

“ПРЯЛА Б ЖЕ Я КУДЕЛИЦЮ” МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО: ОСОБЛИВОСТІ ОПРАЦЮВАННЯ НАРОДНОЇ ПІСНІ

УДК 784.4(477)

Ірина Бермес, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання і диригування

Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

“ПРЯЛА Б ЖЕ Я КУДЕЛИЦЮ” МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО: ОСОБЛИВОСТІ ОПРАЦЮВАННЯ НАРОДНОЇ ПІСНІ

У статті досліджується творча обробка народної пісні “Пряла б же я куделицю” М. Ластовецьким.

Ключові слова: Микола Ластовецький, композитор, пісня, хор, обробка.

Актуальність проблеми. Своєрідним творчим феноменом, що поєднує в собі рівень цивілізації суспільства, композиторську й виконавську творчість, широко представленим у музичному тезаурусі України, є хорова обробка. Вона виконує функцію динамічного чинника збереження й розвитку національних традицій, засвоєння творчого досвіду. Хорова обробка, як одна з найбільш узвичаєних у музиці форм, сприяє розширенню “культурного контексту художніх ідей” [1, 8].

Майже кожен професійний композитор у своїй творчості апелює до народної пісні – невичерпного джерела духовності українців. Адже українська пісня – поезія життя народу, гама почуттєвих інтонацій людської душі. “Саме в обробках народної пісні – у відношенні до першоджерела, вмінні “прочитати” його і по-своєму інтерпретувати – проявляється мистецька зрілість композитора, його рівень професійності, зрештою, зрілість світогляду”, – слушно зауважує кандидат мистецтвознавства К. Цірікус [10, 76]. Звернення до “голосу душі народної” залишається домінуючим для кожної мистецької епохи, так само і для сучасного митця. Значний досвід композиторів у галузі її опрацювання, починаючи від М. Лисенка та його послідовників К. Стеценка, Я. Степового, М. Леонтовича, живить енергією естетичних уроків усі наступні творчі покоління.

Мистецька значущість та життєздатність хорової обробки спричинена “генетичним зв’язком з семантичним полем” [8, 65] фольклорної співочої традиції України.

Мета статті полягає в окресленні прийомів опрацювання народної пісні “Пряла б же я куделицю”.

Виклад основного матеріалу. Микола Ластовецький – заслужений діяч мистецтв України, професійний композитор (закінчив Львівську державну консерваторію ім. М. Лисенка, клас Р. Сімовича), педагог, член національної

спілки композиторів, спілки театральних діячів України, голова науково-культурологічного товариства ім. В. Барвінського, директор Дрогобицького державного музичного училища ім. В. Барвінського – з благоговінням відноситься до народної пісні. Митець вимогливо відбирає фольклорний матеріал, за його зверненням до мелодії “стоїть... строга система художніх уподобань” [9, 119]. Народна пісня для композитора – не тільки сприйняття прекрасного чи естетична насолода, це ще й колосальне духовне збагачення та вдосконалення. В цьому є певна закономірність, бо М. Ластовецький сформувався у природному середовищі з “мовою почуттів” (термін Б. Асаф’єва), “яка народжується в серці людини, і є тим живим коренем етносу, через який віками струмує генетичний код його духовності” [2, 88].

У творчому доробку М. Ластовецького понад 20 обробок народних пісень для різних типів хорів: мішаного без супроводу (колядка “Зажурили сі буйнії гори”; “Пряла б же я куделицю”; три лемківські пісні – “Кед єм так пасала”, “Над водов кряк”, “Била любов”; із записів І. Франка – “Гей, а ворле, ворле, сивий соколе”, “Ой пігнала дівчинонька ягнятонько в поле”); для чоловічого хору (“Ой по горі, горі”, “Ой світи, місяченьку”) та ін.

Апелювання митця до цього культурного пласта не має систематичного характеру, втім, якщо пісня “запала в душу”, М. Ластовецький уміє винятково тонко впізнати її “таємниці” та надати їй художньої вартості.

