багатовікової народної праці кожного етносу. Він сприяє розвитку в людині почуття естетики та естетичного смаку. Краса народної думки викликає бажання спілкуватися з нею [1].

Виховна функція фольклору полягає у впливі на якості людських характерів і взаємин за допомогою його морального змісту та характеристик особистості через призму «добра» і «зла». Пісні, казки, прислів'я переповнені високим моральним вмістом і відображають характеристики особистості з позицій моральних принципів. Фольклор має пізнавальне значення, оскільки знайомить дітей з добром і красою навколишнього світу. Вплив фольклору проявляється у формуванні моральних почуттів і оцінок, норм поведінки, розвитку естетичного сприйняття та естетичних почуттів, а також у покращенні мовлення шляхом збагачення словникового запасу новими словами та образними виразами. Фольклор надає дітям зразки української літературної мови та допомагає їм висловити своє ставлення до того, що воничують, використовуючи готові мовні форми.

Висновки

Виклики сучасності та психолого-педагогічний потенціал музичного фольклору.

1. Складні умови для особистісного зростання підлітків

Останні десятиліття створили в Україні низку проблем, що ускладнюють навчання та виховання школярів.

- Ключові виклики:

Розмитість орієнтирів: нечіткість світоглядних та освітніх позицій, а також розмитість моральних орієнтирів ускладнюють формування особистості.

Проблеми ідентичності: інтенсивні міграційні процеси та міжетнічні конфлікти поглиблюють проблеми формування етнічної ідентичності.

Вплив медіа: негативний вплив ЗМІ, реклами та надмірної міждисциплінарності вищої освіти ускладнюють формування особистісної ідентичності та рольових орієнтацій.

- актуальність дослідження: з огляду на специфіку соціальної ситуації в Україні, вивчення психолого-педагогічного потенціалу з використанням елементів національного фольклору є надзвичайно значущим.

2. Музичний фольклор як безцінне національне надбання.

Фольклор визнається безцінним національним надбанням, що є важливим засобом національного виховання та психолого-педагогічного впливу на особистість, зокрема підлітків.

- Визначення фольклору: народна творчість (колективна чи індивідуальна, найчастіше усна), яка розкриває життя народу, його ідеали та погляди.

- Визначення народної педагогіки: це сукупність ідей, поглядів, навичок та методів народної праці у вихованні нового покоління. Вона включає менталітет народу, освітні традиції в сім'ї та суспільстві, а також зв'язок і наступність між поколіннями.

3. Ефективність фольклору як педагогічного інструменту

Увага до фольклору та культурних традицій активно проявляється в соціально-педагогічному середовищі, оскільки музичний фольклор є нескінченним джерелом виховання та розвитку.

Ключові чинники ефективності.

Емоційний вплив: символічний характер фольклору та його вплив на емоційно-чуттєву сферу робить його найефективнішим інструментом педагогічного впливу.

Мудрість та духовність: функціональні особливості фольклорних жанрів та велика мудрість народної творчості.

Трансмісія культури: безперервний процес передачі світової культури від одного покоління до іншого.

4. Необхідність змін в музично-педагогічній освіті.

Аналіз відродження музичного фольклору показує, що формування національної самосвідомості та розуміння цінностей культури неможливі без урахування етнокультурних процесів.

- Актуальність докорінних змін: у зв'язку з об'єктивними та суб'єктивними причинами соціального, духовного та економічного розвитку суспільства сьогодні назріла необхідність докорінних змін у структурі духовного відтворення, особливо в системі освіти та розвитку підростаючого покоління.

Література:

1. Отич О. (2009). Мистецтво у системі розвитку творчої індивідуальності майбутнього педагога професійного навчання. Монографія. Чернівці : Зелена Буковина. 752 с.

2. Миропольська Н., Ничкало С., Рагозіна В., Хлебнікова Л., Шахрай В. Уроки художньо-естетичного циклу в школі: навчання та виховання. Навчальний посібник. Тернопіль : Навчальна книга Богдан. 2006. 240 с.

3. Мистецтво у розвитку особистості. Монографія. Чернівці : Зелена Буковина. 2006. 224 с.

2.4. Мистецький етнічно-національний фольклор як вектор розвитку сучасної культури особистості

Твори усної народної творчості, що входять до фольклору, мають значний потенціал для використання в системі духовно-морального виховання сучасних підлітків. Фольклор може сприяти становленню в учнів почуття любові та поваги до свого народу, рідного краю, культури, а також до праці, творчості, мистецтва та інших основних духовно-моральних цінностей. Термін «фольклор» (від англійського folk-lore «народна мудрість») з'явився в Європі на рубежі XVIII-XIX століть. Термін узагальнив уявлення про літературні та музичні твори (пісні, танці), створені колективом невідомих авторів з народу протягом кількох десятків (або сотень) років у віддаленому історичному минулому. Фольклор – це усна народна творчість. Нині поняття активно використовують у музичному і літературному сенсі [1].

Твори усної народної творчості поділяють на три жанри: епічні, ліричні та драматичні. До епічних жанрів відносять казки, билини, небилиці, оповіді тощо; ліричні – це зазвичай пісні, що можуть бути різні за призначенням: кобзарські, думи, жартівливі, співанки та інші. До малих жанрів фольклору відносять скоромовки, прислів'я, приказки, загадки та примовки. Знайомство з народними творами збагачує почуття та мовлення молодших школярів, формує ставлення до навколишнього світу, відіграє неоціненну роль у всебічному розвитку дитини [2].

Для найкращого досягнення виховного ефекту за допомогою усної народної творчості важливо, щоб фольклор був представлений різноманітними жанрами та був максимально вплетений у всі аспекти життя дитини. Завдяки своїм художнім особливостям народна творчість близька дітям, доступна їхньому розумінню і може бути легко

відтворена в їхній самостійній діяльності. Фольклор сприяє розвитку та вихованню учнів, допомагаючи виявити почуття радості, добра і позитиву. Співучі колискові пісні є чудовим засобом для формування фонематичної картини мови у дитини. Вони допомагають дитині краще сприймати та запам'ятовувати емоційно насичені слова та фрази. Духовно-моральне виховання можна розглядати як виховання духу та прищеплення духовних якостей особистості у вузькому сенсі слова. У широкому сенсі це також естетичне та моральне становлення особистості, яке здійснюється через музику, театр, живопис, архітектуру та інші мистецькі форми виразності [2].

Що ж ми можемо віднести до дитячого фольклору? Потішки – ігри дорослого з дитиною (з її пальчиками, ручками); пістухи – пісеньки, якими супроводжується догляд за дитиною; лічилки – коротенькі віршики, які служать для справедливого розподілу ролей в іграх; заклички – звернення до явищ природи (сонця, вітру, дощу, снігу, веселки, дерев); скоромовки та чистомовки, які непомітно навчають дітей правильної та чистої мови; примовки, жарти, перевертні – потішні пісеньки, які своєю незвичністю веселять дітей. Без таких веселих віршів дитина ніколи не оволодіє своєю рідною мовою належним чином. Формування культурно-гігієнічних навичок може перетворитися на нудне та безрадісне виконання вказівок дорослого, якщо не супроводжувати їх радісними й цікавими активностями, що викликають інтерес та бажання повторювати їх знову і знову. Колискові пісні, як частина фольклору, супроводжують життя малюка з його перших днів на світі. Вони є першими творами фольклору, з якими знайомиться дитина, і в народі вони вважаються невіддільними супутниками дитинства. Колискові пісні мають у собі могутню силу, що сприяє розвитку мови дітей та образного сприйняття. Тому використання фольклору має величезне значення у формуванні життя дитини.

Дошкільний і молодший шкільний вік є особливим періодом дитинства, який відзначається високою емоційністю, розвиненим образним мисленням та творчою уявою. Цей період є чутливим для фізичного, психічного й особистісного розвитку дітей, що визначає їхній майбутній образ людини. Також цей період є сприятливим для взаємодії з однолітками та дорослими. У цьому віці можна виділити два перехідні (кризові) періоди: перехід з раннього дитинства до дошкільного віку (криза 3 років) та перехід з дитячого садка до школи (криза 7 років). Останній характеризується зміною провідного виду діяльності (з гри на навчальну діяльність) та переживанням нового соціального статусу дитини-школяра. Перехід із дитячого садка до школи часто порушує саму «природу дитинства» (Д. Ельконін): у період формування базових якостей особистості у дитячому садку спостерігається навантаження дітей, що пояснюється необхідністю підготовки їх до школи [4]. Забезпечення наступності у вихованні, а також зняття та подолання труднощів адаптаційного періоду стають одними з найважливіших завдань педагогів. У вирішенні цих завдань велику роль відіграє дитячий фольклор, який є найприроднішим і найорганічнішим засобом виховання і навчання життю, а також важливим фактором соціалізації дитини. Емоційний стан у дітей відображає рівень розвитку вищих почуттів та сприяє формуванню емоційних властивостей особистості. Однією з ключових умов нормального розвитку є своєчасне й повноцінне формування емоційної сфери. У молодших школярів почуття та емоції займають центральне місце в їхньому житті, надаючи йому насиченість і виразність. Емоції, які найчастіше відчуває і виявляє дитина, мають великий вплив на її успішність у взаємодії з оточенням, що відображається на її соціальному розвитку. Формування емоцій та почуттів відбувається під час взаємодії дитини з дорослими та ровесниками.

Фольклор є одним зі зрозумілих і доступних засобів для розвитку емоційної сфери дітей молодшого шкільного віку. Він має величезні виховні можливості, оскільки його тематика не обмежена і може задовольнити будь-які інтереси дітей. Систематичне та цілеспрямоване використання фольклорних творів у дитячому садку та школі сприяє закладанню основи для фізичного добробуту дитини, що визначає успішність її загального розвитку у шкільний період дитинства. Спілкування з фольклором робить дитину чуйною, доброю та мудрою, облагороджує її. У роботі на основі народних традицій дитина розкривається, як квітка. Таке спілкування також стимулює інтерес батьків до народної творчості, оскільки вони помічають позитивні зміни у своїй дитині. Фольклор завжди залишається самобутнім та сучасним, що робить його важливим засобом виховання і навчання й сьогодні.

Висновки

Фольклор є надзвичайно цінним та унікальним педагогічний інструментом духовно-морального виховання дитини.

Аспект впливу	Приклад/Опис
Відображення життя	Відтворює реальне життя з усім його різноманіттям: гнів, добро, щастя, людське горе
Емоційний розвиток	Відкриває дітям картини природи, світ людських стосунків і почуттів
Інтелектуальне збагачення	Впливає на розвиток мислення та уяви, збагачуючи дитину інтелектуально
Мовний розвиток	Навчає чудовим образам і рідній мові

1. Для досягнення максимального виховного ефекту важливо, щоб фольклор був представлений різними жанрами та максимально переплітався з усіма сторонами життя дитини.

- Переваги: Завдяки своїм художнім особливостям народна творчість близька дітям, доступна їхньому розумінню та легко відтворюється в їхній самостійній діяльності.

- Духовно-моральне виховання: це естетичне та моральне формування людини, що здійснюється через музику, театр, живопис, архітектуру та інші художні форми вираження.

- Ефект: фольклор сприяє розвитку та вихованню учнів, допомагаючи розкрити почуття радості, добра та позитивності.

2. Жанри дитячого фольклору

Дитячий фольклор – це сукупність творів, які супроводжують дитину на різних етапах її розвитку та виконують ключові педагогічні функції:

Жанр. Функції та призначення.

Колискові. Супроводжують життя малюка з перших днів. Формують фонематичну картину мовлення та образне сприйняття. Вважаються нерозлучними супутниками дитинства.

Скоромовки, чистомовки. Непомітно навчають дітей правильному та чистому мовленню.

Веселі пісні та вірші, що забавляють своєю незвичайністю; важливі для опанування рідної мови.

Рими, лічилки. Короткі вірші та пісеньки, що служать для справедливого розподілу ролей в іграх.

Звернення до явищ природи (сонце, вітер, дощ, сніг), що є першими елементами світогляду.

3. Сензитивний період та кризи розвитку

Шкільний вік – це особливий, сензитивний період дитинства, що характеризується високою емоційністю, розвиненим образним мисленням та творчою уявою.

4. Роль дитячого фольклору в адаптації та емоційному розвитку

- Ключова роль фольклору: у вирішенні цих завдань головну роль відіграє дитячий фольклор, який є найприроднішим та найорганічнішим засобом виховання, життєвого навчання та важливим фактором соціалізації дитини.

- Емоційна сфера: своєчасне та повноцінне формування емоційної сфери є ключовою умовою розвитку. Емоції, які дитина найчастіше відчуває та проявляє (формуються під час взаємодії з дорослими та однолітками), мають великий вплив на її успішність у взаємодії з навколишнім середовищем та соціальний розвиток.

Література:

1. Гумінська О. Уроки музики в загальноосвітньої школі : методичний посібник. Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2004. 104 с.

2. Москалець А. Психологія особистості: навч. пос. К. Центр учб. літ-ри. 2013. 410 с.

3. Підручник для загальноосвітніх навчальних закладів. Тернопіль : Навч. кн. Богдан, 2016. 100 с.

4. Семенова О. Обґрунтування парадигми індивідуальності як наслідок кризи особистісного підходу. *Актуальні проблеми педагогічної освіти : європейський і національний вимір*. 2020. С. 55-57.

5. Сисоєва С. Основи педагогічної творчості: підручник. К. Міленіум, 2006. 346 с.

2.5. Формування ціннісного ставлення до етнічно-родинних традицій засобами музичного фольклору

Ключову роль у формуванні особистості дитини відіграє сім'я, яка передає соціальні, культурні та духовні цінності. Це перший інститут, з яким дитина стикається, і її розвиток залежить від сімейних традицій та прикладу близьких.

Сімейне виховання ґрунтується на любові, досвіді та культурних звичаях. Розвиток дитини на різних вікових етапах неможливий без участі сім'ї та прийнятих в ній цінностей. Тому відродження етнічних та сімейних традицій стає надзвичайно важливим, враховуючи вплив родини на формування особистості. Уроки української мови і літератури – не єдиний спосіб закріпити любов до мови та культури, оскільки ця проблема актуальна для всіх шкіл. Тому варто наголошувати на створенні умов для збереження та підтримки сімейних цінностей і культурних традицій українського народу.

Одним з найважливіших завдань учителя в навчальній та позаурочній діяльності є стимулювання інтересу учнів. Без зацікавлення дитина не буде навчатися чи розвиватися. Початковою проблемою є мовна освіта, оскільки мова є ключем до культури та спадщини народу. Навчити дитину говорити і мислити правильно – це одне з головних завдань. Ми вважаємо, що один із найефективніших методів для дітей молодшого віку – використання ігрової дидактики. Незалежно від класу, до якого приходить дитина, вчителям важливо створити комфортну атмосферу, що базується на розумінні етнічних та сімейних традицій і цінностей як на уроках, так і на позакласних заходах.

Метою вчителя є розвиток дитини через ігрову діяльність, навчання її критичному мисленню, запам'ятовуванню та пізнанню культурних цінностей свого народу, а також зацікавленості у вивченні історії рідної країни. Святкування таких дат, як День Незалежності, День Конституції організується шляхом проведення вікторини, складання питань якої здійснюється учнями старших класів. Питання диференційовані відповідно до віку учнів з метою надання можливості кожному учаснику проявити свої знання. Діти утворюють пари, в яких кожен учасник має різний рівень знань. Проводять вікторину під час уроків з дозволу вчителя.

Це не лише допомагає збагатити знання, а й навчає дітей роботі в команді, контролю за інтонацією та роботі над власною мовою [3].

Кожна освічена особистість повинна ознайомитися з етнічно-культурними традиціями свого народу та шанувати їх. Вивчення цих традицій сприяє включенню в національну культуру, осмисленню духовних та моральних цінностей народу, розвитку естетичного смаку та вихованню поваги до народних і родинних традицій. Рекомендується розпочати знайомство із сім'єю з розповіді про власну родину, представлення її герба. В минулому сімейний герб вважався привілеєм дворянства, але зараз його значення полягає в об'єднанні сім'ї, єднанні її членів і становить важливу реліквію та цінність. Герб сім'ї являє собою набір геральдичних символів, які символізують основні риси її певного роду. Девіз – це короткий вислів, зазвичай написаний на стрічці внизу щита. Девіз сім'ї, що передається з покоління в покоління, може впливати на вчинки людини і моделювати її поведінку. Це словесне кредо, яке коротко висловлює сімейні цінності та життєві правила. Учні можуть створити герб своєї групи, що відображатиме їхні інтереси та прагнення. Також можна організувати конкурс на кращий девіз, що передасть народну мудрість та цінності. Гурт – це також велика дружня спільнота. Підлітки можуть також створити герб своєї групи, який відображатиме їхні інтереси та прагнення. Діти розкажуть, що означає кожен символ на ньому.

Цікаво організувати конкурс під назвою «Народна мудрість». До прикладу: Учитель: «З покоління в покоління передається народна мудрість. Багато прислів'їв та приказок стосуються сімейного життя, іноді ми навіть вживаємо їх у мові. Давайте зараз спробуємо їх згадати, користуючись підказками». Далі він читає початок приказки чи прислів'я.

1. Материнська молитва зі дна моря (дістає).
2. Людина без сім'ї, що (дерево без плодів).

3. Вся сім'я разом, і душа (на місці).
4. У своєму будинку і (стіни допомагають).
5. Не буде добра, коли в сім'ї (ворожнеча).
6. У кого є бабуся та дід, той (не відає бід).
7. У гостях добре, (а вдома краще).
8. Дерево тримається корінням, а людина (сім'єю).
9. Батька з матір'ю почитати (горе не знати).
10. За загальним столом їжа (смачніше).

А тепер розкажіть прислів'я та приказки, які ви підготували вдома.

1. «Не червона хата кутами – червона пирогами».
2. «При сонечку тепло, – а при матері добро».
3. «Життя прекрасне – коли вдома світ».
4. «Немає краще дружка – ніж рідна матінка».
5. «Мати годує дітей – як земля людей».
6. «Не потрібен скарб – коли в сім'ї лад».
7. «Мій дім моя фортеця».
8. «Господарка в будинку – що оладки в меду або бджола в саду».
9. «Які батьки – такі й дітки».

Після цього можна провести гру під назвою «Сімейні обов'язки». Адже сім'я завжди ґрунтується на допомозі та взаємовиручці. Ймовірно, у кожного члена родини є свої певні домашні обов'язки. Учням пропонується демонструвати їх за допомогою пантоміми (без вживання слів, лише за допомогою жестів та міміки). Вчитель зазначає, що в стародавні часи кожна видатна родина мала свій герб. У ньому символізувалися важливі події історії родини, її традиції та цінності. Вчитель просить батьків та дітей представити сімейні герби, розповісти про них, ілюструючи різними способами.

Наступна цікава гра – конкурс «Фотографія із сімейного альбому». Вчитель пояснює: «Сім'я – це об'єднання любові, поваги, традицій та сімейних спогадів. Одним із найцінніших

з них, безперечно, є сімейний фотоальбом. Ви принесли фотографії зі своїх сімейних альбомів. Вони допоможуть нам провести цікавий конкурс «Дізнайся своїх однокласників за ранніми фотографіями». Потім діти розповідають про свою сім'ю (це може бути відеорозповідь).

У грі «Чарівне каміння» у вчителя є скринька з чарівними камінцями. Він пропонує дітям взяти стільки камінців, скільки зможуть утримати в руках. Потім камінці повертаються назад, і кожен говорить про свою сім'ю, використовуючи найприємніші слова: «Моя сім'я – найдружніша» і так далі.

Вчитель продовжує: «І на завершення я хочу поділитися з вами рецептом сімейного щастя. Я дуже сподіваюся, що ви зможете його використати». Під музичний супровід він описує рецепт: «Візьміть чашу терпіння, влийте в неї повне серце кохання, додайте дві жмені щедрості, посипте добротою, плесніть трохи гумору і якнайбільше віри. Все це добре перемішайте. Запропонуйте коктейль кожному члену сім'ї. І тоді кожен з вас відчує радість від спілкування один з одним». Наприкінці можна запропонувати такі поради: приймайте один одного безумовно, не сваріться з іншими членами сім'ї; активно слухайте переживання інших та їхні думки; якомога частіше проводьте час з родиною, займайтеся разом, читайте; допомагайте один одному, коли просять; розповідайте про свої проблеми та діліться своїми почуттями; використовуйте у спілкуванні фрази, що викликають позитивні емоції.

Формування цінностей – це процес виховного впливу на особистість, який починається з раннього дитинства і триває протягом усього життя людини в ході її соціалізації. Багато фахівців, таких як В. Сухомлинський [1], І. Зязюн [1], О. Ростовський [3], Г. Падалка [2] та інші розглядають шкільний вік як період, сприятливий для формування етнічно-родинних цінностей. У цей час відбувається розвиток емоційної сфери дитини, зміцнення емпатії, формування

саморегуляції та засвоєння моральних та духовних цінностей. Школа і сім'я – два ключові соціальні інститути, які впливають на ефективність виховання підлітків. Хоча вплив сім'ї на дитину є сильнішим, ніж вплив школи, сім'я не може забезпечити повноцінного виховання в усіх аспектах. Тому важливою є співпраця між сім'єю та школою. Жоден з цих соціальних інститутів не може самостійно впоратися з усіма аспектами становлення підлітків. Отже, взаємодія між ними є однією з умов для успішного виховання. Підтвердження цієї думки знаходимо в афоризмі: «Найскладніше в роботі з дітьми – це робота з їхніми батьками». Одним з основних завдань учителя у співпраці з батьками є стимулювання педагогічної та виховної активності сім'ї та надання їй цілеспрямованого, суспільно значущого характеру. Взаємодія всіх учасників навчально-виховного процесу має велике значення для формування особистості. Ефективне спілкування із сім'єю визначає педагогічну тактику школи та допомагає вчителю знаходити правильні слова під час спілкування з батьками. Сім'я та школа мають специфічні можливості у формуванні у підлітків значущого «образу сім'ї», який є базою для виділення пріоритетних сфер їх впливу в цьому процесі. Одним із завдань учителя є допомога школярам в усвідомленні та формуванні розуміння сімейного світу та його цінностей.

Родина є неповторним першим соціальним оточенням, яке забезпечує дитині відчуття психологічної безпеки, підтримку та безумовне прийняття. Виховання дітей ґрунтується на коханні, досвіді, традиціях та особистому прикладі родичів і близьких з дитинства. Тому родина відіграє вирішальну роль у формуванні особистості на різних стадіях життя дитини. У сучасному світі особливо актуальною стає проблема збереження родинних цінностей і традицій. Етнічно-родинні цінності визначають принципи, за якими ми оцінюємо правильність чи неправильність своїх дій.

Висновки

Сім'я-родина як основа психологічної безпеки. Сім'я – унікальне перше соціальне середовище, яке забезпечує дитині відчуття психологічної безпеки, підтримки та безумовного прийняття.

- **Фундамент виховання:** виховання дітей базується на любові, досвіді, традиціях та особистому прикладі родичів і близьких з дитинства.

- **Роль:** сім'я відіграє вирішальну роль у формуванні особистості на різних етапах життя дитини.

- **Актуальність:** у сучасному світі проблема збереження сімейних цінностей і традицій стає особливо актуальною, оскільки вони визначають принципи, за якими ми оцінюємо правильність чи неправильність наших дій.

«Образ сім'ї» та завдання педагогів. Сім'я і школа мають конкретні можливості у формуванні у підлітків змістовного «образу сім'ї».

- **Завдання педагога:** допомогти школярам усвідомити та сформуванати розуміння сімейного світу та його цінностей.

Література:

1. Зязюн І. А. Естетичний досвід особи. Формування та сфери впливу. К. Вища школа, 1976. 172 с.
2. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Монографія. К. Освіта України, 2008. 274 с.
3. Ростовський О.Я. Методика викладання музики в початковій школі. Тернопіль : 2000. 202 с.

2.6. Ціннісні смисли народної музики у парадигмі інтегративно-інтерпретаційного сприймання в мистецько-освітньому просторі

Гуманізація сучасного навчально-виховного процесу спрямована на розвиток загальнокультурного компонента змісту освіти та передбачає орієнтацію на особистість дитини, розвиток її індивідуальності, творчих здібностей та виховання духовної культури.

У формуванні духовної культури особистості, її моральних переконань важлива роль належить етнопедагогіці, основам національної культури, історії, рідної мови та фольклору. Пройшовши багатовіковий шлях розвитку, фольклор є унікальною скарбницею культурної спадщини наших предків і має великий виховний потенціал, який недостатньо враховується в шкільній освіті. Вивчення національної музичної культури, включення фольклору до навчання школярів сприяє ефективному вирішенню великого спектра завдань художньо-естетичного розвитку учнів: загального музично-естетичного розвитку та художньо-творчих здібностей; виховання любові та інтересу до культурних здобутків свого народу, активного залучення дітей до фольклорних джерел; прищеплення почуття національної гордості та патріотизму, толерантності та поваги до культур інших народів [4].

До змісту практично всіх сучасних програм з музики для закладів загальної середньої освіти включено народну музичну творчість різних народів, проте вчителі музики мають труднощі з використанням фольклорного матеріалу. Причиною такого стану є те, що, з одного боку, в нотній літературі представлено недостатню кількість фольклорних музичних джерел, з іншого, – у програмі професійної підготовки вчителя музики відсутня методика використання фольклору у шкільній практиці.

До навчальних планів із професійної підготовки вчителя музичного мистецтва для закладів загальної середньої освіти Ізмаїльського державного гуманітарного університету включено достатню кількість дисциплін з вивчення українського національного музичного фольклору, наприклад, «Народознавство та музичний фольклор України», «Історія української музики»; «Жанрово-стильова різноманітність сучасної музики: український та європейський контекст»; «Український фольклор: історичний та мистецький аспекти» та інші. Тому студенти ІДГУ не мають складнощів у процесі проходження практики у закладах загальної середньої освіти та в подальшій професійній діяльності на уроках музичного мистецтва.

Музичний фольклор слід виділити в особливий елемент освіти, що здійснює найбільший вплив як в освітньому, так і у виховному плані. Ці два нерозривних аспекти ми розглянемо нижче через призму українського музичного фольклору. Необхідність вводити фольклор у коло інтересів дітей з раннього віку очевидна: закладене в дитинстві відгукнеться готовністю прийняти цю культуру в підлітковому віці без відторгнення. Досвід показав, що початок навчання фольклору в 5 класі не дає таких результатів, як ранній початок, та зустрічає переважно активний опір серед дітей, музична культура яких формувалася поза фольклорним простором. Протягом усієї історії музичного виховання та освіти вироблялися методичні засади включення фольклору до навчального процесу [3].

У початковій школі фольклор тісно пов'язаний з іншими дисциплінами: під час уроку читання діти знайомляться з народними казками, прислів'ями, приказками, загадками; на уроці української мови пишуть тексти, засновані на народних творах; на уроці природознавства дізнаються про народні прикмети та ін. Але найбільше фольклор у його чистому

вигляді використовується, безумовно, на уроці музичного мистецтва.

Необхідно відзначити, що робота з фольклором передбачає використання різних видів музичної діяльності: сприйняття народної музики, співи, музично-ритмічні рухи, гра на інструментах в дитячому оркестрі. Але одним із широко використовуваних у практиці елементів музичної освіти на уроці музики є розучування та спів українських народних пісень, під час виконання яких дітьми виробляються ритм, міцний звук, дихання, чистий унісон.

