Міністерство культури України

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

На правах рукопису

Драгомирецька Олена Станіславівна

УДК 784 (=161.2).03.071.2 Авдієвський А. ”1933/2016”(043.3)

Творчість Анатолія Авдієвського в контексті української хорової культури

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Дисертація на здобуття наукового ступеня

кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник:
КИЯНОВСЬКА Любов Олександрівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри історії музики

Львів – 2016

ЗМІСТ

ВСТУП с. 3

РОЗДІЛ І.Традиції української хорової культури у проекції на композиторсько-виконавську творчість Анатолія Авдієвського с. 15

1.1. Ментальна обумовленість українського хорового співу с. 15

1.2. Діяльність Анатолія Авдієвського в контексті проблематики творчості «музикантів-практиків». с. 31

1.3. Основні принципи хорової інтерпретації Анатолія Авдієвського с. 45

РОЗДІЛ ІІ. Основні жанри творчості Анатолія Авдієвського с. 68

2.1. Обробки українських народних пісень – продовження традицій національної професійної композиторської школи XIX – першої половини XX ст. с. 68

2.2. Обробки пісень народів світу – синтез національного художнього світогляду і впливів інших культурних традицій. с.114

2.3. Оригінальні твори на вірші сучасних поетів – відчуття художньо-мистецьких тенденцій сьогодення. с.144

2.4. Головні засади індивідуальної композиторської манери Анатолія Авдієвського. с. 163

ВИСНОВКИ с. 176

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ с. 184

ДОДАТОК 1 с. 201

ДОДАТОК 2.

ВСТУП

Актуальність теми. Сучасне хорове мистецтво відзначається особливою диференційованістю і, відповідно, значною різноспрямованістю естетичних засад, різними векторами репертуарної політики, самою манерою виконавства і тими цілями, яких прагне досягнути композитор – автор хорових опусів, та диригент – керівник хору. Незважаючи на несприятливі для масового хорового руху соціокультурні обставини, до яких відносимо перевагу примітивної субкультури в засобах масової інформації, на аудіо- та відеоринку, відсутність цілеспрямованої культурної стратегії у популяризації національної академічної спадщини та ряд інших, питома українська традиція хорового співу все ще залишається дієвою. В цьому процесі суттєву роль відіграють різні напрямки трансформації хорового виконавства, що дозволяють йому пристосуватись до реалій глобалізованого континууму через використання гнучких і ефективних способів впливу на широку слухацьку аудиторію.

А те, що потреба в хоровому мистецтві належить до ментально обумовлених потреб українського народу і навіть попри процеси глобалізації і уніфікації музичної продукції продовжує займати важливе місце в духовному житті нації свідчить вельми насичена «хорова інфраструктура» сучасного українського суспільства. Як доказ варто навести активний фестивально-хоровий рух в Україні в останні 20 років. До найяскравіших реперезентантів цього процесу віднесемо: Всеукраїнський хоровий конкурс ім. М.Леонтовича, Міжнародний хоровий конкурс імені Павла Муравського, Всеукраїнський конкурс хорового мистецтва імені Лесі Українки в Луцьку, Всеукраїнський конкурс хорової музики ім. Д.Січинського в Івано-Франківську, Всеукраїнський фестиваль-конкурс хорового мистецтва, хоровий конкурс ім. К.Г.Стеценка, Всеукраїнський фестиваль-конкурс колективів народного хорового співу ім. Порфирія Демуцького, міжнародний дитячий хоровий конкурс-фестиваль «Артеківські зорі» (на якому вручається

головний приз – «Кубок Авдієвського», як символічна передача традиції від метра до молодих колег) та багато інших.

Заснування і успішне проведення численних хорових конкурсів та фестивалів за роки Незалежності стимулювали активну конкуренцію між колективами та диригентами, сприяли зростанню художнього рівня професійних, народних і аматорських хорів у різних регіонах України. Водночас їх проведення виявило запотребуваність хорового співу у широких колах, дозволило усвідомити великий потенціал професійного зростання та виявити лідерів у всеукраїнському масштабі. В цьому контексті винятково зростає роль хорового диригента, його особистої харизми, здатності згуртувати колектив довкола єдиної художньої мети, а також сформувати «свою» аудиторію, тонко відчути її духовні потреби і запити. Міра таланту диригента, його самопосвяти хоровій справі обумовлює рівень популярності і значимості даного колективу в сучасному культурному середовищі. Саме ці провідні митці творять еталонні зразки інтерпретації шедеврів світової та національної класики.

При тому в цьому русі виникає кілька напрямків, в руслі яких формується своєрідна спеціалізація колективів: в залежності від естетичних пріоритетів і творчих нахилів керівника; в залежності від регіональної специфіки; в залежності від статусу хору – академічного, народного, аматорського, дитячого, навчального, церковного тощо. Ці онтологічні та естетико-психологічні характеристики колективів формують і загальний «художній образ хору».

Деякі з колективів внаслідок тривалого функціонування і яскравим програмам, що запам’ятовуються, стали візитною карткою української культури. Саме так сприймаються академічна хорова капела «Думка», львівський хор «Дударик», чоловіча хорова капела ім. Л. Ревуцького, Закарпатський народний хор, Буковинський народний хор, в останні роки – хори «Хрещатик», «Київ», а також колективи в регіонах - «Кантус» з Ужгорода, хор ім. Д. Бортнянського з Чернігова, «Легенда» з Дрогобича та

багато інших, оскільки тільки перелік значимих за художніми досягненнями хорових колективів зайняв би кілька сторінок.

Проте в загальній яскравій і багатобарвній панорамі хорового мистецтва України один колектив займає особливе місце: це Національний заслужений академічний український народний хор України ім. Г. Верьовки. Вже сама історія його виникнення в 1943 р. і подальшого понад 70-річного функціонування заслуговує значно детальнішого наукового дослідження. Окрему сторінку національної музичної історії вписав багаторічний художній керівник і диригент хору, Герой України, Лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, народний артист СРСР та України, академік Національної Академії мистецтв України, академік Національної Академії педагогічних наук України, професор, Анатолій Тимофійович Авдієвський. Перейнявши після смерті засновника Григорія Гуровича Верьовки в 1966 році керівництво уславленим колективом, талановитий музикант не лише перетворив його в лабораторію дослідження української пісенної традиції, але й забезпечив сприйнятливість цієї традиції в сучасному соціокультурному середовищі, застосувавши для цього винахідливі способи поєднання «художніх знаків» минулого й сьогодення, таким чином, органічно вписуючи діяльність народного хору в актуальний процес збереження і примноження національної духовності.

Перелічені вище титули, окрім суто об’єктивної інформації, мають ще й набагато глибший сенс: вони відображають вагомість здобутків одного з найвидатніших хорових диригентів сучасності для українського суспільства і для репрезентації української культури в світі. Унікальність художнього доробку Авдієвського у всіх його вимірах – насамперед, диригентсько-виконавського, але й композиторського, педагогічного, просвітницького, організаційного – полягає у виробленні ним особливої хорової інтонації, палітри звукотембрів, що об’єднує академічну і народну манеру звуковидобування в органічній цілісності. Таким чином, вже на основному фундаментальному рівні відбувається взаємопроникнення питомо

національної пісенно-хорової традиції і європейських засад академічного колективного співу.

Його численні концертні програми, надзвичайно успішні виступи на всіх сценах України та у багатьох країнах світу описані в рецензіях, критичних статтях, хоча загалом принципи інтерпретації Анатолія Авдієвського теж поки що не дочекались окремої наукової розвідки. Але є ділянка його творчої діяльності, яка взагалі поки що не ставала об'єктом наукового дослідження: це його власна творчість, обробки українських народних пісень, пісень народів світу та хори на вірші сучасних поетів. Загалом з-під пера Маестро вийшло понад сорок творів, вони міцно увійшли в репертуар не лише хору ім. Г. Верьовки, але й численних інших, професійних та аматорських хорів.

Серед українських композиторів протягом значного історичного періоду виділяються митці-практики, що в своїх творчих пориваннях прагнули не тільки виключно до втілення власних задумів, а керувались передусім думкою про суспільне призначення своєї творчості, про тих виконавців — слухачів, на яких буде розрахована їх «продукція». Вельми часто цю частку суспільно-художніх запитів – особливо в Україні, в умовах бездержавної нації! — заповнювали або керівники хорових колективів (особливо починаючи з другої половини XIX ст., коли хоровий рух став одним з найважливіших джерел формування національної самоідентичності), або педагоги, що поповнювали дидактичний репертуар своїх виконавців. Протягом тривалого часу ця частка творчості оцінювалась середовищем цілком позитивно, оскільки відігравала свою важливу необхідну роль в художньому процесі нації та регіону і залишалась вагомим свідченням мистецької історії.

Проте на певному етапі культурного розвитку ставлення до творчих здобутків композиторів-практиків змінюється внаслідок утвердження гасла «професіоналізації» в усіх ділянках мистецтва. Композитори-практики, що чутливо прислухаються до потреб аудиторії, для якої вони власне і пишуть,

поступово відходять на другий план. Але поруч із вищезгаданими беззаперечними величинами в світовій культурі повинно знайтися місце абсолютно необхідним в повноцінному суспільно-культурному процесі композиторам-практикам, що свої творчі помисли підпорядковують потребам і виконавським можливостям найширшого загалу, призначають свою продукцію чи професійним, чи аматорським колективам (нерідко співпрацюючи з одними і другими водночас), або дидактичним цілям. Їх головне завдання полягає в тому, щоби знайти повне порозуміння зі своїм колективом чи учнями. Тож свій творчий результат такий митець найчастіше мислить у конкретному виконанні тих не обов'язково високопрофесійних, нерідко зовсім не-віртуозних учасників, з якими йому доводиться працювати, і можливості яких він не тільки досконально знає, але й намагається якомога вдаліше розвинути і скоректувати.

Але ця настільки важлива для суспільного розвитку праця опиняється немовби в тіні мистецького експерименту, що поступово виходить на перший план художнього процесу. Спадщину митців, що не отримали належної школи, соціум починає оцінювати більш поблажливо, акцентуючи передусім просвітницькі заслуги того чи іншого автора, але водночас жалкуючи за «змарнованим талантом». Прикметним в цьому сенсі може бути вислів С. Людкевича щодо відомого композитора-священика Віктора Матюка: «…хоч як високо колись в будучині піднесеться рівень і престиж нашої галицької музики, то в історії її початків, між першими стовпами її підйому — Вербицьким і Лаврівським — мусить знайтись місце для таких «змарнованих талантів» та «тихих працівників», як автор «Крилець», «Веснівки» та «Капраля Тимка» – Віктор Матюк»[107, с. 284].

Людкевич виступає у цих твердженнях як переконаний прихильник піднесення рівня музичної освіти у всіх ділянках, тому в його оцінці можна зрозуміти полемічний запал. Але поступово таке ставлення до авторів музики, що не отримали композиторського диплому, а надто до керівників

хорів чи педагогів, автоматично набуває зверхнього відтінку, незважаючи на об'єктивну якість їх художніх звершень.

Тож актуальність поданої дисертації вбачаємо насамперед у необхідності корекції згаданої позиції, яка, по-перше, далеко не завжди відповідає дійсності, по-друге, нівелює надто значну частину композиторського доробку, який повинен зайняти належне місце в репертуарі виконавців і колективів. Прикладом гармонійної єдності композитора і диригента найвищого класу може служити діяльність і творчість Анатолія Тимофійовича Авдієвського.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційна робота виконана згідно тематичного плану науково-дослідної роботи Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка на 2007–2012 рр., зокрема теми № 4 "Українська музика в контексті світової музичної культури"

Вищенаведені міркування обумовили ***мету*** поданої дисертації: розглянути композиторський доробок Анатолія Авдієвського в контексті національної хорової традиції, з урахуванням його власних засад диригентської інтерпретації. Висвітлення згаданих засад його індивідуального композиторського стилю, розглядаєтсья в особливому ракурсі, який безпосередньо стимулюється виконавським джерелом — багаторічною плідною працею художнього керівника і головного диригента Українського народного хору ім. Г. Верьовки.

Зазначена мета вимагає розв'язання наступних ***завдань***:

- визначити сутнісні ознаки української хорової традиції як у специфічно художньому, так і суспільно-ментальному тлумаченні в проекції на творчість Анатолія Авдієвського;
- проаналізувати різноплановий композиторський доробок Анатолія Авдієвського з урахуванням його диригентсько-виконавського компоненту;

- здійснити жанрову класифікацію його хорових обробок та оригінальних опусів;
- обгрунтувати специфічні риси його творчості, обумовлені багатоманітністю його діяльності.

Окремої праці на цю тему поки що не існує, проте ряд досліджень, дотичних за тематикою, склали ***теоретичну базу*** дисертації. Фундаментального дослідження, безпосередньо присвяченого конкретно творчості Анатолія Авдієвського, поки немає в українському музикознавстві, проте у вибудуванні концепції поданої дисертації в нагоді стали праці, пов'язані, по-перше, з вивченням українських звичаїв, традицій в музиці, філософсько-естетичні праці, спрямовані на розкриття засад національної ментальності. Певні сутнісні характеристики української хорової музики – як фольклору, так і професійної творчості, а також типів хорового виконавства – знаходимо в працях М. Бурбана, А. Гуменюка, С. Людкевича, О. Бенч, А. Лащенка, С. Грици, Н. Горюхіної, О. Козаренка, В. Перепелюка, О. Скопцової, О. Таранченко, О. Торби, І. Шатової та ін. Проте категорія національної свідомості, національного характеру заторкується в цих і інших подібних працях лише як додатковий науковий аргумент і не стає окремим об'єктом дослідження.

По-друге, важливим теоретичним джерелом стали праці, присвячені жанру обробки українських народних пісень, зокрема в останні десятиліття – праці О. Бенч-Шокало, Ж.Зваричук, А. Лащенка, Б. Фільц та ін. Хоча доволі об'ємні праці розкривають різні аспекти обробок як важливого жанру української культури, все ж цей жанр у творчості Анатолія Авдєівського ще не ставав об'єктом окремої музикознавчої розвідки.

Крім того, значний пласт музикознавчої літератури піднімає проблеми національної музичної творчості, зокрема психології професійної композиторської та фольклорної творчості, розглянутої в руслі національної ментальності. Для висвітлення цієї проблеми довелось звернутись до розмаїтиих філософських, естетичних, психологічних та суто музикознавчих

праць, що так чи інакше піднімали питання психології та соціоестетичної обумовленості творчості в національному ракурсі. Ті чи інші аспекти українського національного характеру досліджували найвідоміші діячі української культури – В. Антонович, М. Драгоманов, О. Потебня, І. Франко, М. Грушевський, М. Хвильовий, Д. Донцов, М. Міхновський, Ю. Липа, В. Липинський та інші. Питання визначення і характеристики національної ментальності в наш час дискутувалось у роботах І. Бичко, А. Бичка, В. Васильєва, Л. Гамаль, Я. Гарасима, В. Дорошкевич, І. Старовойт, В. Храмової. Спільним моментом поглядів вітчизняних вчених є акцентування зв'язку цього поняття з поняттям душі народу та її складовими: психічними характеристиками, волею, розумом. Деякі аспекти даної проблематики знаходимо в працях О. Забужко, А. Княжинського, С. Кримського, М. Поповича, Е. Сміта, з психології творчості В.Романця, В.Рожка, О.Катрич та ін.; в розгляді обробок зарубіжного фольклору використані були праці Г. Кіма, Жоао ді Фрайтаса Бранко, Томазо Марко; суто теоретичні дефініції виводимо, спираючись на дослідження Л. Мазеля, В. Бобровського, Е. Курта, В. Медушевського та ін.

Окреме, вельми важливе джерело формування концепції дисертації складають статті, інтерв'ю, рецензії, огляди, присвячені диригентсько-виконавському мистецтву Анатолія Авдієвського. Окрім того, в дисертації використані матеріали бесід з самим Анатолієм Тимофійовичем, котрі розкривають його авторську інтенцію в обробках народних пісень та оригінальних опусах.

Об'єкт дослідження – українське хорове мистецтво другої половини XX ст.

Предмет дослідження – композиторський доробок Анатолія Авдієвського, зокрема, обробки українських народних пісень, пісень народів світу та оригінальні твори.

Методологічну базу представляють:

аналітичний метод – при вивченні наукової літератури, присвяченої українській хоровій традиції, а також для розгляду хорових обробок народних пісень та оригінальних творів Анатолія Авдієвського:

- психологічний – у встановленні особистісних характеристик творчості композитора-виконавця;
- історичний – при аналізі особливостей розвитку українського хорового мистецтва в тривалому еволюційному процесі, традицій виконавства та формування засад композиторської творчості митця-практичного диригента;
- ретроспективний і структурно-системний – у аналізі джерел українського хорового мистецтва;
- теоретичний – у вивченні концептуальних засад індивідуального композиторського письма Анатолія Авдієвського.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що:

- вперше розглядається композиторський доробок Анатолія Авдієвського;
- вперше здійснюється жанрова класифікація всього компендіуму його творчості як в сфері хорових обробок народних пісень, так і в оригінальних опусах;
- вперше визначаються основні принципи його індивідуального композиторського стилю;
- розглядається зв’язок композиторського стилю Авдієвського з національною хоровою традицією;
- обумовлюється специфіка його творчого письма у зв’язку з діяльністю диригента-практика.

Матеріали дослідження. Матеріалами для дослідження послужили нотні видання композицій, рукописи неопублікованих творів західноукраїнських композиторів-диригентів, що успішно пройшли апробацію концертною практикою протягом півстолітнього періоду, приватні архівні матеріали, публікації періодики, інтерв’ю з композиторами та

диригентами, практичний виконавський досвід солістів та учасників хорових колективів.

Практична цінність дослідження полягає в можливості використання його положень при підготовці лекційних матеріалів курсів культурології, історії української музики, історії хорового виконавства, застосування матеріалів дисертації сприятиме оновленню і збагаченню хорового репертуару в середніх і вищих спеціальних музичних закладах, а також в аматорських колективах. Аналіз хорових композицій Анатолія Авдієвського, що розглядаються в контексті його об'ємної практичної діяльності диригента – керівника хору, тобто як наслідок довготривалої роботи з хором, сприятиме їх поширенню в концертній та педагогічній практиці, закріпленню у репертуарах самодіяльних, учбових та професійних колективів в Україні та за кордоном.

Особистий внесок здобувача:

Введено в науковий обіг хорові обробки та оригінальні твори Анатолія Авдієвського, а також ряд пресових та архівних матеріалів, присвячених виконавському мистецтву видатного диригента.

Окремі теоретичні та методичні положення дисертації пройшли апробацію на засіданні кафедри історії музики ЛНМА ім. М. Лисенка та на таких наукових конференціях: Міжнародна науково-творча конференція «Ю.В.Малишев – науковець, поет, філософ, особистість: до 85-річчя з дня народження музикознавця та педагога» (Одеса, ОДМА ім.А.В.Нежданової, 2009); Конференція «Пам'яті професора Яреми Якубяка» (до 70-річчя від дня народження) (Львів, ЛНМА ім. М. Лисенка, 2012); «Хорове мистецтво України та його подвижники» (Дрогобич, 2013); щорічна звітна науково-практична конференція кафедри історії музики ЛНМА ім. М. Лисенка (2014, 2015),

Публікації. Результати дисертації опубліковано в 6 збірках наукових праць, матеріалах конференцій, у спеціалізованих виданнях (у фахових наукових виданнях, затверджених ВАК України).

1. Драгомирецька Олена. Принципи індивідуального композиторського стилю Анатолія Авдієвського / Олена Драгомирецька // Актуальні питання культурології. Альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології, випуск 10 том ІІ, Рівне 2010, стор. 34 - 38.
2. Драгомирецька Олена. Оригінальні хорові твори Анатолія Авдієвського в контексті хорової культури другої половини ХХ ст. / Олена Драгомирецька // Наук. зб. Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Серія: Виконавське мистецтво. – Львів: Сполом, 2010. – Вип. 26. – С. 147 – 159.
3. Драгомирецька Олена. Інтерпретація ментальних архетипів в хорових обробках народних пісень літературного походження Анатолія Авдієвського / ОленаДрагомирецька // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. наук. пр.- Луцьк: 2012 – Вип. 10. - С. 303 - 315 .
4. Драгомирецька Олена. Хорові обробки українських народних пісень Анатолія Авдієвського 50-80-х років ХХ ст.:утвердження національних ідеалів в умовах тоталітаризму / Олена Драгомирецька // Наук. зб. Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Серія: Студії музикознавчі. – Львів, 2013. Вип. 30. – С. 27 -38.
5. Драгомирецька Олена. Синтез авторського індивідуального виразу і національної основи в обробках слов’янських пісень Анатолія Авдієвського / Олена Драгомирецька // Львівсько-ряшівські наукові зошити (Lwowsko-Rzeszowskie zeszyty naukowe). – Вид-во ЛНУ ім. Івана Франка. – Львів-Ряшів, №1 – 2013. - С. 240 - 247.
6. Драгомирецька Олена. Принципи індивідуального композиторського стилю Анатолія Авдієвського в контексті проблематики творчості «музикантів-практиків» / Олена Драгомирецька // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. - В.28-29. - Ч. І. - Івано-Франківськ, 2014. - С. 215 - 221.

7. Drahomorecka Helena. Motywy polskie w tworczosci Anatolija Awdijewskiego (na przykladzie opracowania piesni Dionizego Bonkowskiego *Handzia)* / Helena Drahomorecka // Animato. Współczesne oblicza teorii i praktyki muzycznej. Seria wydawnicza Uniwersytetu Rzeszowskiego. - Tom I. – Rzeszow: 2015, - S. 37 - 43.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, переліку використаних джерел, що містить 181 позицію, нотографії з позицій та додатків, загальний обсяг 206 с., основного тексту – 183 с.

РОЗДІЛ І. Традиції української хорової культури у проекції на композиторсько-виконавську творчість Анатолія Авдієвського

1.1. Ментальна обумовленість українського хорового співу.

У прагненні розкрити головні засади композиторського мислення Анатолія Авдієвського головним ключовим поняттям видається поняття української національної ментальності. Адже вся його творча діяльність і як диригента-виконавця, і як композитора, в обробках народних пісень і у власних творах стисло обумовлена глибинною традицією української духовності. Тому прагнучи відтворити об'єктивно сутність його творчих здобутків, необхідно детальніше розглянути фундаментальне поняття ментальності, яке в останні десятиріччя займає чи не основну позицію в гуманістичній науці.

Проблема ментальності нації починає викликати особливе зацікавлення філософів і інших представників гуманітарної науки ще в попередні сторіччя, природно перетинаючись – особливо в рамках романтичної естетики і філософії – з проблемами становлення національної культури і свідомості. Особливо ж інтенсифікується цей інтерес в останні десятиріччя, паралельно з все активнішими процесами глобалізації, який приводить і до все більшого нівелювання національної самобутності побуту, звичаїв і насамперед культури.

Сформульовані фрацузькою школою «Аналів» засади специфіки національного світовідчуття увиразнили і на філософському рівні узагальнили своєрідні характеристики мислення, переживань, естетичних пріоритетів і самого суспільно-економічного укладу, що в кожній нації складаються залежно від її ментального комплексу. «Загальні категорії уявлень», «уява», «бачення світу», «глибинні і архаїчні пласти психіки», «неусвідомлене», «повсякденна сторона свідомості», «установки», «поведінка» - все це визначення ментальності [38, с. 193 - 194] Вони так чи

інакше заторкують більш звичні для загалу визначення «національного характеру». Один із засновників школи «Аналів», Арон Гуревич, взагалі вважає, що «певна розмитість поняття обумовлена самою природою феномену: ментальність всюдисуща, вона пронизує все людське життя, присутня на всіх рівнях свідомості і поведінки людей, а тому так важко її визначити, ввести в якісь рамки»[38, с. 195].

Термін «ментальність» зароджується в надрах досліджень історико-філософської сфери, виникнення наукового напрямку, пов'язаного з дослідженням специфіки національного мислення і поведінки, припадає на кінець XIX століття, і його слід пов'язувати з іменами фахівців різних спеціальностей і національностей: французькі – філософ, психолог та етнограф Л. Леві-Брюль, психолог Ш. Блондель, історики Марк Блок, Люсьєн Февр, один із засновників соціології Еміль Дюркгейм; німецькі: соціолог і економіст Макс Вебер, фізіолог і психолог Вільгельм Вундт, якому належить перша в історії фундаментальна праця з музичної психології. Окремі спостереження, суттєві для становлення цієї філософсько-психологічної і культурологічної категорії містяться в дослідженнях німецьких гуманістів XIX ст. - Лампрехта, батька літературної герменевтики Вільгельма Дільтея, Буркхарта, та ін.