Зважаючи на масштабність мислення композитора, його тяжіння до великих форм, передовсім у жанрі симфонічному, звернення до хорових обробок указує на неухильний пошук “нових берегів” у творчості.

Композитор углиблюється в образну сферу і музичні особливості кожної з пісень, їхню жанрову природу і саме з таких позицій підходить до

“ПРЯЛА Б ЖЕ Я КУДЕЛИЦЮ” МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО: ОСОБЛИВОСТІ ОПРАЦЮВАННЯ НАРОДНОЇ ПІСНІ

мистецького опрацювання фольклорних зразків. Він непохитно дотримується принципу М. Леонтовича: “...Завдання художника (композитора – І.Б.)... – шукати нових форм, які б найкраще виявляли ідею пісні” [7, 10].

Маючи самобутню творчу натуру та необхідний арсенал композиторських засобів, М. Ластовецький утілює експресію фольклорного первіня в реальний мистецький задум.

“Пряла б же я куделицю” – лірико-побутова пісня, записана Л. Созонік і О. Мурзіною вс. Обарів на Рівненщині. Доктор мистецтвознавства А. Іваницький констатує, що в піснях цього жанру окреслюються “*родинні стосунки* (в усій їх складності)... центральним образом більшості пісень про родинний побут є жінка, а основною художньою метою – зображення жіночої долі” [6, 218, 220]. “Пряла б же я куделицю” і є взірцем вельми поширених пісень про жіночу долю (згадаймо, бодай, обробки М. Леонтовича на улюблену для композитора тему: “Піють півні”, “Мала мати одну дочку”, “Ой з-за гори кам’яної”, “Зашуміла ліщинонька”, “Пряля” та ін. – І.Б.)

Поетичний текст і мелодія пісні сповнені простоти і природності почуттів. Очевидно, саме цим і продиктований вибір формотворчих засобів, які спрямовані на глибоке “проникнення” в сутність фольклорного взірця. У цьому підході М. Ластовецький суголосний з художніми принципами М. Леонтовича, в якого особливості поетики і музичного стилю пісні визначають “...весь комплекс виразових засобів, необхідних для всебічного розкриття і збагачення її образів, настроїв, найтонших емоційних відтінків” [4, 58].

“Пряла б же я куделицю” опрацьована композитором у куплетно-варіаційній формі: А (10+12) + А1 (8+16). Вперше застосована у хоровій творчості М. Леонтовича, відтак – П. Козицького і С. Козака, куплетно-варіаційність стала суттєвим засобом прочитання “характеристичного” (дефініція чеського музикознавця З. Неєдли – І.Б.) у народній пісні.

Особливості побудови пісенного взірця, його сюжетної драматургії, ймовірно, й визначили архітектоніку твору та її “метод характеристики” (З. Неєдли). Мелодія пісні вкладається у просту двочастинну побудову, де перший квадратний 8-тактовий період слугує свого роду заспівом, а другий – 12-тактовий – приспівом. У початковому реченні М. Ластовецький уживає рівнобіжний рух голосів у жіночому хорі. Початок побудови відтінено антифоном: остинатною мелодичною лінією альт (тонічний органний пункт) і рухливим двоголоссям (терцова втора) сопрано. На думку А. Іваницького, “втора... є різновидом більш

широкого поняття, а саме – паралельного голосоведення” [6, 47]. Розмірена будова фраз по двотактах у парному метрі порушується вставного характеру такту на 3/4 – як природна властивість самої мелодії. Тобто, переміна метру закладена в “характері” народної пісні.