Акцент на заняттях, присвячених фольклорним творам, робиться саме на ритмічних вправах. Входження до певного ритму, часта його зміна вчать дітей концентруватися, вгадувати передбачуваний розвиток ритму, складати свої власні ритмічні малюнки. За характером ритму діти можуть навчитися вгадувати розучену пісеньку. Завдяки цьому стає можливим проводити і зворотні вправи: розучувати ритм, накладати на нього один звук, потім замінювати цей звук словами, впливаючись таким чином за допомогою різних варіантів в нову пісню [1].

Усі моменти вивчення – ритм, звук, дихання, унісон – співіснують паралельно, і лише від відчуття вчителя залежить, на якому з них акцентувати. Це рішення продиктоване станом всього класу загалом та окремих учнів. Про ланцюгове дихання в початковій школі йдеться побіжно, але іноді проводяться вправи на безперервність звучання, а також на тренування на довготу видиху. У 3-4 класах поступово вводяться елементи двоголосся, які у 5-6 класах виходять на перше місце. Із самого початку навчання протягом чотирьох років учитель шукає мімічне рішення пісень та фольклорних композицій, розробляється та освоюється сценічний рух та елементи народного танцю. Одним із прийомів, що проходить по всіх класах і вікових групах, є входження в ритм, мелодику і текст незнайомої пісні. Як правило, вчитель співає

незнайому дітям пісню для того, щоб вони вслухалися, увійшли до неї. Безумовна необхідність навчитися вписувати свій голос у загальний текст, бути готовим прийняти незнайомі умови як власні, вчить як ансамблевому співу, так і адаптації до життєвих ситуацій. Такі вправи виховують насамперед естетичне чуття, увагу, терпіння. Все розмаїття мислимих і немислимих вправ з арсеналу викладача і дітей має бути спрямоване на освоєння фольклорних традицій, а передусім формування культури рухів тіла, ритмічної самосвідомості, естетики танцю. Особливості подачі фольклорного звуку, радість, з ним пов'язана, набувають на уроках фольклору особливого значення. Діти навчаються це усвідомлювати, відчувати, отримувати від його звучання насолоду. Вони починають відчувати характер та особливості кожного зі звуків, знаходять серед них близькі до себе, засвоюють залежність між чистотою звуку та комфортним станом душі [2]. Це викликає у них бажання уникати руйнівних поєднань звуків. Робота зі знаходженням, вибудовуванням унісону та перебуванням у ньому орієнтує школярів на розуміння великої істини: все у світі взаємопов'язане, єдине; все вчить терпінню та самопожертві, оскільки дає можливість побачити унікальність та інших, що стоять у колі разом з тобою, визнати їхнє існування і погодитися з їхнім місцем у звуковій єдності.

Вивчення національного фольклору формує національний світогляд, учить дитину бачити світ очима свого народу. Зародившись у часи глибокої давнини, пройшовши багатовіковий шлях розвитку, фольклор став своєрідним усьм живим літописом, що говорить про далеке історичне минуле і водночас про звучний голос сучасності. Впровадження елементів фольклору в практику музично-естетичного виховання, вивчення традицій та звичаїв свого народу є найважливішою ланкою у процесі формування в учнів високої культури [5].

Завдання, які вчитель ставить на кожному уроці музичного мистецтва, полягають у наступному: прищеплювати дбайливе ставлення до культурних традицій як українського, так і інших народів; забезпечити знання традиційної української поетичної та музичної творчості; познайомити з традиційними народними піснями, обрядами, звичаями; на фольклорній основі виробити й розвивати виконавські творчі навички та вміння кожного учня; виховання на фольклорній основі дозволяє формувати в кожного учня найкращі людські якості, зокрема, людинолюбство, чесність, працьовитість, наполегливість, цілеспрямованість, вміння доводити розпочате до кінця. Це виховання національного мислення учнів засобами вивчення української народної творчості.

Висновки

Гуманізація освіти, роль фольклору та методологічні виклики

1. Гуманізація освіти та формування духовної культури

Гуманізація сучасного освітнього процесу орієнтована на розвиток загальнокультурної складової змісту освіти.

- Головні цілі: орієнтація на особистість дитини; розвиток її індивідуальності та творчих здібностей; виховання духовної культури.

2. Етнопедагогіка та виховний потенціал фольклору

У формуванні духовної культури особистості та її моральних переконань ключова роль належить етнопедагогіці, основам національної культури, історії, рідної мови та фольклору.

- Фольклор є унікальною скарбницею культурної спадщини предків, має великий виховний потенціал, який, на жаль, недостатньо враховується у вихованні школяра.

• Ефективне вирішення завдань: включення фольклору до навчання школярів сприяє ефективному вирішенню широкого кола завдань художньо-естетичного розвитку: – загальний музично-естетичний розвиток та художньо-творчі здібності; – виховання любові та інтересу до культурних здобутків свого народу; – активне залучення дітей до фольклорних джерел; – прищеплення почуття національної гордості та патріотизму; – виховання толерантності та поваги до культур інших народів.

3. Проблеми використання фольклору в шкільній практиці

Незважаючи на те, що зміст майже всіх сучасних музичних програм для закладів загальної середньої освіти включає народну музику різних етносів, учителі музики стикаються з труднощами при використанні фольклорного матеріалу: – недостатня кількість джерел фольклорної музики в музичній літературі; – відсутність методології: у програмі професійної підготовки вчителів музики відсутня методологія використання фольклору в шкільній практиці.

Література:

1. Вишневський О.І. Теоретичні засади сучасного виховання. Львів : 2000. 234 с.

2. Воропай О. Вдачі нашого народу: етнографічний нарис. Ч. І-ІІ. К., 1991.

3. Губяк В. Виховання учнів на основі народної творчості та фольклору. *Початкова школа*. 1999. № 4. С. 9 - 11.

4. Даник О. Вироблення у дітей позитивного ставлення до праці засобами української народної пісні. *Мистецтво та освіта*. 2003. № 7. С. 6-9.

5. Дейч О. Народна творчість у вихованні школярів. *Початкова школа*. 2003. № 4. С. 19 - 20.

РОЗДІЛ III. МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР – НЕВІД’ЄМНА СКЛАДОВА НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОГО ПОДУНАВ’Я

3.1. Інтеграція музичного мистецтва Української Бессарабії в європейський культурний простір

Дослідження присвячено вивченню деяких традицій та специфіки регіональної музичної культури бессарабських земель Українського Подунав’я, пов’язаних зі зміцненням європейських тенденцій в Україні. Ця тема потребує багатостороннього дослідження з причин геополітичних трансформацій, що відбуваються у ХХІ столітті. Раніше Бессарабія входила до складу Російської імперії, тому її соціальні, економічні та культурні зв’язки з Румунією було перервано. Сьогодні Південна Бессарабія – невід’ємна частина незалежної України, тому можна говорити про продовження та розвиток культурних традицій регіонального етнічного мистецтва в сучасних умовах життя Української Бессарабії. Йдеться про збереження національних традицій музичного мистецтва, що накопичилися до початку ХХІ століття на землях Бессарабії та їх розвитку в парадигмі загальної європейської культури.

Бессарабія – історична область в Молдові та в Україні, розташована між Чорним морем та річками Дунаєм, Прутом і Дністром. Територія Бессарабії входила до складу Російської імперії з 1812 до 1917 року. В 1918-1940 роках була зайнята Румунією. У 1940 році на території Бессарабії утворено Молдавську республіку. Буджак і частина Хотинського повіту, які раніше входили до Бессарабської губернії, увійшли до складу України. Найменша частина Буджаку була включена до складу Молдови. Основне населення – молдавани, українці, росіяни, болгари, гагаузи. Слід зазначити, що на початку

XX ст. помітну частину населення становили також євреї, німці, турки [2].

Протягом століть населення Бессарабії створило багату та різноманітну духовну і матеріальну культуру, що відображає думки та сподівання людей, їхні потреби та менталітет. Усна народна творчість, традиції, звичаї, ремесла, література, образотворче мистецтво, музика, театр, а у XX столітті кінематограф досягли високого рівня розвитку, свідченням чого є визначні художні твори, що стали частиною національної та європейської культурної спадщини.

Сучасна бессарабська культура, сягаючи глибоко в народну творчість, черпала натхнення в цій скарбниці, створивши велику кількість матеріальних і духовних цінностей, та стала невіддільною частиною європейської культури. Досягнення культури отримали широке відображення у фундаментальних наукових дослідженнях, численних роботах з популяризації, довідковій та бібліографічній літературі тощо.

Розвиток культури Молдови був нерозривно пов'язаний з її історією. Помітне місце в ній займає римська колонізація Дакії (сучасна Румунія) та переселення за Прут романізованого населення. Сучасні молдавани значною мірою є нащадками цих переселенців, що робить їх етнічне коріння спільним з румунськими [3].

У XIX столітті, після приєднання Бессарабії до Росії, зв'язок із запрутською Молдовою не був повністю перерваний. Особливо це проявилось в художній літературі. У XIX столітті творили такі письменники, як Георгіє Асакі, Олександр Доницу, Костянтину Негруцці, Алеку Руссо, Міхайу Когелничану, Василю Олександрі, Костянтину Стаматі та багато інших.

Протягом 1812-1917 років, коли Бессарабія була у складі Російської імперії, молдавська культура піддавалася сильному імперському впливу. Після приєднання до Румунії освіта була

реорганізована на основі румунської системи. У 1930 році було введено обов'язкову початкову освіту, а із середини 1930-х років – обов'язкову семирічну освіту. Було засновано систему професійної освіти, закладено основи науки, створювалися вищі навчальні заклади [1].

Було відкрито Тираспольський інститут народної освіти (1930 р.), Тираспольський плодоовочевий інститут (1932 р.), Балтський учительський інститут (1939 р.). З негативних тенденцій міжвоєнного періоду слід зазначити суворі репресії (переслідування частини письменників, вчених та інших діячів культури оголошених буржуазними), закриття церков.

Відразу після приєднання Бессарабії до СРСР у червні 1940 року радянська влада організувала систему безкоштовної державної освіти. Було створено мережу закладів народної освіти, друку, книговидання, культпросвітроботи, фізкультури та спорту. На 1941 рік в Молдавській РСР працювало 1896 шкіл, у 70 % з яких навчання велося молдавською мовою.

Восени 1940 року було створено спілки письменників, композиторів, архітекторів та художників, утворено державну філармонію, створено три нові театри, оперну студію. У 1940 році було видано 138 книг тиражом 1,5 млн, з яких 1,2 млн – молдавською мовою. Виходило 56 газет та 3 журнали [2].

Тим часом радянська влада не була зацікавлена у збереженні тісних культурних зв'язків регіону з Румунією. Представники місцевої румунської інтелігенції, а також частини, що прибула з районів старого королівства після 1918 року, змушені були емігрувати. Ті, хто залишився, вислані або навіть знищені, що, безумовно, не могло не позначитися на культурній ситуації в Бессарабії.

Для розвитку сфери культури, освіти та науки радянська влада на першому етапі активно залучала кваліфікованих спеціалістів. Надалі за допомогою підготовки кадрів у великих радянських наукових та освітніх центрах було створено національну молдавську інтелігенцію.

За тих часів розпочалося становлення кінематографа Молдови. Було створено кіностудію «Молдова-фільм», яка випускала кілька повнометражних художніх фільмів на рік, окрім документальних і мультиплікаційних [3].

У радянський період освіта в гагаузьких селах поступово переходила на російську мову, а от культура зберігалася лише в сім'ях, де залишалося традиційне виховання. Родини, що обирали радянську модель виховання, переходили на російську мову. Було створено алфавіт на основі кирилиці, видавалися словники, шкільні підручники, книги.

Розпад СРСР і здобуття незалежності Молдови супроводжувалися оголошенням румунської мови як єдиної офіційної, перекладом писемності на латинську основу, введенням курсу «Історії румун» у шкільну програму та іншими подібними перетвореннями, що частково спричинили Придністровський конфлікт. У 1992 році було опубліковано декрет президента, згідно з яким у 1994 році передбачалося проведення іспиту на знання державної мови для держслужбовців, причому екзаменаторам надавалося право розв'язувати питання про звільнення будь-якого працівника. У 1994 році було прийнято нову конституцію, згідно з якою офіційною мовою країни оголошувалась молдавська, а громадянам надавалося право обирати мову навчання дітей.

Бессарабська музика має глибокі національні традиції. Для неї характерно використання таких народних музичних інструментів, як най, флуєр та ін. Останніми десятиліттями набувають розвитку сучасні музичні напрями. У країні та за її межами стають відомими музичні рок-колективи «Zdob și Zdub» та «Гиндул Мицею», а також поп-співачи Аура, Ріки Артезіану та ін. В останні роки Молдова бере участь у конкурсі європейської пісні – «Євробачення». Слідом за Україною, в Молдові стартував другий випуск проєкту «Фабрика де старур» (аналог «Фабрики зірок»).

На збереження народних звичаїв та обрядів значний вплив справила Православна церква. У процесі християнізації язичницьких культів язичницькі за змістом звичаї та обряди були видозмінені й згодом багато з них включено до релігійної обрядовості, наприклад: освячення в церкві перших плодів землі – у свято Преображення, Успіння, у День св. Іллі, зеленої рослинності – у Вербну неділю, на Трійцю; окроплення освяченою водою виноградників – День св. Трифона (Трифон-Зарізан), худоби – у День Св. Георгія та ін. Значної трансформації зазнали форма і способи здійснення обряду курбан (поширеним видом жертвопринесення став «курбан милості», тобто безкровна жертва). Погансько-християнський синкретизм був характерною рисою календарної та сімейної обрядовості у багатьох християнських народів. Народні свята та обряди, зазнавши певної трансформації, відзначаються гагаузами і болгарами й нині. Досить повно в Бессарабії збереглася сімейна обрядовість, особливо пологова та похоронно-поминальна. Гарне дотримання у бессарабських гагаузів і болгар традиційної обрядовості пояснюється тим, що народні звичаї та обряди сприймалися ними як невіддільна частина їхньої релігії [3].

До поширених у Бессарабії мов відносяться українська, молдавська (румунська), гагаузька, болгарська.

Наслідком Придністровського конфлікту стала фактична незалежність Придністров'я, що призвело до деякого віддалення культур різними берегами Дністра. Офіційними мовами в Придністров'ї є молдавська, російська та українська.

Серед сучасних бессарабських художників слід зазначити С. Бабюка та його сина – Станіслава Бабюка. Вони створили багато картин за різною тематикою. Чимало робіт перебувають у приватних колекціях Італії, Ірландії, США, України[2].

Серед офіційних свят Бессарабії залишаються Новий рік, Різдво Христове, День Незалежності, День української

писемності та мови. Відомим народним святом є Мерцішор – традиційне свято весни (1 березня). Більшістю населення відзначається низка православних свят, серед яких особливо широко – Великдень, Батьківський день, Трійця. З нових свят – Національний день вина, який святкувався вперше 2002 року, Трифон-Зарізан тощо.

Відомо, що історичні кордони між Європою та Азією рухливі. Ще у XVIII столітті іноземці, що відвідували Молдавське князівство та Бессарабію, не сприймали їх як частину Європи. Причинами цього були примітивність місцевої економіки, архаїчність духовної культури та побуту, орієнтація на османську «політичну моду». Європеїзація Бессарабії почалася в XIX столітті та збіглася за часом з утвердженням на Дунаї Росії [4]. Розвиток європейської та бессарабської культури на межі XX-XXI ст. характеризується поєднанням різних форм і художніх напрямів. Бурхливий перебіг глобалізаційних процесів, динамічний розвиток науки й техніки, ущільнення історичного часу, в результаті якого стиль життя і зовнішність дійсності кардинальним чином змінюються протягом життя всього одного покоління, чого не спостерігалось ніколи раніше, безпрецедентні за масштабом зміни в політичній та соціально-економічній сферах – усе це накладає значний відбиток на специфіку сучасної культури даного європейського регіону. Стихійні процеси демократизації та звільнення духовного і творчого життя європейського суспільства від задушливих кайданів «холодної війни», насамперед у країнах Східної Європи та на пострадянському просторі призвели до відновлення культурної єдності європейської цивілізації та вплинули на розвиток матеріальної та цілющої дії духовної культури всього бессарабського регіону, що нині ґрунтується на принципах свободи й плюралізму. Безперечно, авторитарна спадщина часів «холодної війни», як і раніше, впливає на динаміку культурного розвитку цілого ряду держав

європейського континенту, проте дані атакістичні тенденції вже не є визначальним чинником культурного життя регіону.

Величезний вплив на еволюцію суспільної думки, філософії та художніх форм європейської культури і мистецтва здійснює фактор широкого поширення всесвітньої мережі Інтернет та інших засобів масової інформації, що формують якісно новий тип культурного простору сучасних мешканців Подунав'я [5]. Віртуальний інтернет-контент перестав бути лише відображенням інформації, присутньої реальною мірою, а сама Всесвітня мережа перетворилася одночасно і на самотутню сферу творчої реалізації людини ХХІ ст., і на значний чинник впливу на культурне життя всього сучасного бессарабсько-європейського суспільства. Мало того, широке поширення Інтернету, соціальних мереж і передових комунікаційних технологій знаменувало вступ країн Подунав'я до нової, інформаційної ери, однією з основних характеристик якої стала різка інтенсифікація міжкультурних контактів як на індивідуальному, так і на суспільному рівнях. Безпосереднім результатом цього феномена стало суттєве ускладнення соціальної структури європейського суспільства та формування розгалуженої мережі глобальної культурної взаємодії.

Інформаційні технології визначили суттєві трансформації у сфері як європейської, так і регіональної освіти. Однією з нових форм організації навчального процесу стало дистанційне навчання, що базується на принципі самостійної освіти учня та студента на основі використання ними навчальних матеріалів різних інформаційних ресурсів. Тож, якісно новою тенденцією в сучасній освіті є те, що учні віддалені від викладача у просторі, але водночас завжди мають можливість підтримувати з ним діалог за допомогою нових засобів телекомунікації.

Процес демократизації суспільного життя та розширення плюралістичних засад бессарабської європейської культури

дозволили творцям з подвоєною силою звернутися до пошуку нових, нетрадиційних і найчастіше екстравагантних художніх форм та способів творчого самовираження. Одним із найяскравіших проявів цієї тенденції стало широке поширення такого явища в мистецтві та культурі Бессарабії, як постмодернізм. Основною цінністю та фундаментальною основою постмодернізму можна назвати абсолютну і нічим не стиснуту свободу творчого самовираження людини, внаслідок чого на практиці цей напрям може характеризуватися найширшим розмаїттям та еkleктикою художніх форм і стилів. Іноді твори постмодерну є синкретизмом уже створених раніше, готових форм, що часто суперечать або слабо поєднуються один з одним, наприклад, традиційного мистецтва, широко відомих сюжетів масової культури та ін.

Отже, культурне життя бессарабських земель межі ХХ-ХХІ ст. стало свого роду художнім відображенням суперечностей навколишньої дійсності. Невпинний пошук місця людини та творчої сторони її особистості в структурі нових соціально-економічних і політичних реалій постбіполярного світу та нової, інформаційної епохи, неоднозначність і запекла критика концепції суспільства споживання, нарешті, туманне майбутнє європейського регіону – все це не могло не позначитися на специфіці світосприйняття сучасної людини та спонукало її до пошуку неординарних, часом шокуючих художніх форм та творчих рішень в різноманітних видах мистецтва і культури. Суперечливість постмодерністських тенденцій, незалежно від суб'єктивної оцінки їхнього змісту й естетичних форм, свідчить про динамізм творчого, духовного життя та, що найголовніше, про колосальний культурний потенціал бессарабсько-європейського регіону. Все це вказує на те, що в культурному плані Бессарабія в європейських парадигмах жива, що говорити про «кінець мистецтва» або «захід сонця Бессарабії» неможливо, і що в надрах європейського

суспільства так само горить «вугілля, що палає вогнем» творчого полум'я, з якого в майбутньому народиться ще не один шедевр світового мистецтва [1]. Подібно до того, як талановита людина, сприймаючи думки інших людей, по-своєму розвиває їх і приходить в результаті до нових оригінальних ідей, бессарабська культура, вбираючи досягнення Заходу, зробила духовний ривок, що виводить її до здобутків світового значення. В архітектурі, живопису, літературі, музиці, суспільній думці, філософії, науці, техніці – всюди з'явилися творчі шедеври, які принесли їй всесвітню славу. Інтеграція бессарабської культури в європейську ідентичність. К. Скіфірнець робить справедливий висновок: «Європейська ідентичність не може бути створена спонтанно або внаслідок інституційної чи групової волі. Це, як і будь-який інший тип ідентичності, процес, який здійснюється за більш або менш тривалий час конкретними людськими та соціальними спільнотами» [2]. Відкритість, готовність до діалогу з іншими європейськими культурами, здатність вбирати їх у себе та розвивати їх досягнення стали характерними рисами сучасної бессарабської культури.

Висновки

Регіональна музична культура української Бессарабії та її історичний контекст

1. Актуальність дослідження регіональної культури

Це дослідження присвячене вивченню традицій та специфіки регіональної музичної культури бессарабських земель Подунав'я. Ця тема є актуальною і вимагає багатогранного вивчення через геополітичні трансформації, що відбуваються у XXI столітті.

• Сучасний виклик: йдеться про збереження національних традицій музичного мистецтва, накопичених до

XXI століття, та їх розвиток у парадигмі загальноєвропейської культури в умовах сучасної Української Бессарабії.

2. Геополітична історія та етнічний склад Бессарабії

Бессарабія – це історичний регіон між Чорним морем та річками Дунай, Прут і Дністер. Її історія відзначалася частими змінами юрисдикції:

- 1812–1917: у складі Російської імперії.

- 1918–1940: у складі Румунії.

- 1940 – дотепер Молдова. Буджак та частина Хотинського району увійшли до складу України.

Населення: Бессарабія є багатонаціональним регіоном. Основне населення становлять молдаване, українці, росіяни, болгари та гагаузи, а до XX століття – також євреї та німці.

3. Багатство культурної спадщини

Протягом століть народ Бессарабії створив багату та різноманітну духовну і матеріальну культуру, що відображає його менталітет та прагнення.

- Складові культури: усна народна творчість, традиції, ремесла, література, образотворче мистецтво, музика, театр та кінематографія досягли високого рівня.

- Значення: сучасна бессарабська культура, живлячись із цієї невичерпної скарбниці народного мистецтва, стала невід’ємною частиною європейської культурної спадщини.

4. Вплив сусідніх культур

Розвиток молдавської культури (яка є значною частиною культури Бессарабії) має романське коріння, що сягає періоду римської колонізації Дакії (II ст. н. е.). Більшість молдаван мають спільну етнічну приналежність з румунами.

- Хоча приєднання Бессарабії до Росії в XIX столітті перервало зв’язок з Прутською Молдовою, зв’язок з румунською культурою не був повністю розірваний, особливо в художній та музичній літературі.

5. Музичні традиції та сучасні тенденції Бессарабії

Бессарабська музика має глибокі національні традиції, що характеризуються використанням народних інструментів, таких як най та флейта.

- Сучасний розвиток: в останні десятиліття активно розвиваються сучасні музичні напрями. Міжнародне визнання здобули рок-гурти («Zdob și Zdub», «Hindul Miceiu») та попспівачи (Aura, Riki Artesianu).

- Медіа-проекти: регіон бере участь у міжнародних конкурсах («Євробачення») та запускає місцеві аналоги світових шоу («Fabrica de starur»).

6. Вплив православ'я та синкретизм обрядів

Православна церква відіграла значну роль у збереженні народних звичаїв та обрядів. У процесі християнізації відбувся язичницько-християнський синкретизм – поєднання старих язичницьких культів із релігійними ритуалами.

- Приклади синкретизму: освячення плодів землі (на Преображення), зелені (на Вербну неділю, Трійцю) та худоби (на Святого Георгія).

- Збереження традицій: сімейні обряди (пологи, похорони) та календарні свята (Мерцішор, Трифон-Зарізан) збереглися досить повно, особливо серед гагаузів та болгар, які сприймають ці звичаї як невід'ємну частину своєї релігії.

7. Мови та культурне роз'єднання

Бессарабія є багатомовною: тут розмовляють українською, молдавською (румунською), гагаузькою та болгарською мовами.

- Придністровський конфлікт: призив до фактичної незалежності Придністров'я та культурного роз'єднання вздовж Дністра. Офіційними мовами в Придністров'ї є молдавська, російська та українська.

- Спільна спадщина: багатовікова історія регіону має чудові приклади культурної взаємодії. Серед сучасних художників виділяються С. Баб'юк та його син Станіслав Баб'юк.

4. Європеїзація та глобалізація

Європеїзація Бессарабії розпочалася у XIX столітті. Навіть у XVIII столітті іноземці не сприймали регіон як частину Європи через архаїчну культуру та орієнтацію на Османську імперію.

- Сучасна динаміка: розвиток культури на рубежі XX–XXI століть характеризується поєднанням різних форм та художніх тенденцій під впливом глобалізації, динамічного розвитку науки і техніки, та безпрецедентних змін у політиці.

- Культурне відновлення: стихійні процеси демократизації та звільнення від спадщини «холодної війни» призвели до відновлення культурної єдності європейської цивілізації. Це вплинуло на розвиток культури всього Бессарабського регіону, який нині базується на принципах свободи та плюралізму.

Література:

1. Bukhnieva, O., & Wang, C. . (2023). Traditions and Specifics of the Regional Culture of the Besarabian Lands of the Danube in the Context of European Paradigms. *Journal of Danubian Studies and Research*, 12(2). Retrieved from <https://dj.univ-danubius.ro/index.php/JDSR/article/view/1960>

2. Bitkova T. (2008). Румынский экспрессионизм/ Rumynskij ekspressionizm. Биткова Т. // Энциклопедический словарь экспрессионизма. М, р. 490–492.

3. Schifirneț C. Identitatea românească în contextul modernității tendențiale // *Revista română de sociologie, serie nouă*. – București, 2009. – N 5/6. – P. 461-480.

4. Веб-сторінка. Отримано з сайту: <http://www.moldovenii.md/ru/section/12> (Дата звернення 16.10.2023).

5. Вони змінили історію (125 вихідців із Південної Бессарабії). Енциклопедичний словник. Наукове видання виконане в рамках реалізації міждержавного науково-дослідного проекту «Україна-Молдова: спільна історична пам'ять, уроки та перспективи». Під ред. Л. Циганенко, С. Мустяце. Ізмаїл – Кишинев, 2019. 280 с.

3.2. Буджацький музичний фольклор як чинник полікультурного життя Української Бессарабії

Важко знайти в Європі інший такий регіон, що був би так населений представниками різних етносів, як Бессарабія. У ХХ столітті, крім українців, тут проживають росіяни, молдавани, євреї, болгари, німці, греки, вірмени та цигани. А в давні часи, ще до володарювання турків, на бессарабських землях жили римляни, гуни, угорці, печеніги, половці, поляки, всіх важко перерахувати. В цілому, це благодатний край із прекрасним кліматом та чудовими природними умовами. Певний час – до 1940-х років – Бессарабію було окуповано Румунією. Але культура багатьох народів, зокрема молдавського, українського, єврейського, болгарського, продовжувала існувати одночасно, зазнаючи нових віянь, особливо музичних. І це не випадковість. Румунський мелос доставляв Бессарабії справжню поетичну насолоду своєю щирою сердечністю, теплотою та оригінальністю. А якщо пісня – душа народу, то румунський народ не винен був у тому, що всюди розвішувалися таблиці: «Говоріть тільки румунською». Багатомовна Бессарабія говорила і співала різними мовами. І ніхто не зміг зупинити широке музичне розливання, в якому переважала і румунська пісня, і болгарська, і молдавська, і єврейський фольклор.