Та лише після появи у 1922 р. праці французького етнолога і філософа Люсьєна Леві-Брюля «La mentalite primitive», що в російському перекладі подається як «Первобытное мышление / Первісне мислення» ця категорія отримала наукове обгрунтування. Леві-Брюль зокрема наголошує позаіндивідуальність, колективність і зосередженість у генетичній пам'яті представників певної нації засад ментальності, які не можуть піддаватись суто раціональному аналізу: «Уявлення, які називаються колективними, якщо їх визначати тільки в загальних рисах, не заглиблюючись у питання про їх сутність, можуть розпізнаватися за наступними ознаками, притаманними всім членам даної соціальної групи: вони передаються в ній з покоління в покоління; вони нав'язуються в ній окремим особистостям, пробуджуючи в

них відповідно до обставин, почуття поваги, страху, поклоніння і т. д. в ставленнях своїх об'єктів. Вони не залежать в своєму бутті від окремої особистості, їх неможливо осмислити і зрозуміти шляхом розгляду індивіда як такого» [101, с. 132]. Констатація і дослідження Леві-Брюлем сутнісних характеристик ментальності дозволило підійти до нього як до важливого інноваційного наукового поняття, що дає змогу звернутися до продуктивного освоєння нових пластів людської духовності, поведінки та історичного процесу. Тому термін «ментальність» починає використовуватися в різних галузях наукового пізнання і стає одним з вузлових понять соціальної філософії, а навіть прикладних галузей гуманітарної науки, зокрема політології, а також і економіки.

Проте це не значить, що поняття ментальності вже остаточно конституювалось у науковій думці. На сьогоднішній день в науковому соціально-філософському дискурсі не існує більш-менш чіткого визначення зазначеного поняття, що приводить до досить-таки довільного тлумачення його змісту в різних галузях пізнання. Такий суб'єктивний підхід до розуміння та інтерпретації одного із ключових понять, яке застосовується для аналізу глибинних істотних ознак етносів та індивідів, приводить до ряду труднощів.

В тому сенсі викликає інтерес точка зору Ж.Ле Гофа, французького медієвіста, що досліджував культуру XIII ст., який вважав, що, будучи модним поняттям, ментальність постійно підлягає критиці; сильна сторона теорії ментальності полягає в тому, що її докоряють за розпливчастість предмету, у спробах вловити пропущений іншими науками «осадок»; саме її невизначеність і приваблює, подвоюючись міждисциплінарним розсіюванням: ця область науки знаходиться на перехресті різних впливів, - етнології, соціології, соціальної психології тощо. Характеризуючи етапи становлення історії ментальності, дослідник звернувся до розгляду етимології цього поняття: взявши за основу корінь від латинського слова "mens", прикметник "mentalis" зародився у мові середньовічної схоластики.

Однак навіть на початку XX століття слово «ментальність» все ще вважали неологізмом [100, с. 79 - 97].

Смислове значення поняття «ментальність» формувалось також і в межах повсякденного мовлення, для окреслення актуальних онтологічних процесів. Так, у науковому журналі «Групова ментальність» цей термін був використаний для пошуків основ людської солідарності і оптимальної комунікації. Відмічається, що поняття «менталітет» не можна визначити, однак можна описати: менталітет – це загальний тонус довготривалих форм поведінки та поглядів індивідів у межах груп, менталітет не може бути монолітним, дуже часто суперечливий та створює специфічні вживлені зразки, стереотипи думок та дій. Він виявляється у нахилі індивіда до певних типів реакцій та є їх механізмом [37, с. 79-80].

Українські мислителі теж внесли свою вагому лепту у формування філософсько-етичної та культурологічної позиції щодо поняття ментальності, спираючись на фундаментальні джерела української філософської думки. Відтак методологічні, світоглядні основи дослідження української ментальності розкриті у працях, написаних протягом двох століть, починаючи від Г. Сковороди попри Т. Шевченка, І. Франка, Б. Грінченка, М. Грушевського, аж до сучасних праць вельми численних авторів різного напрямку, серед яких виділяємо позиції В. Яніва, І. Мірчука, А. Княжинського (вчених української діаспори в Європі та США), а також С. Кримського, М. Поповича, О. Кульчицького, Г. Джулай, М. Юрія та багатьох інших.

В сучасному українському енциклопедичному словнику з політології знаходимо трактування менталітету як «сукупності та специфічної форми організації, своєрідного складу різноманітних психічних властивостей і якостей, особливостей та проявів»[19, с. 74]. Інший словник, що розглядає термінологію сучасної західної філософії, містить дещо скоректоване визначення менталітету як «глибинного рівня колективної та індивідуальної свідомості, включаючи й безсвідоме, що характеризується сукупністю

соціальних настанов та нахилів до дій, мисленням та відчуттям, певним сприйняттям світу» [152, с. 176].

При огляді наявних в літературі означень ментальності впадає у вічі насамперед те, що ментальність пов'язується зі спільними глибинними емоційно-свідомими феноменами представників певного етносу, нації. Причому поряд з спробами дати науково-раціональні визначення даного поняття, існують такі визначення, що несуть накип містичного підходу до тлумачення ментальності. Наприклад, О.Кульчицький пише: «...ментальність є родом «постійного осаду», недоступного для подальшого аналізу, що твориться поза всіма суспільними різновидами і відтінками та складається з висловлювань, переконань, понять, з якими згідні всі члени даного суспільства»[96, с. 710]. Досить розмите визначення ментальності пропонує В.Храмова: «...ментальність – це спільне «психологічне оснащення» представників певної культури, що дає змогу хаотичному потоку різноманітних вражень інтегруватись свідомістю у певне світобачення» [168, с. 7]. Б.Бичко при роз'ясненні змісту терміну «менталітет» відмічає, що внутрішній зміст цього поняття визначається основними характерологічними особливостями народу. Разом з тим менталітет нерозривно пов'язаний з історичними умовами розвитку нації і відображає зміни народних світовідчувань [12, с. 104 - 113].

Також цікаві визначення цього терміну подає Ганна Джулай: «Під «менталітетом» (англ. mentality) розуміється сформована система елементів духовного життя і світосприймання, яка зумовлює відповідні стереотипи поведінки, діяльності, способи життя різних соціальних груп і індивідів, включає в себе сукупність ціннісних орієнтацій, символічних, свідомих чи підсвідомих відчуттів, уявлень, настроїв, поглядів; це – своєрідний «характер» людей, соціокультурний феномен, який перебуває у тісному взаємозв'язку з історією розвитку суспільства (М.В.Захарченко). «Ментальність» (лат. mens) означає спосіб мислення, душевний стан і,

будучи полісемантичним поняттям, вживається для визначення рівнів мислення (Є.М. Причепій)» [45, с. 9].

Ці різнорівневі, різновекторні імпульси, що відображаються в ментальній структурі, безперечно, концентруються в національних мистецьких школах, в тому числі, чи не найповніше – в національній музиці. На це звернув увагу ще давній китайський філософ Конфуцій, що вважав: впорядкованість, узгодженість в музиці народу найбільш дієвим засобом для підтримання порядку в суспільстві і для оптимального духовного та інтелектуального виховання людини [130, с. 56 - 59].

Тому вивчення української музичної культури загалом та музичної творчості зокрема крізь призму національної ментальності видається вельми актуальною на сучасному етапі.

Насамперед, менталітет характеризує глибинні феномени людської психіки (як особистісної, так і національної), які визначають характер і спосіб сприйняття світу, його осмислення (інтерпретацію), практичне відношення до природи, соціуму і самих себе. Це свого роду вихідна психологічна «установка», яка спрямовує і визначає сутність відношення українців до оточуючого. Менталітет не вичерпується сферою свідомості, а включає в себе і несвідомі та нераціональні прошарки людської (індивідуальної і колективної) психіки, які через ті чи інші причини не попадають в сферу рефлексії і не повністю підлягають раціональному осмисленню і артикуляції. І, зрештою, менталітет є явищем, яке виникає як феномен життєдіяльності етносів і характеризує етнічні утворення як взагалі, так і окремих представників етносу. Менталітет виводиться із історії народу, організації побуту, політичних, соціальних, економічних і культурних особливостей українців. Структури ментальності існують більш тривалий час у порівнянні з іншими (наприклад, політичною) структурами. Це свідчить про те, що менталітет є відносно незалежним від конкретних історичних подій і ситуацій. Разом з тим, вважати менталітет повністю незалежним від

цілокупності суспільних умов життя індивіда і народу теж не уявляється можливим.

Під менталітетом слід розуміти своєрідні установки свідомості, не чіткі, не вербалізовані (тобто не виражені в словах і поняттях) його структури. Менталітет українського народу включає головні (базові) уявлення українців про людину, її місце в природі та суспільстві. При цьому не всі ці уявлення підлягають логічній систематизації і логічно не осмислюються. Вони пов'язані не стільки зі свідомістю, скільки із підсвідомим, яке керує не мисленням особистості, а її поведінкою. Основна ідея в тому, що за допомогою свідомості та мислення людина пізнає світ, а менталітет – це сприйняття, тлумачення світу. Тому особистість, пізнаючи світ, створює власну систему логічних категорій та понять, що становить філософсько-етичну основу пізнання світу через мислення, а створюючи «модель світу», сприймаючи його сутність, особистість використовує враження, образи, уявлення, таким чином реалізуючи індивідуально колективні метальні засади.

«Ментальність виступає феноменом, в якому поєднуються буття та існування народу, що розбудовує особливу картину тільки їй притаманного світу. Вона виступає підставою самоусвідомлення народу, бо становить перехід від індивідуального світо пізнання до колективного та виражає своєрідність такого переходу, в чому й полягає оригінальність та неповторність кожного народу» [177, с. 8].

В українському музикознавстві теж на сьогодні існує ряд досліджень, що звертаються до проблеми проявів національної ментальності в музиці. Проте, вони передусім спрямовані на аналіз використання народно-жанрових джерел композиторській творчості – від прямого цитування до опосередкованого використання їх окремих елементів: висвітлення цієї грані проблеми проходить генеральною лінією чи просто на рівні констатації у переважній більшості досліджень української композиторської творчості в цілому чи музичної мови зокрема. Серед них варто виділити працю Івана

Ляшенка «Національні традиції в музиці як історичний процес» [109], в якій в ідеологічно дозволеній в радянську добу формі у музикознавчому контексті розглядаються поняття «духовне обличчя нації», її «психічний склад», «національний характер»; із новіших робіт – дослідження Олександра Козаренка «Феномен української національної музичної мови» [80], що висвітлює музично-семіотичний, семантичний, історико-процесуальний аспекти проблеми.

Ступінь насичення художнього твору певними фольклорними елементами чи навіть його спорідненість із «встановленим» матеріалом національної музичної мови є визначальним критерієм визначення його семантики як національно-ментальної – в сенсі втілення в його змісті певних рис національного характеру.

Відтак заслуговує спеціальної уваги висвітлення особливої ролі і природи українського колективного співу в музичній традиції України як феномену, не тільки мистецького, але й ментального. Враховуючи вказані загальні філософсько-естетичні предиспозиції, розглядаємо хоровий спів не тільки як суто мистецький феномен, але як одну із сутнісних прикмет української ментальності.

Отже, стисло представимо ті прикмети ментального архетипу, що, на нашу думку, безпосередньо торкаються ролі колективного хорового співу в національному характері українців. У визначенні ментальних архетипів українства спираємось на позицію сучасного філософа Сергія Кримського, зокрема на працю, безпосередньо пов’язану з поданою категорією. Він вважає, що українці формували свій світогляд на основі поклоніння перед словом, мудрістю, яке сприймалось ними не лише як абстрактна духовна вартість, а як необхідна складова життєвого укладу.

«Історично статус національних святинь українського народу пов’язувався з національною ідеєю, з архетипом слова (мови) та з архетипом софійності, знаками мудрості самого життя, осяяного благодаттю… Внаслідок такого розуміння в українському менталітеті не було гострого

розриву між інтелектом і почуттям, між духом і тілом, вірою та раціональною сферою» [90, с. 274 - 275].

Варто тут додати, що «слово» розглядалось українцями в системі вищих національних цінностей не просто як вербальний вираз, а здебільшого саме як співана духовна сутність. Маємо цьому підтвердження в численних дослідженнях як видатних фольклористів, так і культурологів, що звертають увагу на особливу музикальність народу як на питому властивість їх духовного самовираження. Звернемось зокрема до визначення О. Козаренка, який вважає етноцентризм сутнісним і об’єктивним напрямом пізнання національних артефактів. Вчений вважає, що «етноцентризм підходу детермінує перехід від «історії стилів» до «історії ментальностей» (національних персоніфікацій загальноєвропейських парадигм розвитку) як єдину можливість збагнути-схопити «унікальну українську субстанцію» (Г.Грабович) національної історії музики» і робить висновок про те, що «принцип етноцентризму в історієписанні дає змогу розглядати національну культуру як єдине функціональне ціле»[80, с. 19 - 20].

Подані міркування могли б створити хибну думку про те, що українці, в тому числі і в своєму мистецтві, в музиці, в пісні творять якусь замкнуту спільноту, законсервовану у власних уявленнях і звичаях, що передаються з покоління в покоління і мало в чому змінюються під впливом зовнішніх факторів. Але це зовсім не відповідало би ментальній сутності нації. Навпаки, українці, при тому, що вони протягом віків плекають культурну, в тому числі і музично-обрядову самобутність, з іншого боку не менш відкриті на адаптацію і присвоєння собі численних знаків інших культур, які кореспондують з їх власними уявленнями про істину і красу. На це звертає увагу і Сергій Кримський, визначаючи риси національного архетипу, коли пише:

«Формування власних культурних цінностей в Україні відбувалось у своєрідному «крейсуванні» між різними культурними формами. Ці мандри у світі культури набували іноді вигляду розігрування різних варіантів

поведінки, в якому моделювалось певною мірою входження народу в коло світової цивілізації» [90, с. 296 - 297].

На відкритості українців до засвоєння культурних форм і цінностей інших народів у прагненні вписатись у загальноєвропейський контекст наголошує і сучасна письменниця та літературознавець Оксана Забужко: «подібно як у духовному онтогенезі людині для свідомості свого «я» й відчуття власної тожсамості потрібно емоційно й когнітивно пережити «інакшість» інших, так і в духовному філогенезі нація як суб'єкт культури мусить для ствердження своєї «самості» освоїти й зняти… по змозі ширше число інокультурних впливів» [57, с. 14].

Ще один, важливий для ментальності архетип С. Кримський вбачає у кордоцентризмі: «Кордоцентризм буттєво укорінювався православними традиціями життя, що характеризувались посиланням на серце, як джерело індивідуальності і моралі» [90, с. 278].

Власне цей останній елемент ментальної системи – архетип кордоцентричності – виділяємо як найбільш істотний імпульс хорової домінанти національного світовідчуття і основний принцип власної композиторської творчості Анатолія Авдієвського. Адже потреба вираження своїх світоглядних постулатів у інтонаційно-образній формі хорового співу передбачає ряд важливих характеристик, притаманних як самій «матерії», тобто мелодиці, ритміці, засадах розвитку, формах та жанрах національних пісенно-хорових жанрів, так і самої манери виконання, і якраз ця властивість найбільш повно характеризує індивідуальну композиторську манеру Авдієвського.

З ментальної точки зору, таким чином, можна пояснити розбудовану мелодику широкого діапазону, притаманну більшості українських пісень, найрізноманітніше диференційований метроритмічний малюнок – живу змінну пульсацію, наближену до природної, багатої в емоційні відтінки людської мови. В цій перевазі ліричного, позначеного особистісним переживанням «образу співу» неважко зауважити відображення архетипу

кордоцентричності. Якщо звернути увагу на більшість обробок і власних творів Авдієвського, то він рішуче віддає перевагу саме такому типу пісенності і найбільш рельєфно його втілює.

Ще більш безпосередньо і яскраво проявляється ментальна основа в манері хорового співу. Унікальність національної моделі колективного співу якраз і полягає в природності, невимушеності інтонування, що викликає з усвідомлення цілісності, нерозривності зв'язку естетично-духовного первня, вираженого в музичній інтонації, - і реального буття. Звернемось в цьому зв'язку до твердження самого Анатолія Авдієвського, висловленого ним в одному з інтерв'ю: «Увага до фольклору – це цілком природна потреба кожної інтелігентної людини. І рано чи пізно така «мода» мала з'явитися. Бо наш народ продовжує народжувати таланти. Вони проявляють себе в усіх жанрах, у тому числі й в естраді (яка теж має глибоке коріння в українській культурі). І це знову-таки означає, що в основу естетичного виховання молоді треба ставити традиційну народну музику, нашу невмирущу пісню» [2].

Така позиція, що цілком може бути охарактеризована крізь призму архетипу софійності, знаходить своє відображення в натуральному звучанні голосів, достосованому до природного середовища, гармонійному саме із ним. «Штучне» представлення спонтанного виконання як публічного артефакту на концертній естраді сприймається носями органічної співочої традиції вельми негативно. Більше того, нерідко такі народні співаки неохоче допускають до спостереження над своєю творчістю чужих людей, які походять з іншого соціуму. Адже їх спів вони не трактують як «мистецтво напоказ», а як невід'ємну частку свого щоденного буття, навіть доволі інтимну його частку (подібно до сердечних звірянь, яких не розповідають першому-ліпшому, а лише знайомій довіреній особі).

«Обрядове дійство в українській традиційній культурі – це не видовища сучасної масової культури, за пасивне споглядання якого люди платять гроші. Це і не театр як відображення в патетичній, комічній чи

трагічній подачі земного існування людини. Традиційні обряди української культури – це священне відтворення у *внутрішньому світі* людини миттєй творення Усеєдиного Світу» [174, с. 7].

На сприйняття народними співаками свого виконання не як відстороненого дійства, а як виразу найглибинніших, найпотаємніших переживань звертає увагу і Олександр Кошиць, фіксуючи свої враження від збирання пісень українців Кубані: «Я пильно стежив за обличчям співаків: вони поступово перемінялись – звичайне, буденне спливало з них, з тягом пісні вони робились сумними, поважними, іноді (мені здавалось) схвильованими, у всякому разі, зворушливими. Голоси чимдалі ставали більш чулими і виразними. В них говорила загальна душа нашого народу, для якої подія, що оспівувалася, не була мертва сторінка історії, а жива, свіжа рана, що стікала живою кров'ю і болить правдивим, живим болем. З їх очей на мене дивився сум моєї батьківщини, історія оживала й дихала холодом минулого...» [89, с. 246].

Кордоцентрична домінанта ментальності розкривається, хоча і в дещо іншому ключі, аніж у фольклорному виконавстві, в ціннісно-естетичних пріоритетах українських церковних хорів, причому, як і в попередній сфері, вона втілюється і у виконавстві, і у самій канонічній і особливо в паралітургічній творчості композиторів різних епох, починаючи від духовних концертів М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя, попри доробок (хоч кількісно і не такий численний!) релігійної музики XIX ст. (нп. Літургія М.Вербицького чи твори на сакральну тематику М. Лисенка) – і до об'ємної панорами релігійної музики, що вийшла з-під пера авторів XX ст. Щодо емоційно-ліричних пріоритетів української церковної музики теж знаходимо численні підтвердження в дослідженнях.

В рамках дисертації, генерально присвяченій іншій проблемі, наведемо лише два з них: Василь Барвінський, оцінюючи роль Бортнянського і його питому спорідненість з українською традицією, що виразилась також у природності і сердечності виразу, посилається на інші авторитети і зазначає:

«Російський духовний композитор Компанейський каже про концерти Бортнянського, що «вони писані з такою майстерністю та чистотою голосоведення, виразом та красою мелодії, архітектонікою форми, притім з такою природною простотою, що до тої висоти не піднявся, мабуть, ніякий вокальний композитор у світі» [9, с. 632].

Характеризуючи церковну музику М. Вербицького, Л. Кияновська підкреслює: «В контексті художнього світогляду мистця особливо формується і образно-експресивна сфера духовних творів – діалог людини з Богом носить лірично-особистісний характер, досить часто переважає монологічність виразу, домінування провідного мелодичного голосу як відповідника «ліричного героя», попри багатоголосну тканину творів… У всій його релігійній музиці виділяється особливий настрій, експресія образного світовідчуття, зовсім вільна від аскетизму та абстрагованості. Діалог людини з Богом носить у його творах глибоко суб’єктивний, іноді навіть інтимний характер (відповідно до кордоцентричності української духовної культури і її перевтіленні в романтизмі)» [75, с. 73].

Так само кордоцентрична природа інтонування знаходить відображення у відповідній до творчості емоційній манері виконання церковних хорів. На неї теж вказують численні дослідники, видається вельми симптоматичним навести відгук Г. Берліоза про виконання концертів Бортнянського у Придворній півчій капелі в Петербурзі (основу якої складали українські співаки!), в якому з поетичною експресією французький романтик характеризує його емоційний вплив: «У цій гармонічній тканині були поєднання, які здаються неможливими: то чулись зітхання, то неясний дрімотний шепіт, часом з’являлись акценти, за силою схожі на крик, який захоплює ваш дух, стискає серце й груди, а потім усе розчинялося в безмірному легкому decrescendo; здавалось, хор ангелів залишав землю і поступово зникав у небесній височіні»[63, с. 8]. Між іншим, цей широко відмий і часто цитований вислів Берліоза про український феномен хорового

співу не раз згадує і сам Анатолій Авдієвський під час роботи над духовними концертами.

Вище вказана ментально обумовлена специфіка хорового співу по-різному трансформувалась протягом тривалого історичного періоду, але особливо активно – в XX ст. у діяльності як церковних хорів (на початку століття або в діаспорі, коли в радянській системі вони були витіснені на маргінес культурного життя), так і суто концертних колективів – капел, професійних чи народних хорів.

Зазначені вище дві найважливіші сфери української хорової традиції – фольклорно-пісенна та церковна – звісно, не існували, і не існують в сучасності відокремлено. Навпаки, їм притаманна була і в історичній ретроспективі, і на сьогоднішньому етапі тісна взаємодія як у виборі репертуару, так і у видах діяльності, закладена, на нашу думку, ще однією вельми важливою засадою національного естетично-духовного світогляду: єдністю дохристиянсько-обрядових і канонічних християнських елементів, як змістовних, так і формальних, тобто усіх тих, що належать до виразової системи.

Ця специфіка української духовної традиції також була обумовлена суттєвими історичними підставами, про які пишуть історики та культурологи, зокрема вказує Олекса Воропай: «... Разом із християнством Візантія принесла в Україну свою культуру, але саме свою культуру, а не культуру взагалі. У нас вже була національна культура, і Володимир Великий тільки додав християнську культуру до своєї рідної...» [24, с. 5].

Очевидно, що така тісна взаємодія релігійного – світського, або точніше, фольклорного – сакрального, має крім ментальної підстави – сприйняття світу як гармонійної цілісності природи і духу, також і історичне пояснення. Українці як бездержавна нація протягом кількох століть не мали іншого виходу як використати для збереження своєї національної ідентичності всі наявні можливості. А зважаючи на природну музикальність, яку теж можемо трактувати як одну із сутнісних ментальних рис, тісно

споріднених з кордоцентризмом, хор міг бути використаний як результативний засіб об’єднання свідомих особистостей, що насправді мало місце.

Самосвідомість української нації протягом століть бездержавності потужно реалізувалася у музичному мистецтві (найбільше у пісенній творчості) як у формі національно – суспільного самовираження. То ж у фольклорному музичному матеріалі у всій повноті та розмаїтості мало би бути і є закладеним наше сутнісно-ментальне, що «повертається» до нас під час виконання чи слухання народної пісні у вигляді колективно створеного інтонаційного смислу, воно ж у вигляді трансформованих варіантів – у професійній музиці національної традиції. Згідно з постулатами засновника музичної психології Е. Курта, музика основана на психологічній енергії; музика – це енергетичний простір, пов’язаний із людською свідомістю, психічною енергією [180]. Отож, музичне мистецтво пронаціональної традиції, що несе дух народу, його характер, той чи інший спосіб мислення, діє на нас на світоглядному та енергетичному рівнях; розвиваючи ті чи інші (залежно від характеру твору) складові психічного устрою, як психоінформаційна система потужної дії, впливає на динаміку національного й особистісного характеру.

Завершуючи стислий огляд деяких специфічних рис національної ментальності, відображених у хоровій традиції, варто наголосити на винятково важливій ролі, яку відіграв хоровий рух у збереженні самоідентифікації українців в найбільш несприятливих суспільно-політичних обставинах.