Два речення періоду різняться тільки насиченням гармонічних засобів у кінці другої побудови: YII – YI – дисонуюче тризвуччя домінанто-субдомінантової групи, яке розв’язується в повну тоніку в другому періоді (приспіві). Така функціональна логіка руху гармонії, думається, пов’язується з глибоким розумінням художнього завдання та прагненням повно розкрити образ народної пісні. Водночас, метод гармонічного варіювання свідчить про суб’єктивно-авторське підкреслення психологічних нюансів: “Пряла б же я куделицю, так голівка болить”. Використання ж суміжнощабельності (в дво та триголоссі) в розв’язці речень вказує на врахування композитором особливостей секундової організації народної гармонії, як однієї з найістотніших рис української музики. Секундові сполучення надають звучанню характерного забарвлення та посилюють динаміку розвитку.

Для розкриття музично-поетичної сутності фольклорного взірця, композитор у наступній побудові збагачує темброву палітру хору, вводячи нову групу виконавців – чоловічий хор. “Змінне багатоголосся – гнучкий, найуживаніший різновид гомофонно-гармонічної фактури, коли акордика спирається на функціональну логіку, але голоси вільно сходяться в унісон або розходяться на дві-три партії, іноді й на чотири...”, – підкреслює А. Іваницький [6, 47]. У цілому, М. Ластовецький, таким чином, застосовує типово народний прийом згущення хорової тканини та відтворює колорит народнопісенної творчості.

Другий період обробки – новий тематичний матеріал, виразніший в емоційному плані, розширений структурно (12 тактів). Тут наявні елементи танцювальності, які, ймовірно, відповідають характерові неспокійної молодого дівчини. Суттєві зміни в прочитанні і тлумаченні образу пов’язані з підкресленням психологічних нюансів. Адекватно до цього, композитор змінює логіку руху: “Moderato e rubato”, відтак – “Alegretto”.

Приспів викладено в народному стилі: два речення “домальовують” образ молодого жінки-прялі, котра не всидить “вдома тихо, бо ще молода”. З приєднанням чоловічого хору функцію альтів упродовж двох тактів перебирають чоловіки (ч.5 у вертикалі), а жіночий – зберігає початкову інтерваліку, з незначним її розширенням

“ПРЯЛА Б ЖЕ Я КУДЕЛИЦЮ” МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО: ОСОБЛИВОСТІ ОПРАЦЮВАННЯ НАРОДНОЇ ПІСНІ

на початку другого речення (ч.8, м.6, зм.5). Квінта тенора й баса, вслід чергування квінти й октави в чоловічому хорі є елементами “інструментального” голосового супроводу, нагадують підголоски волинок (короткі вісімкові інтервали ч.5 і ч.8 посилюють смислове навантаження того чи іншого слова в тексті – І.Б.). Цей виражальний засіб, ужитий М. Ластовецьким, виникає з підоснови пісні й почерпнутий автором із народної творчості.

У зав’язку другого речення несподівано, водночас якось вельми природно, після тризвуку УІ шабля, з’являється натуральна домінанта мінорного ладу (такий же прийом уживає М. Леонтович в обробці “Наступає чорна хмара” – І.Б.). Вона звучить дуже колоритно і свіжо. Виразальне значення натуральної домінанти криється в українській народній пісенності, так само в органічному синтезі народних і класичних норм голосоведіння. Ощадливими, простими гармонічними засобами відзначається ця побудова: d, УІ, ІІ6/4, УІІ7, t, D, t, ІІ6, t6/4, D, t. Діатонікою функціонально ясних акордів, традиційним кадансом у кінці завершується перший варіант хору “Пряла б же я куделицю”. Уживання ж секундової інтерваліки в кінці двох речень свідчить про врахування композитором типових особливостей народної гармонії. Гармонічні засоби цієї конструкції демонструють психологічну забарвленість змісту.

Закінчується перший варіант пісні в октавному унісоні. Це властивий прийом для українських пісень, вельми поширений у народній творчості. На думку Н. Герасимової-Персидської унісоні та октави – “це своєрідні мелодичні “вузли”, до яких стягуються голоси при завершенні музичної думки” [3, 103].