Цей період взагалі характеризується активною культурною діяльністю. Румунською мовою друкуються газети, журнали, книги, наукові роботи, ставляться театральні п'єси, проводяться концерти. Були утворені хорові колективи – «Дойна» під керівництвом священника Георгіу-Суліна, хор єпархіального ліцею на чолі з диригентом Олександром Кристя, хор кафедрального собору під керівництвом священника Березовського.

Провідними культурними товариствами цього періоду були «Черкул Молдовенеск», головною метою якого було

захоплення румунською культурою, та «Спілка письменників Бессарабії», створені в 1939 році для захисту прав письменників та підтримки молодих талантів.

Швидкими темпами розвивалося мистецтво Бессарабії. Свої полотна залишили художники Р. Окушко, О. Нікулеску, М. Березовський, В. Цикерський та інші. У цей час створює безсмертні твори скульптор А. Племедяле, автор низки мініатюр та бюстів, виконаних з мармуру, дерева та слонової кістки [6].

У середині 20-го століття одним із провідних теоретиків-фольклористів був Петро Федорович Стоянов [6]. Він народився 1934 року в селі Чийшия (зараз с. Городне Болградського району Одеської області), в родині сільського музиканта. До 1968 року П. Стоянов працював завідувачем фольклорного кабінету Республіканського Будинку народної творчості в Кишиневі. Після цієї роботи, до кінця життя, діяльність П. Стоянова пов'язана з Академією наук Молдови.

У 1992 р. він здобув науковий ступінь доктора мистецтвознавства. Об'єктом його наукових інтересів стала молдавська та болгарська народна музика. Вивчаючи звукові системи молдавської та болгарської народної пісні, вчений відкрив та теоретично обґрунтував тональні мікро- та макроструктури, що знайшли своє вираження у серії модульних систем, названих ним ладовими парадигмами. На цій основі П.Ф. Стоянов приходить до висновку про те, що молдавська (румунська) та болгарська народна пісня є яскравою ілюстрацією теоретичних положень античної музичної доктрини, що свідчить про континуум у музичному мисленні різних етносів, епох та культур [4]. Результати досліджень у цьому знайшли своє відображення в безлічі опублікованих ним наукових праць. Серед них монографічні дослідження: «Ритміка молдавської дойни» (1980), «Молдавський мелос та проблеми музичного ритму» (1985), «Питання про формування ладу та мелодика у молдавській

пісні» (1989), «Болгарська народна пісня. Тональність, лад і мелодика» (2006) [6].

Його батько, Тодор (Федор) Стоянов, був справжнім знавцем болгарської народної музики і саме цим популярний у всій Південній Бессарабії. Він заклав основи музичних виконавчих традицій, якими в минулому й сьогодні відоме його рідне село. Зазначимо, що воно славиться своєю багатою болгарською пісенною та інструментальною спадщиною. Лише до відомої збірки болгарського фольклориста академіка Миколи Кауфмана увійшло понад 80 творів болгарського фольклору. Свого часу захистив кандидатську дисертацію брат дослідника П.Ф. Стоянова – Степан Федорович Стоянов. Його дисертація була присвячена філософсько-музичній темі: «Питання динаміки музичного простору у творах Бели Бартока»[3]. Народився Степан Стоянов у 1935 році в бессарабському болгарському селі Чийшия в родині згаданого народного музиканта Тодора Стоянова. Закінчивши Кишинівське музичне училище ім. Ш. Няги, а потім Кишинівську консерваторію, С. Стоянов деякий час очолював відділ фольклору Республіканського Будинку народної творчості, де вивчав молдавський та болгарський музичний фольклор Бессарабії. Значним є внесок музиканта в розвиток молдавського народного мистецтва, а також мистецтва болгар краю. Він був акордеоністом та керівником оркестру ансамблю «Міориця», який свого часу гідно представляв народне мистецтво Молдови на міжнародному рівні.

Він є одним із творчих та мистецьких керівників першого республіканського болгарського ансамблю «Родолубець» (Тараклія), який відзначений багатьма республіканськими та міжнародними нагородами. Значна роль С. Стоянова у розвитку буджацького фольклорно-етнографічного ансамблю рідного села Чийшия (Городнє), відомого своїм національним репертуаром і талановитими

виконавцями. Перебуваючи в гущі болгарських культурних заходів, С. Стоянов заражав людей своєю родолюбністю.

В поезиці 50-х років С. Стоянов як учитель співу керував хоровим колективом при сільській школі мистецтва Чийшия Болградського району Південної Бессарабії. У цей час при сільському клубі виник змішаний хор під керівництвом А.Є. Шапошникова. Першим акомпаніатором був сільський музикант В.С. Стойнов. Хор складався з колгоспників та працівників підприємств. Через чотири роки з'явився хор С.Ф. Стоянова. Згодом два хори об'єдналися в один, який налічував понад 50 учасників. Репертуар включав різні пісні, зокрема українські та болгарські. Дещо пізніше до клубу прийшли і танцюристи, котрі ставили номери на основі місцевого буджацького фольклору. Протягом кількох років керувала танцювальною фольклорною групою М.С. Семкова. Потім із Болгарії були запрошені фахівці високої майстерності Михайло Міланов та Мітко Діанка. Вони за короткий час поставили кілька болгарських народних танців, з якими фольклорна група гастролювала по всій країні під керівництвом І.А. Топал. Розширився і склад музикантів, що переріс у солідний оркестр народних інструментів. Серед них були такі: скрипка – І.В. Каїш, В.І. Каїш; кеменче – С.А. Атанасов, Д.І. Семков, Ф.І. Іовчев, М.П. Мінковський; духові інструменти: труба – П.І. Каїш, Г.Д. Терзі; кларнет – І.Г. Пинті, П.Г. Мінковський, П.Г. Атанасов, С.І. Арабаджи; кавал – Ф.Г. Семков (Тодаро Лічув); свірка – І.Г. Гайдаржі (Іван Зойкян); акордеон – В.С. Стойнов (завдяки цьому талановитому музикантові в Чийшії з'явилася ціла плеяда акордеоністів); інші акордеоністи: Ф.І. Димиров, Н.І. Іванов, П.Г. Буюклі. Пізніше в оркестрі грав ще один чудовий акордеоніст – П.П. Стойнов; баяністи: П.П. Кожухар, І.І. Іванов, Г.Л. Чепразов; даул: В.П. Турлак, В.В. Фарима, Г.Г. Бочковар та інші виконавці.

Об'єднавшись, художня інструментальна та вокальна самодіяльність села Чийшия стала одним великим ансамблем, якому чийшиїці дали дуже тонку назву – «Ізвор», що в перекладі з болгарської означає «джерело». Оркестр народних інструментів «Ізвор» багато років є взірцем виконання буджацької народної музики. Публіка з великим інтересом чекає на виступи цього колективу. Манера виконання, аранжування музичних композицій проникають у душу кожного слухача, зачіпають найближчі серцю звуки, покращують настрій.

Оркестр активно бере участь у заходах обласного та державного рівнів, а також у багатьох зустрічах президентів і представників адміністрацій різних країн, зокрема, Болгарії, Румунії, Албанії. За розвиток буджацької культури, збереження бессарабської культурної спадщини та високу виконавську майстерність 12 квітня 1968 року ансамбль болгарської пісні й танцю «Ізвор» отримав почесне звання «Народний». І ось уже понад півстоліття він з гордістю носить його. 1971 року художнього керівника ансамблю О.Є. Шапошникова нагороджено орденом.

Оркестр народних інструментів «Чийший» – учасник багатьох конкурсів, а також заходів обласного та державного рівнів. Завдяки високій майстерності керівника П.Г. Мінковського оркестр 1990 року підтвердив звання «Народний». Нині оркестром керує М.І. Пінті, який продовжив яскраві традиції виконавства цього колективу. Беззмінним керівником танцювального колективу Чийшиї протягом 23 років є Г.Г. Радов. Темпераментні буджацькі фольклорні хоро, запальні танці, поставлені ним, захоплюють глядачів. Старша танцювальна група Народного ансамблю «Ізвор» брала участь у багатьох фестивалях, оглядах та конкурсах. Георгій Радов з-поміж своїх випускників створив у місті Одеса нову групу «Радів Фолк Денс».

Жіноча вокальна група «Чийшийка» почала свою творчу діяльність у 1978 році. Тоді її керівником був учитель школи М.Г. Недельчев. Відомий композитор із Болгарії Найденов зробив для вокального ансамблю музичні обробки популярних місцевих болгарських пісень, які набули цікавішого звучання. Потім пісні для ансамблю обробляв С.Ф. Стоянов. У 1990 році керівництво вокальною групою було передано хормейстеру ансамблю А.І. Буруковій, яка є її керівником досі. Сценічним костюмом для вокалісток з ініціативи М.Г. Недельчева та А.М. Костянтинової став один із варіантів національного буджацького одягу чийшийок, що зберігся майже в кожному болгарському будинку. У 2016 році вокальний гурт «Чийшийка» розширив свій репертуар, до його програми увійшли румунські та українські народні пісні. За сприяння сільської ради з'явилися і українські костюми. Ансамбль також є учасником багатьох конкурсів і фестивалів. Сьогодні учасники гурту не лише співають, а й показують буджацькі чийшийські народні обряди як на рідній сцені, так і в різних куточках України та Болгарії. Народний ансамбль «Ізвор» багатий на солістів. Його учасники виступають на великих сценах різних країн. Так, Н. Недельчева співає в державному ансамблі «Філіп Кутев» у Софії (Болгарія); А. Алавацька – в професійному болгарському ансамблі «Родолубство» в Тараклії (Молдова); Л. Семкова підкорює підмостки Болгарії; Н. Панайтова виступає у складі вокальної групи «Гердан».

Яскравим носієм буджацького фольклору є володар «золотого голосу» Бессарабії, провідний соліст Народного ансамблю «Ізвор» – І. Мінковський. У «Чийшийці» зростає гідна зміна – дівчинки молодшого та середнього шкільного віку з вокальної групи «Звездиці» під керівництвом Є. Шлопак, які подають великі надії у справі зберігання та розвитку бессарабського фольклору. Буджацький фольклор – це своєрідна історична пам'ятка, створена нашими предками,

яка упродовж століть передається із покоління до покоління та переспівується нащадками. Народні пісні, обрядові традиції та святкування календарних і релігійних свят, вікові народні перекази та легенди збиралися народом упродовж багатьох років у співпраці з активними співаками і співачками, оповідачами легенд та переказів, народної поезії та музичної фольклористики [2]. Народний ансамбль «Ізвор» виконує функцію зберігачів буджацького фольклору, етнографії, народного мелосу, популяризує народну творчість, вивчає та поширює бессарабські народні скарби.

Висновки

1. Етнічне та культурне розмаїття Бессарабії

Бессарабія вирізняється надзвичайним етнічним розмаїттям, що було характерним для регіону як у давнину (римляни, гуни, половці), так і в XX столітті (українці, молдавани, євреї, болгари, греки, вірмени, цигани). Це благодатна земля з чудовим кліматом.

2. Культурне життя під румунською окупацією (до 1940-х)

У період, коли Бессарабія була у складі Румунії, культура багатьох народів продовжувала активно існувати, переживаючи вплив нових течій.

- Музичне розмаїття: румунський мелос приносив справжню поетичну насолоду, але багатомовна Бессарабія «розмовляла та співала різними мовами». Переважали пісні різних народів, зокрема, румунський, болгарський, молдавський та єврейський фольклор.

- Активна діяльність: незважаючи на мовні обмеження, активно діяли хорові групи («Дойна», хор єпархіального ліцею) та культурні товариства («Cercul Moldovenesc», «Союз письменників Бессарабії»).

- Мистецтво: працювали художники (Р. Окушко, О. Нікулеску) та скульптор А. Племедіале.

3. Петро Стоянов: фахівець молдавського та болгарського мелосу

Одним із провідних теоретиків-фольклористів середини ХХ століття був Петро Федорович Стоянов (1934 р.н., с. Городне, Одеська область), який походив із родини сільського музиканта. Його діяльність була тісно пов'язана з Академією наук Молдови.

- Науковий внесок: досліджував молдавську та болгарську народну музику.

- Теоретичне обґрунтування: виявив і теоретично обґрунтував тональні мікро- та макроструктури, назвавши їх модальними парадигмами.

- Висновок: на цій основі Стоянов дійшов висновку, що молдавські (румунські) та болгарські народні пісні є ілюстрацією континууму в музичному мисленні різних етносів, епох та культур.

- Основні праці: «Ритм молдавської дойни» (1980), «Болгарська народна пісня. Тональність, лад та мелодія» (2006).

4. Тодор і Степан Стоянови: виконавські традиції

- Тодор (Федір) Стоянов (батько): був справжнім знавцем болгарської народної музики та популярним у всій Південній Бессарабії. Він заклав основи музичного виконавства, якими славиться його рідне болгарське село.

- Степан Федорович Стоянов (брат): також вивчав молдавський та болгарський музичний фольклор Бессарабії. Його дисертація присвячена філософсько-музичній темі: «Питання динаміки музичного простору у творчості Бели Барток». Степан Стоянов був акордеоністом та керівником оркестру ансамблю «Міориця», який представляв народне мистецтво Молдови на міжнародному рівні.

5. Внесок Степана Стоянова у національну культуру

Степан Стоянов відіграв значну роль у розвитку болгарської культури в Бессарабії, виступаючи як учитель співу, диригент та натхненник:

- «Родолубець»: був одним із творчих і художніх керівників першого республіканського болгарського ансамблю «Родолубець» (Тараклія), який здобув численні міжнародні та республіканські нагороди.

- «Ізвор» (Городне): зробив значний внесок у розвиток Бужацького народно-етнографічного ансамблю рідного села Чийшия (нині Городне). Він «заражав людей своїм патріотизмом» і сприяв збереженню національного репертуару.

6. Історія створення ансамблю «Ізвор»

Сільська художня самодіяльність у Чийшиї (Городне) почала активно розвиватися у 1950-х роках:

- С. Стоянов керував хором у сільській художній школі. При сільському клубі з'явився змішаний хор під керівництвом А. Шапошникова, який об'єднав колгоспників та працівників підприємств.

- Об'єднання: пізніше два хори об'єдналися в один, який налічував понад 50 учасників. Репертуар включав різні пісні, зокрема українські та болгарські пісні.

- Танцюристи та оркестр: згодом з'явилися танцюристи, які виконували номери на основі місцевого бужацького фольклору. Були запрошені висококваліфіковані фахівці з Болгарії. Склад музикантів розширився, перетворившись на міцний оркестр народних інструментів, у якому грали скрипки, кеменче, духові (труба, кларнет, каваль) та баянисти/акордеоністи (зокрема, В.С. Стойнов).

Об'єднаний колектив інструментальної та вокальної самодіяльності отримав назву «Ізвор» (що болгарською означає «Джерело»).

7. Визнання та досягнення «Ізвору»

Ансамбль «Ізвор» став взірцем виконання народної музики Буджаку, відомим своєю манерою виконання, аранжуванням та здатністю емоційно впливати на слухачів.

- Народний колектив: національний ансамбль пісні та танцю «Ізвор» був удостоєний почесного звання «Народний», яке гордо носить понад півстоліття.

- Участь у заходах: колектив бере активну участь у заходах на регіональному та державному рівнях, а також у зустрічах президентів і представників адміністрацій різних країн (Болгарія, Румунія, Албанія).

8. Буджацький фольклор – це своєрідна історична пам'ятка, яка століттями зберігалася та передавалася нащадками. Він включає народні пісні, обрядові традиції, святкування, казки і легенди.

Народні ансамблі «Ізвор» і «Чийшийка» виконують функцію зберігачів буджацького фольклору, етнографії, народного мелосу, вивчаючи і популяризуючи народну творчість.

Література:

1. Бостан Р. Типологічне співвідношення та взаємозв'язки молдавського, російського та українського фольклору. Кишинів. 1985. 177 с.

2. Іваницький А. Українська музична фольклористика [Текст] : Навчальний посібник. К. Заповіт. 1997. 319 с.

3. Іваницький О. Історична Хотинщина. Музично-етнографічне дослідження. Фольклорний збірник. Навчальний посібник з музичної фольклористики для вищих навчальних закладів культури та мистецтв I-IV рівнів акредитації. Вінниця : Нова книга, 2008. 520 с.

4. Цервенков Н. Историческа българистика в Република Молдова. *Bulgaristica istorică din Republica Moldova*. Сборник. Съставител : Иван Думиника. Кишинев : Lexon-Prim. 2018. 688 с.

5. Буджацький фронтір у дзеркалі сучасної гуманітаристики. Збірник наукових праць. Ізмаїл: РВВ ІДГУ. 2020. 334 с.

6. «Вони змінили історію (125 вихідців із Південної Бессарабії)». Енциклопедичний словник. Наукове видання виконане в рамках реалізації міждержавного науково-дослідного проекту «Україна-Молдова: спільна історична пам'ять, уроки та перспективи». Під ред. Л. Циганенко, С. Мустяце. Ізмаїл – Кишиневу, 2019. 280 с.

3.3. Пісенний фольклор – етнічно-історична складова культури Українського Подунав'я

У параграфі розкриваються поняття збереження та розвитку фольклору, сформованого на основі цінностей етнічної культури, поширеної на всій території України та, зокрема, в регіоні Подунав'я. Визначено чинники, які дозволяють музичному фольклору зробити рівноправний внесок у міждисциплінарне дослідження етногенезу українців. Доведено, що наша країна є багатонаціональною та полікультурною освітньою державою, і запорукою її нормального зростання є безумовне врахування та розвиток усього культурного розмаїття країни, навіть у наш складний час. Зазначено, що на сьогодні питання розвитку фольклору є одним із центральних і важливих в українській фольклористиці; український фольклор – це народна традиція, що склалася в Україні та серед українських народів, зокрема в бессарабській культурі. Акцентовано увагу на актуальності дослідження фольклору, що зумовлено сучасним станом народної творчості, зростанням інтересу до поглибленого вивчення народної культури регіону Подунав'я і необхідністю неупередженого з'ясування реалій фольклорної творчості та фольклорного збереження.

Південна Бессарабія – багатонаціональний регіон, на території якого проживають етнічні українці, молдавани, болгари, гагаузи, роми та ін. Це впливає на розвиток етнічної культури та фольклору українців. Щоб зрозуміти причини виникнення деяких традицій, звичаїв, фольклорних форм,

мотивів, нетипових для українського етносу, варто розглянути історію, етнопсихологію, особливості культури народів, які проживають поруч і перебувають у постійному економічному, соціальному, політичному, культурному контакті з українцями. Тому порівняльний аналіз обрядових дій різних народів дозволяє краще пізнавати суть культурних явищ, окремі народні форми фольклору, традиції та звичаї українців.

Наша країна є багатонаціональною та полікультурною освітньою державою, і запорукою її нормального зростання є безумовне врахування і розвиток усього культурного розмаїття країни, навіть у наш складний час. Найважливіше місце в соціокультурному просторі посідає спадщина, сформована на основі цінностей етнічної культури, поширеної на всій території України та, зокрема, в регіоні Подунав'я. Вивчення та популяризація культурної спадщини етнічних груп є найважливішим завданням культурної політики держави. Святково-обрядова культура є нематеріальною культурною спадщиною, що сприяє утвердженню ідентичності, спадкоємності та повазі до культурного розмаїття і людської творчості.

Етногенез, який розуміється як відносно тривалий історичний процес, може бути вивчений лише комплексно, методами суміжних наук. У цьому комплексі не останнє місце належить етномузикознавству. Музика може бути істотною підмогою у доказі встановлених історією, археологією, етнографією, антропологією тих чи інших етнічних зв'язків. Якщо ж такі суміжні зіставлення відсутні, наявність науково встановленої музичної подібності між традиційними культурами може наштовхнути вченого на необхідність спеціальних зіставних пошуків, тобто для проведення етногенетичних досліджень за результатами етномузикознавчого аналізу. Разом з тим розбіжність музикознавчих висновків із висновками суміжних наук може стимулювати подальший пошук, висування нових гіпотез і

уточнення старих. Відразу виникає законне питання – що саме дозволяє музичному фольклору робити рівноправний внесок у міждисциплінарне дослідження етногенезу? Якщо коротко, то підстави для цього дає багатовікова стійкість музично-фольклорних типів (мелодійних, ритмічних, ладових, фактурних) та типів інтонування (способів музичного виконання), тобто наявність у кожній культурі свого роду фонду музичних формул. Ця стійкість складає фундаментальну властивість музики усної традиції, тим більше разючу, чим невловиміше, рухливіше, «летючіше» здається сам матеріал її – музичний звук. Але, відлившись у типові форми, утворивши канонічний інтонаційний словник – мову формульного мислення, музика усної традиції виступає свого роду етнічним стереотипом, чия безпека виявляється запорукою повнокровного існування етносу [3].

Синтетичну природу фольклору часто плутають із синкретизмом. Цей термін означає недиференційованість або фузійну природу фольклору та первісних культур людства, тобто об'єднання або злиття фольклору та первісних культур. Мається на увазі інтеграція або злиття фольклору з нині самостійними формами духовної культури, як-от: мистецтво, релігія, філософія, історія, юриспруденція, педагогіка тощо.

Повертаючись до широкого розуміння фольклору, авторитетні вчені включають до нього, крім вербальних текстів, музику (текстову й не текстову, як в українських троїстих музиках) і танець.

Деякі народні артефакти також включаються до фольклору, але тільки якщо вони виконують виразну естетичну функцію. Українські мовознавці визначають: «фольклор – це різновид писемної пам'ятки», «фольклор – це самостійний вид мистецтва», «фольклор – це самостійний функціональний різновид літературної або ми кажемо, ще і музичної мови». На сьогодні питання розвитку фольклору є одним із центральних і важливих в українській

фольклористиці. Український фольклор – це народна традиція, що склалася в Україні та серед українських народів, зокрема в бессарабській культурі. Українські народні звичаї мають безліч прошарків, що визначаються періодом, коли цей аспект розвивався, і галуззю, в якій він використовувався [1].

Актуальність дослідження фольклору зумовлена сучасним станом народної творчості, зростанням інтересу до поглибленого вивчення народної культури в сучасному суспільстві та необхідністю неупередженого з'ясування реалій фольклоротворчості та фольклорного збереження. Однією з найактуальніших проблем сучасної української фольклористики є місце і роль фольклору в духовному житті народу та в загальній системі української культури ХХ – початку ХХІ століття. У зв'язку з цим все більшого значення набуває питання взаємодії міської та сільської культури. Сучасна українська фольклористика також звертається до питань джерельної бази і соціально-комунікативної природи фольклору. На нашу думку, особливо доцільним є створення бази даних повторних експедицій на одній і тій самій території. Як зазначають фахівці, «значення повторних експедицій не втратило своєї актуальності і в наш час у зв'язку з постійною увагою до сучасного стану фольклору, історичної ролі жанру та проблем порівняльно-історичних досліджень». Розвинений індивідуалізм українського народу визначається також «етносом інтелігенції», який був притаманний уже давній українській культурі.

Ментальність українського народу характеризується нерозсудливістю, легковажністю, екстремальними тенденціями та навіть максимальною безпечністю; як справедливо зазначають фахівці, культурно-морфологічними чинниками ментального формування українського народу є ослаблений європейський активізм, ослаблена європейська екстраверсія і посилена інтроверсія. Українські народні пісні містять безліч символізмів. Птах – популярна символіка, орел

або сокіл – символ мужності, сили, краси, відваги та свободи, голуб символізує жіночність, чайка, що страждає, – символ матері. Інші символи включають калину, що репрезентує кохану дівчину або саму Україну, та дуб, який репрезентує чоловіків. У деяких піснях використовуються повторення, антитеза, гіпербола та метафора. У ліричних піснях для вираження емоцій часто використовується техніка драматичного діалогу [5].

Цілком природно, що змістовне наповнення контенту досить суттєво змінилося: відстежується сучасний стан мистецтва в контексті його живого, повсякденного функціонування та представлення носіями фольклору зі сцени (якби інший фольклор). Це дає змогу виявити специфічні «точки зростання» і точки розвитку усної народної творчості у порівнянні та протиставленні з її традиційним змістом. До особливостей фольклорного та постфольклорного процесу належить співіснування та змішування різних пластів у традиціях і побуті віддалених регіонів українського фольклорного простору; вивчення змін у тягlostі фольклорних традицій, їх модифікацій, трансформаційних процесів та нових нашарувань, що є важливим і необхідним. Дослідження в цьому напрямі сприятимуть більш повному вивченню сучасних етногенних процесів у регіоні Подунав'я, наприклад, українського, молдавського, болгарського і румунського фольклору в міській та сільській місцевості. Досвід збирання фольклору на всій території Подунав'я дозволяє зробити попередні висновки про характер його побутування.

Доля фольклорної традиції, зміна системи та сюжетної структури популярних жанрів вивчені недостатньо. Серед тенденцій, що продукують сучасну фольклорну творчість, – творчо-художня взаємодія фольклорно-музичних традицій як у поліетнічному середовищі (тут йдеться переважно про взаємодію різнонаціонального фольклору та зразків

фольклору інших етносів в активному репертуарі), з одного боку, а з іншого боку – про взаємодію на рівні інкорпорації. Попри мальовничу еkleктику і змішання фольклорних елементів різних етносів, синтез мови, ритм, мелодика та драматичний діалог досягає високого ступеня досконалості (що, власне, і відповідає істинному етнічному наповненню духовного простору). Майже всі такі колективи мають цілі блоки пісень інших етносів, які звучать дуже природно в повсякденному житті. Тож, сам метод передачі фольклорних творів «з вуст в уста» сьогодні доповнюється вторинними елементами, так би мовити, «зі сцени в уста». Треба, однак, констатувати, що попри помітне зростання інтересу до фольклору в усіх його формах, спостерігається і певний процес зникнення або видозміни його природного змісту. Співвіднесення з минулим можливе лише тоді, коли його розглядати крізь призму сучасності, через яку змінилися самі форми існування (наприклад, давні пласти народної творчості творилися переважно в сільській місцевості, вбираючи в себе всі аспекти сільського життя, природно підпорядковуючись селу і гармонізуючись з його потребами).

На основі опрацювання та систематизації величезної кількості зібраного матеріалу можна говорити про певні закономірності та тенденції у використанні фольклору в регіоні Подунав'я, а також про рух фольклорної свідомості як етнічної ознаки.

Вперше питання про необхідність вивчення культурної традиції Подунав'я було поставлене О. Волковим на VII Міжнародному конгресі антропологічних та етнографічних наук у 1964 році. Спираючись на матеріали, зібрані у буковинських липован /Чернівецька область УРСР/, він звернув увагу на низку складних та нез'ясованих моментів, пов'язаних з їх історією та культурою, закликав до об'єднання зусиль фахівців різного профілю та вказав на необхідність збирання матеріалу серед липован, які мешкають

на різних територіях: у Румунії, Молдові, Україні. Відгуком на цей виступ стали, мабуть, публікації румунських фольклористів – М. Марінеску та А. Вінцелер [3, с.26], в основу яких було покладено матеріал, записаний від липован, які в Румунії. Оскільки суттєвим недоліком у вивченні культури компактних груп є роз'єднаність роботи фахівців різного профілю (етнографів, лінгвістів, фольклористів), застосовується комплексний аналіз фольклорної традиції, в центрі якого знаходиться музично-пісенна творчість. Увага, яку ми приділяємо музичній стороні традиції, зумовлена тим, що музичний матеріал виявляє більшу стійкість, ніж інші культурні факти, і тому музична мова народної творчості поряд з мовою словесною має найяскравіше виражені етнічні ознаки.