Тому і сама пісенно-хорова творчість – фольклорна та професійна, світська, паралітургійна і церковно-канонічна – містить в собі найважливіші ментальні архетипи, апелює ними до найширшого демократичного кола слухачів, оскільки вони сформувались протягом вельми тривалого історичного періоду в українській нації. Відповідно до цього і манера виконання (або точніше, декілька характеристичних манер національного

колективного співу)[10] породжені узагальненням багатовікового досвіду народу у переінтонуванні створеного ним образу світу. У цьому звуковому образі все має своє особливе значення: і побудова мелодичної лінії з її здебільшого яскраво зарисованим рельєфом, і змінна жива метроритмічна пульсація, і куплетно-варіантна форма, і розмаїтість, багатство виконавських модусів – і все це підпорядковано глибокому вираженню тих генетично закорінених архетипів, які об'єднані в цілісність української національної ментальності.

Висновки до підрозділу.

Отже, категорія національного менталітету виявляється вельми істотною для розуміння композиторських інтенцій і підходу до фольклорних інваріантів в обробках для хору А.Авдієвського.

Адже наскільки самі українські пісні виявились концентром ментального комплексу народу, як згадувалось вище, «генетичним кодом» духовності нації, настільки й здатність сучасного диригента-композитора відчути і переосмислити його також не може бути зрозуміла без врахування ментальних обертонів. Проектуючи в наступних розділах основні характеристики української національної ментальності на цілком конкретний артефакт – обробки та оригінальні авторські твори А. Авдієвського – варто враховувати всі її (ментальності) основні складові: кордоцентричність, заангажованість, зануреність в архаїчні обрядові пласти фольклору як духовну першооснову, перевага емоційно-безпосереднього відношення до оточуючого світу, що приводить до усвідомлення натуральної єдності зі світом природи.

Величезний диригентський практичний досвід Анатолія Авдієвського – його вплив на специфіку індивідуального композиторського стилю розглянемо в наступному підрозділі – дозволив йому переосмислити ментальні засади українського пісенного фольклору і кожного разу знайти відповідні засоби хорової фактури, гармонічного ряду, тембральної колористики, завдяки яким глибинна природа кожного пісенного зразка

виявляється максимально збереженою і підноситься не просто у своїй первозданності, а й подібно до оправленого діаманту найвигідніше представляється слухачам.

1.2. *Принципи індивідуального композиторського стилю Анатолія Авдієвського в контексті проблематики творчості «музикантів-практиків».*

Для того, щоби об'єктивно оцінити композиторські здобутки Анатолія Авдєівського і вивести основні риси його стилю, необхідно з'ясувати весь професійний творчий контекст, в якому виникають ці артефакти. Насамперед слід звернутись до такого феномену, як психологічна структура індивідуального творчого процесу. Ця проблема піднімалась віддавна, особливо ж XX – початок XXI ст. додав до розуміння унікального явища – творення мистецького феномену – ряд психологічний та соціопсихологічних характеристик. «Різні галузі гуманітарної науки неоднаково підходять до розуміння проблеми творчості, застосовуючи такі класифікації: «діонісійський» та «аполонічний» типи (Ф. Ніцше), типи темпераментів (Е. Кречмер), типи історії наук (М. Фуко), типи авторів як конститутивного моменту художньої форми (М. Бахтін), типологічне вивчення літератури (Ю. Лотман), літературні ролі (Г. Шпет), літературні маски (Л. Гінзбург), поетичні ідіолекти (В. Григор'єв), типи авторської свідомості (І. Роднянська)» [141, с. 14].

Щодо музичної творчості, то особливо цікавими видаються деякі напрацювання останніх десятиліть. Окрім згаданого «діонісійського» та «аполонічного» львівська дослідниця Ольга Катрич обґрунтовує ще «орфічний» тип [69]. Спеціально в контексті поданої праці важливо відзначити класифікацію творчої діяльності диригента, яку пропонує Володимир Рожок у дисертації «Творчість Стефана Турчака в контексті музично-театральної культури України 60-х − 80-х рр. XX століття», в якій виділяє наступні типи диригентів за відношенням «диригент − колектив»:

диригент-вождь, диригент-ментор, диригент-батько, диригент-партнер [138, с. 20], але тут йдеться не тільки і не стільки про творчий композиторський аспект діяльності диригентів, а суто про комунікативні форми творчої співпраці диригента з колективом.

З іншого боку психологічні теорії, особливо на зламі XIX – в XX ст., пропонують ряд аналітично-узагальнюючих студій процесу творчості, що суттєво доповнюють подані класифікації та дозволяють збагнути деякі сутнісні характеристики творчого процесу в залежності від індивідуального психотипу митця. До таких теорій відносимо структурну антропологію К. Леві-Строса, що пропонує для пізнання сутності людини знамениту тріаду: етнографію, етнологію та антропологію, і, відповідно, виводить психологічну і соціологічну сторону мови та культури; філософію сенсу творчості М. Бердяєва, ідея культури і цивілізації О. Шпенглера, невропатичності геніальності Ч. Ломброзо та ін. Не можна поминути і психологічної теорії творчості І. Франка з його головними засадами: асоціації ідей, поетичної градації та поетичної фантазії [139, с. 582 - 583].

Однак подані теорії щодо психології творчості, які цілком слушно можна застосувати і щодо композиторської творчості, і щодо музичного виконавства, все ж не враховують одного явища, надто поширеного в історичній перспективі, що пояснює деякі аспекти самого процесу композиції і спрямованості його результату.

До цієї проблеми звернувся у своїй дисертації львівський дослідник Остап Майчик, визначаючи психологічні засади творчого процесу композиторів, що безпосередньо узгоджують свої креативні стимули з практичною діяльністю диригентів – керівників хорів. На основі детального аналізу діяльності і творчості композиторів-диригентів – представників західноукраїнського регіону, він виводить докладну систему творчого процесу цієї групи творців музики, причому висновки його науково-психологічних студій видаються цілком відповідними для аналізу творчого доробоку Анатолія Авдієвського. Тому звернемось докладніше до його

концепції, вказуючи щодо кожного пункту можливі проекції на творчість видатного київського Маестро.

«…Враховуючи предиспозиції творчого процесу композиторів-практиків систематизуються ознаки давидіанського психотипу творчого мислення:

1. Мотивацією творчості виступають практичні завдання: підготовка ювілейних акцій, необхідність представити свій колектив (у випадку дидактичної творчості – свого учня) в найвигіднішому світлі. При несприятливих історико-політичних обставинах, в час духовної кризи сильною мотивацією може бути пасіонарна (за Л. Гумільовим) потреба збереження національної традиції, духовної спадщини, заборонених з ідеологічних міркувань» [111, с. 7].

Цей пункт щодо творчості Анатолія Авдієвського настільки очевидний, що навіть не потребує спеціальних коментарів. Адже його діяльність на посаді художнього керівника провідного українського хорового колективу, зосередженого на пропаганді національного фолькльору є винятково успішною, і всі його власні опуси – обробки народних пісень та оригінальні композиції – цілком узгоджуються із завданнями та художньою концепцією уславленого хору ім. Г.Верьовки.

«2. Абсолютна перевага у творчості митців-практиків постійного кола жанрів та виконавських складів, що випливає з практичної спрямованості діяльності композитора. Він пише твір, знаючи, хто і як може його виконати, і яке коло любителів зможе адекватно відчитати його образно-змістовний «меседж» [111, с. 7].

Безперечно, постійність, з якою Анатолій Авдієвський звертається до хорових жанрів, обумовлена його практикою диригента, при тому основну увагу цілком невипадково він концентрує на жанрах обробок народних пісень, трактуючи їх настільки широко, наскільки це відповідає програмам хору ім. Г. Верьовки.

«3. Властивістю їх (тобто композиторів-практиків – О.Д.) творчого процесу є протікання паралельно і у синтезі з практичною виконавською апробацією ще не завершеного художнього тексту. Здебільшого у співпраці композитора з виконавцем корекція відбувається на стадії «післямови». Композитор-практик, навіть якщо не апробує безпосередньо свого тексту, працюючи з колективом, то все одно в уяві тримає конкретну візію інтерпретації свого колективу (учня)» [111, с. 7].

Безперечно, всі твори Анатолій Авдієвський не лише пише з думкою про колектив, яким він керує майже півстоліття, але й часто у виборі народних пісень для обробки працює з учасниками хору ім. Г. Верьовки, від них записуючи мелодії регіонального походження. Тому цей пункт теж цілком справедливий для творчості митця.

«4. Композитори-практики охоче працюють з «чужою» музикою, часто включають в обіг своєї творчості перекладення, аранжування, транскрипції і т. д. На перший план виступає практична потреба, розуміння того, як найкраще можна подати головну художню ідею твору, виходячи з наявних виконавських можливостей і широко трактуючи саме поняття трансформації чужої музики» [111, с. 7-8].

Це спостереження в контексті поданої праці торкається передусім обробок пісень народів світу, здійснених Анатолієм Авдієвським з думкою про традицію цього народу, про специфіку його духовності та музично-мистецької репрезентації. Тим-то обробки різних національних фольклорних артефактів так суттєво відрізняються між собою, і водночас – при всіх особливих прикметах – завжди дуже органічні для хорового виконання, природно звучать і спрямовані на сприйняття будь-якою аудиторією – чи то зарубіжною (а вони здебільшого писались для гастрольних поїздок), чи українською.

«5. Стилістика творів композиторів-практиків доволі традиційна, рідко автор дозволяє собі новації. Консерватизм художнього світогляду можна потрактувати і як позитивну ознаку, як вірність традиціям і турботу про

адекватне сприйняття виконавців і публіки, для якої цей твір призначається» [111, с. 8].

Щодо трактування цього пункту у контексті теми дисертації, то доводиться зазначити деякі невідповідності, що виникають у прагненні розгорнути подану позицію щодо творчості Анатолія Авдієвського. Він якраз, працюючи з високопрофесійними колективами, міг собі дозволити значно сміливіше експериментувати з тембральною, гармонічною палітрою, фактурно-просторовим матеріалом, структурними засадами тощо. Крім того, співпраця з українськими сучасними композиторами, такими як Євген Станкович, Леся Дичко, Віктор Степурко, Ганна Гаврилець та ряд інших провідних майстрів хорового мистецтва, виконання (а часто і першовиконання – як у випадку з фольк-оперою Станковича «Коли цвіте папороть») їх модерних експериментальних творів – оригінальних та обробок – природно спонукало Маестро у своїй композиторській творчості теж шукати нових невторованих шляхів підходу до українського фольклору. Але разом з тим митець демонструє дуже широкий діапазон принципів обробки: від найскромніших, таких, що зберігають первинні ознаки народнопісенного інваріанту, до близьких класичним нормам обробки (притаманним творчості М, Лисенка, М. Леонтовича, Л Ревуцького та ін.) до більш сміливих, віртуозно-концертних, театралізованих за драматургією, що наближаються до розгорнутих сцен.

«6. Композитори-практики добре знають національний і регіональний колорит, обізнані з культурним контекстом краю, його історією, міфами, легендами, звичаями. Їм доводиться безпосередньо спілкуватись з аудиторією, вони апелюють до того, що цій аудиторії близьке. Для них це означає можливість встановити зі своїми слухачами емоційний контакт і отримати бажане сприйняття. В їх власній творчості фольклорні мотиви посідають одне з чільних місць. Твори композиторів-практиків задля близькості до фольклорних джерел нерідко втрачають авторство і починають

побутувати як народні, і, що притаманно народним пісням, обростають новими варіантами» [111, с. 8].

Цей пункт вельми точно відповідає композиторським інтенціям Маестро: адже Анатолій Авдієвський не просто *знає* дуже добре колорит і традиції фольклору різних регіонів України, але й надзвичайно тонко *відчуває* та переосмислює його. У доборі фольклорних зразків він невипадково так часто звертається до записів, зроблених хористами і хористками керованого ним колективу (не лише хору ім. Г. Верьовки, але й попередньо «Льонка»), які походять з даного регіону і для яких цей фольклор питомо споріднений. Таким чином, через співпереживання-виконання народних співаків, що сформувались як особистості у тій чи іншій регіональній традиції, і до доробку яких звертається Авдієвський, йому вдається сприйняти і трансформувати в обробці сутнісні прикмети художнього мислення, відображені в даній пісні.

«7. Твори композиторів-практиків написані з прекрасним знанням виконавських можливостей своїх колективів, вони зручні для виконання навіть не надто вишколеними виконавцями, написані так, щоби не перенапружувати виконавський апарат, а допомогти інтерпретатору показати свої переваги» [111, с. 8].

Тут теж варто зробити суттєве доповнення. Анатолій Авдієвський досконало знає можливості хорової звучності, окремих голосів і груп, тому він – як диригент-керівник хору – зумів осягнути унікальну якість хорового звучання, яка утворюється завдяки синтезу, взаємопроникненню т. зв. «народних» і академічних голосів. Не вдаючись детальніше у аналіз цього феномену – він сам собою повинен би стати темою розгорнутого наукового дослідження! – зазначимо лише що знання природи співочих голосів, їх експресивних і колористичних можливостей повністю враховане і в обробках самого Маестро.

Саме ця практично-виконавська домінанта творчого процесу, що дозволяє винятково тонко усвідомити символіку, образність хорової тканини,

її відповідність до кожного конкретного задуму якраз видається винятково цінною рисою хорових опусів А. Авдієвського. Тому і більшість написаних ним обробок стали справді життєздатними, репертуарними, міцно увійшли в концертні програми не лише керованого Маестро хору, але й багатьох інших професійних та аматорських колективів.

«8. Остання риса «давидіанського» типу: усвідомлення ним найважливішої мети – служіння, навіть не абстрактно, «народові», а конкретно, групі людей, в чиїй свідомості він прагне утвердити етичні, художні, національні, суспільні ідеали, йому близькі» [111, с. 8].

Ця засада щонайточніше передає відношення Анатолія Авдієвського до своєї справи. Як особистість пасіонарного типу він цілковито відданий хоровому мистецтву, це, без перебільшення, його життєва домінанта, яка визначає весь комплекс його буття: суспільну позицію, відношення з оточенням, самообмеження інших життєвих інтересів тощо. Цікаво в тому сенсі навести кілька фраз із інтерв'ю різних років Анатолія Авдієвського, що повністю співзвучні поданій характеристиці. Так, згадуючи своїх вчителів в Одеській державній консерваторії ім. А. Нежданової [173], від яких він перейняв основи диригентської майстерності, Маестро згадує основне: «*Костянтин Костянтинович (*Пігров – О.Д.*) вважав чистоту інтонації наріжним каменем хорового мистецтва, вважаючи не просто як технологічний феномен хорового мистецтва, а як морально-етичний. Коли людина чисто співає, вона чиста у своїх помислах до природи, сім'ї, товаришів. Тобто ця людина, як він говорив, найближче стоїть до Бога. Хто фальшиво співає, він фальшивий у своїх діях»* [1].

І в іншому контексті знову звертається до позиції свого вчителя, яку розвиває вже в дидактичному напрямку: «*Морально-етичний бік більш, ніж тонка і складна технологія, важливий для співу. Так потрібно виховувати і наших дітей. То не моє відкриття. Про це говорив Костянтин Пігров, а нині Золтан Кодаї з Угорщини. На сприйняття прекрасного орієнтована права півкуля головного мозку людини, а ліва – націлена на технічну сферу –*

математику, точні науки. І якщо в дитинстві не заповнити діяльність правої, не вчити дитину співати й малювати, вона ніколи повноцінно не сприйматиме мистецтво, навіть якщо стане великим спеціалістом в якійсь технічній галузі. З цією теорією я цілком згоден» [1].

Усі світоглядні переконання обумовили одну безумовну перевагу композиторського доробку Маестро, а водночас стали фундаментальною основою його індивідуального композиторського мислення – перевага ця полягає в нерозривній єдності з національною традицією, що відповідно створює надзвичайно тонке відчуття природи народної пісні. Проте це усвідомлення не означає у А. Авдієвського самоцінного, ізольованого трактування фольклору, як художнього явища, відокремленого від інших мистецьких форм, стилів і напрямів, а навпаки, він мислить продовження фольклорної традиції подібно, як про це колись висловився інший славетний диригент і композитор, Густав Малер: «Традиція – це не поклоніння попелу, а передача вогню». В цьому сенсі Анатолій Авдієвський як композитор виступає продовжувачем тих цінних надбань і традицій, які в українській професійній музиці започатковує головно «лисенкова школа» та композитори першої половини ХХ ст., зокрема О. Кошиць, М. Леонтович, К. Стеценко П. Козицький та і його попередник на посаді керівника хору Г. Верьовка.

Тут варто спеціально згадати, що розмах хорового руху в Україні у згаданий період зумовив винятковий розвиток фольклорної хорової обробки – жанру, що складав основу виконавського репертуару більшості професійних і аматорських хорів, більше того – став найвиграшнішою частиною репертуару. Можна висунути гіпотезу, що коли національна композиторська школа знайшла адекватні форми і систему виразових засобів, щоби належно відчитати первинний архетип національного світовідчуття, закладений в народній пісні, тоді свідомість нації сформувалась остаточно, попри всі несприятливі історичні обставини, і музичні досягнення на той час бездержавної нації були належно сприйняті у світі. В цьому сенсі варто

нагадати хоча б тріумфальні виступи хору О. Кошиця на багатьох світових сценах Європи та Америки, зокрема і неймовірний успіх обробки «Щедрика» М. Леонтовича.

Для А. Авдієвського обробки народних пісень також стали своєрідним наріжним каменем його власної творчості, і в цьому ключі він, безперечно, досягнув найбільших успіхів. Найголовніше, що вдалось йому зберегти в своїх обробках — гармонійність і натуральність відчуття природи народної пісні. В цьому він виявився спадкоємцем О. Кошиця, який стверджував: «Почуття, яке одухотворяє такі твори... – це стан вищої правди, вищої істини, а істина перш за все проста і чесна, вона не потребує широковіщуючих тлумачень і вичурності викладу. Якщо цей стан назвати, як у нас звикли, почуттям, або вульгарно його називають «настроєм», то лише для ідіота не буде зрозуміло, що форма вислову цього стану не може бути іншою, лише простою. І кожен, хто береться за композицію на ці теми і не перебуває у цьому «стані» або... не має цього «почуття», буде завжди балакун, позер, брехун...» [88, с. 105].

Сягаючи до традицій, на які спирається у своїй творчості Анатолій Авдієвський, слід згадати, що іншою важливою групою хорових жанрів, нерозривно пов’язаних з фольклором в першій половині XX ст. стали твори, приурочені до урочистих академій на вшанування національних історичних та мистецьких діячів, видатних постатей, які репрезентували націю. А у жанровій класифікації поряд з мініатюрою, утверджуються програмні фольклорні сюїти, в’язанки, віночки, фантазії а також композиції для хору, солістів та оркестру. Таке індивідуалізоване трактування фольклору, звичаєвої традиції, яка виходить на рівень суто професійного узагальнення, художньої універсалізації, по-новому трансформуючи синкретичність архаїчного обрядового дійства, також відповідає творчій уяві А. Авдієвського – варто лише згадати його історичну постановку опери Є. Станковича «Коли цвіте папороть».

В цьому ключі виникає наступний щабель мистецького перевтілення фольклорних архетипів, який дослідники трактують як вторинний «секундарний» [34, с. 27 - 29] фольклор. Під ним розуміються види і жанри музичного фольклору, видозмінені у різного роду обробках – словесно-музичних, хореографічних, театральних, дизайні тощо, котрі зберігають функції фольклорної першооснови і не переходять у форми власне професійної творчості та функціонують в будь-яких умовах села, міста. Суб'єктом вторинного фольклору можуть бути люди різного соціального походження, різної професійної кваліфікації, для яких рід занять фольклором не є основним – переважно аматори, учасники самодіяльних ансамблів, любителі народних ремесел тощо. Поміж автентичним та вторинним фольклором знаходиться ланка, яку автор поданої концепції Софія Грица називає «професійною реконструкцією фольклору» [34, с. 28], її суб'єкт – це насамперед учбово-експериментальні фольклорні ансамблі, художні майстерні по відновленню і реконструкції народного мистецтва (сценічна реконструкція автентичного фольклору – пісень, обрядів, народної інструментальної музики, експонатів на виставках).

Всі інші видозмінені форми фольклору, які виходять за межі відзначених, тобто уособлюють його трансформацію у професійній творчості – в літературі, музиці, архітектурі, побуті і т. д., та ж дослідниця, як і ряд інших, окреслюють іншим терміном – фольклоризм [32]. У сучасній міжнародній етнографії термін «фольклоризм» застосовується до широкого кола явищ, що об'єднані однією ознакою – «функціонуванням традиційних елементів народного мистецтва, народних обрядів і фольклору в рамках сучасних нетрадиційних (модернізованих) побутових, обрядових і естетичних систем» [54, с. 88]. В переліку зразків новітнього фольклоризму зустрічаються ті, які мають безпосереднє відношення до творчої діяльності Анатолія Авдієвського, поміщаючись в ширший різножанровий мистецький контекст: «Зразками фольклоризму можуть бути композиторські обробки народних пісень, твори *на зразок фолькопери Є. Станковича «Коли цвіте*

папороть», (виділення моє – О. Д.) поетичного твору Ліни Костенко «Маруся Чурай», графічної серії «Українські думи і історичні пісні» М.Дерегуса тощо» [32, с. 64].

Осмислюючи композиторський доробок Анатолія Авдієвського, слід врахувати й історико-соціальний контекст, коли були написані його твори. Адже друга половина XX століття вносить свою специфіку у напрямки розвитку хорових жанрів в Україні, оскільки пов’язана з вельми неоднозначними процесами культурно-мистецького життя. Очевидно, тут слід мати на увазі перш за все специфіку організації музичного (хорового) мистецтва, виникнення певного типу суспільно-культурних структур, які, з одного боку, доводили б «переваги соціалістичного способу життя», з іншого – служили б потужним інструментом ідеологічного впливу. Тому зовні розвиток хорового мистецтва виглядав у радянський період навіть доволі імпозантно: адже «кількісні показники» участі в самодіяльних хорових колективах пильно регулювались відповідними ідеологічними службами, організовувались великі фестивалі за участі тисяч учасників, ті, хто виступав в самодіяльних колективах на підприємствах і в колгоспах, заохочувались матеріально. З’являються навіть особливі «творчі одиниці», породжені ідеологічними засадами комуністичної влади, наприклад, хори-ланки, що активно пропагувались в засобах масової інформації.

З іншого боку, справжні національні музично-хорові традиції всіляко утискались і деформувались, з репертуару було вилучено цілий великий пласт культури, в тому числі й найбільш цінні для української духовності: релігійні і паралітургійні жанри, давні обрядові пісні, пісні періоду визвольної боротьби, наприклад, стрілецькі. Іноді вони все ж потрапляли на сцену, проте із зміненими словами, як наприклад, концерти Д. Бортнянського де слова «Славу співаємо Богу» замінювались на «Славу співаємо сонцю», чи колядки, в яких замість «Бог новий народився», виконавці змушені були співати «Рік новий народився». В такій ситуації, звісно, не доводилось сподіватись на природне продовження і плекання давніх національних

традицій, бо будь-який крок у цьому напрямі трактувався як «прояв націоналізму». Ці жорсткі ідеологічні обмеження зрештою заторкнули і виконавську творчість Анатолія Авдієвського, коли він працював з хором ім. Г. Верьовки над постановкою фольк-опери Є. Станковича «Коли цвіте папороть». В 1979 р. після генеральної репетиції її взагалі заборонили за вказівкою тодішнього секретаря компартії України по ідеології Валентина Маланчука, очевидно, за «націоналістичний», а фактично – за національно спрямований характер [14, с. 7].

Характеризуючи складний і суперечливий радянський період історії українського музичного мистецтва, О. Бенч зазначає: «Чітко організована «радянська культура» передусім спрямовувалася на нівеляцію регіональних пісенних традицій. Класична академічна традиція, яку започаткували у диригентській практиці М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко, і продовжили О. Кошиць, Д. Котко, Н. Городовенко, у 30-х роках була перервана. У 40-х роках виникає новий напрямок у хоровій культурі – народне хорове виконавство, яке охопило всі сфери хорової культури України». І далі дослідниця відзначає, що в залежності від особистості диригента, в інтерпретаційних концепціях провідними виявляється функція «наукової» інтерпретації фольклору. Ми ж можемо додати - або «спонтанної», тобто суб’єктивно-стихійної, не виправданої нічим, крім свого власного уявлення і пошуку найбільшої ефектовності. І один, і другий підхід не може бути потрактований однозначно, і, на жаль, особливо на тлі радянської ідеології, доводиться визнати повну слушність подальших міркувань вищецитованої авторки: «нерідко негативно впливав на розвиток традиційної пісенної культури, витісняючи її й трансформуючи саму її сутність. У результаті цього традиційна культура нині опинилася на межі повного зникнення» [10, с. 54].