У другому варіанті посилюється образне навантаження, радше змістовно виразні деталі тексту пісенного первіня. В опрацюванні народної пісні з’являються нові штрихи. Мелодія залишається в центрі і ведеться сопрано в терцовому супроводі – дуже типовим для української пісенності засобом. Мелодична лінія мецо-сопрано вирізняється введенням найбільш важливих устоїв тексту та змінним ритмічним малюнком з використанням четвертних і половинних тривалостей. Вона плавна, невеликого діапазону (ч.5), має власну закономірність розвитку. Побудована на основі висхідно-низхідного секундового руху, помітно напружує звучання. Нагромадження хроматизмів, альтерація УІ та УІІ шаблів підсилюють найтонші нюанси душевного стану жінки: “Пила б же я горілочку, мені муж не велить”.

Характер мелодії партії альту відчутно змінюється, відповідно й загострюється гармонічна вертикаль триголосся і зростає роль субдомінантових співзвуч. Так, ІІ4/3 (без терції) спочатку виникає з високим квінтовым тоном (ознаки дорійського мінору), відтак – натуральним. Цей каданс виражає найбільшу зв’язаність голосоведіння, терпкість його дисонансу пластично переходить в консонуючий основний звук тонічного тризвуку. В другому реченні початкового періоду накреслюється характерна для триголосся активна взаємодія партій, з’являються позначки мелодичного ре-мінору. Показово, що музична мова М. Ластовецького виникає з інтонаційних і ритмічних особливостей народної пісні.

Переходячи до другого речення, композитор уживає прийом “досказування”, коли в басовій партії низхідний тетракордовий мотив (“муж не велить”) мовби зміцнює провідну думку побудови. Це зумовлено логічністю розповіді, природністю розвитку драматургійної лінії хору. Засіб “досказування” використовував у своїх обробках М. Леонтович (“Мала мати одну дочку”, “Дударик”, “Ой піду я в ліс по дрова”, “Ой послала мене мати”, “Зашуміла ліщиницька”, “Ой сів-поїхав” та ін.). Застосовування цього прийому М. Ластовецьким указує на тяглість традицій в опрацюванні вірців народнопісенної творчості.

Друге речення другого варіанту – розширене, воно вирізняється певними ритмічними та тембровими контрастами, які оживляють та збагачують хорову фактуру. Композитор надає більшій мелодичній виразності та індивідуалізації чоловічим голосам хору, що живо доповнюють здебільшого терцову втору однорідного жіночого. Щирість музичного викладу і надзвичайна логічність розвитку матеріалу – характеризують цю побудову.

Щоразу в приспіві М. Ластовецький надає свіжих барв мелодичним лініям чоловічого хору, знаходить засоби більш активного вираження тексту. Виклад набуває елементів інструментального голосового супроводу, він є невід’ємною частиною “смислового звуковияву” (дефініція Б. Асаф’єва – І.Б.), за допомогою яких поглиблюється зміст музичного образу пісні. Це свідчить про те, що композитор використовує голоси хору як низку самостійних виражальних засобів, кожен із яких розвиває головну музичну думку. Загалом треба відмітити, що М. Ластовецький не перевантажує хорові голоси, а використовує їх у тих регістрах, де вони найкраще звучать.

Внутрішня композиція другого періоду розгорнута: вона доповнюється гармонічною

“ПРЯЛА Б ЖЕ Я КУДЕЛИЦЮ” МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО: ОСОБЛИВОСТІ ОПРАЦЮВАННЯ НАРОДНОЇ ПІСНІ

вертикаллю всього хору і вкладається в 10-тактову побудову. Це вузловий кульмінаційний епізод, який вносить конструктивний елемент. Далі “розповідь” логічно переривається паузою. Заклучна композиційна частина (невелика 6-тактова кода) протистойть попереднім. Її музична думка концентрує різноплановий зміст, змальовує своєрідний конфлікт стану душі героїні:

1) молода дівчина не всидить вдома, “бо ще молода”;

2) “пряла б же я куделицю, так голівка болить”.