Метою цього дослідження є опис музично-пісенного фольклору компактних груп Українського Подунав'я в контексті традиції та під кутом зору його локальної етнічної специфіки. Внаслідок такого формулювання питання місцевий музичний фольклор розглядається нами як етнодиференційний компонент культури та історико-етнографічне джерело.

Етнічна проблематика розглядається нами в контексті просторово-історичних зв'язків та розробляється історико-регіональний метод. Пісенна творчість вивчається в історико-географічному аспекті як один із компонентів традиції. Комплексний підхід до предмета дослідження обумовлює звернення до таких культурних явищ, як обряди, мова (її діалект та лексика), костюм, які є найбільш суттєвими для вивчення фольклору під кутом зору етнічних процесів. У дослідженні застосовуються та отримують подальший розвиток найперспективніші методи аналізу пісенного матеріалу, що склалися в роботах найбільших вітчизняних фольклористів (Ф. Колеси, К. Квітки, Є. Ліневої). Це методи ритмічного та мелодійного моделювання, моделювання

ладових структур, порівняльного аналізу за сукупністю варіантів [5].

У зв'язку з етнічною проблематикою виникла необхідність залучення деяких понять і термінів суміжних дисциплін – етнографії та культурології. Спеціально обговорюється питання, пов'язане з визначенням поняття «традиція» та його методологічною роллю у вивченні фольклору компактних переселенських груп. Це поняття розглядається нами в етнографічному аспекті з погляду теорії культури. Музично-пісенна творчість різних компактних груп, що мешкають у районі Нижнього Подунав'я, належить до однієї локальної традиції. Характерними музичними ознаками цієї традиції є: а) особливості ладової будови – опора на ангемітонний звукоряд, що утворюється в результаті накладання двох або трьох квартових трихордових послідовок, об'єднаних за принципом секундо-терцевої змінності; розташування основного опорного тону, як правило, всередині звукоряду; поява фригійських оборотів при заповненні ангемітонних структур та виникнення «уявної» діатоніки; б) тип багатоголосної фактури – нижній голос, який співають усі учасники ансамблю, є основним, а верхній голос за своєю ансамблевою функцією є підголоском; найбільш типові інтервали, що виникають по вертикалі – терції та квінти; в) характер звучання (рівний, сильний, але не різкий звук), об'єктивним показником якого є зона розташування основного опорного тону у звуковисотній шкалі (ля – ре).

Єдність традиції мешканців Подунав'я визначається спільністю не лише музично-пісенного матеріалу та його стилю, а й таких компонентів культурної традиції, як весільний обряд, жіночий костюм, діалект і лексика [4].

Порівняльний аналіз традиції фольклору Подунав'я свідчить про відмінність цих традицій. Це дає підставу вважати, що жителі є різними субетносами. Культурна, зокрема, музично-пісенна традиція досить замкнута

компактних груп в умовах міграції, що неминуче призводить до міжетнічних контактів, піддається впливу. Для музично-пісенної традиції Подунав'я найбільш суттєвим виявився вплив українського середовища, що оточує їх протягом усього періоду міграції. Запозичення українського пісенного репертуару призвело у ряді випадків до появи нових мелодійних варіантів у стилі традиції мешканців, а також гібридних варіантів, що поєднують риси стилю обох взаємодіючих традицій. Отже, контакти з українцями сприяли розвитку пісенної традиції українців та її збагаченню. Застосування комплексної методики з метою порівняльного вивчення традицій, при якому музичний фольклор розглядається як один з важливих компонентів, що визначає їх локальність, дозволяє встановити єдність або відмінність традицій низки компактних переселенських груп і таким чином визначити ареал традиції.

Використання даних музичної етнографії при вивченні фольклорної традиції набуває важливого значення, оскільки дає можливість через свої локальні територіальні ознаки чіткіше позначити межі ареалу традиції як історико-культурної освіти і у такий спосіб прояснити деякі питання, пов'язані з етнічною історією. Особливої актуальності це набуває у зв'язку з вивченням культури компактних груп в умовах міграції, історія походження яких відома вельми приблизно або невідома взагалі.

На жаль, музичний фольклор у цьому аспекті цілеспрямовано не вивчався. Етномузикознавство має тут багато чого зробити заново. Зрозуміло, що на цьому шляху на нього чекають чималі труднощі. Перша складність – методологічна. В етномузикознавстві є різні «школи», різні напрями, досить суперечливі. Зокрема, по-різному розуміється те в музичній формі, що може свідчити саме про її етнічну традицію і вказувати на дотримання певної культури, а не тільки суто естетичний феномен. Методологічні аспекти

вивчення музики як історичного джерела все ще розроблені слабо, непослідовно, а тим часом саме вони становлять першорядний інтерес для етнографії та етногенетично націлених дисциплін. У загальній формі можна сказати, що є два види історичних джерел музики – матеріальний (наприклад, музичні інструменти) і нематеріальний, точніше, непередметний (маються на увазі інтонаційні джерела – «звукова матерія» музично осмисленого інтонування). Перший – більш зрозумілий, речовий і тому зближується з предметом вивчення в археології та етнографії, і в цій галузі є наукові результати, що вже заслуговують на увагу. Другий – надзвичайно складний, оскільки вимагає усвідомлення музичної інтонації як явища смислового, в якому знаходить вираз специфіка відповідного етносу, що створив відповідну культуру з притаманними їй соціально-художніми інститутами, традиціями, ідеалами, мовою та музичними діалектами.

Етноісторична визначеність музично-інтонаційних свідчень фольклору воістину разюча, але вона стає очевидною не відразу і не кожному. Для її «прочитання» потрібна розробка спеціальної методики, яка повинна будуватися на вченні акад. Б. Асаф'єва про інтонування як музично-семантичний процес. Друга складність пов'язана з неповнотою матеріалу, його кількістю та якістю. Різні традиції представлені в етномузикознавчих публікаціях нерівномірно чи недостатньо: не все в них вірогідно, не все зафіксовано з належною повнотою та ретельністю відображення «тексту» та «контексту» реального виконання; дуже мало опрацювання матеріалу з каталогів, мало музичних картограм, зате багато лакун та «білих плям» на етномузичних картах. Третя складність по'язана з першими двома. Її можна схарактеризувати як недостатність дослідницької ерудиції. Зокрема, жодного етносу не можна окреслити, не вийшовши за його межі. Стосується це музики усної традиції. Так, не

можна з належною впевненістю виділити слов'янське у музиці без спеціальної перевірки того, чи відомо воно, чи ні іншим етносам. Те саме стосується наявності в кожній культурі різних рівнів, глибин та «кіл» етнічних зв'язків (наприклад, для музики східних слов'ян фінські, балтські, тюркські зв'язки – основні, але не єдині). Якщо досліднику невідомі інонаціональні матеріали, його висновки з етнічної своєрідності культури, що вивчається ним, неминуче будуть носити попередній характер і, зокрема, не будуть придатні для порівнянь з висновками суміжних дисциплін [6].

Ми поділяємо думку про те, що через ретельне вивчення локальних або місцевих музично-пісенних традицій можливе історичне вивчення традиційного музичного фольклору. Оскільки в контексті нашої роботи слово традиція несе важливе смислове навантаження, виникає необхідність більш детально обговорити питання про зміст даного поняття. Це особливо суттєво, оскільки в науковій літературі воно трактується неоднозначно – як поняття традиція у зв'язку із завданнями історико-регіонального дослідження. Слово традиція у фольклористиці та етнографії вживається дуже часто і це насамперед пов'язане з тим, що традиційність є вирішальною, найбільш фундаментальною та суттєвою ознакою фольклору як однієї з форм народної культури.

Висновки

Пісенний фольклор Придунав'я як фактор культурного розмаїття України

1. Концепція дослідження та актуальність фольклору

Стаття розкриває концепції збереження та розвитку фольклору, які сформовані на основі цінностей етнічної культури України, особливо в Придунайському регіоні.

- Актуальність: актуальність фольклорних досліджень зумовлена сучасним станом народної творчості, зростанням

інтересу до поглибленого вивчення народної культури регіону та необхідністю неупередженого з'ясування реалій фольклорного творення.

- Сутність: український пісенний фольклор – це народна традиція, що склалася в Україні та серед українських народів, зокрема в бессарабській культурі.

2. Багатонаціональність як запорука розвитку

Україна визначена як багатонаціональна і полікультурна освітня держава. Запорукою її нормального розвитку є безумовне врахування та розвиток усього культурного розмаїття країни.

- Складність Південної Бессарабії: це багатонаціональний регіон, де проживають етнічні українці, молдовани, болгари, гагаузи, роми та ін.

- Вплив на пісенний фольклор: щоб зрозуміти нетипові для українського етносу традиції, звичаї, фольклорні форми і мотиви, які існують у Південній Бессарабії, необхідно враховувати історію, етнопсихологію та культурні особливості народів, що перебувають у постійному контакті. Порівняльний аналіз ритуальних дій різних народів дозволяє краще зрозуміти сутність культурних явищ.

3. Значення музичного фольклору як спадщини

Музичний фольклор визначено як фактор, що дозволяє зробити рівноправний внесок у міждисциплінарне вивчення етногенезу українців.

- Пріоритет культурної політики: вивчення та популяризація культурної спадщини етнічних груп є найважливішим завданням культурної політики держави.

- Нематеріальна спадщина: святково-ритуальна культура є нематеріальною культурною спадщиною. Вона сприяє утвердженню ідентичності, наступності та повазі до культурного розмаїття і людської творчості.

4. Фольклорна традиція Подунав'я: виклики, взаємодія та методологія дослідження.

1. Тенденції сучасної фольклорної творчості

Доля фольклорної традиції, зміни в системі та сюжетній структурі популярних жанрів залишаються недостатньо вивченими.

• Взаємодія культур: сучасна фольклорна творчість характеризується творчо-художньою взаємодією у поліетнічному середовищі. Це проявляється у двох площинах:

– активний репертуар: взаємодія багатонаціонального фольклору та зразків інших етнічних груп;

– інкорпорація: синтез мови, ритму, мелодії та драматичного діалогу досягає високого ступеня досконалості, незважаючи на мальовничу еkleктику та змішування елементів.

Метод передачі фольклорних творів «з вуст в уста» сьогодні доповнюється вторинним елементом — «зі сцени в уста» (сценічне виконання колективами).

Виклики: Незважаючи на помітне зростання інтересу до фольклору, відбувається процес зникнення або модифікації його природного змісту. Співвідношення з минулим можливе лише крізь призму сучасності.

Література:

1. Абдулаєва Г. Татарбунари – забуті сторінки ногайської історії. *Avdent*. 2017. 9 жовт. № 41 (982). С. 8.

2. Мироненко Я.П. Молдавско-украинские связи в украинском фольклоре: история и современность. Кишинев : Штиинца, 1988. 144 с.

3. Покровская Л.А. Жанровая классификация гагаузских народных песен. *Revista de etnologie și culturologie*. Chișinău, 2008. Vol. 4. P. 124–128.

4. Смаль К. Просили батько, просили мати: запис весілля в с. Шевченкове Кілійського району Одеської області. В. Шаргородська і К. Смаль, упоряд. та нотографія К. Смалья. Чернівці : Зелена Буковина, 2005. 144 с.

5. Телеуця В. Весільний обряд українців Придунав'я. *Фольклористичні зошити* : збірник наукових праць. Луцьк : Твердиня. 2008. 479 с.

6. Вони змінили історію (125 вихідців із Південної Бессарабії). Енциклопедичний словник. Наукове видання виконане в рамках реалізації міждержавного науково-дослідного проекту «Україна-Молдова: спільна історична пам'ять, уроки та перспективи». Під ред. Л. Циганенко, С. Мустяце. Ізмаїл. Кишинев, 2019. 280 с.

3.4. Чумацькі пісні – національне надбання кримсько-бессарабського регіону України

Чумацькі пісні належать до суттєвого пласту українського фольклору, становлення та художня кристалізація якого відбувалися протягом XVI-XVIII ст. завдяки розвитку чумацького промислу, чумацтва – купецтва, торгівлі та візництва українців на землях Великого Степу з XV до середини XIX ст. Чумаки є продовжувачами та спадкоємцями традицій купецької торгівлі Заходу і Сходу, Європи та Великого Степу, Київської Русі та Монгольської імперії. Тих, хто займався чумацтвом, називали чумаками, купцями (у XV-XVI ст. – «соленики», іноді «коломияни». Згідно зі словником Макса Фасмера, більшість відомих мовознавців-славістів вважають, що слово «чумак» походить з тюркських мов, а саме від турецького слова *çotak* (булава, довга палиця) [6]. Порівняння зі словом «чума» відображає лише «народну етимологію» – українські чумаки, що ходили по сіль, як це іноді стверджували, мазали свій одяг дьогтем, щоб запобігти чумі. Український дослідник Григорій Халимоненко вважає, що чумак походить від тюркського слова *çotaq* «той, хто пірнає (у воду)» [7]. Основним промислом чумаків був видобуток і торгівля сіллю, а це пов'язано з процесом занурення. Друга версія походження від тюркського слова *тумак* – особа, в якої один із батьків турок

або татарин. Інше – українське. Це пов'язано з тим, що чумацький шлях проходив із Кримського ханства на Запорізьку Січ, а тому, щоб уникнути пограбування, вони мусили брати за своїх і кримських татар, і запорізьких козаків [7]. Традиційною формою організації купецтва з давніх часів було чумацтво. У 1170 р. київський князь Мстислав Ізяславович водночас звернувся до мандрівних купців і вояків з проханням боронити дороги з Києва до моря, бо «забирають нам шлях грецький, Соляну і Залізну. Чи не краще було б, браття, шукати дороги наших дідів» [6]. Уже до середини ХІХ століття були відомі чумацькі вози. Перша згадка про козаків (грамота київських міщан 1499 р.) – це насамперед згадка про купців рибою, чумаків, а згодом тих же людей як військових.

Чумаки торгували сіллю, яку привозили в Україну з Криму, Чорноморського та Азовського узбережжя, Галичини, Донеччини та Поволжя; одночасно продавали ремісничі вироби, ліс, смолу, тютюн, горілку тощо. Постійна загроза нападу в південних степах татарських військ змушувала чумаків носити зброю. Під час зупинок на ніч мажі укладали в закритий чотирикутник, зручний для захисту. Чумацтво було найпоширенішим серед козаків і селян різних категорій; у ХV-ХVІІІ ст. воно розвивалося разом із козацтвом, і життя чумаків та козаків було схоже. Запорізькі козаки часто супроводжували чумаків і захищали їх від татар, зокрема, при переправі через Дніпро. Чумаки часто зимували в козацьких поселеннях (частіше в Лузі). В Україні було багато чумацьких шляхів, які з'єднували Лівобережжя і Слобожанщину із Запоріжжям і Кримом, Доном і Азовським морем; інші вели з Правобережжя та Лівобережжя до Галичини і Молдови. Головні дороги були названі: Чорна, Константинопольська, Бакаєва, Муравська, Харківська. Чумацьких приєднали ранньою весною (природно, пішли в неділю), повернули восени. У ХVІІІ – першій половині ХІХ століття чумацтво стало одним із найзначніших неземлеробських занять селян і

козаків. У другій половині XVIII – першій половині XIX століття чумацький промисел, який базувався на використанні возів, запряжених волами, був основним видом транспорту на Наддніпрянщині. Головним вантажем був хліб, що вивозився за кордон через Одеський та інші порти Чорного й Азовського морів, потім шкіри, мед, віск; приносили сіль, сушену рибу. У XVIII столітті чумаки мали монополію на торгівлю сіллю, у 1830-1840 рр. – лише 50-60%. Тоді щорічно завозили 2,5-4 млн пудів солі та 600-900 тис. пудів риби. Всього за рік чумаки перевозили 60-80 млн пудів різних вантажів, у тому числі 25-40 млн пудів хліба. Вони обслуговували ярмарки, доставляли товари до Москви та інших міст Росії, Північного Кавказу, Білорусії, Польщі та Молдови [4]. Із середини XIX століття чумацтво занепало і повністю зникло через розвиток залізничного та водного транспорту. Проте ще в 1880-х рр. нараховувалось 200 тис. чумаків.

Чумацтво знайшло відображення в побуті (чумацькі села), матеріальній культурі та лексиці, фольклорі (чумацькі пісні), літературі (Іван Котляревський, Тарас Шевченко, Григорій Квітка-Основ'яненко, Марко Вовчок, О. Рудаківський та ін.), драматургії (Іван Карпенко-Карий та ін.), образотворчому мистецтві (Т. Шевченко, І. Айвазовський, С. Трутовський, В. Орловський, С. Васильківський та ін.) [5]. Чумацькі пісні дають багатий пізнавальний матеріал про соціально-психологічні особливості самого чумацтва та його ремесла. За словами І. Рудченка, чумацькі пісні «... розповідають про те, чого не в змозі висловити ніякі давні фоліанти... У них так яскраво і повно відбито не тільки дух чумака, але й уклад його життя з характером побуту, вдач, звичаїв та обрядів, що ці пісні мають стати основою для дослідження самотутньої постаті українського купецтва» [7]. Провідним у піснях аналізованої тематичної групи став образ стежки: її чують волею та чумаки бояться; «шлях» став для багатьох останнім шансом вийти зі скрутного економічного

становища; це також відкритий незахищений простір, що протистоїть домівці; можливість пізнати долю або заробити гроші. Члени чумацьких родин відхід чумака вважають відходом у потойбічний світ, тому прощаються з ним, як з померлим. У чумацьких піснях про від'їзд чумака в дорогу використано образний лад, художні засоби, поетичні формули козацьких пісень [5]. А ось і чумацькі вози по дорозі: скриплять вози, брязкає ярмо, Підморгують сиві воли, За ними йдуть молоді чумаки, Батогом махають. Важка праця залучених людей, можливі втрати майна через напади кочівників та інших розбійників, часто смерті й хвороби, далека дорога й простори південних степів – усе це знайшло широке відображення в поетичних образах і мелодіях чумацьких пісень. Їм притаманні риси, властиві майже всім ліричним і побутовим пісням: закінченість строфи, широка мелодика, багатство й різноманітність ритмів. У цих піснях також наявні три напрями типізації музичних образів, зумовлені особливостями співу, речитативної та рухової мелодики. Інше місце дані тенденції займають у чумацьких піснях [6].

До розспіваного типу належить більша частина мелодики, яка поєднує традиції сольного та гуртового співу. Мелодії цього твору, на відміну від речитативу і танцювальних, ще називають пісенними. Співуча мелодія передає відчуття нескінченності дороги, повільного руху чумацьких возів, широти степових просторів [3]. Значно менше місце в чумацьких піснях посідали руховий і речитативний типи мелодики. Існує невелике коло зображень, обмежене кількома варіантними групами. Близькість варіантів найчастіше проявляється в тексті, як правило, у зачинах є спільні образи, лексика, синтаксичні звороти. Зміст і поетика визначають певні музичні форми і типи мелодії. Серед чумацьких пісень рухового складу є зразки, близькі до танцювальних форм коломийки, козачка, гопака. Другий

напрям музичного втілення образу в чумацьких піснях пов'язаний із речитативною мелодією. Враження речитативності формується під впливом асиметричної метроритміки, певної «промовистості» фраз (особливо їх початків), а також протяжних віршів. Поетика пісень речитативного складу відзначається своєрідними рисами: сюжетністю, детальністю описів, моралізаторськими моментами, загостреністю ситуацій. Усе це належить до рис не стільки пісенного, скільки баладного чи епічного стилю. Отже, мелодичний речитатив виступає і як засіб типізації в царині чумацького епосу. Третій, основний напрям творення музичних образів у чумацьких піснях пов'язаний зі співочими мелодіями. Тут ми маємо кілька груп варіантів. Деякі з них досить численні. Наприклад, «Ой, горе чайко» має кілька сотень словесних і близько півсотні мелодичних варіантів. Це одна з найпоширеніших чумацьких пісень, довговічність якої пояснюється щирістю мелодій, вишуканістю музично-поетичної форми, а головне, має сенс, що дійсно пов'язаний з людською долею. Пісні цієї групи є однією з яскравих барв народної лірики. Відомими творами цього циклу є такі пісні, як «Ой прийшли чумаки з України», «Ой чумаку, чумаку» [3]. Ряд пісень присвячено стосункам парубка й дівчини. Вони починаються формулою «Ой з-за гір та з-за кручі». Ліричний герой цих пісень – Чумак – волелюбна людина, яка терпляче сприймає всі випробування долі. Він мужній, може постояти за себе в небезпечних ситуаціях. Бідність часто спонукала його до ризикованої торгівлі:

Гей! Та хто біди не знає,
То нехай мене питає, та гей! привіт!
І ріс той в наймах, неволі,
Та не знав він ні щастя, ні долі, та гей! привіт!
Та лихо мене висушило,
Та туга мене скувала, та й гей!

Ліричний герой співпереживає долі чумака, намагається йому допомогти. Щоб висловити співчуття працьовитим чумакам, автори пісень часто вдаються до використання паралелізму [2].

Ой чорна галка молода
Та в темнім лузі;
Голова болить, болить.
Навіть серце в тузі.

Значна увага в чумацьких піснях приділяється також ватажку. Його образ багато в чому нагадує козацького отамана. Це досвідчений, сміливий селянин, який мудро керує народом. При нападі ворогів він здатний згуртувати чумаків і організувати опір нападникам. Чумацтво було нелегким, сповненим випробувань, від яких залежав не тільки добробут, а часто й життя. Особливо часто чумака підстерігали хвороби, і найстрашнішою з них була чума.

Тому не випадково тема хвороби та смерті чумака в дорозі займала значне місце в піснях («Ой у полі криниця», «Ой і не лягай, барвінку», «Було літо», «Ой ходив чумака на Дон сім годин»). Найбільше записів чумацьких пісень зібрано в Центральній Україні – Києві, Полтаві, Чернігові, що збігається з епіцентром розвитку чумацького промислу. Для цього регіону характерні повільні темпи, спів, м'які інтонації, спів тексту, широти дихання. Чумацькі пісні прагнуть за допомогою художніх деталей передати місце, час події, розкрити характерні моменти чумацької обрядовості, показати ставлення чумака до смерті. Як і козацькі пісні, чумацька лірика, оспівуючи смерть героя, вдається до традиційної символіки: червона калина, посаджена на могилі, символізує героїчну смерть, а зозуля – народну скорботу за покійним [6]. Ці символи підкреслюють вічну пам'ять про славного чумака, зв'язок живих із представниками потойбічного світу. Виник образ чумака з чумацьких пісень. Це людина мужня, витривала, стійка, вірна суспільству, життєлюбна. Ремесло та

візництво він сприймає насамперед як вільну працю, незалежність, прагнення до волі, свободи, а вже потім розглядає це як гідне матеріальне життя.

Отже, чумацькі пісні відображають типові риси характеру, зовнішності, поведінки представників чумацтва – купців, козаків, селян, наймитів, бурлаків на різних історичних етапах розвитку галузі. Відтворюючи багатогранне життя чумаків та їхніх родин, вони продовжують традиції українського епічного, ліричного (історичного, родинного, козацького, наймитського, трудового, бурлацького) творів. Жанрові особливості великого пласта української національної культури – чумацьких пісень розглядаються як у теоретичних дослідженнях, так і в інструментальній підготовці майбутніх фахівців у галузі мистецтва. Пісенна поезія чумаків – унікальне явище в історії світової культури, з неповторними сюжетами і мотивами. Вона є національним надбанням та гордістю українського народу.

Висновки

1. Формування та походження чумацького промислу.

Чумацькі пісні є значним пластом українського фольклору, формування якого відбувалося протягом XVI–XVIII століть. Чумаки – це купці та перевізники, які займалися торгівлею на землях Великого Степу з XV до середини XIX століття. Вони вважаються спадкоємцями купецьких традицій Київської Русі.

2. Заняття, географія та організація.

Чумацький шлях був традиційною формою організації купецтва з давніх часів. Чумаки подорожували ранньою весною (вирушали, як правило, в неділю) і поверталися восени.

- Товари: основним заняттям був видобуток і торгівля сіллю (з Криму, Чорноморського/Азовського узбережжя,

Галичини, Донбасу, Поволжя). Вони також продавали деревину, дьоготь, тютюн, горілку та інші вироби. У XVIII–XIX ст. основним вантажем був хліб, який вивозився через порти Одеси.

- Торговельний оборот: чумаки обслуговували ярмарки та доставляли товари до Росії, Північного Кавказу, Білорусі, Польщі та Молдови. Щорічно вони перевозили 60–80 мільйонів пудів вантажів. У XVIII ст. вони мали монополію на торгівлю сіллю.

- Безпека: через постійну загрозу нападу татарських військ у південних степах чумаки носили зброю, а на ночівлях вози розташовувалися замкненим чотирикутником для захисту.

3. Зв'язок із козацтвом та шляхи.

Чумакування було поширено серед козаків та селян, тому життя чумаків було схожим на козацьке.

- Співпраця: запорізькі козаки часто супроводжували та захищали чумаків від татар, особливо під час переправи через Дніпро. Чумаки часто зимували в козацьких поселеннях.

- Основні шляхи: в Україні існувало багато чумацьких шляхів (Чорний, Царгородський, Бакаїв, Муравський, Харківський), що з'єднували Лівобережжя та Слобожанщину із Запоріжжям, Кримом, Доном, Азовським морем та іншими регіонами.

4. Занепад промислу.

У XVIII – першій половині XIX століття чумацький промисел був основним видом транспорту в Наддніпрянщині та одним із найзначніших несільськогосподарських занять. Однак з середини XIX століття він почав занепадати і повністю зник з розвитком залізничного та водного транспорту.

Чумацькі пісні як дзеркало української культури та побуту.

1. Відображення чумацтва в українській культурі.

Чумацький промисел (чумацтво) мав величезний вплив на українську культуру і знайшов своє відображення в:

- побуті та матеріальній культурі: формування чумацьких сіл та специфічної лексики;

- літературі та драматургії: твори Івана Котляревського, Тараса Шевченка, Марка Вовчка, Івана Карпенка-Карого та інших;

- образотворчому мистецтві: роботи Т. Шевченка, І. Айвазовського, С. Васильківського та інших художників.

2. Чумацькі пісні як цінне історичне джерело.

Чумацькі пісні дають багатий пізнавальний матеріал про соціально-психологічні характеристики чумацтва й особливості його ремесла.

- Свідчення: за словами І. Рудченка, ці пісні «яскраво та повно відображають не лише дух чумака, а й спосіб його життя з характером побуту, манерами, звичаями та обрядами», що робить їх основою для вивчення самотутньої постаті українського купецтва.

- Тематика: важка праця, часті втрати майна через напади, смерть і хвороби, довга дорога та безкраї південні степи – усе це широко відображено в поетичних образах.

3. Поетика та образна система.

Провідним образом у чумацьких піснях є образ стежки (дороги):

- символіка стежки: вона символізує волю, страх, останній шанс вибратися зі скрутного становища, відкритий, незахищений простір, повернення додому, а також можливість заробити гроші;

- прощання: члени чумацьких родин часто розглядають відхід чумака в дорогу як відхід у потойбічний світ, прощаючись із ним, як із покійником;

- стилістичні зв'язки: у піснях про відхід у дорогу використовуються образний лад, художні засоби та поетичні формули, характерні для козацьких пісень;

• подорож: у піснях яскраво змальовуються чумацькі вози в дорозі: «вози скриплять, ярмо гримить, сірі воли підморгують».

4. Музична характеристика.

Чумацькі пісні мають риси, властиві майже всім ліричним та побутовим пісням:

• загальні риси: повнота строфи, широка мелодія, багатство та різноманітність ритмів;

• типізація музичних образів: характеризуються трьома напрямками типізації мелодики: співоча, речитативна та моторна.