Разом з тим саме така ситуація зумовлює і появу численних опусів-одноденок, написаних на потребу дня. Тому лише високообдаровані митці змогли піднятись над кон’юнктурою ідеологічних замовлень і одним з

найбільш яскравих представників новітньої генерації творців-практиків став Анатолій Авдієвський. В першу чергу йому вдалось відстояти неповторність художнього обличчя керованого ним колективу, тому істотним чинником мистецької концепції Українського народного хору ім. Г. Верьовки (що включає в себе репертуарну політику, принципи побудови програм, вибір форм концертної діяльності) і ключовим аспектом неповторності індивідуального образу провідного хорового колективу України стає тісний взаємозв'язок з множинністю регіональних фольклорних форм, з виконавською традицією, опора на засади давньої фольклорної звичаєвості, що їх – і як диригент, і як композитор – Маестро перепускає через власні художні концепції.

Висновки до підрозділу:

Узагальнюючи певні принципи композиторської манери видатного митця, можемо зробити кілька суттєвих спостережень, котрі дозволять об'ємніше представити специфіку індивідуального художнього мислення Анатолія Авдієвського. Найголовніше, що визначає і напрямок його творчих інтересів, і обмеження жанрової сфери, і ієрархію вибору виразових засобів, - це єдність продуктивного (композиторського) і репродуктивного, тобто інтерпретаційного начал. З того огляду використання концепції О. Майчика щодо специфіки творчого мислення композиторів-диригентів-практиків видається доцільним у розкритті сутнісних пластів творчого мислення Анатолія Авдієвського. Але поглиблюючи спостереження дослідника, розгортаємо їх на аналіз стилю Маестро, відтак маємо можливість додати ще деякі штрихи до цього сукупного портрету, обумовлені високою мірою особистого таланту. Йдеться зокрема про послідовний «синкретизм» творчого доробку, тобто тяжіння до особливо уважного переінтонування кожного смислового елементу – чи то конкретного слова, чи підтексту, зашифрованого, передбачуваного при детальному вчитуванні в поетичний ряд народної пісні або в інтонаційному перевтіленні поезії сучасних авторів. Вважаємо згадану рису художнього мислення Анатолія Авдієвського також

типовим породженням психологічного типу «композитора-диригента», оскільки саме практика хору ім. Г. Верьовки передбачала залучення танцювальних, театралізованих, нерідко обрядових за фабулою, звернених до архаїчних пластів, епізодів, що була зорієнтована на відтворення національних традиційних обрядів.

Крім того, у об'ємній характеристиці психологічного типу «композитора-диригента», даній О. Майчиком, на нашу думку, відносно до творчого стилю Анатолія Авдієвського пропущена ще одна суттєва риса: прагнення до жанрово-тематичної диференціації, відмова від сталих моделей обробок, розмаїтість структурного, колористично-тембрального, гармонічного, фактурного способу вирішення, на відміну від зазначеного дослідником «утворення демократичних знаків виразу» у творчості композиторів-практиків.

От якраз Авдієвський в обробках, навіть більше ніж в оригінальних творах, дає волю фантазії, не обмежуючи себе вибором засобів. Можливо, ця характеристика творчого почерку Авдієвського сформувалась передусім тому, що він працював, в основному, з дійсно високопрофесійними колективами, а хор ім. Г. Верьовки, з яким пов'язане його творче життя останнє півстоліття, взагалі протягом десятиліть вважається еталоном у даній мистецькій сфері по всій Україні.

Висновки до підрозділу

Головна засада композитора-практика у творчості А.Авдієвського не лише витримана, але й значно інтенсифікується: пасіонарна самопосвята хоровій справі, українській національній традиції, розуміння особливої місії фольклору, народної пісні у збереженні самоідентифікації українців в ситуації бездержавності. Тому розглядаючи детальніше кожну з обробок українських народних, зарубіжних пісень, оригінальні композиції з огляду системи обраних виразових засобів, вибору жанрів, принципів переінтонування народного мелосу і поетичного тексту, відзначаємо їх повну

співвідповідність з національною традицією, як фольклорною, так і професійною.

1.3. Основні принципи хорової інтерпретації Анатолія Авдієвського

Перш, ніж докладніше розглянути композиторський доробок видатного українського митця, варто висвітлити головні естетико-світоглядні засади його діяльності як диригента. Не торкаючись докладніше аналізу хорової інтонації та чисто професійних підходів Авдієвського до роботи з хором (цій проблемі необхідно присвятити окреме дослідження), зупинимось на тих художніх пріоритетах та естетичних цінностях, які він як диригент прагне реалізувати у своєму виконавському мистецтві. Видається необхідним представити такий огляд в зв'язку з тим, що, як було зазначено у попередньому розділі, єдність виконавської і композиторської складової у доробку композитора-практика – неодмінна передумова художнього образу і специфіки музичної мови його творчого доробку.

Дуже важливим первинним фактором у процесі становлення системи художніх цінностей митця виявляється школа, яку він отримав на етапі становлення. Для Анатолія Авдієвського фундаментом його власної диригентської манери, безперечно, стала одеська хорова школа, на чому він сам постійно наголошує: «Саме Пігров прищепив мені любов до хорового мистецтва, завдяки чому я обрав спеціальність хорового диригента, керівника хорових колективів»[3].

Істотною в контексті визначення ролі «школи» у виконавській діяльності видається етична складова виконавського процесу, яку митець вважає спадкоємною саме від свого педагога К. Пігрова: «Я закінчив Одеську (консерваторію – О.Д.) в Костянтина Пігрова. Ці дві хорові школи (Київська та Одеська –О.Д.) дещо різняться. Відмінність полягає в тому, що Костянтин Костянтинович вважав чистоту інтонації наріжним каменем хорового мистецтва, вважаючи не просто як технологічний феномен хорового

мистецтва, а як морально-етичний. Коли людина чисто співає, вона чиста у своїх помислах до природи, сім'ї, товаришів. Тобто ця людина, як він говорив, найближче стоїть до Бога. Хто фальшиво співає, він фальшивий у своїх діях» [1].

Фактично Пігров проголошував кордоцентричний ідеал співу, що повністю співзвучний з ментальними засадами українців. Символічні слова про надзвичайну *моральну* важливість чистоти інтонації як чистоти душі, як імператив повністю перейняв його учень, оскільки для Анатолія Авдієвського найвищим концентратом серця, його ідеальним образом є музика, хоровий спів. Зрозумілий диригентом у своїй правдивості і глибині як найвищий моральний закон, хоровий спів виявляється для нього універсальною етичною єдністю, в якій не буває суто технічних чи суто художніх завдань, а всі рівні – ratio, emotio, intuitio – об'єднуються в органічну цілісність. Тому в самих його інтерпретаціях провідною художньою характеристикою виступає образно-емоційне співпереживання кожного твору композиторів-класиків і сучасників, кожної народної пісні, які виносяться на естраду (emotio), проте ця емоційність не з'являється як волюнтаристський спалах, спонтанна чуттєва реакція, навпаки, в його виконаннях завжди присутнє мистецьке відчуття прихованих кодів багатьох поколінь (intuitio), а також раціональна продуманість, турбота про логіку драматургічного розвитку (ratio).

На це головне завдання, перейняте ним зі школи Пігрова і по-новому осмислене в сучасному духовному просторі, звертає увагу і сам диригент у своїх рефлексіях, розмірковуючи над завданнями і духовним єством співу, теж вирізняє насамперед його кордоцентричну природу, спрямованість до етичного ідеалу: «Морально-етичний бік більш, ніж тонка і складна технологія, важливий для співу. Так потрібно виховувати і наших дітей. То не моє відкриття. Про це говорив Костянтин Пігров, а нині Золтан Кодаї з Угорщини. На сприйняття прекрасного орієнтована права півкуля головного мозку людини, а ліва – націлена на технічну сферу – математику, точні

науки. І якщо в дитинстві не заповнити діяльність правої, не вчити дитину співати й малювати, вона ніколи повноцінно не сприйматиме мистецтво, навіть якщо стане великим спеціалістом в якійсь технічній галузі. З цією теорією я цілком згоден»[1].

Аналіз індивідуальної виконавської манери Анатолія Авдієвського невипадково починається власне з морально-етичної основи його музично-естетичної концепції, оскільки через неї пояснюються і інші характеристики його інтерпретації.

Ще однією істотною предиспозицією індивідуального диригентського стилю Анатолія Авдієвського слід вважати рівень і спрямованість колективів, з якими він працював: в 1958 р., ще завершуючи навчання в Одеській консерваторії, він заснував Поліський ансамбль пісні і танцю «Льонок», в якому пропрацював до 1963 року як художній керівник і головний диригент. У 1963-1966 рр. був художнім керівником і головним диригентом Черкаського українського народного хору. Це були колективи, що утворювались на кшталт головного – Київського хору під орудою Г.Верьовки, тож засади артистичної діяльності були в них доволі близькими. Від 1966 р. по 2016 р., протягом п’ятдесяти років Авдієвський очолює Національний заслужений академічний український народний хор України імені Г.Г.Верьовки, який він перейняв безпосередньо з рук засновника, чиє ім’я було присвоєно колективу. Робота з такими специфічними колективами – водночас і народними, і академічними, природно викликала особливий підхід, обумовлений необхідністю синтезувати кілька первинних пластів українського хорового співу.

З одного боку, слід було спиратись на фольклорне виконання, яке характеризується передусім виробленою у давній традиції природною передачею як самого репертуару, так і манери співу від одного покоління до наступного, спонтанністю, пов’язаністю із щоденним екзистенційним простором.

З іншого боку, фольклорну манеру в професійному колективі необхідно було сумістити з академічними засадами хорового співу, які в українській культурі теж мали багатовікову історію і величезні надбання. Так Авдієвський у своїй індивідуальній концепції інтерпретації української музики – передусім народних пісень, але й почасти артефактів професійної національної музики – приходить до поєднання «грудного» регістру (як виразника народного співу) з поставленими вокальними голосами, що дуже збагачує барву звучання, надає їй неповторного звукового колориту і значної градації експресивних відтінків.

Сам Анатолій Тимофійович для цієї манери знаходить філософсько-етичне пояснення, дуже близьке до художніх ідеалів його вчителя, Костянтина Пігрова:

«Але це ж традиція українського багатоголосся, пісень, які виконувалися в природних умовах, часто – на відкритому повітрі, де немає штучних акустичних умов. І тоді людина природно підлаштовується до питомих умов її землі. Це стосується не лише української традиції, але й більшості інших народів. До прикладу, звукові уявлення індусів значно тонші, аніж європейців. Тож з цього огляду спів – це не просто ремесло, це явище вищого порядку. Недарма ж спочатку було слово. А слово мало голосні, які потрібно було озвучувати» (Див. Додаток № 1).

Продовжуючи цю думку, маестро дає дуже точну і етично обґрунтовану характеристику питомої природи національного інтонування, в основі якого – завжди морально-етична спрямованість: «Українці у співі ніколи не кричать – нав’язана радянськими ідеологами криклива манера художньої самодіяльності, що була начебто народною, взагалі не закладена в нашій ментальності. Адже коли людина кричить? Від страху, перед обличчям небезпеки, від злості, безсилля і гніву. Всього цього немає і не може бути в українській пісні, у співі нашого народу. Наші люди співають з любов’ю, передають захват від свого почуття єдності з природою, від свого відчуття краси Божого світу» (Див. додаток № 1).

Внаслідок такої позиції – водночас етичної і естетичної – формуються його засади щодо культури хорового звучання, котра не має прив'язаності до певної манери: «На мою думку, культура народного співу далека від технологічних понять «горловий – негорловий», «академічний – класичний»… Це суть нашої нації, це голос нашої нації, це глас. Те, що мені вдалося почути, те, що вдалося зафіксувати в своїй професійній хормейстерській творчості – це ознака характеру, я б навіть сказав – інтелекту та сенсу нашої нації. Це найвищий рівень вияву її сутності на цій невеликій території під назвою Земля, вияв причетності до Бога, намагання через пісню бути ближчим до Нього, виявити свою любов до Нього. Невипадково в українців немає жодної атеїстичної пісні, яка б заперечувала Його сутність». (Див. додаток № 1).

Відтак весь виконавський процес хору ім. Г. Верьовки під орудою А. Авдієвського обумовлений його індивідуальною концепцією національної природи хорового співу, в якому стрижневим переконанням є впевненість у тому, що кожна нація має не лише свою оригінальну мелодичну та ритмічну першооснову у фольклорній спадщині (що підтверджено численними етномузикологами минулого і сучасності), але й свій неповторний спектр звучання, тембральну колористику, яка є похідною від фонетичного архетипу мови, втілена у народній музичній ритмоінтонації і становить з нею органічну цілісність, позначену й історичними алюзіями, і зверненням до фольклорної символіки:

«До цього часу в мене немає чіткого визначення «академічної» і «народної» манер співу. Я переконаний – якщо народ створив такий багатий пісенний фольклор, якщо це «народ-композитор», як говорив Петро Чайковський, то це також космічний дар. Такий самий, як і коливання звуку, ті специфічні вібрації, які закладені в співі. Це складні історичні поняття і категорії, для того, щоб вірно зрозуміти їх, мені ще самому треба розібратися, хто ми є такі.

Спектр звучання у хоровому виконанні народної пісні – це ж не просто виконавська техніка, це своєрідний сигнал менталітету, тобто наш національний характер, розуміння того, хто ми є насправді, чийого роду ми діти. Музикальність – це ж також ознака більш вагомих філософсько-моральних понять, часто пов'язана і з мудрістю, і з душевними якостями. Недарма в нас, українців, полководці і отамани не лише були в загальному дуже освіченими, знали по декілька європейських мов, але і були дуже музикальними та грали на музичних інструментах. Козак-воїн, козак-Мамай недарма на багатьох картинах XVII – XVIII ст. зображений поруч із шаблею та конем, адже він володів бандурою. Бандура в даному випадку мислиться не як конкретний інструмент, а як символ» (Додаток № 1).

Поєднання грудної і академічної манери співу можемо окреслити як перший рівень синтезу у художньому ідеалі Анатолія Авдієвського. Спеціально наголошуємо, що таке прагнення до синтетичності виконання було відчуте і сприйняте диригентом як питоме для українського ментального світовідчуття. Адже український фольклор за своєю природою послідовно синкретичний, і, міцно спираючись на обрядово-звичаєву основу, завжди спрямований на поєднання різних видів мистецтва в органічній цілості. Тому **ідея синтетичності** у представленні української художньої традиції завжди поставала як одна з основоположних у хорових дійствах, продуманих і підготованих А.Авдієвським.

Звідси природним видається наступний рівень синтезу в його диригентському мистецтві: суміщення, об'єднання пісні з усім обрядово-звичаєвим символічним комплексом, з танцювальною символікою, барвною колористикою декорацій та костюмів, що в естетичній свідомості нашого народу завжди були нерозривно поєднані в одну гармонійну цілість. Адже невипадково видатний педагог Г. Ващенко саме у традиціях як «обличчі народу» вбачав його духовну силу, основу збереження нації, запоруку розвитку національної мови, творчості, світогляду та ідеалів, тобто всього того, що відрізняє один етнос від іншого [21, с. 101].

Ідея синтетичного дійства як репрезентанта українського мистецтва мала не лише суто історичне спрямування, але й надто істотне значення для того етапу національної історії, коли все виразно зазначене «українське» автоматично асоціювалось з «націоналістичним». Тож нагадуючи про розмаїті традиції, які були витворені впродовж тисячоліть, зберігаючи ментальну пам’ять народу, хористи і їх керівник у своїх програмах часів найбільшого «застою» і «стагнації» досягали ще однієї, можливо не всіма одразу поміченої і відзначеної мети: вони ставили собі за мету розвивати у найширших кіл слухачів свідомість вартісності української музичної спадщини в європейському контексті, а разом з тим, гастролюючи не лише в реномованих центрах Європи, але й в маленьких містечках і навіть селах, у всіх куточках України, залучати слухачів з провінції, кому не так легко було потрапити на столичні концерти і вистави, до високого мистецтва. Хор ім. Г.Верьовки протягом двох десятиліть залишався чи не основним репрезентантом української музики в світі, готуючи масштабні фольклорні програми, виконання духовної музики та програми з творів українських композиторів-класиків і сучасників.

Сягнемо до об’єктивного джерела – буклету, в якому дається загальний огляд діяльності колективу: «Репертуарний діапазон сягає від етносу та фольклору до класичних обробок а-капела і пісень сучасних композиторів; від вокально-хореографічних сцен, композицій та народних дійств – до фольк-опери-балету Є.Станковича «Цвіт папороті». Колективові стало доступним і підвладним те, що раніше народному хору вдавалося неможливим.

Склад колективу включає в себе три різноманітні творчі групи: хорова, оркестрова та танцювальна.

В репертуарі колективу кожна група повноцінно відтворює вокально-музичну та танцювально-народну культуру всіх регіонів України. Репертуар колективу складається з музично-танцювальних творів класики та сучасних композиторів світу»[127].

Таким чином вирішувалось ще одне генеральне історичне завдання, яке протягом півстоліття виконує хор ім. Г. Верьовки під орудою свого керівника: необхідність вписати українську культуру в загальноєвропейський контекст за умов тривалої відсутності власної держави, допомогти усвідомити – як зарубіжним слухачам, так і своєму народові – рівновартісність і рівноправність національної мистецької спадщини поруч з іншими визначними художніми досягненнями музичних культур європейських народів. Ця мета визначалась як провідна поруч із збереженням національної культурної пам’яті через тематику програм і вибір репертуару.

Наступна позиція у системі естетичних цінностей Анатолія Авдієвського – подолання консерватизму і «шароварковості» у їх відвертому провінційному вигляді, на що нерідко грішать виконання аматорських колективів. Право на цю свободу творчого пошуку диригент постійно відстоює, особливо, коли чує звинувачення від колег-опонентів у свій бік, наприклад, у порушенні автентичності виконання зразків українського фольклору. В контексті роздумів про свободу творчості та вияву своєї творчої особистості, якщо вона належить справжньому талантові, виникає інша, не менш суперечлива опозиція, яка у реконструкції психологічного портрету пов’язана з аксіологічною сферою. Наскільки співвіднесеність власної оцінки виконання твору митцем-інтерпретатором – музичною критикою – аудиторією свого часу – врешті майбутнім слухачем – має більш-менш стабільні точки перетину? Як видається, можливість такого однакового трактування і узгодженості поглядів мінімальна і в кожному випадку особлива, тобто можна вивести протилежну формулу: «Чим талановитіше та оригінальніше виконання, чим більш своєрідно і небанально прочитав відомий текст талановитий інтерпретатор, тим ширший спектр думок і вражень – від абсолютного захоплення до абсолютного неприйняття – він буде викликати». У випадку інтерпретацій Анатолія Авдієвського ця формула спрацьовує безвідмовно, оскільки диригент переконаний у слушності своїх пошуків:

«Ми – мистецький колектив. Тут своя правда. І вона може бути значно вище побутової достовірності. Тут уже діє його величність Талант, це як і в акторській майстерності – побутовий, буденний образ чи ситуація, пропущені через талант, в сто, в тисячу разів переконливіший» (Додаток № 1).

До такого актуалізованого сприйняття фольклорної спадщини, образності української народної пісні завжди прагне і Анатолій Авдієвський. В його манері диригентського прочитання фольклорного словесно-звукового тексту ніколи не присутня музейна достовірність і прагнення прискіпливо зберегти «все як було». Цілком навпаки, у виконанні хору ім. Г.Верьовки під батутою Авдієвського кожна пісня звучить як написана тут і тепер, для нас, для сучасних слухачів, а не як музейний експонат. Він ніколи не вагається перед тим, щоби впровадити у інтерпретацію винахідливо вибрані і тактовно продумані деталі сучасності.

Саме так, як вищезгадані композитори – представники «нової фольклорної хвилі», Леся Дичко («Калина червона», «Пори року») чи Іван Карабиць («Сад божественних пісень», «Голосіння») у названих хорових творах на фольклорну тематику не боялись застосовувати прийоми авангардового письма – алеаторику чи сонористику, експериментувати з тембрами і звуковими ефектами; подібно як Скорик у симфонічному «Карпатському концерті» дотепно поєднав гуцульську коломийковість і терпкість джазових ритмів, так і Авдієвський сміливо експериментує з фольклорною інтонацією в різних звукових площинах, не тільки не втрачаючи її художньої сутності, але розкриваючи її глибинні підтексти. Більше того, саму інтонацію, характер звучання в хорі він постійно порівнює з іншими суспільними рівнями мислення і поведінки:

«Найголовнішим є емоційно-смислове сприйняття твору, надання тембру емоційного забарвлення. Скільки є різноманітних інтонацій (а їх насправді – мільйони), лише до одного «а» існує тисячі змістових відтінків. Вибрати одну, свою – це вже індивідуальна здатність кожної людини. А

пісня об’єднує тисячі, мільйони цих інтонацій, темброво-характерних нюансів. І я працюю над ситуацією смислових інтонацій – від однієї літери, до слова, до фрази. Щоб вони найбільш адекватно відповідали настрою, образу. Коли б і нашим політикам навчитися мислити цими інтонаціями, коли б їм цієї народнопісенної мудрості та делікатності – ми б уже давно мали іншу державу, інший парламент, інше життя» (Додаток № 1).

В ракурсі тлумачення суті «академізму» у вокальному, зокрема хоровому виконавстві, погляди Авдієвського теж суттєво розходяться з існуючими стереотипами. Зокрема існує хрестоматійне визначення, за яким «академічний хор – хоровий колектив, який співає в академічній манері співу (округлений, прикритий звук, грудне, головне та мікстове резонування), передбачається широкий діапазон звучання хору» [8, с. 3].

Дещо інше тлумачення академізму дає Авдієвський: «Академізм – це не манера, це професійний рівень. На жаль, хор ім. Г.Верьовки і досі не може отримати звання академічного, хоч ми виконували й твори Євгена Станковича («Цвіт папороті»), і Віктора Зубицького. Але ми немов у другому ешелоні, на другому щаблі, тому що називаємося народним. Це ще раз засвідчує, на жаль, тенденцію нашого часу, коли народне не має права бути довершеним, високопрофесійним. Чомусь нам доводиться чути лише гірші взірці «народного» горлового співу, крикливі, неграмотні – вони суперечать самій естетиці народного мистецтва. За радянських часів горловий спів хор-ланок був своєрідним виявом протесту: проти того, що дозволяли співати духовні композиції, патріотичні твори. Тому й відповідали на тиск – криком. На загал же ж, горловий спів є свого роду запереченням грудного – темброво повноцінного, багато забарвленого. Тому українцям не міг бути притаманним виключно горловий спів. Пригадую, як співав на повні груди мій батько, як використовував всі темброво-смислові можливості… На жаль, саме поняття народного співу зазнало непоправного спотворення. Нав’язувався псевдонародний «горловий» спів із метою примітивізації народного

мистецтва. З другого боку, я саме в народному середовищі чув такі голоси, без яких дуже збідніли наші філармонії, оперні сцени» (Додаток № 1).

У думках, що заторкують проблему хорової інтонації, Анатолій Авдієвський виступає направду як представник «нової фольклорної хвилі»: не консервуючи автентичну природу народної музики, але й свідомо не спотворюючи, не модернізуючи її до невпізнанності. У пошуку органічності у хоровому співі Маестро вказує як на тембровий ідеал, на «традиційну вокальну культуру» – манеру, яка формувалась духовними потребами нації, яка ніяким чином не співпадає з горловим співом:

«Це складні з багатьох оглядів питання. Так, існує горловий спів, як і спів, позбавлений будь-яких естетичних форм, і так званий академічний. Останнього, на мою думку, не існує. Адже спочатку варто було б визначити, що таке «академічний»? Я можу поставити питання – що таке класичний? В радянські часи вищою формою академічного мистецтва вважали народне. Адже якщо мистецтво не слугує народу, то чи потрібне воно взагалі?