Контрастні емоційні рівні, певна річ, прочитуються композитором неоднаково: перший у акордовій фактурі, другий – безпосередньо пов’язаний із контекстом народної пісні. На фоні п’ятиголосся хору одне сопрано виконує відправну мелодію (її чотири такти). Цим прийомом композитор підсилює формотворчу і смислову значущість початкової фрази та музичного образу пісні. Це завершення спонукає до роздумів над сенсом життя, а терпкість кінцевого акорду сприймається як життєве одкровення страждаючої душі.

Використання наонакордової гармонії впливає з самостійності руху кожного голосу та його вагомості. Воно сприяє психологічному розкриттю характеру героїні народної вірця. Так, субдомінантовий наонакорд і II6/5 із високим Y1 шаблем указують на дорійську барву, відтак натуральний Y16 і d6/5, неповідні акорди тонічної групи з прохідними звуками і кінцевий тонічний наонакорд – прикмети впливу народних форм багатоголосся на гармонію М. Ластовецького.

У другому варіанті композитор, точно слідуючи за текстом, змінює темпові позначення: *Sostenuto serrando rit.* (перше речення), *A tempo serrando* (друге речення) та *Sostenuto, moderato* (кода).

Упродовж твору мелодія ведеться жіночим хором. Світлий, лірично-ніжний тембр сопрано і мецо-сопрано правдиво передає почуття жінки. З уведенням чоловічого хору майстерне колористичне протиставлення голосових тембрів набуває яскравих рис.

У хорі вишукано використана мінливість різновидів ладу (d-moll постає в усіх трьох видах: натуральному, гармонічному та мелодичному). Вибір мінорних барв, на думку доктора мистецтвознавства С. Грици, є характерним саме “...для сімейної, побутової, соціальної лірики” [5, 57]. Ладовість насичується колоритною гармонією – альтерованими акордами субдомінанти (нонакорд у коді), перерваними кадансовими зворотами. Погідні барви і тяжіння до натурального мінору помітно домінують над іншими ладовими нюансами.

Гармонійність фольклорного першоджерела та хорового викладу, доречне застосування художніх засобів сприяють виявленню психологічного стану героїні (“Пила б же я горілочку, мені муж не велить”). Невеликі зміни мелодії в повторному другому реченні зумовлюються частковим розширення віршового рядка. Природно, що таке варіювання заторкує найперше ритмічний малюнок мелодії – вона розширюється, а в кінцевому чотиритакті (який сприймається як кода) гармонічна структура цілком впливає з особливостей народної пісні.

Колорит акапельного хорового звучання досягається дивовижною органічністю синтезу музично-поетичного образу та композиторського прочитання. Семантика музичних засобів, застосованих композитором, пояснюється орієнтацією на фольклорний взірєць.

В опрацюванні пісні “Пряла б же я куделицю” М. Ластовецький використав активний динамічний принцип (термін ужитий В. Дяченком – І.Б.), суть якого зводиться до правдивого розкриття її внутрішніх виражальних можливостей.

Висновки. Кандидат мистецтвознавства О. Коновалова слушно зауважує, що обробка народної пісні здійснюється композитором відповідно до художніх норм “певної культурно-історичної доби, естетичного рівня розуміння музично-художніх явищ, професійної майстерності та специфіки хорової творчості” [8, 64]. Ці приписи виявляємо в процесі аналізу опрацьованої М. Ластовецьким народної пісні.

Обробка “Пряла б же я куделицю” вказує на специфічно українську природу художнього мислення М. Ластовецького. Цей взірєць народнопісенної творчості засвідчив як оригінальність творчого підходу, так і самобутність митця.

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // *Музыкальный современник: сборник статей.* – Вып. 6. – М.: Советский композитор, 1987. – С. 5 – 44.

2. Бенч О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції. – К.: Український світ, 2002. – 440 с.