Література:

1. Рудченко І. Я. Веб-сторінка:
<https://www.twirpx.com/file/2515741>.

2. Фасмер М. Веб-сторінка:
<https://ukraineclub.net/etimologicheskij-slovar-russkogo-yazykamfasmera>.

3. Данилевський Г. П. Чумаки. Chumaky. Київ, Веселка, 1992. С. 108-110.

4. Івановська О.Р. Український фольклор як функціонально-образна система суб'єктності/ Ukrainian folklore as a functional-figurative system of subjectivity. Київ : ТОВ УВПК ЕксОб, 2005. С. 225-227.

5. Кушпа М.З. Чумацькі пісні: генеза, художня своєрідність. Chumatsky songs: genesis, artistic originality. Київ : 2000. с. 1-16.

6. Проскурова С. В. Чумаки як виразні носії ментальності та етнічного архетипу українців Київ : 2000. Унісерв, С.94-99.
<https://surl.li/yhzcjcp>

7. Вони змінили історію (125 вихідців із Південної Бессарабії). Енциклопедичний словник. Наукове видання виконане в рамках реалізації міждержавного науково-дослідного проекту «Україна-Молдова: спільна історична пам'ять, уроки та перспективи». Під ред. Л. Циганенко, С. Мусяце. Ізмаїл – Кишиневу, 2019. 280 с.

3.5. Альона Томльонова – перлина сучасної одеської композиторської школи

Пропонована частина монографії присвячена нашій сучасниці, одеській композиторці Альоні Светославівні Томльоновій. Це розповідь про життя та творчість талановитої людини – композиторки, педагога, поетеси, загалом – особи, яка поповнює низку імен, що прославляють місто Одесу та Бессарабський край.

Культура – це величезний континент, де ми живемо. Це мова, якою ми володіємо, щоб зрозуміти нескінченно глибокі смисли нашого існування. Культура і мистецтво, як і краса, мають здатність врятувати планету, якщо її (культуру) опанують люди. Одеса на карті цього континенту завжди світилася яскравим світлом, бо в ній було багато яскравих талановитих осіб. Одна з них – сучасна композиторка А. Томльонова. Визначити, до якого стилю – класика чи авангард – належить її музика, досить непросто. Музика А. Томльонової цікава тим, що, занурюючи в емоційний простір класики, вона все ж таки нагадує, що ми живемо в новому часовому теперішньому: гармонійний лад збивається змінами гострого ритму, ніби нинішній «Деміург-Бог» клацає мишею комп'ютера. У циклі із семи камерних симфоній, починаючи з Першої симфонії, таким поверненням стає фінал Сьомої, наче зруйнований, але відбудований прекрасний собор, де все звучить так гармонійно.

Твори композиторки, в яких присутнє безперервне експериментування з різними формами, відрізняє прихований потяг до метафізичності. Наприклад, в опусі «Якщо Бог захоче» відображається певною мірою тлумачення земної еволюції: загальне здобуття «втраченого раю». Прекрасного моменту умиротворення А. Томльонова досягає після тривожного нестійкого короткого епізоду, коли й настає заявлене ще на початку просвітлення.

Один із найцікавіших проєктів композиторки називається «Томльонова та друзі». Це означає, що все, існуюче у спілкуванні, продовжується в її музичному мистецтві. Твори присвячені друзям, видатним музикантам-виконавцям нашого часу: Сергію Шольцю, Наталі Литвиновій, Наталі Ютеш, Наталі Бузановій, Володимирі Чекалюку, Надії Журавській, Віктору Фрейдману. Альтова соната про Ію Комарову втілює чудовий дар музиканта, де виконання рівнозначне письменству.

А. Томльонова пише і поетичні твори. Її збірка поезій «Сім нот у тиші» є, по суті, музичною.

Дипломним твором композиторки стала симфонічна поема. У 1987 році вона створює «Музику для струнних та органу». Надривний вигук скрипки, досягнувши своєї вершини, падає у прірву. Його намагається підтримати напружене густе звучання віолончелі, коли звук розшаровується по землі. Починається боротьба, і молитовний заклик органу марно волає до спокою, розради. Пошук виходу.

Музика, що руйнує від самого початку хворобливі спроби зрозуміти саму себе. Бунт «Музики для струнних і органу» не веде до гармонії, але вивисує душу до самопізнання. Приходить сум'яття іншого роду: немає такого порятунку від недосконалості світу, як від власного «Я». І ллється пісня скрипки, мов світлий смуток.

У «Настроях» – вокальному циклі для мецо-сопрано, написаному 1989 року, виявилася фундаментальна музична культура авторки, глибока шанобливість до традиції. Тут відчувається наслідування Д. Шостаковича, Г. Свиридова. Особистий момент – відчуття світу як глибокої печалі, що призводить до роздумів. «Хто множить пізнання, множить скорботу», але що тут спочатку?

А. Томльонова – насправді художник подолання; в її творчій фігурі є інстинктивне прагнення до цілісності, синтезу

– в епоху авангарду, тотального аналізу та заперечення класичних форм буття. «Настрої» вона написала на власні вірші, в яких емоційно-піднесена лексика «поетів пушкінської пори» увійшла в синтез з відлуннями музичної класики. Музика циклу нагадує найтоншу тканину, що «розчиняє» у собі слова; тому виникають дивовижні образи – казкові, світло-сумні.

Цього ж року композиторка пише струнний квартет. Твір одночасний, немає оприлюдненої програми. У ньому гостро відчувається драматичний тонус, виразна драматургія та театральність. На думку авторки, у квартеті передано три стани любові: фізичний, душевний та духовний. Цьому відповідає тематичний матеріал – маршева, речитативно-декламаційна та аріозна теми. Але їх розвиток, зіткнення, виразні прийоми у визначенні кожного образу дозволяють визначити концепцію твору як вираження боротьби «добра» і «зла», одну з «вічних» філософських тем гуманістичного мистецтва.

Цей квартет А. Томльонова писала для конкретного колективу, відомого їй з дитинства, – ансамблю «Гармонії миру» у складі М. Литвинової (скрипка), Л. Піскуна (скрипка), Ії Комарової (альт) та С. Шольца (віолончель). Цей чудовий квартет музикантів уже багато років тішить слухачів своїм виконанням сучасної музики.

1990 рік. «Концерт для фагота та струнного оркестру», яскравий з приводу тематики твір. У Концерті зіставлені героїчні, драматичні та ліричні образи. Музичні теми переплітаються, стикаються одна з одною, борються, досягаючи високої потужної кульмінації. Важко повірити, що весь цей тематичний комплекс виростає з одного невеликого осередку. Цікава в «Концерті» роль виконуючого соло фагота: спочатку його речитативи протиставили партії оркестру, але голос його «виривається на волю», і звучить чудова мелодія, яка вбирає багато інтонацій попередньої її музики. Соло

фагота – одна з тих мелодій, слухаючи яку, хочеться, щоб вона тривала до нескінченності. У «Концерті для фагота та струнного оркестру» та в «Ліричній поемі для струнних» монументальність мислення від Д. Шостаковича. Епос про царя Давида – ось яка це музика. У ній любов до Бога, немов у псалмах: вимоглива і пристрасна. «У моєму концерті фагот та оркестр ведуть діалог. «Таємничий незнайомець» фагот реагує на оркестрові теми, йде обмін репліками, а результат – сумно просвітлена згода. Мені здається, що будь-яка людина може вкласти в цю музику свій зміст та свої відчуття; це музика про те, що я і світ довкола мене постійно ускладнюється» [7].

1992 рік – у світ виходить наступний твір А. Томльонової – Соната №2 для скрипки та фортепіано, що відрізняється змістом та незвичайністю композиції. Дві перші частини є свого роду прологом до третьої, зміст якої передано в її програмі:

«А біс Харон кличе стаю грішних,
Обертаючи погляд, як вугілля в золі».

Якщо першим двом частинам сонати властиві неокласичні риси (за характером музики, медитативності), то третя – картина «пекло» – функціонує в руслі романтизму. Образотворчі моменти – рефрен у темі швидкого руху – змінюються виразними ліричними епізодами, де панує натхненна мелодія, що особливо яскраво звучить у кульмінації, яка втілила стан «катарсису».

1992 – нова успішна віха творчого шляху А. Томльонової. Її приймають до Національної спілки композиторів України.

Два наступні роки у житті та творчості композиторки відзначені зверненням до вокальних жанрів. Спочатку – вокальний цикл «Простір» на вірші О. Мандельштама для мецо-сопрано та фортепіано. Інтонація цього циклу легка, майже повітряна, у ній є радість пізнання світу, почуття зустрічі з днем.

Трохи згодом – камерна опера «Одеська легенда», лібрето до якої написала О. Нівельт за мотивами одеських оповідань І. Бабеля «Король та Батько». У музиці опери – безтурботна Молдаванка, а щодо Молдаванки у композиторки А. Томльонової – іронія, сарказм, ніжність. Яка жива музика, скільки в ній одеського колориту, бабелівських фарб, свіжості та різноманітності! Сюжетно-композиційна побудова опери проходить перед глядачем у двох планах. Перший план – весілля Двойри, насичене одеським специфічним колоритом зі справжнім єврейським фольклором; на другому плані – трагедія єврейського народу. У подібній драматургії вистави простежуються зв'язки з музичним театром у виставах епохи Київської Русі, у старовинних народних іграх та хороводах, де досить сильно було виражено елемент драматичної дії; зокрема, відчувається зв'язок із так званим Вертепом – музичним театром, що виник ще наприкінці 16-го століття.

Виступи вертепів проходили на невеликій переносній сцені, побудованій у вигляді двоярусного макета церкви. У першій дії, що розігрується на верхньому ярусі макета, інсценувалася біблійна легенда про народження Христа та про знищення новонароджених немовлят жорстоким царем Іродом. Друга, повністю світська дія відбувалася на нижньому ярусі та була сюжетно не пов'язаною з першою дією дивертисментом з народно-побутових сцен, пісень та танців.

Таким чином, камерна опера «Одеська легенда» А. Томльонової продовжує традиції раннього українського музичного театру. Крім того, у творі явно відчувається комплекс трикстера в особі всього єврейського народу – комплекс героя-благзня, що принижується і підноситься всупереч такому приниженню.

Вертеп був улюбленим народним видовищем, проте опера одеської легенди досі не поставлена на сцені. Не знайшлося ще театру, який у нашому сучасному грошово-культурному просторі здійснив би постановку цієї вистави,

яка в єдиній іпостасі втілила прагнення письменника і композитора відобразити для нащадків справжній дух рідного для Одеси єврейського народу. Але, як написав Ілля Еренбург у передмові до бабелівського твору: «Він [Бабель]... вірив у майбутнє...».

А. Томльонова також вірить у майбутнє і не форсує події свого життя. З музики опери вона створила сюїту для камерного оркестру, виконання якої стало подарунком для рідної школи ім. П. Столярського до 70-річного ювілею цього славетного закладу освіти. Сюїта прозвучала у виконанні камерного оркестру Одеської філармонії під керівництвом І. Шаврука, а учениця А. Томльонової Кіра Майденберг блискуче та з гордістю виконала партію фортепіано.

Одноактна опера «Одеська легенда» була написана композиторкою у 1994-1995 роках і дуже довго чекала на своє сценічне втілення. У вересні 2014 року з нагоди ювілею Ісаака Бабеля епізоди цієї опери були представлені Open Air. Робота над цим незвичайним творінням була пов'язана з пошуками особливої музичної мови, яка втілила б і передала колоритну мову великого Ісаака Бабеля.

Опера складається з 6 сцен, прологу та епілогу. Персонажі твору – герої одеських оповідань Ісаака Бабеля: Беня Крик, Фроїм Грач, Баська, Любка Козак. Опера має дуже цікаве драматургічне та композиційне рішення. У ньому проглядається кілька ліній, кілька шарів. Перше – це весілля сестри Бені Крику. Друга – розповідь про долю дочки та третя – Беня стає Королем Молдаванки. В основі композиції опери лежить принцип кінематографії, поєднання різних монтажних епізодів. На першому плані – весілля, а інші епізоди, будучи сюжетно наближеними або віддаленими від основної змістовної лінії, посилюють особливості цих подій.

Цей опус – одноактна камерна опера А. Томльонової – перебуває на межі видів і жанрів творів сучасності; сама авторка дала йому підзаголовок «Іронічні сцени зі співом та

танцями». Танців цього разу не відбулося – сцени були представлені в аскетичному концертному варіанті.

Вокальні партії-монологи виконали студенти Одеської національної музичної академії ім. А. Нежданової: Ар'є-Лейб – Віктор Мельник; Фроїм Грач – Андрій Малинович; Баська, його дочка – Ніна Качур; Беня Крик – Ігор Онищенко; Молода людина – Валерій Задорожний; Любка Козак – Ольга Крепс та ін.

Камерним оркестром Одеської філармонії диригував заслужений митець України Вадим Перевозников. Повна назва твору – «Одеська легенда: Король та Батько», час створення – 1995 рік, але за минулі роки авторка неодноразово поверталася до твору, уточнюючи та опрацьовуючи деталі.

Починається дія першою сценою – гості на весіллі, згодом зав'язка дії. Молода людина повідомляє Бені Крику про підготовку облави. Третя сцена – розповідь про страждання та кохання Баськи, четверта відбувається в будинку Любки. Вона знайомить Фроїма Грача з Бенею Криком, і тут починається його кар'єрне зростання. П'ята сцена – кульмінація. У центрі сцени – монолог Бені, його мрії про щасливе гарне життя. Трагічним контрастом є шоста, завершальна сцена. Беню визнають Королем Молдаванки та настає розв'язка, – горить поліцейська ділянка. Беня іронізує над поліцейськими. Починає та завершує цю оперну дію пролог та епілог – інструментальні вступи та висновки, в які покладено зображення ранку в одеському дворі на Молдаванці.

В основі музики, що створює яскраві виразні картини, – тонкий сплав інтонацій справжніх єврейських танцювальних мотивів та авторської музичної мови, який увібрав у себе ритми та інтонації, ладові характеристики єврейського музичного фольклору, а також джазові ритми і гармонії. Завдяки такому поєднанню постав неповторний яскравий музичний образ, в якому присутні традиційні для оперної

постановки лейттеми. Перша лейттема танцювальна. Вона проходить наскрізним рухом у всій постановці. Друга лейттема – це тема страждань, тема плачу, що об'єднала в єдиний рух усі події опери. Любов'ю композиторки до одеської історії, одеського фольклору, до рідних одеситів пройнято весь твір А. Томльонової.

Як тільки починає звучати скорботна музика прологу «Ранок на Молдаванці», включається її жорстка та нервова наповненість суто джазовими ритмами. А. Томльонова, вірна своїм традиційним джерелам, слідує музичному руслу великого першопроходця Д. Шостаковича, який не залишає відчуття «однопородності» в музичних світовідчуттях.

Новим моментом опери є також порушення проблеми совісті. Новаторство Д. Шостаковича знаходить відгук в «Одеській легенді» композиторки.

Удар у барабан та літаври, з довгим тремолоючим гулом; акорди фортепіано, що нагадують розмірений стукіт настінного годинника, – все це знаменує у А. Томльонової пролог драматичної розповіді, в якій драму розгортатиме саме оркестр. Співоче, танцювальне соло скрипки відверто тривожне. Акцентовано, навіть перебільшено, на ролі ударних та басових інструментів. Лейтмотив симфонічної партитури – тривожне очікування; зростаюча кульмінаційна домінанта – назріває обурення, яке досягне апогею в монолозі Бені: «бакалійнику добре, вони гуляють жирні», – і вибухне нестримним, лихим, відчайдушним танцювальним бунтом.

Старий ребе Ар'є Лейб розповідає нам про те, як красень Беня влаштував весілля сестри. Весілля бачила Баська і захотіла собі того ж, придивилася до сина бакалійника. Але... «там шукають бакалійника», бідній Басьці нічого не світить; і тоді скривджений її батько Фроїм скаржиться Бені, познайомившись із ним у Любки Козак. «Бог допоможе нам, і ми покараємо всіх бакалійників», і – падає, немов камінь у воду, монолог Бені та кругами розбігається. Це танець, який

раптом згасає, залишаючи після себе зловісне вугілля: «Поліція закінчується там, де починається Беня». І зависає затишшя перед бурею: «Помиляється навіть Бог», – резюмує Беня, і це – відправна точка повстання, безоглядного та нещадного. Танець завзятості, що згоріла, шукає виходу – супроводжує тему Бені. Басьці та Любці дісталися дивовижні вокалізи без слів, сповнені невимовної туги, які супроводжуються скрипковою темою та одиночними ударами металевого дзвону, що нарастають до Набатної тривоги. Нарешті – бунт: «Добре здоров'я, ваше високоблагородіє», – карбує майже по складах Беня. Музичним фоном виступає знайомий танцювальний ритм, і ось уже спалахнула страшна пожежа, горить поліцейська ділянка: веселі скрипочки завивають свої трелі та пасажі, немов язика полум'я, в'ються на вітру. Різко, жорстко і раптово обриваються музичні теми опери «Одеська легенда», їх контрастні стики, речитативи вокальних партій, безсловесний, жалібний плач Любки та довга, довга пауза, – так, це глибоке русло новаторських рис музики Д. Шостаковича – тісно, але багато змісту. Літературна легенда помножена на музичну інтерпретацію.

Музика А. Томльонової може бути «просто симфонічною», а може бути й дуже театральною за своєю природою, як у цьому випадку; взагалі їй чудово вдається «малювати картинку» своїми симфонічними партитурами, її музика пробуджує уяву слухачів. У цьому сенсі відсутність танців не заважає, вона не збіднює цю вокально-симфонічну «ораторію без хору». Але якщо є танці – як пластичні будівлі, пластичні пантоміми, що йдуть не в унісон, а всупереч музичній темі, звучать контрапунктом, як у сцені пожежі під клезмерську мелодію.

1994 року в Одесі відбувся I Австрійсько-український музичний діалог-симпозіум, на якому прозвучала Соната №2 для скрипки та фортепіано молодій одеській композиторки А. Томльонової. А в Києві – черговий щорічний V

Міжнародний музичний фестиваль «Київ-Музик-Фест», організований Міністерством культури і мистецтв, Національною спілкою композиторів України та Центром музичної інформації НСКУ, директором та натхненником якого був народний артист України, композитор Іван Карабиць.

Через чотири роки на черговому фестивалі «Київ-Музик-фест-98» прозвучить Симфонія-концерт для скрипки з оркестром А. Томльонової, яку слухачі сприймуть однозначно – «незвичайно, зріло, яскраво», а Квартет №2 у чудовій інтерпретації ансамблю «Гармонії світу» стане однією з визначних подій у низці виступів камерних ансамблів. Забігаючи наперед, скажемо, що й у 2004 році на цьому престижному фестивалі прозвучав твір композиторки – Концерт для фагота та камерного оркестру під керівництвом Ігоря Андрієвського. Не кожен сучасний автор може з гордістю сказати: «Сьогодні моя музика звучить!», а пані А. Томльонова має на це право.

– Пані Альоно, що стало джерелом та стимулом для написання твору «Ломка неба» і як Ви сама визначаєте його жанр?

– Поштовхом для створення була поезія Ігоря Герети. Глибоко трагічний текст належить людині драматичної долі, колишньому дисиденту. На його віршах лежить відбиток пережитих страждань; звідси напруженість і трагедійність звучання. Я взагалі вважаю, що музика має бути драматичною. Не люблю безглуздої легкості. Тому вибір такого тексту, як і багатьох аналогічних з емоційним змістом, не є винятковим, а радше характерним для мене. Це трагедійна тематика, без якої високого музичного мистецтва немає [7].

За жанром цей твір має вважатися вокально-інструментальним триптихом, в якому домінує аріозний початок. У ньому звучать три речитативи: «Безпросвітне»,

«Дороги», «Смерть Нептуна» – три тюремні роздуми. Головний акцент – на вокалі. Оркестр лише наголошує, посилює образність. В опері така концентрація неможлива.

Численні нюанси твору, переходи від одного стану до іншого зумовили широкий спектр почуттів. Складність його передачі полягала у відтворенні глибини драми за короткий час – триптих звучить неповні дванадцять хвилин, використані авторкою із максимальною концентрацією.

1998 рік – особливий рік у житті та творчості А. Томльонової. В акції «Молодь за майбутнє України» Альона була визнана найкращим в Одеській області композитором року. Журналісти назвали її «Надією Одеси». Перемога у конкурсі наукової та творчої молоді – результат її майстерності та енергії, працездатності, професіоналізму і, звичайно, таланту.

«Дар випадковий, дар марний, життя, навіщо ти мені дано?» Багатьом творам А. Томльонової передують поетичні епіграфи – ліричні рядки улюблених авторів.

Настав час, і пані Альона вибирає наказом своєї душі поетичний епіграф і до своєї першої симфонії.

Мерехтливі таємничі звуки, що супроводжуються стриманим драматичним підтекстом, відразу переносять слухача в інші, несумісні із земними простори. Цей контрапункт – зіставлення крихкості людини з нещадністю космічних стихій – основна філософська думка симфонії. І якщо її інтродукція (початок) асоціюється з народженням нової людської особистості, коли вона переживає невідомі почуття, невинним поглядом торкаючись світу, то середня частина твору подібна до зрілої людської душі, зануреної в невблаганний потік Гольфстріму, що долає у своєму бігу холод. Подолання – ось основний образ симфонії, породжений її внутрішнім, можливо, навіть прихованим конфліктом.

Образу океану – стихії води – найбільш придатні описи космічної масштабності образів симфонії. Але цю стихію

виявлено у ній на руйнівному аспекті. Ні, вона проявляється у спокійних коливаннях, але від цього потужність її не стає менш загрозливою. Музикант найбільше відчуває свою тлінність, як бранець тіла – старого човна – перед грандіозністю стихій. Підхоплені ходом основної теми народжуються побічні теми – вони виховуються, сплітаються, розплітаються і зникають, як хвилі в лоні стихії.

Порятунок тільки в надії, що породжує іскри душі, здатні протистояти випробуванню невідомістю. Спасіння – також і у вірі, бо, віруючи у свою нескінченність, у безсмертя душі, творець підноситься до неймовірних висот. Підтвердження їхньої реальності – рідкісна гармонія, відчуття якої дано обраним. Хоча симфонія і має відтінок драматизму та постійного напруженого очікування, вона одночасно прозора, подекуди сприймається як просвітлена елегія.

Сповідальність твору торкається глибинних струн душі слухача, який несподівано опиняється перед найважливішою проблемою буття – сенсом людського існування. Зіткнувшись із нею, людина неодмінно постає перед проблемою смерті. Вже на початку симфонії слухач без підтримки раптом опиняється у безмежному океані космічного буття. І тільки усвідомивши до її кінця масштаб того, що відбувається, зваживши обсяги своєї величі, людина починає творити молитву. Але що ж це? Швидка потужна течія звуків миттєво починає переривати свій біг. Немов агонізуючи, музика фатально згасає, поринаючи в якусь безодню, незвідану пітьму. О Боже! – обірвався зв'язок часів. А ось звуки знову воскресають! Однак немає у них колишньої гармонії, колишньої енергії, колишнього стрімкого літа. Вони піддаються деформаціям, потворюються, «пливуть», поступово занурюючись у небуття. А далі – тиша...

Симфонія була створена авторкою за дуже короткий термін – три місяці (січень, лютий, березень). Прем'єра відбулася 12 червня 1998 року у Великій залі Одеської

філармонії в рамках авторського концерту композиторів І. Голубова та А. Томльонової. У другому відділенні концерту у виконанні Одеського державного філармонічного оркестру під керівництвом заслуженого митця В. Блінова прозвучала Перша симфонія композиторки А. Томльонової.

Працюючи в різних жанрах, вона все ж таки віддає перевагу написанню творів для симфонічного оркестру. «Це – моя стихія!» – каже пані Альона, і тому творча співпраця з видатними диригентами симфонічного оркестру В. Бліновим та В. Сіренком, а також з І. Шавруком має особливе значення.

У 2001 композиторка пише твір «Deo valentum», в якому обрання нетипового поєднання баяна і фагота визначається авторською символікою: Господь – це баян, диявол – фагот. Процес розгортання музичного матеріалу побудований на розмаїтті: тема баяна – потужна, одухотворено піднесена, світла, органна за тембром, стилістично однорідна. Тема фагота, навпаки, – іронічна, фарсова, уривчаста, звивиста. Використання перфомансу повністю підпорядковане розкриттю ідейно-образного змісту композиції.

Як вважає сама авторка, у фіналі «відбувається зростальний розпад зла, що підкреслено не лише музичними засобами, а й візуально – фাগотист, граючи свою партію, розбирає інструмент від цілого до тростини, посвистуючи на ній наприкінці, – це потужно працює на ідею композиції – «від хаосу та розгубленості до гармонії та краси».

Після Другої симфонії та Сонати для віолончелі та фортепіано, протягом літа 2004 року, А. Томльонова створює Третю симфонію «Номо aspirans» («Людина, що прагне»). У ній композиторка продовжує розгортати філософську тему про місце Людини в цьому світі, її призначення, внутрішню духовну боротьбу. У фіналі симфонії людина активно, енергійно, сміливо стверджує свою місію, не усвідомлюючи до кінця велич Космосу. Проте авторський задум цим не вичерпується. Третя симфонія – перша частина симфонічного

диптиха. Саме в ній розкриваються думки про належне місце людини перед Богом у Космосі.

У музичному мистецтві другої половини XX – поч. XXI століття формуються різні тенденції та художні напрями, нові жанро- та стильоутворення, пов'язані з космічним мисленням, особливим ставленням до космічної сутності людини, а через неї – до Космосу як універсального світопорядку. У цьому виникають нові смислові концепції музики, створюється принципово новий тип музичної символіки. Космічне, космологічне світорозуміння пов'язане з оновленням символічного змісту музики і, як наслідок, пошуком нових «граматичних» засобів музичної виразності, відкриттям нових семантичних можливостей музики.

У творах композиторки А. Томльонової чітко проявляється музичний космологізм як умонастрій та світоглядна установка музичної культури XX – поч. XXI ст.

Видатний сучасний український композитор В. Сільвестров, якого вважають тонким і вдумливим музичним філософом, висловив з цього приводу такі міркування: «А ось ці претензії на глобальне охоплення <...>, – щоб писати музику землі, всесвіту, музику Сиріуса – воно схоже на якусь річ, пов'язану з богословським виразом: «темрява зовнішня» <...>. І ця «темрява зовнішня» (Там ще є «скрегіт зубів») – це якраз захоплення космічною свідомістю. <...> Але чому космічне теж є злом для людини? Тому що воно його пригнічує своєю безмежністю та незбагненністю, таким чином воно стає як космічним злом. Так ось мені здається, що захоплення космічною свідомістю <...> – це ось якраз і є попадання у «зовнішню п'тьму», де людині, по суті, робити просто нема чого» [2].