І де тут академізм, де народність? Як їх між собою розділяти і розводити по різних полюсах? Вважаю, кожен спосіб хорового виконання має право стати класичним. Чи то найдовершеніше академічне виконання, чи літургійний спів, чи народнопісенний – кожна форма змогла дати таких визначних представників, котрі здивували цілий світ передовсім високою мистецькою культурою, духовною культурою, блискучою технікою, вмілою постановкою голосового апарату. Причому, здійсненою не педагогами, не загальновизнаними майстрами своєї справи, а такою природною методою, що передавалася із покоління в покоління. Це так зване мистецтво традиційної вокальної культури» (Додаток № 1).

Поєднання академічної і народної манери, хорова звукозображальність і звуконаслідування, тембральна колористика і просторовість – всіма цими прийомами хорового виконавства не лише досконало володіє Анатолій Авдієвський, але й відчуває їх образно-смислову сутність. Хоча іноді Маестро доводиться вислуховувати через таку модернізацію фольклору

доволі гострі зауваження і критику деяких колег, переконаних у необхідності законсервувати виконавський зразок народної пісні, і всіма силами зберігати автентичну манеру і співочу традицію, він все ж таки не може відмовитись від «розмикання» української народнопісенної естетики на сучасне художнє мислення, хоча ніколи не губить і первинного коду пісні. Головне – всі нововведення в інтерпретацію народної пісні Анатолій Авдієвський робить напрочуд талановито, живо і переконливо, завжди на користь самому фольклорному шедевру.

В ключі новаторської естетики «нової фольклорної хвилі», оновлення звукової палітри згідно вимог часу можна розглядати багато інтерпретацій Анатолія Авдієвського, завдяки яким сформувалась прекрасна традиція виконання багатьох пісень у постановці хору ім. Г.Верьовки, – тяжіння до єдності всіх елементів художньої цілості, що славетним колективом, в свою чергу, перевтілено з давніх фольклорно-обрядових традицій, з ритуального багатства й звичаєвої пам’яті нашого народу. В цьому синтетично-обрядовому підході всі – композитор, диригент, художник – виявились однодумцями: «Яскраво-новаторською композиційною знахідкою «Цвіту папороті», яка переконливо відповідає духу сучасного, посткласичного художнього мислення, є наявність картин-символів. Сам композитор неодноразово підкреслював винятково креативний характер ідеї їх застосування, яка частково належить і художнику-постановнику Є.Лисику. Твір побудовано як низку оперних або ж інструментально-балетних сцен, що символізують певні національні універсалії і «зчіплюються» в самостійний образний ряд на основі лібретної канви. Природа такої специфічної композиційної системи, утвореної послідовністю картин-символів, має складний синтетичний характер: тут одночасно діють і кінематографічна монтажність, і ментально-генетична для українського класичного мистецтва поетичність художнього сприйняття, і типово-жанрова оперна театральність» [154, с. 7].

Ще одна дуже важлива властивість, яка об'єднує художнє мислення Станковича та Авдієвського: вони мислять не тільки поверховими «текстами», але вміють у кожній пісні, кожному мелодичному зерні розкрити їх підтекст: «Українська народна пісня, яка сама по собі є картиною-символом і відзначається логічною завершеністю та досконалістю форми й мелосу, наштовхнула творців фольк-опери на ідею символізації певних оперних структур. Всі вони набувають в «Цвіті папороті», окрім прямого формально-композиційного тлумачення, ще й особливого «герменевтичного» сенсу картин-символів українського національного буття. Слід зазначити, що природа вказаного явища символізації оперного тексту вельми далека від європейського мистецького символізму рубежу XIX – XX століть з його естетикою вишуканої метафори, рафінованого художнього вислову, статичною уповільненістю драматургічних процесів. Натомість автори наближаються до унікальної естетики українського народного символізму, якому, поряд із поетичністю та фантазійністю, притаманні нестримна експресія розгортання, вибуховий темперамент, театральність зовнішніх форм, схильність до драматичного загострення змісту.

Віднайдений Є.Станковичем і Є.Лисиком шлях поєднання в межах оперної композиції професійно-авангардних (на той час), музично-фольклорних та народно-символістських технологій свідчить про нове розуміння і усвідомлення ними сутності зрілого неофольклористичного мислення кінця XX століття»[154, с. 10].

Колектив хору ім. Г.Верьовки та його керівник підготовкою цього твору – і в далекі 70-і роки, і тепер – здійснили небачений прорив до тих «ейдосів», до тих найвищих цінностей нації, які без перебільшення повернули русло української музичної культури. В цьому сенсі фольк-опері Євгена Станковича «Цвіт папороті», безперечно, належить одне з чільних місць у пошуку виходу з духовної кризи комуністичної стагнації. Назва «музично-сценічне дійство» більш виразно апелювала б до національно-обрядових витоків твору, вказувала б на спорідненість з архаїчними пластами

фольклору, як і віддзеркалювала б його синтетичну природу, в якій цілісно поєднується слово, спів, ритуал, танець, візуальний ряд. Адже тут відображена сукупність як символічних значень у трактуванні окремих елементів весняного обряду, так і відповідну до історичної еволюції нації зміну певних засад цього особливого синкретичного дійства, що надзвичайно яскраво відобразило філософію єдності українців з природою, сконцентровану у весняному обряді як у втіленні вічної ідеї пробудження і оновлення. Ці ідеї особливо яскраво проявились в останній сценічній версії «Цвіту папороті» – виставі, після багатьох років знову підготованій А.Авдієвським за участю Алли Рубіної у жанрі фольк-опери-балету, поставленій на сцені Національної опери 15 листопада 2003 р

Так природно підходимо до осмислення того, що у свідомості музиканта – артиста-мислителя – громадянина – представника свого народу Анатолія Авдієвського є центральним елементом: національна пісенна культура, фольклорне джерело.

Знову ж таки може постати питання: а чи конче необхідно, висвітлюючи діяльність диригента, спеціально виділяти національну складову? Можливо, відносно до представників деяких інших національно-культурних спільнот, у яких процес державотворення відбувався кількасот років тому і які успішно здійснили утвердження своєї ідентичності, це дійсно необов’язково. Проте в умовах бездержавної нації, в котрих Україна перебувала тривалий час – понад 300 років! – культура взагалі, а хоровий спів зокрема, як ментально закорінена форма духовної самореалізації народу, набуває такої важливої об’єднуючої місії, при якій пасіонарна спрямованість творчості природно переважає інші імпульси.

Відтак мистецтво мислиться як надто важлива частка процесу національної самосвідомості, щоби можна було дозволити талановитому митцеві замкнутись в башті зі слонової кості і творити виключно за своїми уподобаннями. На підтвердження вищевказаного, начебто надто

категоричного постулату, наводяться слова відомого поета Богдана-Ігора Антонича:

«…Національний характер не творить у мистецтві народня або історична тематика чи наслідування народніх або наших давніх способів. Мистецтво саме про себе[1] є суспільною вартістю, а нація це очевидно суспільство, отже, мистецтво саме про себе є також і національною вартістю. Мистець є тоді національним, коли признає свою приналежність до даної нації та відчуває співзвучність своєї психіки із збірною психікою свого народу»[7, с. 5].

Подібним чином розмірковує і Анатолій Авдієвський, висловлюючи своє ставлення до народнопісенної скарбниці:

«Увага до фольклору — це цілком природна потреба кожної інтелігентної людини. І рано чи пізно така «мода» мала з'явитися. Бо наш народ продовжує народжувати таланти. Вони проявляють себе в усіх жанрах, у тому числі й в естраді (яка теж має глибоке коріння в українській культурі). І це знову-таки означає, що в основу естетичного виховання молоді треба ставити традиційну народну музику, нашу невмирущу пісню»[3].

В цьому висловлюванні захований один з найважливіших етичних постулатів митця. Адже він не просто виконує народну пісню, а він її співпереживає, переосмислює, нею вимірює своє призначення в світі. Адже Маестро слушно міркує – і в цьому важко з ним не погодитись! – що кожен з нас живе не просто в якомусь абстрактному світі, вже визначено, що людина може повноцінно існувати – а значить бути інтелігентною саме в цьому сенсі, в якому це розуміє Анатолій Тимофійович – лише в усвідомленому нею духовному просторі, стержнем якого є генетичний код, а значить – національний образу світу. Для того, щоби певним чином структурувати цю широко побутуючу останнім часом метафору і співвіднести її з феноменом національного хорового співу, варто звернутись до дефініції Ентоні Сміта,

---

[1] Само по собі. У всіх цитатах зберігається правопис оригіналу.

професора Лондонського університету, даної ним у праці «Національна ідентичність»:

«Можна назвати шість головних атрибутів етнічної спільноти:

групова власна назва;

міф про спільних предків;

спільна історична пам’ять;

один або більше диференційованих елементів спільної культури (передусім мова та звичаї – Л.К.);

зв’язок із... «рідним краєм»;

чуття солідарності у значної частини населення» [151, с. 30].

Звісно, в кожному окремому випадку може відзначити, *що* саме із зазначених атрибутів національної самосвідомості – самоідентифікації більше, а *що* – менше притаманне як сучасній українській спільноті, так і її історичним етапам розвитку. Проте якраз у хоровому виконавстві, особливо ж у його надзвичайно багатій і закоріненій у менталітеті фольклорній іпостасі протягом всієї багатовікової історії всі зазначені принципи усвідомлення етнічної спільноти розкриваються чи не найбільш повно. Власне в зв’язку з втіленням згаданих прикмет у мистецькому доробку хору ім. Г. Верьовки, нагадується визначення культуролога української діаспори А.Княжинського з праці «Дух нації», де він, окремо наголошуючи націєтворчу роль культури, зазначає: «нація творить уже культуру, визначену змістом свого Духа, що творить традицію цього змісту й таку, що в ній вона сама стає найвищою вартістю життя»[77, с. 117].

Те, що природа виконання українських народних пісень, як і всієї пісенно-хорової спадщини (в тому числі і творів національних композиторів) не просто високопрофесійним, а насамперед високодуховним колективом, яким є хор ім. Г.Верьовки, та в інтерпретації такого особливого, заангажованого в національній традиції митця-диригента, яким є Анатолій Авдієвський, найчутливіше відгукується на зміни в суспільному устрої і

соціальному статусі українського суспільства, а водночас зберігає ознаки постійного коду національної традиції.

Якщо проаналізувати детальніше, яким образам і темам віддає перевагу Анатолій Авдієвський у своїх концертних програмах, якого типу пісні і композиторські твори становлять левину частку його репертуару, то одразу впадає у вічі пріоритетна роль трьох основних сфер, які є фундаментальним у національному світовідчутті:

- обрядово-звичаєвої традиції (прекрасно представленої, зокрема, в тематичному компакт-диску «Колядки і щедрівки»);
- історичного минулого України з акцентом на кульмінаційних його періодах: Козаччині та визвольних змаганнях початку XX ст. (чому присвячений інший компакт-диск з характерним тематичним заголовком «Ой у лузі калина стояла») Тут можна помітити своєрідний вплив поглядів Грушевського про стару князівську добу, добу Київської Русі, як тезу української історії, козацьку добу – як антитезу, а подальший поступ історії – як устремління до синтезу в столітті українського відродження [31, с. 242];
- врешті лірико-побутового експресивного пласта, як найбільш відвертого вияву згаданої вище кордоцентричності, філософії серця, що в інтерпретації інтонаційного осмислення дум і переживань українця в його щоденному бутті.

Щодо пріоритетів в композиторській творчості, то тут на першому місці для Авдієвського опиниться українська духовна музика. Акцент кластиметься на «акласичні» стилі, в першу чергу такі, як бароко та романтизм, котрі взагалі є провідними в художній свідомості нашої нації та особливо повно розкриваються у вітчизняній духовній спадщині – звернемо увагу, що саме твори цих стилів становлять переважаючу більшість репертуару Анатолія Авдієвського (від Д.Бортнянського, М.Березовського, А.Веделя до М.Лисенка, К.Стеценка, М.Леонтовича). Такий вибір насправді невипадковий, так, як і невипадкова перевага цих стильових засад в

українській культурі. Саме вони глибинно відповідають національній ментальності українців, отримують багатогранне, а попри те, яскраво індивідуальне перевтілення в професійних мистецьких школах – чи то літературно-поетичній, чи театральній, чи образотворчій, чи композиторській, оскільки найбільш вільно, природно і багатогранно можуть перевтілювати фольклорні первні.

На цьому рівні виявляється суголосність пріоритетів Авдієвського в народній та професійній національній музичній спадщині. Адже акласичні стильові категорії в українській художній культурі тісно пов'язані з поняттями і символами, закладеними в колективному філософсько-художньому світогляді нашого народу ще з язичницьких часів. Лише з урахуванням цієї національної специфіки стає зрозумілим, чому чуттєвість і певна ірраціональність, котрі становлять зерно українського мистецтва, як правило, не йдуть у парі з прагненням до граничного суб'єктивного самовираження автора, а навпаки, ідентифікуються з «колективним» первенем обряду.

Загалом не маючи на меті аналізувати специфіку окремих інтерпретацій відомих зразків української народної пісні чи національної класики, слід зробити виняток для одного прикладу, який справедливо вважається одним із символів, «візитних карток» колективу: виконавську концепцію Анатолія Авдієвського обробки української народної пісні «Щедрик» М. Леонтовича.

Вибудувати цей непроминущий шедевр української музики якось незвично, по-новому, після сотень досконалих інтерпретацій, серед яких – і неперевершена інтерпретація Олександра Кошиця – дуже складно. Але Анатолій Авдієвський зумів-таки знайти свої неповторні нюанси навіть у ньому.

Хоч на загал виконавська манера хору ім. Г.Верьовки у «Щедрику» досить вірно слідує академічним традиціям, зберігає те ж почуття легкості, політності і прозорості, яке передбачене самим композитором, все ж раптові,

миттєві «іскорки» динамічних акцентів на першому складі, на «Щед-(рик)», вишукані динамічні переливи, які супроводжують делікатні темпові хвилі пришвидшення – заповільнення. Доволі своєрідно використано тут диригентом тембральна експресія низьких чоловічих голосів – вони опускаються аж до регістру profundo, (найнижчий басовий регістр, чим завжди славились українські хори), що теж з'являються лише на мить, швидкоплинними спалахами прикрашаючи загальну панораму. Всі ці мікровідтінки надають інтерпретації Авдієвського особливої ліричності і схвильованості, а разом з тим створюють відчуття якоїсь нереальності, фантастичного видіння «ночі перед Різдвом», що замерехтіло на мить і зникло. Тобто диригент підкреслює не лише виняткову енергетику рівномірного ритмічного обертання, що так заворожує у «Щедрику» (подібно, наприклад, до деяких фрагментів «Весни священної» І. Стравінського чи «Болеро» М. Равеля і відповідного до нового чуття ритмічної стихії в музиці XX ст.), а, згідно своїй художньо-естетичній спрямованості, намагається вибудувати барвисту сцену з окремими картинами-візіями, забарвленими різними образно-емоційними відтінками. Таку інтерпретацію дозволимо собі окреслити як «кордоцентричну» в руслі національної традиції, що загалом притаманна багатьом прочитанням Авдієвського.

Але ж власне таке кордоцентричне розуміння фольклорних витоків, до того ж пропущене через відчуття творчої пасіонарності, характерне для багатьох видатних українських музикантів – від безіменних народних музикантів, сліпих кобзарів, які формували як етичний, так і естетичний світогляд нації, до професіоналів найвищого рівня. Тому кордоцентричним з повним правом можна назвати індивідуальний диригентський стиль Анатолія Авдієвського у всіх його проявах, особливо ж у трактуванні національної сутності пісні, яку митець завжди мислить і відчуває крізь призму любові до Батьківщини.

На цю прадавню етичну природу українського музичного фольклору, та необхідність передати не якийсь конкретний, частковий сюжет пісні, а вищі універсалії, етос любові до Бога і Батьківщини – подібно до Лисенка, проте вже під кутом зору чисто інтерпретаційних завдань, постійно звертає увагу Маестро у наведених роздумах про сутність співочої культури нації, яка і обумовила його власну художню позицію. Адже його суто музикантські рефлексії, породжені багатолітньою диригентською практикою, тобто існуванню немовби всередині цієї дивовижної енергетично-звукової матерії народного музично-поетичного космосу, є надзвичайно цінними, оскільки дають можливість немовби зазирнути у душу музики зсередини, збагнути, який шлях проходить композиторський чи фольклорний *текст*, перш ніж стати в процесі диригентської інтерпретації повноцінним художньо-звуковим *феноменом*.

В інтерв'ю газеті «День» сам Анатолій Авдієвський так оцінює свої здобутки останніх років, згортаючи їх на характеристику концерту, який відбувся до ювілею – 110 річниці від дня народження засновника хору Григорія Верьовки:

Цю програму ми можемо назвати творчим експериментом. Ми постійно перебуваємо у пошуку. Не лише виконуємо пісні і танці, оркестрові мелодії в концертах (традиційно), а намагаємося експериментувати у формі подачі матеріалу глядачам. Як говорив Микола Леонтович, народні пісні, крім того, що можна зафіксувати мелодію, ритмічний малюнок, слово — фольклор також таїть у собі гармонію, поліфонію та сценічну дію. Це міні-театр. Якщо пригадати програми нашого хору, то ще до Другої світової війни Василь Верховинець ставив «зорову пісню», в якій використав різні виразні засоби: голос, акторську гру, пластику. «Ярмарок» (йдеться про прем'єру народно-сценічного дійства «Ярмарок» Володимира Зубицького (режисер Василь Вовкун), у якому переплелися різні театральні жанри: слово (текст читав Анатолій Паламаренко),що відбулась саме на тому концерті – прим. авт.) музика, пісня і танець та «Цвіт папороті» є нашими творчими

експериментами: як, використовуючи сучасні засоби, показати багатство та красу українського фольклору[133].

Висновки до підрозділу

На досягнення цього унікального результату, котрий мислився видатним диригентом як ідеальна мета сучасного хорового виконавства, – щоби «колективові стало доступним і підвладним те, що раніше народному хорі вдавалося неможливим» – і були спрямовані всі творчі зусилля Анатолія Тимофійовича протягом довгих десятиліть його активної діяльності в хорі ім. Г.Верьовки. Притому митцеві йшлося не про звичайне «змішування» на кольоровій палітрі різних музичних засобів, метафорично висловлюючись, червоного з зеленим та жовтого з фіолетовим для досягнення принадного незвичного ефекту, який би полоскотав нерви публіці (до таких прийомів, на жаль, нерідко вдаються сучасні автори!), а про щось значно істотніше: пошук того глибинного спільного знаменника між шедеврами народнопісенного мистецтва, що творились протягом тисячолітньої історії, і сучасним композиторським мисленням, який становить у цілості феномен національної культури і традиції.

Співіснування елітарного мистецтва і масової субкультури, парадокс взаємодії новаторського, породженого ерою найновіших технологій, і традиційного, інспірованого ностальгією за гармонією минулих епох, взаємопроникнення європейських та позаєвропейських культур, інформаційний вибух, що зробив доступним кожної миті і в кожному пункті весь спектр духовних надбань людства – всі ці здобутки XX сторіччя, а особливо другої його половини, не могли не відбитись на художньому світогляді як творців, так і виконавців, врешті, на потребах і запитах публіки. Ці зміни в сучасному культурному житті чутливо враховує і Анатолій Авдієвський.

Висновки до розділу

Поданий розділ висвітлив той основний фундамент, на якому вибудовуються подальші аналітичні розвідки творчості А.Авдієвського. Залучення категорії «національної ментальності», як найбільш суттєвої для розуміння індивідуального стилю митця, проливає світло на основні компоненти його естетичного світогляду, філософські витоки, природні передумови жанрових, тематичних, образних пріоритетів. Адже проста констатація «національної характерності» творчості того чи іншого митця на сучасному етапі більше не може бути прийнятною. Тому багатогранна і послідовна реалізація ментального коду, його основних складових, може бути осмисленою і в історичній, і в теоретичній, і в естетичній площині. Ці складові органічно присутні у кожному артефакті, що вийшов з-під пера Анатолія Авдієвського.

До якого б першоджерела він не звертався: чи опрацьовує рідну українську пісню, чи сягає до зразків зарубіжного фольклору – європейського, азійського, латиноамериканського, чи озвучує поезії класиків та сучасників, завжди ментально обумовлені риси творчого мислення проступають у всіх зразках і на всіх рівнях. Разом з тим видатний диригент у своїй власній творчості ніколи «не зациклюється» на чисто зовнішніх етнографічних ознаках пісенного матеріалу, а навпаки, всіляко втілює ще один суттєвий ментальний архетип – софійності, здатності органічно інтегруватись у світовий культурний процес, природно поєднати засади професійної композиторської техніки та фольклорних першоджерел. Ця ознака дозволяє обробкам Анатолія Авдієвського з однаковим успіхом сприйматись як українською аудиторією, так і зарубіжною, причому в різних куточках світу. Про цей архетип згадувалось в першому підрозділі, причому недаремно він поміщається одразу після головного зазначеного арехтипу – кордоцентричності.

Таким чином, творчий композиторський доробок Анатолія Авдієвського природно вписується у багатовікову традицію роботи з фольклорними джерелами, які служили не лише відправним пунктом у мелодичній інтенції, служили тематичною основою багатьох вокальних, хорових та інструментальних творів, але й містили той неповторний генетичний код, індивідуально відчитуючи який, кожен композитор міг і якнайповніше виразити себе, і водночас сповнити важливу місію у збереженні духовного космосу нації.

РОЗДІЛ ІІ. Основні жанри творчості Анатолія Авдієвського

2.1. Обробки українських народних пісень – продовження традицій національної професійної композиторської школи XIX – першої половини XX ст.

Власне багата та об’ємна традиція обробки народної пісні, що набуває своїх особливих рис і в другій половині XX ст., даючи зразки найрозмаїтших підходів до народнопісенного джерела. Адже в цьому розмаїтті виділяються напрямні лінії трактування фольклорної основи, що залежать від творчої особистості автора, тих завдань, які він перед собою ставить, суспільно-культурного контексту. В загальному процесі історико-стильової видозміни принципів обробки вельми важливо з’ясувати кілька засадничих проблем, що в сучасних умовах глобалізації культури і мистецтва, його «вестернізації» та «американізації», втрати національної самобутності, виникають у функціонуванні хорового співу. Основною гіпотезою, що висувається авторкою, стало твердження про збереження ряду суспільних функцій сучасними хоровими колективами України, на відміну від інших національних шкіл, та трансформації сучасної хорової обробки народних пісень в творчості провідних композиторів та диригентів відповідно до нових культурних реалій.

Варто в загальних рисах розкрити специфіку обробок українських народних пісень одного із найвизначніших хорових диригентів другої половини XX ст. Анатолія Авдієвського в світлі духовно-мистецьких викликів нашого часу. Його обробки являють собою показовий зразок підходу до народної пісні з боку не лише талановитого обдарованого музиканта-практика, диригента з більш ніж 50-річним стажем роботи з різними хорами, але й особистості, і за своїм родинним вихованням, і за інтересами, сформованими в роки навчання, глибоко закоріненої у

фольклорну традицію. Саме тому його обробки і отримали таку популярність та визнання як в Україні, так і за її межами.

Докладний аналіз всіх обробок Анатолія Авдієвського дозволить зробити ряд узагальнень щодо рис його індивідуального стилю як композитора, специфіки вибору та способів використання елементів виразової системи. Передусім слід наголосити, що в основі його естетичного світогляду лежить глибинний зв'язок з національною співочою традицією, починаючи від давнього пласта обрядового фольклору попри об'ємну спадщину релігійної творчості з шедеврами «золотої доби», духовними концертами М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя на вершині – і до сучасного вітчизняного хорового доробку. Звернемось детальніше до конкретних зразків хорових обробок українських народних пісень, здійснених Анатолієм Авдієвським протягом тривалого періоду його творчого шляху.

Одна з ранніх обробок А. Авдієвського, пісні «По садочку ходжу», що записана в рідному краї Лесі Українки, Новоград-Волинському, ще в 1960 році. За жанром її відносять до пісні-романсу, застольних, а навіть весільних. Таке різночитання жанрового визначення опосередковано свідчить про велику популярність цього фольклорного зразка. Тож недаремно на початковому етапі своєї кар'єри диригента-композитора Авдієвський звернувся до пісні, що мала якнайширшу аудиторію і її співали як професіонали, так і принагідні любителі, співали на концертах і в товариському колі.