3. Герасимова-Персидська Н. Характерні риси поліфонії М. Леонтовича // *Творчість М. Леонтовича: збірка статей / Упоряд. В. Золочевський.* – К.: Музична Україна, 1977. – С. 99 – 124.

4. Гордийчук М. Николай Леонтович. – К.: Музична Україна, 1977. – 136 с.

МЕТОД ПРОЕКТІВ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ

5. Грица С. Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор: нарис. – Київ-Тернопіль: Астон, 2007. – 152 с.
6. Іваницький А. Українська народна музична творчість. – К.: Музична Україна, 1990. – 334 с.
7. Козицький П. Творчість Миколи Леонтовича //Творчість М. Леонтовича: збірка статей /Упоряд. В. Золочевський. – К.: Музична Україна, 1977. – С. 7 – 15.
8. Коновалова О. Жанрова система музичної обробки в хоровому мистецтві // Вісник ХДАДМ. – 2008. – №12. – С. 61 – 69.
9. Мурзіна О. Напрями відбору і трансформації фольклорного матеріалу в обробках народних пісень С. Людкевича //Творчість С. Людкевича: збірка статей /Упоряд. М. Загайкевич. – К.: Музична Україна, 1979. – С. 117 – 144.
10. Цірікус К. Обробки народних пісень // Микола Колесса – композитор, диригент, педагог: збірка статей /Упоряд. Я. Якуб'як. – Львів, 1997. – С. 76 – 86.

Стаття надійшла до редакції 10.11.2009

УДК 378.001.13

Валентина Барановська, викладач кафедри фізико-математичних дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

МЕТОД ПРОЕКТІВ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ

У статті розкриваються питання доцільності використання проектних методів навчання, що надає практично необмежені можливості для самостійної та спільної творчої діяльності викладача та студентів в умовах кредитно-модульної організації навчального процесу.

З урахуванням специфіки майбутньої педагогічної діяльності студентів та на основі аналізу організації навчального процесу розглядаються загальні принципи побудови навчального модуля “Методика застосування комп’ютерної техніки при викладанні предметів шкільного циклу”. Системний підхід до проектування суттєво підвищує продуктивність навчання, формує інформаційну культуру сучасного педагога.

Ключові слова: інформаційна компетентність, інформаційні технології, метод проектів.

Постановка проблеми. Інформатизація освіти як невід’ємна складова загальної інформатизації суспільства має вирішити завдання підготовки нового покоління до його продуктивної діяльності в умовах інформаційного суспільства. Запровадження в навчальний процес сучасних інформаційних, зокрема, комп’ютерно-орієнтованих і телекомунікаційних технологій, відкриває нові шляхи й надає широкі можливості для подальшої диференціації загального навчання, всебічної активізації творчих, пошукових, особистісно орієнтованих комунікативних форм навчання, підвищення його ефективності, мобільності й відповідності запитам практики.

На думку академіка М.І. Жалдака, вивчення предмету інформатики та використання нових інформаційних технологій в практиці навчання в учнів повинні сформуватися головні компоненти основ інформаційної культури. Майбутній розвиток інфоосфери, усіх її складових, узгодження

процесів, що в ній відбуваються, з гуманістичними ідеалами всебічного розвитку особистості значною мірою залежать від рівня і розвитку інформаційної культури як суспільства в цілому, так і кожної людини зокрема

Головна мета предмету “Основи інформатики” – сформувати знання, вміння і навички, необхідні для раціонального використання сучасних інформаційних технологій при розв’язанні задач, пов’язаних з опрацюванням інформації, її пошуком, систематизацією, зберіганням, подаванням та передаванням; ознайомити учнів з роллю нових інформаційних технологій у сучасному виробництві, науці, освіті, повсякденній праці, із перспективами розвитку обчислювальної техніки; започаткувати основи інформаційної культури учнів [1].

На заняттях з інформатики учні та студенти одержують лише знання з галузі самих інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ), навички роботи з комп’ютером і програмним