Цикл симфоній А. Томльонової відкриває нові можливості для інтерпретації основних буттєвих антиномій як мікрокосму людського духу. У 2013 році композиторка висловила такі думки щодо сутності своєї симфонічної

творчості: «Сферу моїх інтересів щодо концепції симфонії можна було б позначити як взаємини Людини з Богом. У цьому сенсі я продовжую лінію від Софії Губайдуліної, Авета Тертеряна. Саме ці композитори позначили наше коротке людське життя тут, у світі, як горизонталь, а духовність – як вертикаль. Але це не лише їхнє ставлення. Це глибоко філософська тема. Губайдуліна говорить про релігію як про особливе почуття, що з'єднує горизонталь та вертикаль. А я іноді думаю про море як певний духовний початок; воно виступає сполучною ланкою з висотою цієї вертикалі. Це зовсім інший вимір – ніби на тебе опускаються хмари – і ти вже в якомусь абсолютно невідомому, паралельному світі. Чи не правда? Мені здається, що такий стан дає, звичайно, тільки природа, і ми можемо, глибоко в нього поринаючи, відокремлюватися від своїх справ, щоб відчувати ці зв'язки. А чому йдеться про взаємини Людини з Богом? Тому що ця тема невичерпна. Це не просто боротьба Добра і Зла, яка розкривається в мистецтві вічно – від початку, від витоків до наших днів... Людина здавна розмірковувала, як і наскільки можна розв'язати цю дилему. Це пошуки духовності, а починаються вони у частині «Що шукає людина». Невипадково моя Третя симфонія позначена як *Nomo Aspirans* – людина, що навчається і намагається зрозуміти та відповісти на «вічні» питання. Це перша симфонія мого циклу»[7].

Головна тема «Бог – Людина» вибудовується з Третьої та Сьомої (у перспективі) симфонії. Вони усі невеликі. Як відомо, у XX столітті симфонічний жанр зазнав змін. Він став більш стислим, лаконічнішим. І це правильно. Взагалі, звичайно, всі жанри зазнали змін у цьому напрямі, тому що сучасний слухач користується вже іншим, так би мовити, кліповим мисленням. Це добре, це просто інше. І оскільки це інше виражає реалії нашого часу, то на нього слід зважати. Людина має сприйняти інформацію у більш концентрованому

вигляді. Так і ці симфонії характеризуються стиснутою формою – приблизно 20 хвилин кожна.

Щодо циклічності, то тут є одна загальна ідея. Усі п'ять симфоній нею об'єднані. Їх можна виконувати як окремо, так і в різних комбінаціях. У третій симфонії є тема Всесвіту, тема Бога, тема Вищого Розуму. Безвідносно до формулювання йдеться про вічну тему, тобто незмінну. Наша композиторська діяльність у цьому бере участь; вона функціонує як даність, тому що ці істини, безсумнівно, непорушні. Людина через свої інтелектуальні можливості не завжди розуміє це. Не розуміє того, що їй пропонуються умови, які вона повинна зчитувати, якоюсь мірою сканувати та уважно ставитися до інформації, що виходить від Всесвіту. Нерозуміння цього загрожує покаранням людини, що втрачає свої первозданні позиції. Спершу вона позиціонує силу. Так, побічна партія першої частини – це тема Людини. І ось у репризі утверджується Цар природи як відчуття сили. Проте виявляється, що це не сила, а слабкість. Адже, як ми знаємо ще з фільмів А. Тарковського, сильне завжди гнучке, а жорстоке – слабке. І людина просто зазнає зламу, усвідомлюючи, що вона таки не Цар, самотня і знаходиться в порожнечі, про що свідчить наприкінці поліруюче звучання скрипки. Це говорить про те, що необхідно дуже добре подумати, перш ніж заявляти подібне, мати таку гординю, такі амбіції з приводу Вищої сили.

Четверта симфонія є логічним продовженням попередньої. Отже, варто Третю та Четверту симфонії виконувати разом. У Четвертій симфонії Людина починає розмірковувати. І вона приходить до природи. Це море, гори. Погляд на велич природи породжує дуже містичні речі, це як шлях до іншого виміру. Зовсім фантастичне почуття. Перебуваючи віч-на-віч з природою, Людина починає турбуватися про сенс світу. Четверта симфонія закінчується начебто недомовленістю: Людина ще ні до чого не дійшла, вона тільки розмірковує.

П'ята симфонія – Homo Ludens – людина, що грає. Гра – це нормальний стан людини. Вона грає все життя. У цьому важлива естетика гри. І все-таки, попри те, що людина грає, тут зберігаються деякі речі, які були у Четвертій симфонії. Роздуми не можуть зникнути безвісти. Тому збережено насамперед усвідомлена людиною велич природи. Водночас такий мотив переважається у цій частині з ігровими моментами. У цьому плані важливий, наприклад, епізод із великою кількістю ударних інструментів. І тут мені згадуються діти, їхнє перше знайомство з інструментами, коли вони відчують захоплення від різних нових звуків, різних оркестрових поєднань. Це і є гра. Насолода від гри з різними звуковими поєднаннями. Людина насолоджується звуками, новим, невідомим досі звучанням. Вона так пізнає світ, але дізнається легко, навіть дещо легковажно, граючи... І пізнавши світ у такому дусі, переживши досвід сприйняття та розуміння природи, у Шостій симфонії людина знову стає сильнішою, але сильнішою на рівні життєвої горизонталі, а не божественної вертикалі. Від цього вона знову відсторонюється в інший сторону.

Шоста симфонія – це людина дії. Вона вважає, що ось я діятиму, буду конкретно в житті щось робити та це, по суті, непогана позиція. Але якщо не поєднувати свої дії з Вищим початком буття, цього мало. І герой знову зазнає аварії. Музичний матеріал Шостої симфонії перегукуватиметься з Четвертою, насамперед із вміщеними в ній міркуваннями. Але цей матеріал буде представлений зовсім в іншому ракурсі – за активною дією. Можливо, стиль Шостої симфонії не має естетику бароко в його традиційному значенні. Все ж таки, враховуючи властиву музичній тканині «моторність», можна говорити про, так би мовити, «швидке бароко». Герой дійшов висновку, що в житті необхідно діяти, щось змінювати в собі, у світі. Але він знову ж таки робить помилку: взявши на себе непосильне завдання, але забуваючи про набутий досвід,

відволікається від головного. Тут буде вже інший знак. Можливо, не такий потужний, як у Третій симфонії. Тут інше. Це вже не лише втрата в її загальному сенсі, тобто втрата нами чогось конкретного в житті, коли ми починаємо переосмислювати все, що сталося. Це зупинка, пауза. І на момент цієї зупинки настає момент істини. У подібному звучанні є якийсь зв'язок із мотивом тиші у творчості Сильвестрова. Наслідувати Сильвестрова, вважаємо, це не просто марна, а й непотрібна річ. Однак пауза тиші, пауза мовчання – це цілком свідомий момент.

Сьома симфонія якраз і є «Людина Піднесена». Тобто тут людина зріла і, нарешті, може осмислити процеси, що відбуваються у Всесвіті, у світі, у собі. У цій частині передбачається дитячий хор та, що дуже важливо, сопрано соло. «Чому сопрано соло? Це як голос Ангела. Цей голос уперше з'явиться у мене в цій концепції як природний прихід до Світлани. І це найскладніше, як то кажуть, вся музика вже є, а завдання композитора – почути та зібрати. Ми – «компоністи», ми komponуємо те, що в Космосі звучить... Це шлях людський, шлях духовної людини. Потрібно показати саме те, що близько для всіх нас – музикантів, поетів, філософів. Ми з цим пов'язані» [7].

Деякі слухачі називають музику А. Томльонової чоловічою. Це виявляється насамперед у потужних оркестрових кульмінаціях, у глобальному трагічному відчутті світу. При слуханні її музики згадується думка Сократа про те, що відчуття трагічного в мистецтві є найвищою формою співпереживання, яке через біль призводить до тріумфу людського духу.

Особливо вражає у творчості композиторки поєднання, протиставлення та зіткнення відсторонених, так би мовити, «застиглих» медитацій і драматичних трагічних хоралів. Вона вміє у своїй музиці з дивовижною глибиною та силою передати злети і падіння людського духу. Музика

А. Томльонової може бути «просто симфонічною», а може бути й дуже театральною за своєю природою; взагалі, композиторці блискуче вдається живописати своїми партитурами, її музика пробуджує уяву. За словами А. Томльонової, будь-яка музика, в тому числі симфонічна, повинна бути не нудною, а наповненою; у музиці мусить звучати думка, ідея.

Меса А. Томльонової для солістів, змішаного хору та струнного оркестру (2008 р.), яка успішно була виконана в Одеській філармонії, є першим зверненням композиторки до духовних жанрів. Примітно, що А. Томльонова походить з католицької сім'ї, хоча сама православна, проте саме католицьке коріння інспірувало написання твору, генетично пов'язаного з латинською літургійною традицією.

У монографії Р. Розенберг меса А. Томльонової представлена текстом, куди увійшли фрагменти роботи юного музикознавця Х. Денчик «До питання про еволюцію духовної музичної традиції на прикладі меси А. Томльонової». Тут зроблено загальний висновок про те, що засоби музичної виразності меси А. Томльонової близькі до неокласицизму, а орієнтирами до твору стали меси І. Стравінського, Ф. Пуленка та К. Пендерецького. Музика меси А. Томльонової, за словами Х. Денчик, відрізняється яскравим тематизмом, а завершальна частина меси «Agnus Dei» дослідницею визнана своєрідною синтетичною репризою, яка скріплює конструкцію всього твору[3].

У семи частинах меси А. Томльонової використовуються лише початкові рядки кожної частини латинського ординарія. Музикознавець Х. Денчик оцінює це як традицію так званої короткої меси (*missa brevis*). Проте подібне твердження не зовсім правильне, тому що католицькі твори XVIII – XIX століть, які співалися, мали повний літургійний текст, а скорочення чи використання неповних текстів не було пов'язане з традицією виконання *missa brevis*. Традиційно

missa brevis в католицькій літургійній практиці інтерпретується як неповний ординарний цикл, де ряд частин не співався, а читався (найчастіше співали перші дві частини «Kyrie eleison» та «Gloria»), але був можливий також інший склад; другий варіант за назвою missa зв'язувався з невеликою тривалістю музичного твору, на відміну missa solemnis).

Скорочення текстів до інципітних рядків, подібно до того, як це зроблено у творі композиторки А. Томльонової, є характерною рисою музики постмодернізму, якому властиві фрагментарність, цитатність, мозаїчність, контекстність, а не виконання в повному обсязі. Це робить можливим використання лише фрагмента тексту, а також їхнє вільне розташування, оскільки текст відомий і впізнаваний. Зупинимося на тексті даного літургійного твору докладніше, оскільки така його особливість є показовою не лише для меси А. Томльонової, а й для творів більшості українських композиторів епохи постмодернізму.

Перша частина меси «Kyrie eleison» представлена лише текстом «Kyrie eleison», слова «Christe eleison» відсутні. Скорочення тексту можна пояснити тим, що орієнтиром композиторки була перша частина «Високої меси» І.С. Баха, в якій німецький композитор також використовував лише перший рядок тексту ординарія, а другий і третій – відповідно у другій та третій частинах твору. У другій частині «Gloria» меси А. Томльонова знову обмежується лише початковою фразою тексту («Gloria in excelsio de et terra pax hominibus bonae voluntatis»), але в кінці частини, роблячи тематичну арку, повторює перші слова «Gloria in excelsis deo». З третьої частини «Credo» авторкою використано лише перший рядок найважливішої християнської молитви («Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem coeli et terre, visibilium omnium et invisibilium»). Четверта частина «Sanctus» (відповідно до традиції XVIII – XIX ст., «Sanctus» і «Benedictus» трактуються як окремі частини, що звучали до і після моменту

перетворення. Хоча генетично це одна частина, що включала два різні біблійні тексти, які в Середньовіччі з'єдналися на Заході в один пісенний ряд [1]. П'ята частина *Benedictus* містить повний текст ординарія, крім *Hosanna in excelsis* (*Benedictus, qui venit in nomine Domini*). Шоста частина, названа композиторкою «Aria» (написана для сопрано), побудована на основі фрагмента тексту з частини «Gloria» (*Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis*). Такий відхід від структури пояснюється тим, що зразком для меси композиторки А. Томльонової стала меса І.С. Баха, що відноситься до великого кантатного типу меси. Канонічний текст розбивається й озвучується типами жанрів, як і в кантаті (хор, дует, арія тощо).

Дотримуючись твору улюбленого німецького композитора, А. Томльонова одну з частин визначає як арію, текст якої взято з канонічної частини *Gloria* (*Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis*). Композиторка творчо використала традицію І.С. Баха, зокрема, його «Високої меси», де автор виокремив саме цей текст у дев'ятому номері – арії для жіночого голосу. Сьома частина «*Agnus Dei*» побудована фактично на канонічному тексті, крім фінальних слів ординарія меси «*Dona nobis pacem*».

Скорочення канонічного тексту А. Томльоновою, характерне для небогослужбових мес постмодерністичного часу, допомагає композиторці створити образну модель у кожній частині, оскільки використання лише перших частин молитов не переважанажує твір текстами і дає змогу зосередитися на його музичній складовій. Щодо стилістики твору, то вже було відзначено, що вона орієнтується на неокласичну модель, де тематизм створює емоційну палітру тієї чи іншої частини. Наприклад, секундна тема в *Agnus Dei*, яку розпочинають перші скрипки, а потім продовжує соло сопрано, нагадує інтонацію плачу. Закінчує *Agnus Dei* та всю месу ідентична тема з частини *Gloria*, яка мелодикою нагадує

церковний дзвін. Загалом музику меси композиторка вважає переважно трагічною і пояснює це особистим відчуттям душі.

Щодо призначення твору, то А. Томльонова вважає свою месу світською, але зазначає, що твір може бути виконаний як концерт під час богослужіння на велике церковне свято. Цікавим моментом є і передісторія написання твору: спочатку було створено лише першу частину меси «Kyrie eleison» як самостійний твір; тільки згодом за допомогою сестри-черниці Іоланти, котра написала транскрипції, підрядник перекладу канонічного тексту і пояснила, як відбувається подія в богослужінні і як це співвідноситься з Євангелієм, твір було завершено.

Меса А. Томльонової є типовим зразком концертного твору епохи постмодернізму, написаного за моделлю католицької меси композиторкою, що належить до некатолицької конфесії. У таких творах відхід від канонічної моделі викликаний як постмодерністичним мисленням, де фрагмент представляється як ціле, тому можливе використання лише знакової частини тексту, так і поглядом на католицьке богослужіння не зовнішнього спостерігача, а людини, що знає цю традицію зсередини. Навіть докладне пояснення особливостей католицької літургії не замінює знання традиції, тому композиторка у створенні своєї меси орієнтується на відомі їй музичні шедеври, зокрема, як було згадано вище, на «Високу месу» І.С. Баха.

Альона Томльонова – член Національної спілки композиторів України, Лауреат муніципальної премії «Твої імена, Одеса».

23 травня 2015 року. у Києві відбувся перший фестиваль «За єдину Україну», в якому брала участь композиторська молодь із різних регіонів України, зокрема, з Одеси. Головою оргкомітету фестивалю була композиторка А. Томльонова. Це був перший фестиваль академічного композиторського мистецтва, де відбувалося народження нових імен. Вона з

великою гордістю та повагою на кожному конкурсі і фестивалі представляє своїх учнів – молодих одеських композиторів. Серед них: Станіслав Курилюк, Ольга Крепс, Сандра Барт, Дар'я Чорба та багато інших «старих людей», як їх ніжно називає наставниця Альона Томльонова.

А. Томльонова – композиторка, що вже досить переконливо заявила про себе. Її музика розрахована не на пасивне слухання, а на аудиторію, яка прагне поринути у філософський сенс музичного твору, сприйняти його складний образний світ, що відбиває рух думок та еволюцію відчуття. Ясність і виразність мелодії – нечасте явище в музиці сучасних композиторів. Авторка музичних творів має шукати своєрідну й адекватну форму мелодійної інтерпретації їх ідейної програми. В її музиці, насиченій глибокими роздумами про людину та навколишній світ, багато драматизму, а часом і трагізму. Ця музика складна, проте одночасно доступна сприйняттю широким загалом. Експресія, драматизм, раптові кульмінації та несподівані короткі заспокоєння поєднані логікою задуму. Музика Томльонової – поєднання сучасного авангардизму з романтизмом минулого століття. «Гармонія у світі образів народжується поєднанням нового та старого. Нове – биття пульсу сучасності, старе – подих традицій» – вважає композиторка [4]. Талант, німб божественного осяяння несе в собі композиторка А. Томльонова. Ми, хто її оточує та вбирає світло її аури, яке вона щедро розливає довкола, вже сьогодні можемо пишатися званням сучасників композиторки Альони Томльонової. Людина, яка у всьому прагне Краси та розуміння Істини, повинна знайти сенс і досягти своєї високої мети.

«Будь-яка краса, і видима, і невидима, має бути помазана Духом, без цього помазання на ній бруд тління». Саме такою людиною є наша сучасниця – неймовірно талановита, унікально обдарована українська композиторка Альона Светославівна Томльонова.

Література:

1. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму у камерних творах українських композиторів 80-х-90-х рр. XX ст.: дис. ... канд. мистецтвознавець. : 17.00.03 К. : 2000. 204 с.

2. Белодид А. «Stabat Mater» І. Щербакова: особливості жанрової інтерпретації / А. Белодид. *Музичне мистецтво: традиції та сучасність*: Зб. статей за результатами VII Міжвуз. наук. упр. студ. конф., 21-22 листопада 2013 р. Дніпропетровськ : Дніпр. консерв. ім. М. Глінки, 2014 р. С. 102-106.

3. Більчук Н. Л. Кордоцентризм як методологічний принцип цілісного розуміння людини та її місця в суспільстві: автореф. дис... канд. філос. наук: спец. 09.00.03. Соціальна філософія та філософія історії. Харків, 2001. 16 с.

4. Довгаленко Н.С. Український музичний авангард у контексті стильових пошуків XX століття. *Періодичний інтернет-журнал «Musica Ukrainica»* [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.musica.ukrainica.odessa.ua/_a-dovgalenko-ukravant.html

5. Інтерв'ю з Гомельською Ю. О. від 28.03.2014. Аудіо-запис та текст зберігаються в особистому архіві Кравченко О.І.

6. Інтерв'ю з Томльоною А. С. від 27.03.2014. Аудіо-запис та текст зберігаються в особистому архіві Кравченко О.І.

ВИСНОВКИ

На сучасному етапі розвитку суспільства активізувалася увага до духовно-морального виховання молодого покоління, формування його цінностей, виховання цілісних особистостей. Сім'я без підтримки інших соціальних інституцій зазнає складнощів у становленні духовно-моральних і традиційних культурних орієнтирів та вихованні зрілого з морально-етичної точки зору підростаючого покоління. Навчальні заклади грають визначальну роль у цьому процесі. З юних років йде розвиток таких важливих для особистості високих естетичних ідеалів, як повага, духовність, доброзичливість.

Школярі, а також студенти коледжів та закладів вищої освіти відрізняються гнучкістю сприйняття інформаційного потоку, вони більш схильні до впливу ззовні. З одного боку, учні навчальних закладів мають прагнення до самовдосконалення та освоєння нових культур, з іншого боку, навчання в школі, коледжі та закладі вищої освіти не повною мірою сприяє кардинальному підвищенню рівня інформованості про культурні цінності, прищепленню почуття гордості за народну творчість як національне надбання. При цьому не завжди оцінюється вплив її потенціалу на виховання молоді. Залучення та інформування молодого покоління в галузі народної творчості – одне з головних завдань формування духовно-моральних якостей, оскільки саме моральна зрілість дозволяє ефективніше адаптуватися до невизначеності життя та засвоювати загальнолюдські цінності. Ускладнення моральних вимог до людини в розвиненому суспільстві полягає в тому, що рівень сучасного виробництва, масштаби його впливу на особистість постійно підвищують відповідальність кожної людини за свої дії.

Метою проведеного дослідження (монографії) є розробка питань, спрямованих на більш повне використання потенціалу народної творчості в духовно-моральному

вихованні молоді країни і, зокрема, Українського Подунав'я. Для цього необхідно вивчити та узагальнити теоретичні та методологічні підходи до проблеми; проаналізувати реалізовані програми залучення молодого покоління до народної творчості в закладах освіти як основного компонента формування духовно-моральних якостей у молоді; виявити інтереси, поінформованість, задоволеність та стан залучення молоді до народної творчості; потенціал формування у підлітків ціннісного ставлення до народного музичного мистецтва.

У ході дослідження опрацьовано психолого-педагогічну та мистецтвознавчу літературу з тематики монографії. Емпіричну базу дослідження склали матеріали соціологічного опитування здобувачів освіти Ізмаїльського державного гуманітарного університету. В ході опитування були поставлені такі питання:

1. Як Ви оцінюєте ставлення молоді до народної музичної творчості та культурних традицій України?

2. Чи потребує сучасна молодь традиційної музичної культури?

3. Що найбільше, на Вашу думку, впливає на формування ставлення молоді до народної музичної творчості?

4. Які культурні традиції у наш час передаються найповніше, а які ні?

5. Що необхідно зробити в майбутньому, щоб народна музична та мистецька творчість, культурні традиції впливали на формування духовно-моральних якостей особистості?

На запитання щодо ставлення молоді до народної творчості і культурних традицій більшість (85,7 %) відповіли, що воно «нейтральне». На думку експертів, причина такої ситуації полягає у низькому рівні поінформованості молоді про культурні традиції минулого. Абсолютно всі (100 % опитаних) вважають, що нині сучасна молодь потребує

традиційної культури, оскільки кожна людина має знати її витoki; ґрунтуючись на цьому, примножувати та зберігати мистецьку спадщину, щоб не втратити своєї ідентичності. Розвиток особистості здійснюється в результаті взаємодії з ширшим соціальним оточенням та культурою. На думку експертів, найбільше на формування ставлення молоді до національних культурних традицій впливає родина. Саме в ній закладаються основи понять про культуру нашого народу. Найчастіше це відбувається під час звичайних побутових та домашніх справ. На другому місці – соціальне оточення, засоби масової інформації, школа, університет, додаткова освіта.

У монографії визначено аспекти духовно-морального виховання молоді та потенціал народного музичного мистецтва.

1. Актуальність духовно-морального виховання

На сучасному етапі розвитку суспільства посилюється увага до духовно-морального виховання підростаючого покоління, зокрема засобами народного музичного мистецтва, формування його ціннісних смислів та художньо-естетичних орієнтирів особистості.

- Соціальний виклик: сім'я відчуває труднощі у формуванні цих цінностей і потребує підтримки інших соціальних інститутів.

- Сучасні вимоги: складність моральних вимог у розвиненому суспільстві підвищує відповідальність кожної людини за свої вчинки. Сучасний світ вимагає підвищення моральної стійкості та надійності молодого покоління.

2. Роль закладів освіти та існуючі виклики

Визначальну роль у вихованні підлітків відіграють заклади освіти (школи, коледжі, університети), оскільки учні та студенти відрізняються гнучкістю та схильністю до зовнішнього впливу.

Позитивні аспекти: з юного віку розвиваються такі важливі якості, як повага, духовність і доброзичливість. У молоді є прагнення до самовдосконалення та опанування нових культур.

Навчання не повною мірою сприяє кардинальному підвищенню рівня усвідомлення культурних цінностей та прищепленню почуття гордості за народне мистецтво як національне надбання.

3. Потенціал народного музичного мистецтва

Залучення та інформування молодого покоління в галузі народного музичного мистецтва є одним із головних завдань, оскільки моральна зрілість дозволяє ефективніше адаптуватися до невизначеності життя та засвоювати загальнолюдські цінності. Проте вплив потенціалу народного музичного мистецтва на виховання молоді оцінюється не завжди.

4. Мета монографії

Метою проведеного дослідження є розробка питань, спрямованих на більш повне використання потенціалу народного музичного мистецтва в духовно-моральному вихованні молоді країни, зокрема Українського Придунав'я.

Для досягнення цієї мети необхідно:

- вивчити та узагальнити теоретичні та методологічні підходи до проблеми;
- проаналізувати реалізовані програми залучення молоді до народної творчості;
- виявити інтереси, обізнаність, задоволеність та залученість молоді до народної музичної творчості;
- визначити потенціал формування ціннісного ставлення до народного музичного мистецтва у підлітків.

5. Наукова новизна монографії «Ціннісно-сміслові функції народного музичного мистецтва: інтегративно-інтерпретаційний контент» визначається системним підходом до комплексного наукового осмислення бессарабського

мистецького фольклору та його трансформації як маркерів культурної та етнічної ідентичності його носіїв, введенням до наукового обігу значної кількості літературних джерел, аудіовізуальних та нотних матеріалів, а також містить:

1) результати соціологічного опитування здобувачів освіти.

Емпіричною основою дослідження стало соціологічне опитування (анкетування та інтерв'ю) здобувачів освіти Ізмаїльського державного гуманітарного університету щодо їхнього ставлення до народного музичного мистецтва та культурних традицій:

- ставлення молоді до народного музичного мистецтва: більшість респондентів (84,6%) оцінили як «нейтральне». Експерти пояснюють це низьким рівнем обізнаності молоді про культурні традиції минулого;

- необхідність знання народної музичної культури: абсолютно всі респонденти (100%) вважають, що сучасній молоді потрібна традиційна культура. Причина: кожна людина повинна знати витoki своєї культури, щоб зберігати та примножувати художню спадщину і не втратити своєї ідентичності;

2) фактори впливу на формування ставлення молоді до народного музичного мистецтва.

На думку експертів, найбільший вплив на формування ставлення молоді до культурних традицій мають:

1. Сім'я-родина (найбільший вплив): саме в сім'ї закладається фундамент уявлень про культуру народу, зокрема, музичну, часто під час звичайних домашніх та побутових справ.

2. Соціальне середовище: засоби масової інформації, школа, університет, додаткова освіта.

3. Доповнення: додатки суттєво доповнюють теоретичний матеріал, а музичні зразки з QR-кодами

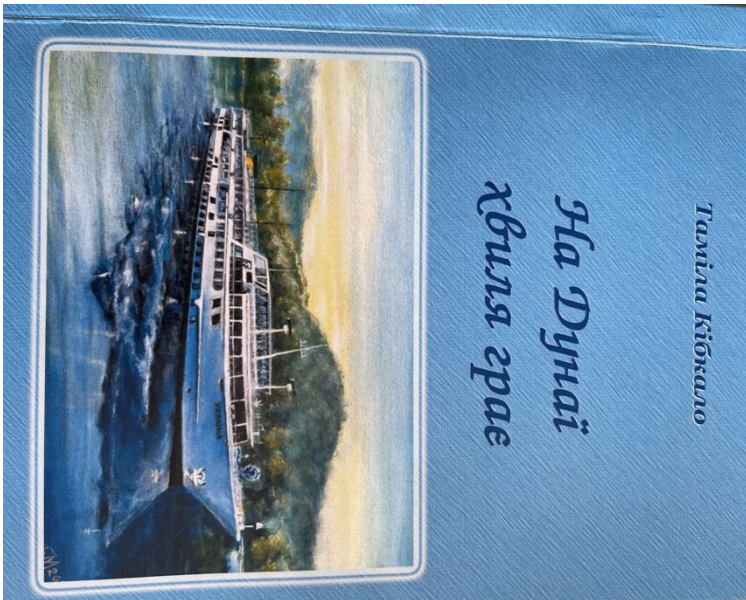
сприяють візуальному розумінню художніх традицій на сучасному етапі.

4. Результат: погляд на народну музичну культуру крізь призму ідентифікації дозволив авторці простежити сучасні тенденції народного музичного мистецтва серед мультикультурного населення Українського Подунав'я.

ДОДАТКИ

Додаток А

ТВОРЧІСТЬ ВИДАТНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕТЕСИ УКРАЇНСЬКОГО ПОДУНАВ'Я ТАМІЛИ КІБКАЛО



Я не поет, я тільки літописець,
Мережу на листках події днів
І часто плачу з того, що я бачу
Від баченого боляче мені.