Хоча порівняно з наступними, обробка пісні «По садочку ходжу» відрізняється більш традиційним комплексом виразових засобів, несе на собі відбиток лірико-пісенної манери композиторського стилю післявоєнного періоду (Платон Майборода, Андрій Штогаренко, Анатолій Кос-Анатольський), помітної перш за все в об'ємній фактурі супроводу. Вона являє собою ланцюг арпеджійованих хвиль, на тлі яких виділяється експресивно-лірична мелодична лінія, спочатку доручена солістові-тенорові,

а потім – дуетові тенора і баритона. В той же час хор виступає у цій обробці лише барвистим тлом для солістів. Але навіть у цій традиційній манері молодий композитор-диригент знайшов цікаві нюанси у вирішенні концепції обробки. Це торкається зокрема диференціації фактури бандурного супроводу, в якій виділяються два пласти: педальний та орнаментальний, завдяки чому, особливо в прелюдії та постлюдії, створюється ефект органного звучання. На цьому фоні прониклива мелодія, котру так «солодко» виводить тенор, набуває особливої експресії.

В дуеті автор обробки застосовує найбільш поширений в українській традиції багатоголосся прийом терцевої втори, проте вона одразу ж вибагливо орнаментується мереживом бандурного центру, поміщаючись в центр регістрового континууму.

Варто звернути увагу і на гармонічне вирішення обробки. Якщо у сольно-дуетному фрагменті композитор залишається в межах головних функцій, наголошуючи лише експресію ввідних тонів, як це притаманно загалом ліричним пісням-романсам, то у хоровому заключному епізоді вводяться свіжіші гармонічні послідовності плагального порядку, як наприклад: субдомінанта – шостий септакорд – сьомий натуральний тризвук – третій квартсекстакорд – третій тризвук із затриманням. Таким чином, утворюється характерний для української пісенності, починаючи з барокової доби ефект ладової перемінності.

Загалом обробка української пісні «По садочку ходжу», належить до числа найпопулярніших в репертуарі і професійних, і аматорських хорів. Адже не варто забувати, що й сама пісня вельми поширена в музичному побуті, не лише концертно-аматорського музикування, але й в товариських зустрічах. Недаремно існує така велика кількість її виконавських варіантів – від Івана Козловського, квартету «Явір», до естрадної версії Віктора Павліка та естрадних гуртів. В обробці цієї пісні молодий музикант з великим смаком не лише виділив виразові можливості самої мелодії, але й провів тактовні

алюзії до її лірико-побутової біографії, а також до первинних витоків фольклорного інваріанту.

В тому ж ключі, з вельми подібним арсеналом засобів обробки вирішена пісня «Ой, журавко, журавко» - як і попередня, одна з перших обробок композитора, що виникла навіть раніше за вищеаналізовану, в 1959 р., та, як і «По садочку ходжу», безпосередньо пов'язана з його діяльністю художнього керівника в хорі «Льонок» у Житомирі. В ній він, безперечно, тяжіє до передачі автентики народного багатоголосся, до скупої графічності окремих виразних підголосків, до доцільного потовщення у терцевій вторі окремих мелодичних опор, обережного зіставлення тембральних хорових пластів. Щодо обох цих обробок, їх творчої інтенції варто процитувати визначення, дане у інтерв'ю самим автором: «*Враховувалось побажання першого секретаря Житомирського обкому партії Михайла Михайловича Стахурського* (тут не варто звертати особливу увагу на партійну посаду Стахурського, Анатолій Авдієвський згадує його завжди, як людину, передусім віддану українській культурі – прим. моя, О.Д.), *українця за походженням, народженого за Уралом:* «*Заспівайте хором місцеві народні пісні, але так, щоб за своєю красою та глибиною змісту могли у полісян викликати почуття щирої гордості за свою землю й рідний край, піднести дух, який дав би силу піднятися в повний ріст після важкої праці з ранку до ночі». Виконуючи це побажання, я з належною увагою записував пісні Полісся, безмежно закохуючись в них, гармонізував та обробляв їх, формуючи концертний репертуар Поліського народного хору «Льонок». За таким принципом підбирались пісні під час моєї роботи з іншими колективами*» (див. Додаток 1).

Зовсім інші художні завдання ставить перед собою автор, звертаючись до популярних в українському побуті пісень, що не мають такої яскравої «регіональної» прив'язки. До них належить і обробка надпопулярної у багатьох поколінь українських меломанів пісні літературного походження «Гандзя-цяця», автором музики і слів до якої є музикант-самоук, подільський

канцелярист, поляк за походженням Діонісій Бонковський, безпосередньо була обумовлена для А.Авдієвського кількома факторами. Перший – історична доля пісні, розмаїтість її обробок відомими і менш відомими українськими композиторами, серед яких чільне місце належить Миколі Леонтовичу.

Відомий теоретик українського танцю Василь Верховинець взагалі відносить «Гандзю» до українських танців, поміщаючи її в наступний ряд: «Найбільшою популярністю на Україні користується танець «Гопак». Але, крім нього, в різних місцевостях популярні також «Козачок», «Тропак», *«Гандзя»* - (розрядка моя, О.Д.), «Бондарівна», «Чумак», «Чабарашка», «Ганна», «Роман», «Раки», «Рибка», «Василиха», «Тетяна», «Сидір», «Бички», «Журавель», «Забалкан», «Шевчик», «Сучок», «Дрібушка» і багато інших. Одні з них водяться тільки під пісню, інші під музику, а деякі, наприклад «Тетяна», «Сидір», «Шевчик», «Рибка», починаються з піснею, а далі музика сам по-своєму обробляє мотив пісні» [22, с. 19]. Це зауваження вельми важливе з огляду на характер обробки А.Авдієвського, оскільки примат танцювальності, пружність ритмічного поступу став основним її смисловим стрижнем.

В основі «Гандзі» лежить характерна метроритмічна пульсація чеської польки. Це викликало у митця, загалом тяжіючого до прочитання і осмислення не лише мелодії та тексту пісні, але й до вибудовування розмаїтих смислових підтекстів, імпульси яких містяться в оригіналі, потребу розширити задум, закладений Бонковським в інваріанті, і розвинути його в обробці до рівня танцювальної сцени.

Цим пояснюється і форма своєрідного діалогу між солісткою сопрано і хором, що залишається наскрізним протягом усього хору. Варто звернути увагу, що композитор доручив сольну партію не чоловічому голосу, як це спостерігаємо в обробках інших композиторів, а жінці, перевівши сюжет пісні в площину автобіографічності – адже героїня співає сама про себе. Відтак і хор включається в пісенну сцену з різними драматургічними

завданнями: спочатку створює яскравий танцювальний пульс, свого роду «звукові декорації», оскільки в обробці відсутній інструментальний супровід, то ця роль припадає саме хору. Підготовляючи вступ солістки, хор створює для неї гармонічне тло, водночас додаючи до мелодії певні виразні контрапункти, таким чином, суміщаючи одразу кілька образно-смислових функцій.

У другому куплеті «мізансцена» змінюється: вже лише чоловічі голоси виступають на авансцену, немов рій безнадійно закоханих у Гандзю парубків. Автор обробки застосовує вельми дієвий прийом поступового розширення діапазону, що має на меті показати поступове наростання емоцій, а разом з тим він користується доволі компактною фактурою, залишаючись в межах гетерофонно-підголоскового типу викладу. Зате особливої змістовної ролі набуває перемінний тоніко-домінантовий органний пункт, який підкреслює деяку настирливість невдалих залицяльників. Відповідно дещо стушовується пружність танцювального пульсу, виклад набуває певних мовно-виразних рис.

Останній куплет – резюмуючий, в якому знову на авансцену виступає головна героїня – солістка, причому її мелодична лінія розцвічується ефектними віртуозними фіортурами, відповідно густішою, багатшою стає хорова фактура.

Завдяки такому комплексу вжитих виразових засобів цілість залишає враження невеликої музично-театральної сценки з динамічним розвитком, спрямованим до фінальної кульмінації. Недаремно ця обробка – одна з найбільш «концертних» в доробку Маестро, отримала заслужену популярність в професійних і аматорських колективах і постійно з’являється в концертних програмах.

Обробка однієї із найвідоміших українських народних пісень на вірші Тараса Шевченка «Думи мої» виразно демонструє талант Анатолія Авдієвського у вельми вдумливій, винахідливій роботі не тільки з мелодією, але й з текстом, який в засадах обробки отримує розкриття «підтекстів».

Хоча завдяки своїй надзвичайній популярності ця пісня зазнала численних інтерпретацій і перетворень: від прекрасної кантати Валентина Сильвестрова до примітивного самодіяльного переспіву, в хоровій практиці минулого була все ж найбільш розповсюджена куплетно-варіантна версія з мінімальними змінами, переважно, темпово-агогічними, інваріанту пісні. Анатолій Авдієвський же трактує її цілком інакше, в артистичному ключі, розкриваючи послідовність тексту і музики як хорову поему, забезпечуючи наскрізний розвиток і уважно розкриваючи приховані змісти поетичного тексту.

Анатолій Авдієвський, на нашу думку, у своїй обробці винятково глибоко проникнув як в сутність Шевченкової поезії, так і фольклорного музичного шедевру на слова Кобзаря. Цього результату він досягнув через використання складної і багатогранної системи інтонаційно-ритмічних асоціацій – від епічної речитації до церковного співу, до театрально-драматичної стилістики.

Основний принцип, якого дотримується у шевченковій пісні автор обробки, - наближення до стримано-епічної манери речитації кобзарів, одразу апелюючи до сутнісної характеристики поетичного першоджерела: символу Кобзаря як носія пам’яті поколінь і духовного коду нації. Відповідно особливої ролі набуває, по-перше, унісонний тип викладу, хорова фактура немовби згортається до однієї головної, як же виразної декламаційно-розповідної лінії, щоби потім знову розшаруватись у багатоголоссі.

По-друге, провідної виразової ролі набуває експресивна метроритмічна пульсація, що походить із самої природи метроритміки мелодії пісні з послідовно дотриманим рядом синкоп. У розмірі 6/8 витриманий своєрідний пульс: витримана перша і друга доля із заключною вісімкою на третій долі, а навпаки, коротка перша доля із чверткою на другій-третій долі, що створює емоційний ефект тяжкого зітхання, яке рветься з глибини душі. Композитор майже ніде не затушовує цієї синкопи підголосами, комплементарністю

голосів, що не ведуть мелодію, а, навпаки, послідовно виділяє її. Тому, коли двічі синкопа все-таки заповнюється плавним веденням вісімок – в шостому і чотирнадцятому такті – це сприймається дуже свіжо, як вияв схвильованої розповіді.

По-третє, важливу виразову функцію композитор відводить динамічній палітрі, яку сприймає не як «неспецифічний елемент виразової системи» (за В. Медушевським), а як один з найістотніших компонентів цілісного художнього образу. Подаємо послідовний ряд динамічних видозмін, які відповідають драматургічному розвитку пісні, і показують послідовність динамічних відтінків у кожному куплеті:

1*p* – 2*mp* – 3*f* – 4*mf* – 5*p*;

Таким чином, і через логіку зміни динамічних відтінків композитор досягає заокругленості всієї форми.

Подана обробка яскраво свідчить про уважливе ставлення автора не лише до змістовного ряду, закладеного в тексті і мелодії, але й до підтекстів, тих змістовних обертонів, котрі містяться у специфічній будові фраз, можливості ладотональної колористики в інтерпретації автентичної пісенної мелодії.

В першому куплеті автор обробки виявляє несподівану спорідненість народнопісенної мелодії з давнім духовним розспівом, з суворою монодією, доручивши початкові фрази унісону чоловічих голосів. Стриманий суворий характер, який надає такий тип викладу, дозволяє розкрити змістовний підтекст: дума Кобзаря, щодо якої він наголошує особистісний компонент («думи мої») – найбільш сокровенне послання, яке геніальний поет передає нащадкам з надією і вірою в їх майбутнє.

Подальший розвиток музичної думки відбувається по висхідній лінії, поступово драматизується, активізується, розширюється в просторі, тобто захоплює ширший регістр, а водночас вводиться більш диференційована фактура. Розповідно-експресивний відтінок, який досягається такими прийомами обробки, нагадує нам про інший пласт української духовної

традиції: кобзарський епос. Таким чином, епічне, філософсько-споглядальне світовідчуття, яке загалом панує в обробці, отримує дві асоціативні грані: сакральну і фольклорну, безпосередніше пов'язану із головним Шевченковим символом кобзаря.

В наступних куплетах А. Авдієвський знаходить точний прийом, що дозволяє зберегти загальний суворо-епічний стрій пісні, водночас тонко розцвічуючи його новими експресивними деталями. Риси музично-драматичної виразовості, типової зокрема для українського театру, впізнаються в інтонаційно-фактурному, гармонічному наповненні деяких ключових слів. Так, невипадково, кульмінаційним стає словосполучення «щире серце». Адже кордоцентризм, філософія серця, яка є найважливішою для української ментальності, у Шевченковій поезії також проходить наскрізною лінією всіх його писань. Те ж глибинне відчуття всіх колізій сучасного і минулого, духовного коду нації, через сердечне спів-відчуття притаманне і Анатолію Авдієвському – як автору численних обробок і диригенту.

Ідея суспільної призначеності та заангажованості митця, що своєю творчістю передусім служить народові, винятково близька Анатолію Авдієвському, тож його опрацювання народної пісні та виконання під його батутою вражає експресією і водночас філософською самозаглибленістю, в якій ідеально витриманий баланс згаданої вище української ментальної кордоцентричності та філософської епічності кобзарського мистецтва. Варто додати, що ця обробка з'явилась у творчому портфелі Маестро в 1981 р. – на зламі довгого періоду брежнєвської стагнації, в очікуванні і надії близьких історичних перемін.

Крім звернення до пісень – і текстів, в яких національна ідея розкривалась прямо і безпосередньо, глибинну сутність національного світовідчуття Анатолій Авдієвський розкриває і в інших іпостасях. В цьому сенсі насамперед варто звернутись до календарно-обрядових пісень –

найдавнішого архаїчного пласта національної традиції. В цій сфері приваблює увагу обробка щедрівки «Павочка ходить».

У цій обробці Анатолій Авдієвський різними виразовими засобами намагався підкреслити своєрідну процесуальність, дієву обрядовість. Адже щедрування – це процес, це рух, обряд, в якому сходяться всі види мистецтв – декламація, театралізоване дійство, спів, а крім того, що найголовніше, – це вираз найбільшої любові до ближнього (побажання йому «щедрот»), на що звертає увагу і Ксенофонт Сосенко: «Пригадкою цього закону (любові – О. Д.) кінчаться найкращі колядки й щедрівки. Він чудово сходиться з християнським законом любови ближнього і є одним з мотивів, чому староукраїнські різдвяні свята бувають святковані й цінені народом на рівні з християнськими» [10, с. 286]

Природно, що в першому куплеті збережена хорально-молитовна манера викладу, що грунтується на стислих чотириголосних акордових послідовностях. Дуже важливою є і динамічна палітра, яку вказує автор: весь куплет йде на найтихішій гучності піаніссімо. У другому куплеті тип викладу змінюється. Не лише створюється ефект «наближення святкової процесії» завдяки зростанню гучності, але й диференціюється хорова фактура: на тлі акордового хорового викладу з’являється проведення теми, призначене для солістки. Приспів «Щедрий вечір» знову передається хорові, при тому композитор створює тут яскравий ефект відлуння. Третій куплет передається жіночим голосам, створюючи тембральний контраст. Початкова пісенна мелодія отримує, таким чином, більш ліричне забарвлення. Останній, четвертий куплет стає кульмінацією хорової обробки і доручається всім голосам, притому у більш щільній фактурі на гучності ***f.*** Продовжуючи метафору обрядового дійства, композитор створює ефект присутності всіх щедрувальників «тут і тепер». Проте ця мить швидко минає, і група щедрувальників віддаляється, здаля долинає лише самотній голос солістки, як нагадування про свято.

Подібна диференціація фактури, динаміки, агогічних прийомів в обробках Авдієвського породжена, крім усього, і його тривалою практикою у підготовці масштабних сценічних дійств, коли народна пісня мислиться не як статичний музейний експонат, а як наповнення реального життя, смислу традиційних обрядів.

Подібним чином вирішується інша обрядова пісня, на цей раз – родинно-обрядова, весільна «Ой, глянь, мати», одна з давніших в за своїм походженням українському фольклорі. Цим зверненням до витоків пояснюється і її загальний образно-емоційний настрій – тужливий і поважний, вона співається повільно та урочисто, що притаманно і ряду інших давніх весільних пісень, як, наприклад, «Летять галочки». Перший куплет розпочинається із соло «головної героїні» - вона розповідає про свій жаль за дівоцтвом, що минає, про почуття перед вступом у нове життя, яке викликає в неї тривогу. Після заспіву першої сольної фрази її плавно підхоплюють інші жіночі голоси – «співчуваючі», ті, що вже пройшли подібне випробування і розуміють емоційний стан молодої. Всі куплети розвиваються як активний діалог між героїнею і різними групами хору, немовби до неї звертаються і відгукуються на її роздуми ті, хто її оточує. Диференціація фактури, змінюється в кожному куплеті, гармонічна колористика, побудована на типовій для української пісенності, ладотональній перемінності, довершує барвисту сцену хорової обробки А.Авдієвського.

Таке ж проникнення автора обробки в емоційний стан героїв, прагнення детально передати і весь перебіг пісенного сюжету, і колористику «звукових декорацій», і експресію виразу притаманний обробці іншої популярної української народної пісні, ліричної за жанром, «Ой у лузі калина стояла».

Пісня отримує в обробці виразну діалогічну структуру, де солісти – пара закоханих – обговорюють свої непрості стосунки, а хор виступає в різних іпостасях: і як учасник подій, що співчуває то одному, то другому з

героїв, то як античний коментатор подій. Спочатку свою версію викладає жіночий голос, мелодія для соло альта викладена рельєфно і немовби перекриває весь масив хорового звучання. До солістки в унісон долучаються інші жіночі голоси, немовби підтримуючи її думку. Взагалі для обробок А.Авдієвського унісони дуже характерні, причому він завжди знаходить для них виразну образно-смислову роль. Ось і в цій обробці унісон повинен підкреслити вагомість промовлених солісткою слів. На словах «Ой, дівчино» розпочинається діалог між закоханими, вступає соліст – тенор, а хор при цьому виконує роль коментатора подій, немов «допомагає» герою і героїні висловлювати свої почуття. У цій обробці виникає виразна паралель до оперних сцен українських композиторів (наприклад, Лисенкової «Різдвяної ночі»), в якій розмова героїв відбувається на тлі активного хорового «коментаря», таким чином символізуючи універсальність, епічність описуваних подій.

Чутливість і творча свобода в підході до обробки народних пісень дозволяє А. Авдієвському сміливо сягати до тих зразків, що вже наче трохи «стерлись» від надто частого їх ужитку і виконання в обробках невисокого художнього рівня. До таких пісень, безперечно належить пісня «Цвіте терен», надзвичайно популярна, що існує не лише в академічних, але й в численних самодіяльних, а навіть естрадних обробках, і через те в значній мірі втрачає свою мистецьку свіжість і виразність. А. Авдієвський своєю обробкою повертає їй первісне значення, яке вона мала у фольклорному першоджерелі: сповіді покинутої дівчини, що трагічно переживає зраду коханого.

Композитор долає статичність повторів багатьох куплетів пісні і мислить її як розгорнуту «квазітеатральну» сцену, в якій трагедію головної героїні компентують, співпереживають всі учасники. Перший куплет призначений спочатку для чоловічої групи, що може видатись незвичним: адже тему проводить героїня. Але автор дуже вдало знаходить тембрально-фактурне рішення: глибокий «темний» тембр чоловічих голосів тим

яскравіше підкреслює вступ дуету жіночих голосів, котрі і проводять головну пісенну тему. Щоби наголосити «архаїчність», історичну дистанцію подій, композитор проводить тему пісні у терцовій вторі, користуючись засадами підголоскової поліфонії – одного з найдавніших фольклорних способів викладу. Пісенна мелодія то передається від солісток хору, то повертається назад, таким чином, не лише створюючи яскраве просторово-колористичне тло, але й моделюючи експресію драматичного виразу в більш узагальненому ключі: адже таких трагедій в українській пісенності та художній літературі описано надто багато.

Власну образно-смислову інтерпретацію вносить Анатолій Авдієвський і в опрацювання багатьох пісень літературного походження, зокрема надзвичайно популярної пісні «Взяв би я бандуру» до віршів відомого українського поета-романтика (а точніше – сентименталіста) Михайла Петренка. Подібно до згаданих вище, вона впродовж століття користується великим успіхом у різних виконавських колективах, звучить в найрозмаїтших обробках, часто не дуже професійних, тож закономірно найчастіше прочитується «зовнішній пласт» змісту: сентиментально-сльозливі зітхання за втраченою юністю. Інший прихований зміст зумів відчитати в ній талановитий диригент-композитор, наголошуючи суворий, мужній, справді козацький характер давньої пісні, трактуючи її як розгорнуту сцену.

Знаменита пісня «Взяв би я бандуру», один із символів українського раннього романтизму дошевченківської доби, не позбавленому ще рис сентименталізму, до слів Михайла Петренка, переважно трактувалась у чутливо-зітхаючому характері. Це доволі закономірно, якщо врахувати образно-тематичне коло літератури тієї доби – крім самого Петренка, поезії Віктора Забіли, Петра Гулака та деяких інших. Зосередженість на особистих почуттях, оспівування «недолі» (саме таку назву має інший знаменитий вірш Петренка – «Дивлюсь я на небо»), темних барв емоційної палітри закономірно викликала відповідну манеру їх музичної інтерпретації, в якій

зітхання, ридання, вигуки, часом навіть перебільшена експресивна мелодика, не позбавлена іноді надривності, складала основу виразової системи. Ця традиція настільки прийнялась в українському музичному побуті, що відобразилась в численних виконаннях та обробках популярних пісень протягом півтора сторіччя.

Зовсім інакше прочитує популярну пісню літературного походження Анатолій Авдієвський. Прикметно, що на роль головного героя – соліста він обирає не тенора, що найчастіше виконують цю пісню, а баса, ще й доручає заспів перших трьох куплетів лише солістові без всякого супроводу. Це надає пісні більш суворого стриманого характеру, апелюючи вже до пізнішої шевченківської кобзарської символіки з елементами епічної героїки. Хор виконує тут основну функцію договорювання, а властиво, доспівування останньої фрази соліста. Дещо змінюється, варіюється тут сама основна мелодія пісні, частково редукуючи розспівні фрази та залишаючи лише основний кістяк.

В гармонічному наповненні чотириголосої фактури композитор вводить типово романтичну послідовність, з характерними для неї альтерованими функціями:

T6 – VII6/4 – DDVII7 – D

що увиразнює кадансовий зворот.

Вельми цікаво вирішений останній куплет, що повторює слова першого куплету: в заспів додається другий соліст – бас, завдяки чому пісенна мелодія збагачується самостійним другим голосом. А заключне хорове резюме додає тонкі емоційно-колористичні відтінки до загального образу. Початкове мотивне зерно перегармонізовується у F-dur, потім продовжується спадаючим ходом до фермати і врешті доходить до заключної тоніки, таким чином, уникаючи будь-якої надмірної сентиментальної експресії і надаючи перевагу виразу прихованого глибоко на дні душі страждання ліричного героя.

Основне, на що варто звернути увагу: автор обробки відмовляється від стереотипного супроводу вальсоподібного характеру, до якого звикли слухачі. Пісня розпочинається з невеликого інструментального вступу, де не просто застосовано виразний тембр бандури, але він і потрактований у більш модерному ключі, подібно, як трактував бандуру, наприклад, Гнат Хоткевич. На цьому барвному інструментальному тлі композитор поміщає партію соліста, притому знову ж таки обирає інший, аніж звично, тембр: не «солодкий» тенор, а суворий сильний баритон, навіть ближче до басового регістру. В хоровому супроводі сольної мелодії автор обробки також змінює стереотипи: хор не просто супроводить, а вступає в діалог з солістом, додає – особливо у приспіві, активному, цілспрямованому, витриманому майже у манері козацького маршу – нових емоційно-образних обертонів. В такому ключі розгортається вся обробка, і навіть завершення А. Авдієвський вирішує зовсім інакше, аніж у «тенорових» варіантах: замість ефектного верхнього звуку обробка закінчується глибоким басовим тоном, що більше пасував би до епічної пісенності, навіть до думи, аніж до сентиментального романсу.