Таміла КІБКАЛО

З моїх страждань народяться пісні.
Веселі чи сумні — не знаю.
Цвісти в них будуть квіти весняні
На березі блакитного Дунаю.
В них подих вітру і пташиний спів,
Стук дятла на старій осиці
І шелест листя змішаних лісів,
І все, що в кольорових снах насниться,
І все, що бачу я тут наяву,
Бо в Придунав'ї вже давно живу
На грішній і святій землі,
Де губляться зірки в густій імлі,
Де сонце восени гаряче,
Де горлиця радіє й плаче.
А що віщує? Радість чи біду,
Коли на зустріч з читачем іду?

ВЕСНА НА ДУНАЇ

Квітує весела весна на Дунаї,
У вербах зелених зозуля кує,
А сонце сміється, і сміх його плетється
На квіти, на трави, на серце моє.
І серце, мов пташка, весною радіє,
Вбирає у себе ранкову красу.
На крилах натхнення, на крилах надії
Красу усім дітям у пісні несучи.

НА МОРВОКЗАЛІ

Ансамблю «Кобзарська дума» присвячую
Вдень цей вересневий
Знов вернулось літо,
Сонце припікало, як сковорода,
А на морвокзалі
Пломеніли квіти,
І поміст гойдала річкова вода.
В залах продавали,
В залах купували,
Чулися розмови, не жаліли слів.
А жінки співали,
З вітром розмовляли,
І летів за обрій той чудовий спів.
Слухали їх верби,
Береги і хвилі,
Обіймало сонце із усіх сторін...
Золоті таланти,
Кобзарочки милі,
За пісні чарівні
Мій земний уклін.

МОЄ СЕЛО

Моє село Очеретяне —
Село українське, звичайне.
Біленькі хати у садках,
І очерет в ріжку ставка.
Стрункі тополі край села,
Мов вартові, стоять в дозорі.
Для мене починалась звідціля
Моя країна неозора.

...Я знову тут. Минуло двадцять літ.
Біля ставка мені зустрів
Рибалка-дід. Пораду дав:
«Прислухайся до поклику душі,
Робота є в селі, професії хороші,
І там працєю, де більш потрібна ти,
Але не там, де платять більші гроші.
Пиши вірші про славних земляків
І про події на земній планеті,
Про те, що матінка-земля
Годує всіх: від хліборобів — до поетів».
Я згодна з ним.
Знайду слова, щоб розказати
Всім про неї, умиту росами,
В весняному вбранні,
Величну й чарівну красу
Землі моєї.

ШИПШИНА

Шипшина одцвіла,
Скінчилось літо.
Сердитий вітер обтрусив
Рожеві квіти. Червоний плід
Залишивсь на кущі. Навколо осінь. Сум. Ідуть дощі.

ЛЮБИТИ ХОЧУ...

Оця весняна круговерть
Все переплутала: думки і мрії,
Хоча роки, мов лебеді, спливли
Давно у вирій...
Вже й сонце покотилось до межі,

І літа бабиного павутиння
Ніс лоскоче, а серце розуму шепоче:
«Далебі, любити хочу...»

ПІСНЯ

Учора вранці зозуля сіра в садку вишневім на гілку сіла.
Вона сиділа, роки кувала, нещасну долю пророкувала. —
Ой тату й ненько, ой добрі люди, ой що за горенько мені буде?
Сьогодні вранці зозуля сіра знялася з гілки та й полетіла
чи в гай далекий, а чи у вирій, а мене, бідну, покинув милий.
Покинув милий, не знаю за що, я ж не погана і не ледащо.
Зозуля сіра в садку кувала, щоб я коханого забувала.

ТРИ ПРЯНИКИ

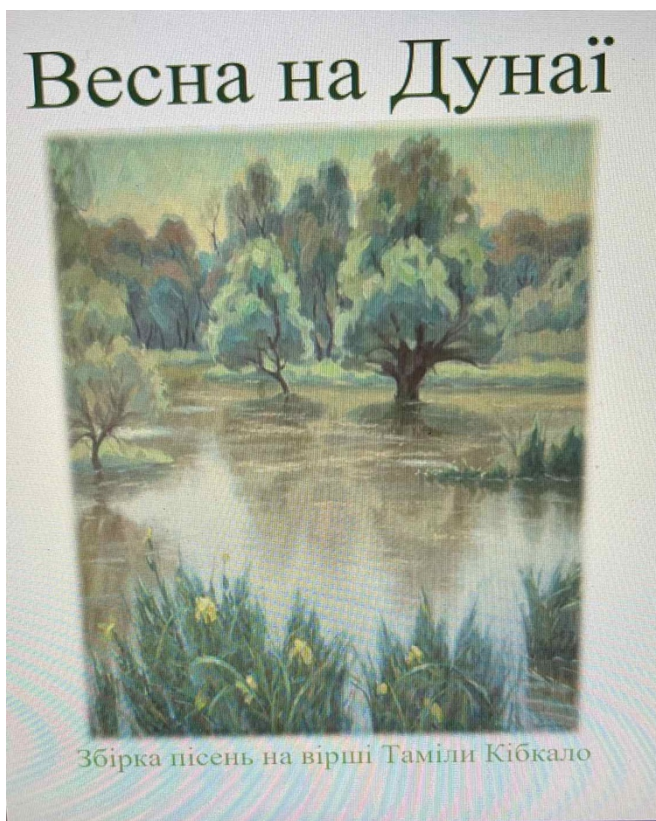
Наснився бабі дід,
як був ще молодий
й носив гостинці їй
із міста щонеділі,
а серед них — три пряники,
мов сніг, солодкі, запашні,
пухкі та білі. Роки спливи,
мов повінь весняна,
давно вже він під дубом спочиває...
Вона ж самотньо так
схилилась край вікна і діда,
як колись, із міста виглядає,
бо їй запам'яталися навік гостинці,
що дарили руки милі, а серед них —
три пряники, мов сніг, солодкі,
запашні, пухкі та білі.

ЛЕТЯТЬ ЗА ОБРІЙ...

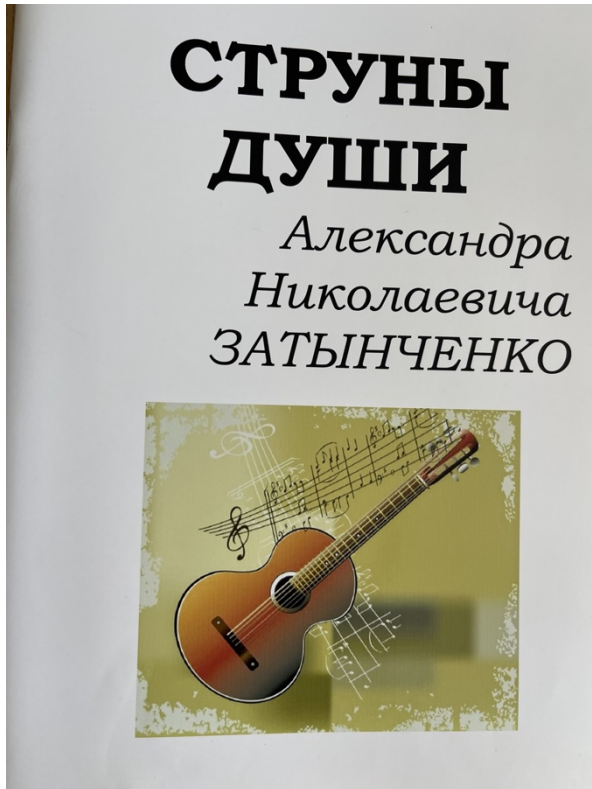
Летять за обрій мої дні весною, влітку,
вже вересень подарував мені осінню квітку,
вже листопад упав на сад,
а грудень коси сріблястим інеем вкрива,
а серце просить,
а серце просить у Творця
ще одну днину.
Якщо не можна цілий день,
то хоч годину...
Уклінно просить у Творця —
не долюбило до кінця.

<https://surl.lu/biumhy>

ВЕСНА НА ДУНАЇ: збірка пісень на вірші Таміли Кібкало
(ІДГУ)



**ТВОРЧІСТЬ ВИДАТНОГО КОМПОЗИТОРА
УКРАЇНСЬКОГО ПОДУНАВ'Я
ОЛЕКСАНДРА МИКОЛАЙОВИЧА
ЗАТИНЧЕНКА**



ОТКРОВЕНИЕ

Жанс Тапарс

A. Zaymchenko
A. Zaymchenko

Moderato
8

mf

6

12

mp

18

24

rit. **Tempo primo**

30

mf *rit.*

Tempo primo

36

rit.

42

MUSICANO

All rights in this work are reserved to the copyright owner(s). Any unauthorized use, especially making copies and performing

ПОРТРЕТ

жене Тачаре

Moderato cantabile

А. Запашенко
А. Запашенко

The musical score is written in 12/8 time and D major. It consists of six systems of music. The first system begins with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). The tempo and mood are marked 'Moderato cantabile'. The first system includes a melodic line with a piano accompaniment. The second system includes a melodic line with a piano accompaniment. The third system includes a melodic line with a piano accompaniment. The fourth system includes a melodic line with a piano accompaniment. The fifth system includes a melodic line with a piano accompaniment. The sixth system includes a melodic line with a piano accompaniment. The score includes various dynamics (mf, mp, f), articulation (accents, slurs), and performance markings (V.L., Fine).

MUSICANEO All rights are the work are reserved to the copyright owner(s). Any unauthorized use, especially making copies and performing this work publicly, may be prosecuted. If you are a member of the Musician's Guild, you may obtain a license to reproduce this work.

19

A. Zatyushenko
А. Затышченко

2

Moderato

А. Захарченко

mp

cresc.

f

MUSICANEO

All rights on this work are reserved to the copyright owner(s). Any unauthorized use, especially by machine and performing

18
ОСЕНЬ ЗОЛОТАЯ...

Модерато - 100

Иванова Александров

A. Zingales
Александров

6 *p*

11 *cresc.*

16 *dim.*

21 *f*

26 *rit.*

31 *p*

36 *p*

41 *p*

MUSCANTO

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or by any information storage and retrieval system, without permission in writing from the publisher.

Родные причалы

[illegible]

ПАМЯТЬ

Agnus con passione

A. Zampieri
A. Bortoluzzi

Tempo primo

con dolore

Фрагмент інтерв'ю з А. С. Томльоною
від 27. 03. 2014 р.

(https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/Akademiia/Vydannia/mohrafi/Kulturologchn_vimri_Kravchenko_monografya.pdf)
А. Кравченко

— Шановна пані Альоно, вивчаючи питання композиторської творчості Одеси, можна спостерігати, що аналітичні дослідження у цій галузі проводились фрагментарно. Мені хотілося б поговорити про Ваш композиторський стиль. В основному сучасники його описують як багатоплановий, чітко не визначаючи конкретних стильових граней. Як ви можете охарактеризувати Ваш авторський стиль?

— Ви знаєте, я також не можу його охарактеризувати. Пишуть і неоромантизм, і інше, але, безумовно, це синтез, можливо, стилів близьких мені композиторів, які мене формують спочатку, фундаментально в мене закладених, – це А. Брукнер, Д. Шостакович, Л. Бетховен, ще можна додати Р. Вагнера. Із сучасних – мої улюблені А. Шнітке та В. Сильвестров, хоча у себе я бачу риси швидше за музику А. Шнітке, ніж В. Сильвестрова. Тому, виходячи з концепції моєї творчості, можна зробити висновки про якийсь синтез, тим більше, що ХХ століття – століття різноманіття та калейдоскопічності. Це полягає практично в кожному з композиторів, що творять, крім тих, хто пішов шляхом конструктивізму – там вже це обмежено. Конструктивізм мені не близький, я на це перехворіла і цим не займаюся. Я вважаю, що в музиці пріоритетна ідея і якщо вона не зчитується, якщо концепція не вибудована, то для мене це не має сенсу. Це моя суб'єктивна думка.

– Скажіть, будь ласка, а як Ви знаходите цю точку перетину традицій та новаторства, адже від Бетховена до Шнітке є певний тимчасовий розрив. Це процес інтуїтивний?

– Ви знаєте, це духовні речі, те, що С. Губайдуліна пише: «Горизонталь соціуму і вертикаль духовності» тобто. Знайти цей стик для кожного автора - це найголовніше, і знайти його, звичайно, можна тільки інтуїтивно. Якщо говорити про думки з цього приводу, про філософію цього, мені здається, що формулювати творчість досить складно, оскільки я практик і мені легше це робити, проте є такий момент, який у будь-якій концепції має бути закладений, як казав Сократ: «Душа очищується через катарсис». Ми маємо перетерпіти, ми маємо пройти цей шлях – це найголовніше. Напевно, не може бути безконфліктного твору, навіть у маленькому творі щось має відбуватися, вирішуватись. Це і працює на те, що є традиції та є сучасні засоби музичної виразності. Він все одно не буде традиційним, нетрадиційні речі будуть використовуватися, щоб підкреслити деякі думки та статки.

– Якщо говорити про сучасну ситуацію постмодернізму, в якій ми зараз перебуваємо...

– Ми автоматично в ній прописані...

– А Ваші творчі позиції прописані у цій ситуації чи ні?

– Частково так, частково ні. Отак глобально я не можу сказати, бо немає єдиного формулювання постмодернізму. Я не знаю, до якого джерела звернутися за точним розшифруванням цього поняття, тому на даному етапі остаточно я не можу вирішити це питання навіть для себе, чи я ставлюся до цього, чи ні.

– Наприклад, якщо розглядати це питання з погляду розриву з усталеними канонами, схрещування різних стилів, епох...

– Так, це безперечно так, 100%.

– Якщо говорити про світоглядні установки постмодернізму, інтерес до граничних ситуацій явно

проглядається у Вашому камерно-інструментальному творі «Шепіт та крики» щодо І. Бергмана.

— Так, я згодна з цим.

— Чи розкриваються у Вашій творчості ідеї та стану втрати власного «я» та глибини цього «я», на тлі чого може виникати певний момент іронії, пародії, карнавалізації? Чи Ви допускаєте багатоваріантність прочитання твору?

— У принципі, фрагментарно всі Вами перелічені моменти є, наприклад, карнавалізація та пародія є у Другій скрипковій сонаті. Але це саме моменти, не можна сказати, що це проявляється завжди і в усьому. Це не головне, але якісь елементи є, і якщо саме в цьому і постмодернізм, то мене можна до нього відносити.

— Визначаючи риси постмодернізму, І. Хассан оперує поняттям деконструкція, проте мені здається, що це Вам не характерно. Слухаючи Ваші твори, розумієш, що у Вас зовсім інша творча посилка, що Ви тяжієте до творення, а не до деконструкції.

— Ні, справді я цього не роблю. Нехай не мелодія, але тема, як це зараз заведено, це для мене важливо, це ядро. І це не тільки моя творча установка, так пишуть і львівські, і київські композитори... Адже ми повинні говорити зі світом, це вистраждено має бути. У мене є світлі посили у творах, але на ряді є багато трагізму. Важливо розуміти, як ці фрагменти вишиковуються у творах, адже вони мають точне місце. У цьому плані характерна Друга скрипкова соната, вона велика, тричастинна. Є відео, зняте у майстерні С. Токарева, де від першої до останньої ноти звучить ця соната на тлі показу скульптурних робіт майстра. Це символічно, оскільки форма для мене є пріоритетною та традиційною, але в рамках традиційної форми я собі дозволяю якісь відхилення, якщо це потрібно за змістом. Відеоряд до твору «Шепіт та крики» для баяна та фортепіано дівчинки Т. Хрікадзе та Є. Грищенко (дуєт «Ассоріано») зробили самі, практично зі мною не

радячись, і вперше цілісну композицію я побачила під час прем'єри. Зрозуміло, що в основу відео ліг бергманівський фільм, але вони взяли ті фрагменти, які найбільше підходили до музичного ряду. Я, до речі, дуже люблю, коли виконавці виявляють таку ініціативу і думаю, що цей відеоряд дуже добре підібраний та змонтований. Те саме Друга скрипкова соната під майстерність С. Токарева. Цей запис треба бачити, мені дуже подобається, хоча це давно і не нами придумано, але може бути дуже вдало зроблено. Я вважаю, що дуже важливо, якщо твір пішов у життя, і які б форми не приймало виконання – це лише плюс. Ви знаєте, у мене алеаторика більше не у творах, а в житті.

– Пані Альоно, які питання Ви порушуєте у своїх творах?

– Людина – це головна тема моєї творчості. Людина і всесвіт, трохи простіше – людина та суспільство. Це пронизує всю творчість, але в симфонічному чіткіше і рельєфно позначено, ніж у камерному. У камерній музиці – це скоріше відлуння цих віх. У мені сильно б'ється трагізм буття людини в будь-якій епохи, в будь-які часи – це мені близько, дуже для мене гостро, хоча я сама людина, яка зовні має інше враження, але це все дуже глибокі процеси. І ще можна сказати, що той драматизм, біль і трагізм існування людства, яке такі гостріше у творчості А. Шнітке – це мені теж ближче. Напевно, тому «людина духовна», «людина піднесена» – остання частина (Сьома симфонія), яку я задумала у своїй концепції пенталогії, мені важливіше і складніше здійснити поки що.

– Скажіть, будь ласка, чи є у Вашій творчості народні мотиви, які виражають одну з найважливіших сторін буття людини?

– Ні, на жаль, хоч я цікавилася і займалася фольклором. Можливо, випадково проникали якісь інтонації, але не спеціально, цього не сталося. Окрім, мабуть, опери «Одеська

легенда» з розповідей І. Бабеля з камерним оркестром – там так. Це єдиний раз, коли у моїй творчості використовувалися справжні мотиви, наприклад танець шер, а також квазіфольклорні інтонації, ритми як стилізація єврейських мотивів.

– Літературний дар є однією зі сторін Вашого творчого портрета (книга лірики «Сім нот у тиші», вокальний цикл «Настрій» на власні вірші та ін.). Чи не стояли Ви колись перед дилемою: який шлях обрати – літературний чи музично-композиторський?

– Було, звичайно, в молодості після закінчення школи П.С. Столярського в момент вступу, вибору ЗВО, але все-таки чисто генетично спрацювало те, що я походжу з великої музичної династії. У мене дуже приголомшливі батьки, приголомшлива сім'я: мати Нівельт Ольга Альфредівна – професор консерваторії, батько Томльонов Світослав Львович був піаністом та композитором, тітка Нівельт Майя Альфредівна – піаністкою, бабуса Нівельт Таїсія Олександрівна – арфіст. У той час у мене була велика кількість літературних проб, зараз я належу до цього трошки скептично, а тоді мені здавалося, що це добре. Але життя показало, що якби я свідомо займалася літературною творчістю, цьому було б продовження, а оскільки я професійно цьому не навчалася, все якось само зійшло нанівець, міксувало.

– Синтез слова та музики завжди грав велику роль у мистецтві. Чи використовуєте Ви епіграфи, ремарки, посилання до конкретної програмності у своїх композиціях?

– Майже ніколи. Можливо, це відлуння «туманної» юності, коли до програмної музики дуже іронічно ставилися, висміювали. Справді, був такий період у 80-ті роки і цей скепсис, напевно, вплинув на те, що назви переважно давалися строго жанровими. Епіграф був у симфонічному, камерно-оркестровому творах. Якщо говорити вузько, тільки

про камерно-інструментальну музику, то в цих жанрах я майже ніколи не використовую епіграфів та будь-яких інших вербальних доповнень. Скрипкова соната № 2 – це єдиний випадок на даний момент, де є епіграф до третьої частини: «А біс Харон волає зграю грішних, обертаючи погляд як вугілля в золі і жене їх, і б'є веслом неспішних» – сцена пекла з «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі. Вся третина сонати, написана у формі рондо (на мою думку, вона не може не бути рондо), там є мотиви квазі-Бах, квазі-Моцарт, проте це не цитації, а просто як натяки. І, справді, епіграф розкриває концепцію твору – людині пропонується певне вирішення проблем, божественне наближення, а людина не справляється, відбувається аварія і твір закінчується трагічно. Коли я працюю з музикантами, я їм просто розповідаю концепцію і Ваше питання мене наводить на думку, яка вже десь витає у моїй свідомості, що це дуже актуально для молодих. Йдеться не про яскраво виражену програмність моїх творів, а про те, що про авторське бачення концепції твору треба писати, згадувати – це значно полегшує виконання та сприйняття, тому що сьогодні ми живі і тут, а завтра – нас немає, ми в інших містах, країнах та громадяни світу зможуть цим скористатися. Хоча, з іншого боку, коли ти озвучуєш програму, ти вже трошки її нав'язуєш. Я стикалася з такими цікавими речами, коли люди підходять після концерту і починають описувати свої відчуття, свої враження, свої картини, і це зовсім не збігається з тим, що я робила, бо людина може зчитувати якісь інші речі, крім того, дуже по-різному може твір виконуватися. Виходить, бачите, дві сторони медалі у цьому процесі, з одного боку, це допомагає слухати, з іншого – нав'язує, і людина не може мислити самостійно, а це важливо, тому я ніколи не нав'язую.

– Пані Альоно, Ви знайомі з великою кількістю творів композиторів-сучасників. Як Ви вважаєте, чи є правомірною теза про «камернізацію» композиторського мислення?

– Така тенденція є, але мені здається, що це не від хорошого життя, тому що це не так. Багато композиторів не пишуть великі твори, тому що не можуть виконуватися. Тут є суто технічний момент – скласти, підняти симфонічний твір важче, ніж камерний. Можливо, музикознавці просто не розуміють, як важко зробити великий твір, як це складно здійснити та виконати, тому багато композиторів пишуть «у стіл». Звідки публіка знає, може, у композитора сім симфоній у столі лежить, а показує він камерну музику, і за цим фактом роблять висновок, що прагнення камерних жанрів. Якщо твір виконуватиметься, композитор матиме прагнення до будь-яких жанрів. Інша річ, що дуже багато зараз є тем, наприклад, теми маленької людини та інші, знову ж таки, внутрішні речі, не зовнішні, які найбільше адекватно виражаються через жанри камерної музики.

– Як би ви охарактеризували ієрархію ваших жанрових пріоритетів?

– На першому місці у мене симфонічна музика. Оркестр я відчуваю єдиним та неподільним інструментом (як А. Тартерян та Г. Канчеллі про це писали). Симфонічний жанр для мене улюблений і природніший, я відчуваюся в ньому, як «риба у воді», а на другому місці стоять всі інші жанри. Але, відверто кажучи, коли твір пишеться, це так не відчувається, я роблю з величезним задоволенням і те, й інше, просто є жанри, до яких я більше тяжію.

– Як Ви вважаєте, Ваш дар як симфоніста впливає на Вашу камерно-інструментальну творчість?

– Ви знаєте, раніше мені це трохи заважало, дещо важко було з камерною музикою, може, це були внутрішні сумніви. Асоціативно кажучи, це можна порівняти з тим, коли художник пише батальні сцени, величезні полотна, то йому дуже складно переключитися і написати невелику акварель або етюд. Але зараз я це відчуваю зовсім по-іншому, навіть

більше, у П'яту симфонію у мене перекочували інтонації з «Імпровізації» для роялю та ударних.

– Познайомившись ближче з Вашими творами, ще більше переконуюсь у тому, що масштабні, грандіозні задуми, філософсько-глибокі ідеї можна висловити і в «камерних» обсягах, не лише у великих оркестрових творах.

– Оце насправді добре, якщо Ви це почули, бо раніше мені так не здавалося про саму себе. Зараз я знайшла собі якийсь шлях, з'явилась якась свобода у відчутті камерної музики. Я спокійно і з радістю творю в камерних жанрах, відкриваю для себе ті самі думки, почуття, статки. Можливо, тому, що виконавці пішли молоді, я думаю в цьому причина, оскільки це вже інше покоління, це вже мої діти за поколінням, і я відчуваю іншу вібрацію щодо виконавців. Спочатку в мене були виконавці старші (не як батьки, звичайно, але приблизно з 15-річною різницею у віці), потім пішли ровесники, а зараз уже діти – і це дуже цікавий, живий процес. Я зараз промовляю і приходжу до висновку, що це так, саме тому: інші вібрації, інші відчуття, інші реалії та інші люди, тому це мені цікаве і нове. Я навіть по-іншому рояль стала відчувати, хоча сама піаністка.

– Я сама закінчувала Одеську консерваторію як піаністка і дуже багато уваги приділяла ансамблевому виконавству. Слухаючи Ваші камерно-інструментальні твори, я автоматично виділяла партію фортепіано і відчула, що Ви з великою любов'ю ставитеся до цього інструменту.

– Так, я розумію, це автоматично відбувається, і Ви маєте рацію, що це помітили, це справді так. Партії фортепіано в мене дуже розвинені, і це неминуче, оскільки я піаністка (наприклад, у сонатах іншого не може бути). Загалом у всіх камерно-інструментальних творах є фортепіано, за рідкісним винятком (струнний квартет). Навіть у П'ятій симфонії дуже багато роялю, партія якого має свою роль, функціональність, і без нього там не можна. Хоча я не

можу назвати рояль улюбленим інструментом. У мене улюблені інструменти – струнно-смичкові, через те, що вони не мають темперації, а є ось ці граничності, чвертьтоновості, вібрація – те, чого в темперованому роялі ми ну ніяк не можемо досягти. Коли рояль співає, він справді геніальний, а нові звучання (що дуже важливо за нинішньої ситуації) – дисонації, мікрохроматика, граничності, як правило, ми частіше шукаємо у струнних інструментах.

– Чи використовуєте Ви в камерно-інструментальній музиці нетрадиційні поєднання інструментів, можливо, екзотичні інструменти?

– У мене були деякі екзотичні мотиви, і я використовувала такі інструменти, як «посох дощу» в альтовій сонаті, а також «грім» у творі «Голосу природи» для туби та фортепіано. Спеціально екзотичні інструменти (народні або стародавні) я не брала і, навпаки, намагаюся в традиційних інструментах знайти якісь нові поєднання. Мені дуже близький, окрім сонорності, пуантилізм, що мною використовується як прийом, що допомагає знаходити нові звучання.

– Чи Ви використовуєте елементи перформансу, інші нетрадиційні прийоми у своїх творах?

– Епатаж у творчості – це відповідальна та серйозна справа. Я учням говорю: «Ти можеш хоч у рояль лягти спати, але мені треба довести, навіщо?». Якщо це просто безглуздо, гра на те, щоб показати як це ефектно та цікаво...? Здавалося б, мені як одеситці у п'ятому поколінні, має бути це близько, але це не близько. Мені це близько у житті, але не близько у творчості. Чи не єдиний раз я використала масштабно перформанс у творі «Deo Volentum 2» («Як захоче Бог» або «З волі Божої») для баяна та фагота, коли фагот поступово знається на сцені. Концепція праці чорно-біла: Господь – це баян, фагот – диявол. Тема баяна – потужна, світла, стилістично однорідна, а тема фагота – іронічна, фарсова,

дещо клаптувата. Це дуже символічно, оскільки процес розгортання музичного матеріалу підпорядкований ідейному змісту, саме перемозі світлих сил у фіналі композиції. У результаті відбувається поступове розкладання зла, що підкреслено як музичними засобами, так і візуально. Фаготист, граючи свою партію, розбирає інструмент від цілого до тростини, посвистуючи на цій тростині наприкінці. Це дуже працює на ідею, тут інакше трактувати неможливо. До речі, подарував цю ідею та спровокував на її реалізацію мій улюблений фаготист Юрій Конрад (Київ), який також грав мій фаготовий концерт з оркестром. Елементи перформансу є і в інших творах, наприклад, у Сонаті № 2 для скрипки та фортепіано дуже багато прийомів гри по струнах роялю тощо. підготовлених речей, знову ж таки, ці речі працюють на ідею. В альтовій сонаті піаніст встає з лінійними дзвіночками наприкінці (або «кіпцем дощу»), і це символізує те, що вже все сказано, все пішло, і залишився тільки цей передзвін. У творах «Сходження» та «Імпровізація» (обидва для роялю та ударних) закладено ідею «Схід-Захід», де протиставляється урбаністичний, жорсткий Захід і тонкий Схід, що медитує. В «Імпровізації» олівці кладуться на струни роялю, і коли вони перекочуються, особливий звук виходить, що імітує ситар. Знову ж таки це працює на ідею, все чутно і зрозуміло.