Обмеження радянської ідеології змусили Анатолія Авдієвського шукати компромісних виходів у залученні в концертний репертуар обрядового національного фольклору. Під маскою «нових радянських обрядів» йому вдавалось впроваджувати зразки автентичної української обрядовості. Так виникають обробки, в яких мелодія залишається автентичною, а слова дописуються – або переписуються – сучасними поетами, згідно з ідеологічними догмами свого часу. Зразком такого підходу є «Весільна» з народною мелодією і словами, створеними сучасним поетом, до слів якого Анатолій Авдієвський неодноразово звертався, Дмитром Луценком. Це, зрештою, один з виняткових зразків у доробку композитора, коли він практично відмовляється від будь-яких прийомів обробки, залишаючи недоторканою мелодію пісні, записану ним в Житомирській

області (у час керівництва ним хором «Льонок»), і лише підтекстовуючи слова: «Ой, глянь, мати».

Зовсім інший підхід до родинно-обрядового (весільного) фольклору демонструє автор у обробці пісні «Ой, глянь, мати». Сягаючи до пісень, записаних Леопольдом Ященком, Авдієвський підкреслює характерні ознаки давньої обрядової пісні – імпровізаційну свободу розгортання, втілену передусім у вибагливому ритмічному малюнку, перемінність метру – 4/4 – 2/4 – 8/8, неквадратність фразування тощо. Разом з тим, вузькооб'ємні поспівки давньої пісні містять в собі велику внутрішню експресію, яку композитор всіляко підкреслює засобами обробки. Елементи фригійського ладу у початковому двотакті у тональності e-moll Авдієвський наголошує, залишаючи зачин пісні одноголосним і доручаючи його солістці з групи альтів.

У наступному розгортанні мелодії особливе місце відводиться грі мажорної і мінорної терції, зіставлення якої умисне підкреслюється природою другого (подекуди другого і третього) голосу. Взагалі композитор не часто вдається до хроматичного розцвічування мелодики пісні чи супроводжуючих голосів, особливо в зразках обрядового фольклору, але тут робить виняток – і цілком обгрунтовано. Адже зазначена імпровізаційність дозволяє вводити деякі колористично-орнаментальні елементи, як-от хроматичну видозміну опорних тонів тональності чи імітацію народно-виконавського прийому глісандуючого з'їзду або філіровки звуку на витриманих тонах.

Подібні ж прийоми композиторської техніки зустрічаються в обробці відомої чумацької пісні «Пасітеся, сірі воли». Обробка призначена для чоловічої групи хору, на тлі якого рельєфно виділяється соло тенора. Вибір тембральної палітри, її експресії та колористики, обумовлений, як це завжди буває у обробках Авдієвського текстом пісні: розповідь ведеться від імені закоханого юнака.

В манері обробки автор дотримується принципу поступового «потовщення» мелодичної лінії, її гармонізації. Перші два рядки кожного куплету розспівуються спочатку солістом-тенором одноголосно, потім передаються хоровому унісону, котрий буквально повторює ту саму пісенну фразу.

Розвиток музичної думки відбувається в двох наступних фразах, призначених для хору у перемінній три-чотириголосій фактурі. Гармонічна послідовність доволі ясна з класичної позиції, проте не позбавлена ефектів ладової перемінності:

III(унісон) – III(тризвук) – VI – III – s – III – VII – VII7 / D7 – t – II4/3 – VI – D - D7 – t (унісон)

Почавшись з унісону, мелодична лінія поступово збагачується елементами терцевої втори, підголосковістю.

Послідовність виписується за основною тональністю g-moll, хоча перемінність ладових опор настільки інтенсивна, що дозволяє говорити про їх рівноправність.

Ця обробка являє собою немовби перехідний зразок між «автентичними» і «концертними», залучаючи певні яскравіші і сміливіші принципи обробки для рельєфного показу художніх особливостей фольклорного першоджерела.

Хоча мелодія надпопулярної пісні «Реве та стогне Дніпр широкий» на слова Т. Шевченка має відомого автора – Данила Яковича Крижанівського, була написана одеським шкільним вчителем на дев’ять строф із поеми «Невольник» спеціально для Марка Кропивницького, розрахована на його голос – для соліста у супроводі фортепіано, і йому присвячена, вона широко побутує як народна і отримала ряд композиторських обробок, найчастіше хорових. (Варто пам’ятати, що крім обробок пісні Крижанівського, є ще ряд інших композиторських втілень вірша Шевченка, нп. хор Левка Ревуцького). Саме хорові версії пісні міцно увійшли в репертуар колективів. Серед композиторських обробок згадаємо обробку Євгена Козака, Часто обробку

цієї пісні здійснюють самі керівники хорів – до них відносимо обробку Андрія Кушніренка, керівника Буковинського хору, Анатолія Пашкевича, свого часу керівника Черкаського народного хору, Миколи Кацала, керівника хору хлопчиків «Дударик» зі Львова, Володимира Кучеровського, та ряду інших.

Анатолій Авдієвський підійшов до пісні як до урочистого гімну, враховуючи її історичну долю. Адже нераз поруч із «Заповітом» та «Думи мої» вона трактувалась як нетлінний символ духу нації і в такій функції виконувалась на численних шевченківських вечорах.

Тому автор обробки відмовляється від будь-якої диференціації фактури, впровадження виразних підголосків і від початку до кінця утримує щільний акордовий виклад, наближаючись до ефекту органно-хорової звучності.

Деякі зміни вносить Авдієвський в гармонічне вирішення обробки. Мається на увазі, наприклад, впровадження наступного доволі експресивного ходу: зіставлення тризвуку третього щабля з $VII_{6/5}$ до субдомінанти. Драматичне звучання ввідного зменшеного акорду до субдомінанти співпадає зі словами першого куплету «високі» і, таким чином, ілюструє сенс слова.

Загалом, ця обробка належить до «візитних карток» хору ім. Г. Верьовки і сам текст обробки стає по-справжньому зрозумілим лише в контексті його інтерпретації, являючи зразок нерозривної художньої єдності автора обробки – композитора і диригента.

Коли Анатолій Авдієвський брався за обробку пісень, котрі мали виняткове місце, як символ історичної долі народу, його боротьби за незалежність, він виявляв при тому особливу творчу інвенцію, розгортаючи справжні хорові поеми-сцени.

Це відноситься до обробок шевченківських пісень, що побутують як народні, і водночас – до обробок пісенної спадщини українського стрілецтва. В останній групі слід виділити два найбільш показові зразки: реквієм за

загиблими товаришами, пісню братів Левка і Богдана Лепких «Чуєш, брате мій» та пісню-гімн стрілецтва на слова Степана Чарнецького «Ой, у лузі червона калина».

Варто нагадати, що й ці обидві пісні, подібно до ряду розглянутих вище, мають у своїй історичній долі ряд обробок, деякі з яких зроблені видатними майстрами, класиками української музики.

Так, пісня «Чуєш, брате мій» була опрацьована для хору Кирилом Стеценком, Левком Ревуцьким, Михайлом Гайворонським, учасником січового стрілецтва і товаришем авторів пісні (з первинною текстовою версією «Видиш, брате мій»), всі три обробки виконуються дуже часто. Оркестрову обробку пісні здійснив В. Полєвий.

Гімн січового стрілецтва «Ой у лузі червона калина» опрацьовували десятки музикантів, серед них такі знакові особистості як Станіслав Людкевич, Євген Козак, Андрій Кушніренко, Микола Гвоздь, Петро Андрійчук, Михайло Кречко та багато інших. Звісно, Анатолій Авдієвський знав більшість цих обробок, і все ж відчув у собі силу сказати своє слово у новітньому хоровому прочитанні загальновідомих патріотичних пісень, втілити їх крізь призму свого світогляду.

В обробці пісні «Чуєш, брате мій» основним принципом виявляється фактурно-регістрова диференціація та вельми тонка градація динамічної палітри.

Початок пісні вирішена як перекличка чоловічої і жіночої групи хору за респонсорним типом (питання – відповідь). Це цілком обумовлено поетичним текстом. Адже узагальнений ліричний герой запитує: «Чуєш?». Тож таке відлуння поставленого питання, що спочатку в жіночій групі набуває більш здивованого, а в чоловічій – більш ствердного характеру зовсім закономірне. Наступна фраза розвивається більш цілеспрямовано: спочатку на витриманому домінантовому органному пункті у тенорів і басів, а потім до повноцінного мелодичного розвитку підключаються і жіночі голоси.

Ефектно переосмислені Анатолієм Авдієвським звукоімітаційні прийоми на словах «Кру-кру-кру». Мелодична фраза перекидається по різних регістрах, немовби блукаючи у далеких світах, а водночас супроводжується повторами домінантового звуку в басах, що справляє враження погрібального подзвону, розкриваючи сенс слова «умру», що припадає на ту ж фразу. Завершення пісні являє собою кульмінаційну зону з найширшим діапазоном динамічних градацій, інтенсивністю підголоскової роботи. Найвищий пункт припадає на слова «Крилонька зітру», на які автор обробки поміщає фермату, динамічним акцентом відштовхуючись від цієї вершини і спадаючи додолу виразним ходом у басах як ілюстрація «стертих крил», котрі більше не полетять.

Поступове затухання звучності і згортання регістрового об’єму в останній фразі доповнюється далеким відзвуком крику журавлів, доданого композитором. Загалом цілість справляє враження драматичної хорової поеми-сцени.

Ще більш диференційовано підходить Анатолій Авдієвський до обробки гімну січового стрілецтва «Ой, у лузі червона калина». Він відмовляється від традиційної повторності куплетів і знаходить для кожного куплету особливі виразові деталі, перетворюючи, таким чином, куплетну пісню у своєрідну хорову поему.

Перший куплет знаменитого стрілецького гімну вирішений в лірико-епічному ключі, як виразний зачин-експозиція всього подальшого пісенного дійства. Він більш багатий і насичений з боку темброво-гармонічної колористики порівняно з відомими варіантами. На тлі стислого акордового викладу теми пісні всією масою хору, альт соло виводить виразну лірико-експресивну мелодію, і після трьох перших тактів хор залишає на авансцені лише солістку, яка плавно підхоплює основну тему пісні. Хор же лише епізодично, як відлуння, повторює останні слова фраз: «похилилася…», «зажурилася…».

Натомість приспів виконує весь хор, причому кількість голосів коливається від двох до шести. Саме у манері обробки приспіву найбільше акцентується характер урочистого гімну, недаремно ж він повторюється незмінно тричі.

В другому куплеті заспів передається унісону сопрано та альтів, таким чином, характер змінюється з лірико-експресивного в першому куплеті на суворо-зосереджений у другому.

В третьому куплеті заспів пісні виконує весь хор, загалом його наступну образно-емоційну видозміну можна окреслити як епічну або епіко-розповідну, оскільки в ній присутні як виразні, широкого дихання унісони, так і елементи комплементарної взаємодоповнюваності голосів чи хорових пластів.

Таким чином, підсумовуючи розгляд пісень літературного походження, можемо стверджувати, що в їх обробці Анатолій Авдієвський більш чутливо озвучує підтексти деяких ключових поетичних фраз, сміливіше вводить театралізовано-драматичні елементи, концертні ефекти, відповідно до ареалу суспільного поширення цих пісень, побутуючої манери їх виконання, а передусім – природи самої мелодики, її синтаксичної структури, графічного рельєфу тощо.

Зіставлення підходів, які Анатолій Авдієвський демонструє у обробці пісень різного жанру, історико-культурного походження і суспільних функцій, контексту, структури мелодичного інваріанту, свідчить не лише про довершений художній смак майстра, але й про справжній композиторський талант.

В обробці зразків календарно-обрядовго фольклору Анатолій Авдієвський здебільшого дотримується більш строгої та обережної манери, аніж в ліричних піснях, намагається передусім увипуклити сутність оригінальної мелодії, лише підкреслюючи її найхарактерніші риси засобами багатоголосої фактури.

Так і в обробці давньої колядки «Добрий вечір тобі, пане господарю» автор дотримується цілком виправданого принципу поступового потовщення мелодичної лінії фольклорного інваріанту, спочатку через терцеву втору, потім через додавання опорних басових тонів, не позбавлених звукозображаного відтінку дзвоновості. Важливим виразовим прийомом виявляється для композитора перекидання теми пісні в різні регістри із відповідною зміною динамічної палітри. Типовим для індивідуальної манери композитора є також зміна фактури в останньому куплеті на більш щільну, акордову.

А от в обробці старовинної щедрівки «Павочка ходить» композитор дозволяє собі значно вільніше обійтись із фольклорним матеріалом. Він фактично кладе мелодію щедрівки в основу власної композиції. За типом роботи з фольклорним матеріалом Анатолій Авдієвський тут наближається до стилю Євгена Станковича у фольк-опері «Коли цвіте папороть»: він застосовує подібні ж яскраві самостійні контрапункти до головної пісенної теми, дорученої солістці – сопрано, завдяки чому тема немовби природніше вплітається в об’ємнішу панораму, в якій кожен голос має свою важливу функцію.

Крім того заслуговує уваги барвисте хроматичне ускладнення, перемінність опорних тонів, підкреслення ладо-перемінних моментів, що вказує на сучасну композиторську техніку з арсеналу якої взяті виразові прийоми даної обробки. Але водночас архаїчна природа пісенного першоджерела підкреслюється саме завдяки цим новітнім прийомам обробки.

Вельми показовим у сенсі характерності застосованих Анатолієм Авдієвським принципом обробки можна вважати давні календарні пісні «Вербовая дощечка», «Благослови, мати» - обидва зразки осмислюються автором з урахуванням їх прадавнього походження. Тому обробки покликані якомога яскравіше відтінити архаїчну природу календарних пісень.

У «Вербовій дощечці» найважливішим виразовим прийомом виявляється метроритмічна перемінність, що підкреслюється зокрема і постійною майже потактовою зміною метру 2/2 – 3/2. Звернемо увагу, що за основу береться не традиційна чвертьнота, а половинна, що більше типово для зразків давнього фольклору. Тут також помітне послідовне подолання акцентності сильної долі через плинність фразування. Мелодія пісні доручається солістці – сопрано, а хор виконує функцію своєрідних «звукових декорацій», увиразнюючи рельєф мелодичної лінії, а водночас через зіставлення діатонічних тризвуків на засадах ладової перемінності підкреслює архаїчність пісенної теми.

Автор обробки не залишає незмінною манеру викладу протягом всіх п’яти куплетів, а чергує зазначений тип, характерний для першого, другого і четвертого куплетів, з іншими – в третьому і п’ятому. У перших мелодія пісні проводиться у щільному акордовому викладі всієї хорової маси, збагачена підголосками, а в гармонічному плані вирішена аналогічними ж діатонічними послідовностями.

Пісня «Благослови, мати» викладена Анатолієм Авдієвським дещо скромніше. Основним виразовим прийомом стає тут ефект переклички – перегук фрази прохання «Благослови, мати» між жіночою і чоловічою групою хору. Крім того, автор максимально урізноманітнює типи хорової фактури, зіставляючи унісони і розгорнуту акордову фактуру, підголоскові фрагменти, зміну регістрового об’єму. Цю перлину українського обрядового фольклору композитор поміщає у достойну оправу, дбайливо виписуючи всі деталі опрацювання, «оплітання» багатим орнаментом багатоголосої фактури основну тему.

Обробка української народної пісні «Шум» (за жанром – веснівка, яка переважно виконується як пісенно-танцювальне дійство) належить до доволі значного числа тих, в яких на основі народнопісенного джерела композитор створює розгорнуте обрядово-театралізоване дійство. Недаремно вище підкреслено, що такий підхід органічно випливає з самої манери побутування

фолкьлорного інваріанту. Відповідно, і така обробка призначена для виконання як хором, так і солістами, ансамблями та танцювальною групою. Враховуючи вихід на певний тип інтерпретації, який він сам і здійснює як диригент із керованим ним колективом – хором ім. Г. Верьовки і його танцювальною групою, автор обробки розгортає вельми ефектне полотно, драматургійно побудоване на контрастуючому зіставленні епізодів, інтенсивній варіантній видозміні основного тематичного ядра, диференціації фактури, барвистому зіставленні тембральних пластів, вишуканій ладотональній колористиці.

Розпочинається обробка традиційно, відображаючи характерні темброві пріоритети композитора, той тип багатоголосся, який він часто застосовує: перша восьмитактова побудова доручається сопрано і альтам як пряма вказівка на традиції веснянкового обряду (унісон тут ненав'язливо підтримується терцевою второю). На словах «огірочки зелененькі» музична тканина заповнюється триголоссям жіночих голосів, що ведуть пісенну тему паралельними тризвуками. Поверх них Анатолій Авдієвський поміщає улюблений і часто вживаний ним витриманий експресивний тон у сопрано на вигуку «Ой!».

Ця видозміна хорової фактури підготовляє наступний контрастно-поліфонічний епізод, що майже зримо передає «ходу» весняного шуму. Кожен з голосів отримує виразну самостійну лінію, випукло зіставляються регістри, а в ладотональній палітрі поки що нероздільно панує основна тональність F-dur.

Ефект імітації колористичної звучності троїстих музик – основного інструментального складу українського фольклору, хоровими акапельними засобами помітний в наступному епізоді на словах: «Жди, доню, до суботи». Чоловічі голоси витримують октавний органний пункт на вигуку «Гей!», в той час як жіночі голоси ведуть терцеву втору, «дріботять» у запальному танцювальному вихорі.

Безпосередньо за ним вступає наступний чотиритактовий епізод, широко розспівний, лише у жіночої групи з діапазоном у сопран на інтервал септіму і барвистим гармонічним відхиленням у субдомінантову тональність до основної: B-dur.

Повернення до ключових слів «огірочки зелененькі» розкривається через стислу акордову чотириголосу фактуру всієї хорової маси, проте на найтихшій гучності *p*, створюючи враження поступового наближення до наступних перемовин між парубками та дівчатами, що жартівливо перегукуються між собою.

Далі знову змінюється тим контрастного зіставлення мікроепізодів: жартівливий наступ на словах «Огірки-жовтяки» і насмішкувата відповідь дівчат на словах «Старійтеся, парубки». Опозицією до цієї фрази стає наступна: «Огірочки зелененькі, всі дівчата молоденькі», побудована на поступовому динамічному наростанні від *pp* до *f*, а також вирівнюванні фактурно-тембральних пластів, що відзначаються однаковою компактністю і служать немовби предиктом до наступного розгорнутого фінального епізоду: «Шум ходить по діброві».

Прикметно, що попри повторюваність слів і, відповідно, збереження основного тематичного ядра, автор обробки застосовує всі можливості, щоби не створювати справжньої репризи. Він змінює опорні звуки (в першому проведенні починаючи від звуку c1, в другому – f1), фактуру викладу (в першому проведенні віддаючи тему тенорам і басам в унісоні, в заключному – альтам, з одночасним витриманим звуком B1 у контрапункті сопрано, застосовуючи прийоми поліфонічної імітації, згодом перекидаючи тему в чоловічі голоси).

Останній епізод хорової обробки будується за принципом крещендуючої драматургії, все більш компактний за фактурою, устрімлюючись до завершальних тактів. Наприкінці кульмінаційні проведення підкреслюються розшаруванням голосів до шести і акцентом на D7 до субдомінантової тональності.

Таким чином, обробку веснянки (весняної гри з піснями і танцями) «Шум» Анатолій Авдієвський втілює начебто і традиційними засобами, ніде не порушуючи ладотональної цілісності фольклорного першоджерела і застосовуючи лише необхідні прийоми паралельно-перемінного ладу, а також у фактурі вельми винахідливо користуючись всім арсеналом народного багатоголосся. Але водночас композитор вводить тип розвитку пісенного інваріанту, доволі прикметний для сучасного музично-драматургічного мислення, який умовно можна окреслити як тип монтажної драматургії, тобто максимально щільно і контрастно зіставляючи чотири-, шести-, восьмитактові епізоди. При тому основним джерелом інспірації застосування того чи іншого прийому обробки для нього завжди залишаються текстові алюзії першоджерела або ритмоінтонаційні властивості пісенної теми.

На особливу увагу в ряду обробок заслуговує «Колискова» - один із найзнаменитіших опусів Анатолія Авдієвського, соло в якому тривалий час виконувала Ніна Матвієнко. Це на її голос, на її неповторну манеру була перш за все розрахована обробка і це, в свою чергу, обумовило техніку обробки.

У ній, безперечно, від початку до кінця нероздільно панує сольна партія. Зрештою, і за канонами жанру, це цілком виправдано: адже коликову співає до дитини мама, це її голос перемагає і домінує над всіма оточуючими звуками.

Хорова партія при тім трактується композитором доволі винахідливо і розмаїто: як носій жанрового стереотипу – розміреного колискового ритму, ключових слів «люлі, люлі» і мелодичного зерна, опертого на трихордовій поспівці.

Чотиритактова прелюдія до вступу солістки репрезентує весь необхідний жанровий комплекс, після якого солістці залишається значно більша імпровізаційна свобода, право співати дитині єдині неповторні, призначені для неї слова. Тож сольна і хорова партії в обробці зіставляються

за принципом послідовно проведеної комплементарності. Мелодія солістки вибагливо імпровізаційна – хорова партія побудована на варіантному повторі тематичного зерна; соло сопрано політне, експресивне, немовби пливе понад землею – хор стоїть на міцній опорі витриманого домінантового органного пункту і обертається у вузькому діапазоні. Коли веде свою розповідь солістка – хор підтримує її на mormorando, не втручаючись у її партію, і лише коли вона завершує свою проникнуту ліричною виразністю фразу, доповідає за нею: «Ой, люлі, люлі».

Трохи більш розвинуте голосоведення хорові партії отримують у третьому – четвертому куплетах, оскільки композитор намагається збагатити обробку якомога розмаїтшими деталями. Тут він застосовує принцип вертикально-рухомого контрапункту, тобто перекидає домінантовий органний пункт з басів у середній регістр, до альтів; сопранам же доручає розвинуту мелодичну лінію, яка виступає орнаментальним оплітанням мелодії солістки. В той самий час чоловічі голоси ведуть варіантно видозмінену тему у протирусі до основної мелодії, таким чином, створюючи взаємодоповнюючий комплементарний виклад і забезпечуючи багату насичену фактуру.

В цьому опусі Анатолій Авдієвський вкотре проявляє непересічне володіння поліфонічними прийомами, які він завжди підпорядковує природі національного фольклору, законам народного багатоголосся. Водночас композитор вносить у свої обробки елементи європейської професійної поліфонічної техніки та збагачує самостійний розвиток кожного голосу колористикою тембральних зіставлень.

В яскраво концертному ключі вирішена обробка пісні «Ой діброво зелена», яку з повним правом можна би назвати «авторською концертною фантазією».

Мелодію пісні виконує соліст-тенор, згідно з текстом, розповідь ведеться від першої особи ліричного героя – українського Пер Гюнта, що в юності покинув дім, а на старші літа повернувся та застав лише вічно зелену і

незмінну діброву. Цей філософсько-етичний пісенний сюжет викликав у композитора об’ємний ряд музичних асоціацій, втілених насамперед в хоровій партії.

Слід відзначити виняткову винахідливість у трактуванні хорових тембрів: і як своєрідних звукових декорацій, і звуконаслідування інструментального супроводу, і як експресивний коментар пісенного сюжету (подібно до ролі хору в античній трагелдії). Багатофункційністю у драматургії пісні пояснюється складна і вельми різноманітна хорова тканина обробки.

У хоровій прелюдії вона демонструє кілька виразових модусів: просторово-об’ємний образ вічної природи, яка протиставляється минущості людського буття, перевтілюється у витриманому квінтовому (T – D) органному пункті чоловічих голосів, на тлі якого сопрано і альти почергово звертаються до «зеленої діброви». Тема побудована на вичлененому мотиві пісенного інваріанту, а за своєю семантикою наближаєтсья до зойку-зітхання. Надалі текст зосереджується у партії жіночих голосів на вигуку «Гей я, гей», у чоловічих же – імітує інструментальні награші на складах: «гей, гей, ду, ду, ду».

Вельми барвистий за ладо-гармонічним та фактурним складом видається хоровий супровід, що ефектно доповнює і увиразнює проведення сольної партії тенором. Він звучить на mormorando у п’ятиголосному акордовому викладі з колористичним забарвленням – хроматично сповзаючими послідовностями у верхніх голосах, проте на витриманому квінтовому тоніко-домінантовому органному пункті (по аналогії з початковими тактами). Окрім цього композитор застосовує тут колористично-просторовий ефект, знаний і поширений в європейській хоровій музиці ще починаючи з доби Ренесансу, – мова йде про ефект відлуння, оскільки кожне закінчення чотиритактової фрази повторюється – щоправда із зміненим тематизмом – у чоловічій групі, як доспівування основної думки.

Крім цього, в обробці підкреслюються й інші імітаційні прийоми. Дуже ефектно вирішена імітація інструментальних награшів у завершенні куплетів – першого і другого, на словах «Гей, ду, ду, ду», що творять вишукану вокальну орнаментику.