– А як Ви ставитеся до сучасних технологій, а саме до експериментів з електронними інструментами чи трансформацій акустичного звучання за допомогою певних технічних засобів?

– У мене улюблені інструменти акустичні, тому я для себе цей шлях не переглядаю, але взагалі належу дуже добре. Мені дуже подобається те, що роблять І. Тараненко, О. Загайкевич, можна сказати, що я в захваті від цього, це чудово, але маю трохи інший шлях. Наприклад, роблять електроніку з акустикою, це дуже цікаво, але мене це може спровокувати на зовсім інше.

– Скажіть, а як Ви вирішуєте проблему авторського запису з огляду на відсутність на даному етапі єдиної усталеної концепції запису сучасної музики?

– Ви правильно кажете, єдиних правил немає, сучасна нотна графіка продовжує розвиватися. Якщо я хочу щось нове запровадити, наприклад, у тріо «Збентеження почуттів», я роблю виноску і все досконало, докладно описую, з тих міркувань, що це повинен виконавець зчитувати. Взагалі, поки що зчитувалося, хоча новаторські прийоми не завжди можна точно показати в записі, все одно виконавець під час розшифрування знайде щось своє. Іноді я використовую часткову алеаторику (ніколи не буває повною), проте мені дещо складна алеаторика. У мене свобода виявляється в іншому – у трактуванні. Будь ласка, я написала твір як дитину і це вже Ваша дитина, у цьому повна алеаторика. А ось запис – він на 90% точний, хоча у фортепіанних творах мені легше, коли запис вільніший. Щодо проблем з розшифровкою тексту, мені дуже подобається підхід моєї нової піаністки Олени Грищенко, яка нещодавно сказала таку фразу: «Я не переслухатиму запис, тому що мені все зрозуміло в нотах». Ось те, про що Ви питаєте: якщо людина в цій реальності перебуває, настає момент, коли їй все зрозуміло в нотах, тим більше, що нотний запис максимально конкретизований не тільки у мене, а й у багатьох сучасних авторів. Якщо ти вводиш новий знак або вигадуєш якусь графіку, будь ласка, познач це. Я вважаю, що тут проблем немає, колись усе було нове.

– Канони класичного нотного запису відстоювалися роками. Як Ви думаєте, чи прийде такий час, коли сучасний запис буде вкладатись у певну струнку систему?

– Я думаю, що це буде своя ніша, тому що не повинно заперечуватися ні попереднє, ні нове, що виникає, – все має співіснувати. Подібно до релігійних конфесій, все має бути. Не можна говорити, що це правильно, а це ні, і щось відсувати

в минуле – ні, в жодному разі. Думаю, що сучасний запис колись складеться в якісь схеми, тому що практика останніх 20–30 років показує, що є деякі речі (навіть елементарні, наприклад, запис квадратами), які устоялися і виглядають, як щось уже закріплене, та я цим користуюсь. Природно, нові позначення, що виникають, будуть, само собою, або закріплюватися або відсіюватися.

– Ви працюєте з комп'ютерною програмою під час запису нотного тексту?

– Ні, я в цьому сенсі маю «нехорошу» межу – я працюю руками, хоча я абсолютно відкрита для інформації, для всього нового і, природно, розумію переваги комп'ютерного набору тексту, але в мене має бути відчуття паперу, і з цим я не можу нічого вдіяти, я так звикла. Музичні тексти набираються в комп'ютерній програмі після того, як твір готовий, і завжди виходить так, що роблю це не я, а робить моя подруга – концертмейстер гурту альтів одеського філармонічного камерного оркестру Наталія Распопова. Мені легше зробити щось нове, аніж систематизувати старе – це не моє. Тому я із задоволенням передаю людині організований можливість тексти творів набирати, зберігати, збирати, і якщо буде все, дай Боже, нормально, я видаватиму принаймні симфонічні твори.

– А як наразі триває процес видання Ваших камерно-інструментальних творів?

– Дуже складно. Я не маю виданих творів ніяких взагалі, я не видавала нічого. Всі вони знаходяться в рукописах і набрані на комп'ютері (крім кількох останніх творів, які поки що тільки в рукописах). Колись у консерваторії, коли видавалися збірки «Музична Україна», туди потрапляли мої твори, я не можу згадати які саме. Мої твори живуть своїм життям на сцені – це чудово і, звичайно, мені важливо, щоб музиканти грали мої твори, особливо великі. Я продовжую

розвиватися і зростати, це стимулює надалі, тобто, якщо твір залежатимуть, я не зможу далі працювати.

– Скажіть, а думки рецензентів, чи співпадають із Вашою оцінкою власної творчості?

– Останнім часом стали збігатися, все вирівнюється. Можливо, про це багато сказано в моїх інтерв'ю, і тому мене стали дещо по-іншому позиціонувати, але принаймні зараз немає таких гострих тем і розбіжностей. А раніше багато було, особливо з журналістами. Музикознавці, як правило, все одно коректніші набагато, там не може бути дурних помилок, розбіжностей. А ось деякі журналісти люблять писати взагалі не в той бік. Бувало, дивишся і дивишся наївності або по-доброму посміхаєшся, проте зараз цього практично немає.

– Пані Альоно, чи дає Вам додаткові позитивні імпульси процес перетину композиторської та виконавської творчості?

– Безперечно, так. Практично кожен камерно-інструментальний твір написаний для конкретної людини, за винятком, може бути тих п'єс, які давно написані. Тобто. твори або присвячені конкретним виконавцям, або пам'яті – це в мене з'явилося давно. В. Сильвестров взагалі присвячує все абсолютно всім абсолютно, але в мене дещо інший підхід – я присвячую людям, з якими працюю з 14–15 років. З цього віку я почала серйозно писати, усвідомлено працювати та твори присвячувала виконавцям – так з дитинства я була педагогом своїм навчена. Ми були абсолютно щасливими дітьми, тому що потрапили до Я.М. Фрейдліна. Нам було дано колосальну свободу і нам показували такі твори за радянських часів, які ніхто і ніколи не грав, – це було велике щастя. Він нам давав виконавців високого рівня і, звісно, ми мали дуже високу планку. Тож у мене так вийшло з камерною музикою, і такі стосунки склалися з її виконавцями – теплі, рідні. Взагалі мені пощастило, мою музику грають виконавці найвищого класу, які можуть створювати свою звукову реальність. Що я маю на увазі? Можна уявити море як образ. Коли запливаємо

далеко в море або навіть коли ми перебуваємо на морському березі, і величезна кількість людей навколо, ми їх ніби не чуємо, виникає інша абсолютно звукова реальність, паралельна і відмінна від того, що ми маємо у звичайній побутовій сфері. І ось у музиці важливо навіть не те, як вимовлятиметься вся інтонація, а кожен окремий звук (від цього відштовхується мінімалізм, власне). Ось це милування звучанням кожного звуку (до речі, у В. Сильвестрова цього дуже багато, звідси якісь космічні виходи його творчості), з якого народжується мотив, фраза, мелодія, періоди, і пішло, пішло далі, всі наші форми складаються – це найголовніше для мене, це найбільша моя позиція. Усі великі музиканти створюють свій власний звуковий світ, звукову реальність – для мене це є пріоритетним і, в цьому плані, повторюся, мені пощастило з моїми виконавцями.

– Чи можна сказати, що комунікація композитора та виконавця є одним із найважливіших аспектів розвитку Вашої творчості?

– Так, у мене так, однозначно. Нещодавно в Одесі було захищено дисертацію К. Майденберг-Тодорової з сонористики та алеаторики. Автор там багато говорила про співучість, як один із головних моментів творчості. Однак там це говорилося більше про текст, а в мене це трохи по-іншому – я говорю про співучість кохання, співучість енергій композитора та виконавця. Це дуже важливо, оскільки в музиці ми говоримо ще й про особу цієї людини, виражену в звуку, виражену у ставленні до свого інструменту. Тут дуже цікаво, бо абсолютно кожна соната написана для конкретної людини: скрипкова соната – Н. Литвинова, віолончельна – С. Шольц, альтова – І. Комарова. Я навіть зараз подумала, що твори могли б так і називатися, хоча вони само собою присвячені цим музикантам. «Голоси природи» для туби та фортепіано – це присвячено В. Самойленку, Концертино для контрабасу та симфонічного оркестру – В. Чекалюк, Концертино для

сопрано, саксофона та камерного оркестру – А. Степанова, «Шепіт і крики» – Л. Грищенко та Т., і так можна довго перераховувати. «Збентеження почуттів», в оригіналі альт, альтова флейта та фортепіано (зараз звучатиме у новій, квартетній версії для флейти, кларнету, гобою, фортепіано) – це пам'яті В. Фрейдмана та Н. Журавської. Взагалі таких творів пам'яті, «творів memoгу» у мене три, крім попереднього, Симфонія № 2 пам'яті бабусі та «Симфонічний ескіз» пам'яті А. Шнітке. Зараз я написала новий твір, який ще не виконувався – Туман. Одеса» для арфи та фортепіано. Коли була прем'єра моєї П'ятої симфонії (13 грудня 2013 року), ми розмовляли з Т. Кравченко, і я їй розповіла про дуже цікавий московський концерт, де звучали твори для арфи соло, арфи та голоси. І от як би і не замовлення, але в процесі спілкування стало зрозуміло, що це потрібно зробити. Так народився цей твір, який виконуватимуть Тетяна Кравченко та арфістка Ольга Яковлева. До речі, з Ольгою Яковлевою у мене дуже душевний зв'язок. Моя донька займалася в неї на арфі та ще, дивним збігом, який нас ще більше зблизив, стало те, що її звуть так само, як мою прабабусю: Ольга Яковлева. Ще один новий твір для валторни та фортепіано – «Похмуре світло» виконуватиметься на XX фестивалі «Два дні та дві ночі нової музики». Історія його виникнення пов'язана з В. Бондарчуком, концертмейстером валторн нашого одеського філармонічного оркестру, який сказав мені, що має вчитися геній – Дмитро Таран (киянин, який приїжджає до Одеси на уроки до свого майстра), і я пожартувала: «Добре, я напишу концерт для генія з оркестром і так і назву», ми тоді посміялися. А тепер я думаю, що концерт буде пізніше, але п'єсу для валторни та фортепіано я вже написала, прем'єра буде на фестивалі. Тобто такі речі мене провокують.

– З огляду на тісну співпрацю з виконавцями, очевидно, що практично всі Ваші камерно-інструментальні твори введені у виконавську практику...

– Так, практично все виконується. У мене є така смішна прикмета – я віддаю ноти виконавцям і потім їх не забираю, тобто ці твори ніби подаровані, подаровані від душі, і вони так і йдуть у життя. Наприклад, Концертино для контрабаса та симфонічного оркестру В. Чекалюка було спеціально замовлено, і вже не лише в Одесі прозвучало, а й у Харкові. А це – симфонічний оркестр, це не просто виконати, організувати. Але В. Чекалюк настільки цього хотів, що навіть мене змусив написати переклад для контрабаса та фортепіано, хоча я цього дуже не люблю робити, мені здається, що зовсім інший твір виходить. До речі, фаготовий концерт зі струнним оркестром (1990 р.) я досі не переклала для фагота та фортепіано. Справа в тому, що є такі моменти оркестрові, наприклад, звучать флажолети і більше нічого, чи щось ударне, коли я не розумію, як я маю це перекласти, напевно, має бути зовсім інша музика, інші пласти, адже на роялі цього не зіграєш. А з контрабасовим – вийшло. Ці твори не можуть не виконуватися, тому що музиканти хочуть їх спочатку. Я для них це хочу створити, а вони хочуть грати мою музику – це приголомшливо, тому що твори в загальному коханні народжуються. Так само сталося і з месою, коли в мене була написана лише одна частина «Kyrie eleison» (а вона семичастинна взагалі), І. Шаврук мені сказав: «У грудні граємо, співаємо прем'єру у філармонії». У таких випадках я дуже інтенсивно починаю працювати, можу написати за короткий термін. Наприклад, я Першу симфонію написала за півтора місяці, як це не дивно, бо була також така провокація: «У червні граємо». Або ось такого роду замовлення – пізно ввечері дзвонить Сергій Павлович Шольц і каже: «У мене є «замануха» на твір для туби та квартету, приїжджає Сергіус Кирсенко з Литви і треба зробити добрий твір». Таким чином з'явилося "Deo Volentum" для туби та струнного квартету. Початок творчості відчуваю зсередини, фізично. У мене починається таке тремтіння, пульсація внутрішня. Я вібрую,

як струна, і коли ця вібрація з'являється, – отже, все буде добре. Це як апетит, коли хочеться їсти. Це момент не натхнення, а знаєте, входження, ми ж входимо в потік якийсь... і ось це я зчитую, як вхід у потік, адже ми, композитори, є передавачами. Ян Михайлович Фрейдлін нам казав: «Ви з абсолютним слухом взагалі можете гуляти», а люди з інших областей кажуть: «Ну, все це саме у вас відбувається», і я в таких випадках пояснюю, що ні, не зовсім саме. З одного боку, це Богом дано, з іншого – тут дуже багато голови, ми 16 років навчаємося, тобто всі знання і, так би мовити, технічна головна робота також беруть участь у цьому потоці.

– Ви довіряєте молодим виконавцям?

– Більше да! Нині молодь активніше, інтенсивніше займається камерно-інструментальною музикою. Однак багато років партію фортепіано я грала тільки сама і не давала нікому її виконувати, тому що в мене не було відчуття, що я зможу пояснити. У роботу зрілих музикантів, таких як Н. Бузанова (фортепіано), яка грала Сонату № 2 разом із М. Литвиною (скрипка), я особливо не втручалася, але в мене не було відчуття, що я можу довіритися молодому музикантові. І раптом з'явилася дивовижна дівчинка Олена Грищенко, і з перших хвилин я зрозуміла, що це моя піаністка. Я проаналізувала і хочу відзначити, що молоді виконавці часто мають «синдром учня», навіть найталановитіші, а хочу, щоб вони показали результат. Якщо щось не так, я підкоригую або, може, я отримаю абсолютно несподіваний результат, але це буде чудово. Наприклад, Сонату виконавці багато разів перегравали, і я сама її грала до того моменту, коли вона пішла до студентів. Так от, зрілі музиканти її грали по-різному, наші студенти теж по-різному грають, а вже коли її взяли китайці, то це вже просто фантастика – це взагалі стало іншим твором! Саме це і цікаво, тому зараз молоді я довіряю на 100%! Для мене основне – творчі знахідки – це головна

цінність у виконанні. Якщо людина обдарована, вона це зробить, тим більше, що в нотах все, в принципі, написано.

– Скажіть, а які б у Вас були побажання до молодих виконавців-студентів?

– Студенти грають лише традицію, і це загалом біда. Навіть у школах-десятилітках, які вважаються «просунутими», не встигають приділити увагу сучасній музиці. Я знаю зсередини цей процес, вони не доходять ні до аналізу теоретико-музикознавчого, ні до виконання цих творів, і це, очевидно, пов'язане з навчальною програмою. Коли вони бачать уперше ноти із сучасною нотною графікою, багато хто не адаптований до цього, але коли музикант уже в цьому існує – це стає абсолютним нормативом. Ми за радянських часів не мали цього зовсім, хоча деяким пощастило з учителями (одеськими, київськими), наприклад, мені дуже багато давали сучасну музику, але це було неймовірно складно. А зараз це все є, будь ласка, грай, будь ласка, знаходи, ноти є, звертайся до живих композиторів. Тому побажання одне: виконавцям та музикознавцям потрібно більше грати та вивчати музику XX – початку XXI століття, оскільки нове дуже розвиває, розширює свідомість. Звісно, змінюватись мають і навчальні програми – це те, про що ми говоримо без кінця в одеській консерваторії та в національному університеті ім. І. І. Мечнікова. Там це також велика прогалина у культурологів та філософів, які не знають багато чого просто через те, що в них немає можливості це вивчати. Їм раз на тиждень дають годину на музичну літературу в університеті – цього недостатньо, і педагоги використовують будь-яку додаткову можливість дітей розкрити, наприклад, мене запрошують почитати лекції. Нещодавно я двічі зустрічалася зі студентами-філософами та культурологами університету ім. І. І. Мечнікова і навіть наводила на лекції свого учня, духовного сина Андрія Малінича (він зараз на 3 курсі). Я хочу, щоб студенти

спілкувалися більше зі своїми ровесниками, які перебувають у творчому пошуку, щоб молодята спілкувалися з молодими однією мовою, тому що мене студенти все одно сканують як викладача, хоча в мене інші форми роботи з дітьми – колегіальні. Звичайно, і від самих студентів багато залежить. Вони ж можуть ходити на концерти, наприклад нашого камерного оркестру, який грає дуже багато сучасної музики (зокрема, музику В. Сильвестрова вони переграли як ніхто), або на концерти тих самих «Гармоній світу», які зробили понад 100 світових прем'єр. Тобто це вже чисто людський фактор і потрібно провокувати молодь, принаймні на те, щоб вони хотіли дізнаватися про це. Тому я бажаю, щоб люди змінювалися, і щоб змінювалися програми.

– Скажіть, на даний момент, які ваші твори введені в педагогічну практику?

– Постійно беруть Скрипкову сонату № 2 та тріо «Збентеження почуттів». Віолончельну та альтову сонати, струнний квартет хочуть грати, але вони складні більше не технічно, а тому що це «дорослі» твори, які вимагають зрілості, чого у студента може не вистачати (хоча їх пробували грати, але вони не йдуть саме з цієї причини). Я зробила переклад для кларнета та фортепіано Концертіно для сопрано-саксофона та камерного оркестру, також перекладено для контрабаса та фортепіано Концертіно для контрабаса та симфонічного оркестру. Дані твори цілком можуть бути використані у навчальній програмі, тому що це досить складні твори, які будуть корисні виконавцям не лише у професійно-технічному плані, а й у плані духовного зростання.

– Які Ви бачите додаткові можливості для популяризації композиторської творчості?

– Я беру участь у різних фестивалях, проектах, але скоріше не для популяризації моєї творчості, а для розширення мого інформаційного поля. Це є стимулом моєї творчості, мені важливою є ця провокація для подальшого

розвитку, мені важливою є інформація: що в цій галузі зараз робиться. Наукові конференції – це форма спілкування кількох вчених, а фестивалі – це форма спілкування композиторів, виконавців... Ми можемо пити чай на кухні, а можемо спілкуватися на своїх концертах та фестивалях, от і все. Швидше, саме для цього я беру участь у фестивалях, ніж для власної популяризації, для мене ось цей пріоритет є. Два роки тому я була востаннє на концерті Сергія Михайловича Слонімського, і це була творчість у кожній ноті, то була музика абсолютно з людським обличчям. Зрозуміло, він зрілий композитор, блискучий майстер. Він пише такою мовою, що просто фантастика: дуже цікаво, доступно, не примітивно та не банально. Має майстерне оркестрування, майстерно підібраний інструментарій та його поєднання – це викликає живу реакцію на музику.

Я викладаю в Одесі, бо діти у нас цікавіші, яскравіші, кращі, живіші, вони емоційні, відкриті, внутрішньо вільні. Мені це необхідно завжди, я не можу відпочивати, тільки працюю.

Симфония №1
Лявский, 1950

Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Kontrabassi
Flauti
Fagotti
Clarinetti
Fagotti
Trombe
Trombe
Tromboni
Tuba
Timpani
Ritornello
Cymbali
Triangolo
Glockenspiel

1. Allegro (1-30)

2. Adagio (31-50)

3. Allegro (51-70)

4. Adagio (71-90)

5. Allegro (91-110)

6. Adagio (111-130)

7. Allegro (131-150)

8. Adagio (151-170)

9. Allegro (171-190)

10. Adagio (191-210)

11. Allegro (211-230)

12. Adagio (231-250)

13. Allegro (251-270)

14. Adagio (271-290)

15. Allegro (291-310)

16. Adagio (311-330)

17. Allegro (331-350)

18. Adagio (351-370)

19. Allegro (371-390)

20. Adagio (391-410)

21. Allegro (411-430)

22. Adagio (431-450)

23. Allegro (451-470)

24. Adagio (471-490)

25. Allegro (491-510)

26. Adagio (511-530)

27. Allegro (531-550)

28. Adagio (551-570)

29. Allegro (571-590)

30. Adagio (591-610)

31. Allegro (611-630)

32. Adagio (631-650)

33. Allegro (651-670)

34. Adagio (671-690)

35. Allegro (691-710)

36. Adagio (711-730)

37. Allegro (731-750)

38. Adagio (751-770)

39. Allegro (771-790)

40. Adagio (791-810)

41. Allegro (811-830)

42. Adagio (831-850)

43. Allegro (851-870)

44. Adagio (871-890)

45. Allegro (891-910)

46. Adagio (911-930)

47. Allegro (931-950)

48. Adagio (951-970)

49. Allegro (971-990)

50. Adagio (991-1010)

51. Allegro (1011-1030)

52. Adagio (1031-1050)

53. Allegro (1051-1070)

54. Adagio (1071-1090)

55. Allegro (1091-1110)

56. Adagio (1111-1130)

57. Allegro (1131-1150)

58. Adagio (1151-1170)

59. Allegro (1171-1190)

60. Adagio (1191-1210)

61. Allegro (1211-1230)

62. Adagio (1231-1250)

63. Allegro (1251-1270)

64. Adagio (1271-1290)

65. Allegro (1291-1310)

66. Adagio (1311-1330)

67. Allegro (1331-1350)

68. Adagio (1351-1370)

69. Allegro (1371-1390)

70. Adagio (1391-1410)

71. Allegro (1411-1430)

72. Adagio (1431-1450)

73. Allegro (1451-1470)

74. Adagio (1471-1490)

75. Allegro (1491-1510)

76. Adagio (1511-1530)

77. Allegro (1531-1550)

78. Adagio (1551-1570)

79. Allegro (1571-1590)

80. Adagio (1591-1610)

81. Allegro (1611-1630)

82. Adagio (1631-1650)

83. Allegro (1651-1670)

84. Adagio (1671-1690)

85. Allegro (1691-1710)

86. Adagio (1711-1730)

87. Allegro (1731-1750)

88. Adagio (1751-1770)

89. Allegro (1771-1790)

90. Adagio (1791-1810)

91. Allegro (1811-1830)

92. Adagio (1831-1850)

93. Allegro (1851-1870)

94. Adagio (1871-1890)

95. Allegro (1891-1910)

96. Adagio (1911-1930)

97. Allegro (1931-1950)

98. Adagio (1951-1970)

99. Allegro (1971-1990)

100. Adagio (1991-2010)

101. Allegro (2011-2030)

102. Adagio (2031-2050)

103. Allegro (2051-2070)

104. Adagio (2071-2090)

105. Allegro (2091-2110)

106. Adagio (2111-2130)

107. Allegro (2131-2150)

108. Adagio (2151-2170)

109. Allegro (2171-2190)

110. Adagio (2191-2210)

111. Allegro (2211-2230)

112. Adagio (2231-2250)

113. Allegro (2251-2270)

114. Adagio (2271-2290)

115. Allegro (2291-2310)

116. Adagio (2311-2330)

117. Allegro (2331-2350)

118. Adagio (2351-2370)

119. Allegro (2371-2390)

120. Adagio (2391-2410)

121. Allegro (2411-2430)

122. Adagio (2431-2450)

123. Allegro (2451-2470)

124. Adagio (2471-2490)

125. Allegro (2491-2510)

126. Adagio (2511-2530)

127. Allegro (2531-2550)

128. Adagio (2551-2570)

129. Allegro (2571-2590)

130. Adagio (2591-2610)

131. Allegro (2611-2630)

132. Adagio (2631-2650)

133. Allegro (2651-2670)

134. Adagio (2671-2690)

135. Allegro (2691-2710)

136. Adagio (2711-2730)

137. Allegro (2731-2750)

138. Adagio (2751-2770)

139. Allegro (2771-2790)

140. Adagio (2791-2810)

141. Allegro (2811-2830)

142. Adagio (2831-2850)

143. Allegro (2851-2870)

144. Adagio (2871-2890)

145. Allegro (2891-2910)

146. Adagio (2911-2930)

147. Allegro (2931-2950)

148. Adagio (2951-2970)

149. Allegro (2971-2990)

150. Adagio (2991-3010)

151. Allegro (3011-3030)

152. Adagio (3031-3050)

153. Allegro (3051-3070)

154. Adagio (3071-3090)

155. Allegro (3091-3110)

156. Adagio (3111-3130)

157. Allegro (3131-3150)

158. Adagio (3151-3170)

159. Allegro (3171-3190)

160. Adagio (3191-3210)

161. Allegro (3211-3230)

162. Adagio (3231-3250)

163. Allegro (3251-3270)

164. Adagio (3271-3290)

165. Allegro (3291-3310)

166. Adagio (3311-3330)

167. Allegro (3331-3350)

168. Adagio (3351-3370)

169. Allegro (3371-3390)

170. Adagio (3391-3410)

171. Allegro (3411-3430)

172. Adagio (3431-3450)

173. Allegro (3451-3470)

174. Adagio (3471-3490)

175. Allegro (3491-3510)

176. Adagio (3511-3530)

177. Allegro (3531-3550)

178. Adagio (3551-3570)

179. Allegro (3571-3590)

180. Adagio (3591-3610)

181. Allegro (3611-3630)

182. Adagio (3631-3650)

183. Allegro (3651-3670)

184. Adagio (3671-3690)

185. Allegro (3691-3710)

186. Adagio (3711-3730)

187. Allegro (3731-3750)

18

177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

Picc.
 Fl.
 Ob.
 Cl.
 Cl. &
 Fag.
 Cor.
 Arch.

* Cadenza
 Allegro
 con sord.
 senza sord. Allagio marcato
 sul D.
 non vibrato
 poco vifa. molto vifa.
 * Cadenza suonem tutto ucraino. II. attaca
 переходитъ в II.

Largo 1250 In memory of A. Schnittke А. Томленова

* произвольное повышение и понижение на $\frac{5}{4}$ тона, $\frac{3}{4}$ тона.

Одесская сюита (рукопись) А. Томленовой

Handwritten musical score for "Sinfonia 1940" by Giuseppe Penone. The score is written on multiple staves for various instruments including Clarinet, Timpani, Percussion, Piano, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trombone, Trumpet, Horn, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics like "Piano" and "Sinfonia 1940".

Навчальний посібник

БУХНІЄВА О.А.

**Ціннісно-сміслові функції народного
музичного мистецтва: інтегративно-
інтерпретаційний контент**

Монографія

Ізмаїльський державний гуманітарний університет

Українською мовою

Підписано до друку 06.02.2026 р.
Формат 60×84/16. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman
Друк офсетний. Ум. друк. арк. 15,46. Наклад 300 прим.
Зам. № 0602/1

Надруковано з готового оригінал-макета у друкарні «Апрель»
ФОП Бондаренко М. О.
65045, м. Одеса, вул. В. Арнаутська, 60
Тел.: +38 (048) 703 11 86
info@aprel.od.ua

Свідцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців ДК № 4684 від 13.02.2014