Натомість третій куплет осмислений композитором дещо в іншому ключі, як своєрідна вокально-хорова каденція, в якій фонетичний склад «ду, ду, ду», який має звукозображальну природу, проникає вже і в партію соліста, і змушує, як його, так і весь хоровий склад, активно імпровізувати, оспівуючи опорні тони пісенної мелодії.

Після такої концертної каденції тим вагоміше і експресивніше звучить фінальна фраза, яку композитор особливо дбайливо і продумано подає. Мелодія соліста починається з вершини джерела і завершується на найвищому тоні, ще й з попереднім оспівуванням і ферматним предиктом. У хоровому супроводі використана щільна акордова фактура з наступною гармонічною послідовністю:

D7 - III – D7 – VI – t4/3 – s; K6/4 – D – K6/4 – D7 – t

Варто звернути увагу на те, що виразно зазначені акорди вишукано оспівуються неакордовими прохідними звуками. Таким чином, в поданій обробці різними засобами тембрової і гармонічної виразності створюється багате і ефектне завершення цього концертного лірико-драматичного монологу для соліста і хору.

В жанровій панорамі обробок українських пісень Анатолія Авдієвського не забракло також і кантів – це обробка старовинного обрядового весільного канту «Пташечка». Поданий кант доволі складний для обробки, бо він, хоч і має витриману повторну куплетну будову, але порушує традицію чіткого ритму з акцентністю на сильних долях – на противагу цьому, він наближається до народних ліричних пісень з їх перемінним метром та імпровізаційно-вільним розгортанням. Збережно тут лише тип викладу: цей кант, як і належить традиції, розписаний на три голоси: верхні

два йдуть паралельними терціями, а третій (бас) становить гармонічну основу.

Враховуючи специфічність даного зразка, композитор відштовхується не стільки від самого автентичного стилю співу канту, скільки від дещо пізнішої видозміни, що приходить вслід за кантом і витісняє його з українського музичного побуту – пісні-романсу сентиментального змісту. Як видається, сама мелодика поданого твору ближча до стилістики сентименталізму, аніж до урочистого і строгого стилю, притаманного «класичним» кантам. Невипадково в манері багатоголосся, застосованій у обробці канту «Пташечка», можна помітити яскравий вплив неповторного стилю Артемія Веделя – найяскравішого представника української духовної хорової музики на зламі ХУІІІ – ХІХ ст., що в своїй творчості узагальнив як традицію давнього колективного співу, притаманного національному фольклору в його різних жанрових іпостасях, так і мелодичні джерела сентиментальної пісні-романсу.

На початку автор застосовує найбільш поширений в його обробках принцип додавання голосів: від унісону до дво-, потім три-, а потім до повного чотириголосся. Якщо у фактурі уникається диференційованість голосів, орнаментика, утримується щільний акордовий виклад, то образна «родзинка» міститься в ладогармонічній сфері, а також у метроритмічній свободі (на противагу звичній традиції), перемінності метрів 6/4 – 4/ 4 – 6/4 – 4/4 – 2/4 – 3/4 – 2/4 – 2/4. Подекуди метр змінюється щотакту, а на словах: «А вже мені не літати…» взагалі вводиться цілком вільна речитація на одному тоні, умовно позначена рівномірними шістнадцятками. В гармонії ж зіставляються перемінно-паралельний мажоро-мінорний G-dur – e-moll, і, відповідно, мажорна і мінорна терція.

Цікаве трактування куплетно-варіантної форми демонструє Анатолій Авдієвський в обробці української народної жартівливої пісні «На поточку-м прала». Він синтезує її з тричастинною репризною формою, в якій експозицією виступає перший куплет, середнім розділом із варіантними

змінами фактури та пісенного інваріанту – другий та третій, а умовною репризою – четвертий та п’ятий.

Перший куплет призначається для дуету жіночих голосів, що уособлюють головну героїню пісні, від імені якої ведеться розповідь. Це «подвоєння» персонажа могло б видатись не зовсім логічним, але, такий спосіб викладу цілком характерний для фольклору. До того ж звертає увагу те, що ні разу! - цей дует не виступить з самостійним мелодичним матеріалом, а від початку до кінця співатиме унісоном. Отож, авторові йшлося про певне тембральне забарвлення, якого можна досягнути унісонним накладенням сопрано та альта.

Хор же в цей час виконує функцію тональної опори на тонічному тризвуці, на mormorando, що передбачає філіровку звуку, а на четвертому такті переходить субдомінантовий секстакорд, і після того веде самостійні партії, комплементарно доповнюючи мелодію солісток і надаючи деяких колористичних штрихів.

Середній епізод – два наступні куплети – відрізняється невеликими варіантними змінами в самій мелодії, але, що головне, винахідливістю розвитку хорового пласта, який немовби «досказує», що не може голосно промовити головна героїня. Її нездійсненні мрії про молодого хлопця хор коментує жалісливим вигуком «А-а-а-а» із поступово сповзаючим ходом від мажорної тоніки до домінанти. Слова «А мене віддали за діда старого» ілюструються поступовим заповненням всього регістру згори до низу і акордовою підтримкою солісток. Ця фраза повторюється ще раз у ритмічному розширенні і гармонічних варіантах. Тільки наприкінці другого куплету і третьому солістки нарешті виступають у терцевій вторі – згідно зі словами, в яких з’являється множина: «Так ми казали» (тобто, мені говорили). Поступово інтенсифікується рух, наростає динаміка, наче героїня поспішає вилити чимшвидше свої жалі. Хор тут лише гармонічно підтримує мелодію солісток та подекуди вкраплює «зітхаючі» фігури. Реприза точно повторює експозицію, створюючи обрамлення.

У цій пісні Анатолій Авдієвський проявляє свою схильність до театралізації пісенного сюжету, персоніфікації його героїв, таким чином, ефектно увиразнюючи фольклорне першоджерело і розкриваючи етапи пісенної драми.

Інший аспект авторського підходу демонструє обробка української народної пісні «Зеленеє жито» – любовної за жанровою домінантою і за змістом, яку часто співають на весіллях, навіть в містах – належить до найбільш «автентичних» обробок Авдієвського для жіночого складу, в якій він максимально зберігає фольклорний інваріант, а своє завдання вбачає у тому, щоби якомога точніше представити манеру народного багатоголосся: терцеву втору, яка лише єдиний раз в третьому такті збагачується виразним тріольним підголоском у сопран. Такий тип обробок народної пісні композитор зазвичай використовує для того, щоби у виконанні представити народну манеру співу.

Аналогічні засади обробки притаманні й деяким іншим опусам, наприклад, пісні «Калино-малино, чом не процвітаєш?» (народна чорноморська пісня кубанських козаків, дуже часто виконується Кубанським козачим хором) чи «Ой, вишенько, ти черешенько» (за жанром жартівлива). В них може відрізнятись кількість голосів – наприклад, у двох вищеназваних епізодично додається третій голос, внаслідок чого в «Калині-малині» створюється рух паралельними тризвуками, що має своєрідний архаїчний колорит. Також в обробках можуть бути й більш розвинуті підголоски, як, наприклад, у «Вишеньці – черешеньці», котрі підкреслюють ліричну імпровізаційність пісні, що може трактуватись як особиста сповідь покинутої дівчини.

Як бачимо, композитор вносить в кожну з обробок деякі особливі виразові прийоми, які формуються у його індивідуальному стилі. Проте при всіх наявних варіантах і деталях обробки незмінним залишається головний принцип: фольклорна мелодія лише в дуже невеликій мірі піддається змінам,

і всіляко підкреслюється засобами багатоголосся і темброво-регістрової колористики.

Дещо більш диференційований тип обробки репрезентує наступний доволі популярний зразок національного фольклору «Птичка невеличка» (за жанром – лірична любовна пісня), в якій композитор послідовно застосував улюблений ним принцип – поступового наростання емоційного тонусу, більшого напруження у розгортанні мелодичного ядра, хоч і вжив для цього вкрай економні засоби, не порушуючи природи фольклорного інваріанту. Призначена для жіночої групи, ця обробка розпочинається з глибокого задумливого звучання альтів, до якого в наступному шеститакті додаються сопрано, традиційно у терцеву втору, з елементами підголоскової орнаментики основної мелодії.

Проте заключний восьмитакт – а пісня загалом зберігає класичну структуру народних весільних пісень 6 + 6 + 8 – відрізняється дещо більшою експресією і розпочинається з активного висхідного руху по звуках тонічного тризвуку, що затримується на мить в чотириголосному складі, щоби одразу ж повернутись до попереднього триголосного типу викладу. Цей момент кульмінаційного сплеску виявляється однак доволі важливим для сприйняття, оскільки при точному повторенні кожного з шести наступних куплетів створює експресивну «зону напруги» і вносить відтінок драматизму у загальний розвиток. В народних піснях часто поділ на речення і періоди не вкладається в класичний чотиритакт, ані в регулярну мертроритмічну пульсацію, ні тим більше, не завершується традиційними кадансовими зворотами наприкінці речень, і Анатолій Авдієвський завжди вельми докладно зберігає природну побудову і розвиток народного інваріанту.

Наступними своєрідними «варіаціями» в групі «автентичних» обробок видатного диригента стали пісні «Ой посію рожу» (купальська) та «Ой як приїхав миленький з поля» (любовно-лірична, варіант тексту – «Ой приїхав мій миленький з поля»). «Варіаціями» типово автентичних обробок Анатолія Авдієвського обидві пісні названі тут не лише метафорично, але й цілком

конкретно, через те, що в них композитор ще більш винахідливо розвиває принципи народного багатоголосся, досягаючи – особливо у останній із згаданих – рівня комплементарної взаємодоповнюваності голосів, доповненої ладовими відтінками похмурого фригійського ладу (звук сі бемоль в ля мінорі наприкінці пісні).

В обробці української народної пісні «Ой посію рожу» особливу увагу привертає фіксація специфічного інтерпретаційного прийому: використання і запис в партитурі ефекту глісандування як характерного прийому народної виконавської манери. Таким чином, в піснях, здебільшого давніших за своїм походженням і пов'язаних або з календарно-обрядовим, або з родинно-обрядовим циклом, Анатолій Авдієвський підбирає такі засоби обробки, завдяки яким первинна природа давніх пластів пісенності – одного з елементів цілісного гармонійного світовідчуття народу – постає вельми виразно, підкреслена відповідними прийомами багатоголосся, застосованими в обробках.

Жартівлива пісня «Ой дощ іде» трактується композитором вже в дещо іншому ключі і вимагає деяких інших прийомів фактурно-колористичного розгортання. В її обробці він намагається передусім створити жанрову сценку вечорниць, в яких перемовляються між собою юнаки і дівчата. Для цього автор обирає найбільш відповідний прийом: персоніфікацію героїв пісні через відповідне темброве забарвлення і створення яскравого відчуття присутності при жартівливому діалозі. Тож перший двотакт доручений солістці з групи альтів, другий – соло сопрано, а останній чотиритакт підхоплює вже весь хор, для якого обрана вже доволі розвинута, мелодично вибаглива чотириголосна фактура.

Також і ладотональна логіка цієї пісні, як і взагалі такого типу пісень спирається на головні функції мінору – t – D, з виділенням ввідного тону. Найвиразнішим образно-змістовним елементом цієї пісні є синкопована фігура у шестидольному метрі: перша доля коротка, друга-третя об'єднана у чверткову тривалість. Композитор репрезентує її доволі яскраво вже у

перших трьох двотактових фразах, а в останній заповнює комплементарним рухом альтів.

В обробці пісні «Ой попід гай зелененький» (не плутати з популярною піснею «Про Довбуша», яка теж починається з аналогічних слів, але з іншим продовженням: «Ой попід гай зелененький ходить Довбуш молоденький», а тут: «Ой попід гай зелененький брала вдова льон дрібненький») композитор, тонко відчуваючи природу ліричної розповіді, що складає головний зміст пісні, підкреслює засобами обробки вільну імпровізаційну манеру фольклорного інваріанту.

Основний виразовий ефект досягається кількома прийомами. По-перше, це контраст тембрових зіставлень: на тлі хорового унісону жіночої групи вступає солістка, причому її мелодія домінує над хоровою масою, відповідно до поетичного тексту: «Брала вона, вибирала, тонкий голос подавала». Ось цей «тонкий голос» і передає обрана композитором для цього куплету фактура.

По-друге, сама мелодія пісні вельми вибаглива і примхлива ритмічно, наближаючись до манери схвильованої розповіді жіночого гурту. Анатолій Авдієвський всіляко підкреслює цю образно-художню особливість пісні, в обробці лише подекуди заповнюючи виразні зупинки руху мелодіх комплементарним протирухом (як наприклад в четвертому та останньому тактах).

По-третє сама мелодична лінія ліричної розповіді пісні настільки багата і емоційно виразна, що її гармонічне заповнення, властиво, не мало би якого-будь істотного змістовного сенсу. Розуміючи це, композитор дуже обережно заповнює багатоголосу тканину, обмежуючись лише окремими підголосками та вкрапленнями терцевої втори в унісони хорового розгортання.

Подібно, хоча і з особливими варіантами, прийомами обробки, зумовленими самою природою мелодики пісні, опрацьовуються фактурно і ладогармонічно куплети пісні «Чорноморець». Фактурно-тембральне

вирішення головно залишається в цьому зразкові таким самим, як і в попередній обробці. Тут пропонується зіставлення жіночої групи голосів із соло сопрано, що зумовлене аналогічним прагненням передати зміст поетичного тексту – адже і в одній, і в другій пісні розповідь ведеться від першої особи, жінки, і саме її образ втілюється найяскравіше через сольну партію.

В «Чорноморці», як і в «Ой попід гай зелененький» дуже важливо образно-змістовну роль відіграє вільне ритмічне розгортання, перемінний метр, що змінюється кожні два такти: 2/4 – 3/4 – 2/ 4 – 3/4. Оскільки це передбачає декламаційно-вільну манеру інтерпретації, то закономірно не виникає потреби переобтяжувати багатоголосу фактуру додатковими мелодичними орнаментами чи підголосками. Тож автор обробки зберігає прозорість викладу, лише де-не-де розвічуючи мелодію виразними невеличкими підголосковими фразами або потовщуючи її терцевими вторами.

Натомість пісня «Розкопаю гору» викликала у автора обробки іншу концепцію, ближчу до типу «автентичних». В ній він із особливим задоволенням занурюється в строгу стриману манеру викладу із характерним для народного багатоголосся зіставленням паралельних терцій, ефектами ладової перемінності, сходженням до унісонів і розходженням від них (ефекти гетерофонії). Те, що протягом звучання всіх семи куплетів, тобто протягом достатньо тривалого періоду звучання, послідовно – і умисно! - зберігається однакова версія обробки, створює враження безконечного розкручування барвистої стрічки, немов дія відбувається поза конкретним часом.

Взагалі, увага до виразових можливостей фольклорного інваріанту завжди є основним імпульсом творчої роботи майстра, хоча проявляється кожного разу неповторно, враховуючи природу пісні. Наприклад, із записів Леопольда Ященка Анатолій Авдієвський взяв пісню «Ой не плавай, лебедоньку» і застосував до неї вельми оригінальний прийом обробки,

викликаний самою манерою виконання пісні-інваріанту: в кожному з п’яти куплетів перша фраза повторюється вдруге «з обривом» на півслові, а втретє – вже повністю:

«Ой не плавай, лебедоньку,

Ой не…

Ой не плавай, лебедоньку».

Останній же зворот поетичного тексту отримує резюмуючу функцію, оскільки дає роз’яснення змісту попередніх строф: чому «не плавай, лебедоньку» - бо «мені на бідоньку». Цей же принцип триразового повтору – і його розтлумачення в четвертому рядку є константною ознакою вербального змісту, однак в самій мелодичній лінії фольклорного першоджерела ніяк не віодбражається. Таким чином, текст розгортається за одним принципом, а мелодія – за своєю власною логікою, попросту заокруглюючи розвиток і логічно прямуючи до завершення на стійкому тонічному звуці.

Як же трактує цю особливість народної пісні Анатолій Авдієвський? В обробці він показує свою справжню майстерність, знаходить баланс між засадою поетичного тексту 3 + 1 (резюме) і логікою мелодичного розгортання. В цьому йому в нагоді стає також специфіка метроритму пісні, який грунтується на перемінності розмірів 6/4 – 5/4 і таким чином уникає регулярної акцентності. Це дозволяє автору обробки підкреслити вільне імпровізаційне розгортання музичної думки, а водночас чутливо простежити за нюансами змісту тексту. І, таким чином, перший рядок вирішується октавним унісоном жіночої групи, практично не вносячи ніяких змін у фольклорну мелодію.

Натомість характерний обрив фрази у другому рядку переосмислюється композитором через введення першого багатоголосого комплексу – акорду VII натурального щабля з пропущеною квінтою, або ще цю вертикаль можна ще трактувати як додавання до октавного унісону терції).

Після проведення мелодики пісні у двох перших рядках, оскільки в мелодії немає паузи чи будь-якого іншого прийому, що наголосив би цей перерваний вербальний зворот, автор обробки виділяє його суто тембральним способом: понад плавним веденням мелодії терцевою второю він поміщає вигук сопрано на звуці на вокалізі по звуках а2 – е2. Саме цей вокальний вигук вирізняє перервану попередню фразу і водночас наголошує третій повтор, котрий не завершується стійко, по аналогії з першим, а плавно переходить в останню фразу, ще й підкреслену шістнадцятковою фігурою підголоску.

Остання ж резюмуюча фраза переінтоновується композитором як найбільш вагома і насична за фактурою. Вона викладена акордовим чотириголоссям цілком в манері українського багатоголосся, причому акорди розташовуються за принципом ладової перемінності: якщо брати за основну тональність h-moll, то загальна ладо-тональна послідовність розгортається наступним чином:

III – s – s 4/3 – t6 – VII6 – t (унісон тонічного звуку h)

Такий гармонічний зворот відзначається своєрідною колористикою і справді сприймається як вагоме завершення думки. Цікаво, що незважаючи на точну повторність всіх куплетів, композитор передбачає їх динамічну градацію, що має концентричну форму і розвивається від найтихшої гучності, попри поступове наростання до кульмінації, і в двох останніх куплетах поступово затихаючи.

Іноді композитор найпростішими мінімальними засобами обробки знімає з усім знаної народної пісні наліт банальності від надто частого вживання, у тому числі й у побуті, застіллі. Так сталось із лірико-жартівливою піснею «Несе Галя воду», яка на певному етапі стала одним із символів сучасного весілля, а через численні естрадні обробки, яким більше б відповідала характеристика «халтури», стала сприйматись як вульгарна і поверхова.

Анатолій Авдієвський знаходить дуже вдалі образно-смислові прийоми для того, щоби «відсвіжити» її первісну емоційну виразність, насамперед вдаючись до варіантних видозмін куплетів. Період першого, третього, п’ятого куплетів витриманий незмінно, відповідно до фольклорного інваріанту. Але вже повтор другої фрази перегармонізований композитором деякими цікавими ладотональними зіставленнями, в яких він винахідливо використовує традицію ладотональної перемінності. Тому й не можемо однозначно назвати щодо цієї пісні ту чи іншу ладотональність, а визначаємо її як перемінну – Es-dur – c-moll:

T – T – T7 – VI6/5 – II7 (c-moll) – T6/4 – D2 – VI4/3 – D6/4 – T – S7 – D-VI (t)

За схемою бачимо, що тут відбувається гармонічне колоризування багатоголосої фактури пісенної мелодії. У другому і четвертому куплетах автор вдається до варіантної зміни самої пісенної теми і рівночасно вводить фактурну різноманітність, таким чином, створюючи в цілості структурні засади квазірондальності. В зазначених куплетах основний виразовий ефект створює не гармонічна колористика, а розшарованість типу викладу, виразні підголоски.

Загалом ця пісня мислиться автором доволі «театралізовано», сюжетно визначено, як барвиста лірико-побутова замальовка популярної пісні, якій він повертає первинну художню виразовість і безпосередність розгортання сюжетних подій та виразу емоцій, відповідно втілених суто музичними засобами.

Як розгорнуту лірико-драматичну сцену вирішує Анатолій Авдієвський обробку народної пісні «Ой там за лісочком» (лірична пісня часів Козаччини, популярна в наддніпрянських регіонах). Кожен з чотирьох куплетів отримує самостійне темброво-фактурне та гармонічне переосмислення, до того ж автор забезпечує безперервність розгортання пісенного сюжету протягом усієї пісні.

Перший куплет побудований за принципом крещендуючої драматургії, оскільки пісенна тема, котра проводиться на початку в партії басів, поступово обростає ширшим регістровим об’ємом, до основної мелодичної лінії додаються голоси, рухаючись знизу догори. Якщо в другому такті в партії тенорів вводиться контрастно-доповнююча мелодична фраза – підголосок, то вже у третьому такті чоловічі голоси розшаровуються на чотириголосу фактуру з виразнішими гармонічними функціями паралельно-перемінного ладу e-moll – G-dur. Схема гармонічної послідовності подається як за мажором (перші чотири функції), так і за мінором (наступні чотири функції):

S – D6 – D7 – T || s – D6 – D7 – t

На два останні такти вступають жіночі голоси, відповідно, розгортається фактурний простір і при тім природно зростає гучність від *p* до *mf*, котра в об’ємнішому звуковому просторі, у розгорнутішому континуумі, завдяки колористиці ладотональної перемінності відчувається ще рельєфніше.

В другому куплеті виразові акценти переміщуються в сферу поліфонізації фактури, імітаційно проводиться тема у тенорів і других сопрано, в той же час в інших голосах вона підтримується вибагливими контрапунктами-підголосками.

Третій куплет мислиться композитором як кульмінаційна зона всієї обробки згідно з класичним законом найвищого підйому в точці «золотого поділу». Тут об’єднані всі виразові прийоми: респонсорне зіставлення басового унісонного зачину і експресивної відповіді хорової маси всіх інших голосів, максимальне динамічне наростання до *ff* на ферматі – як вираз найвищого протесту ліричного героя (чи героїні): «А я слави, ой та й не боюся». І безпосередньо за найвищою точкою драматичного розвитку *subito piano* вступає ніжне трепетне соло тенора, і в тексті, і в музиці розтлумачуючи сенс попередньої фрази: «Як милу зустріну – не наговорюся».

В цьому прийомі яскраво проявляється експресивно-драматичний хист композитора. Його схильність до якнайяскравішого виявлення всіма виразовими засобами прихованого емоційно-ліричного підтексту пісенної поезії і її моделювання у пісенній мелодії. В даному випадку – як і в багатьох інших – йому в цьому допомагає нерегулярний пісенний метр 7/4, що створює вже в самій пісенній темі відчуття живої схвильованої розповіді ліричного героя. Соло тенора ще додатково увиразнюється сповзаючими хроматичними ходами на mormorando всієї хорової маси, а потім – доспівуванням сольної фрази на терцію нижче, в компактному акордовому викладі.

Останній куплет являє собою точну репризу першого, таким чином, створюючи смислову арку цілісного пісенного сюжету, плавно заокруглюючи всі колізії лірико-драматичної сцени, та при тому додаючи вагомості основній ідеї, яка водночас являє собою і мотто – і заключне резюме пісні.

Ряд пісень – серед них «Ой у лузі калина стояла», «Ой ти, місяцю», «Плавай, плавай, лебедонько» - сприйняті в обробках Анатолія Авдієвського з якомога точнішим наближенням до фольклорного оригіналу, із тактовним, продуманим використанням найбільш поширених принципів народного багатоголосся – терцевої або секстової втори, гетерофонними елементами фактури з виразними підголосками, що вишукано розцвічують основну пісенну лінію, імітації «під’їзду» до опорних тонів, тобто передбачення ефекту глісандуючого виконання, характерного для народнопісенної манери інтерпретації.

Такий же оригінальний підхід притаманний обробці популярної пісні, що виконується чи не на всіх концертах самодіяльних колективів, співається і на весіллях, і в побуті - «Ой чий то кінь стоїть». Знаменно, що обробку цієї пісні Анатолій Тимофійович здійснив невдовзі після свого приходу в хор ім. Г.Верьовки в 1967 р., і яка з того часу стала однією з «візитівок» їх творчої манери.

Як і в більшості багатокуплетних пісень, композитор знаходить ряд винахідливих прийомів обробки, у фактурі, динаміці, розподілі голосів, що долають статичність і механістичність повтору одного куплету за іншим, вирішує кожен з них відповідно до певних змістовних акцентів поетичного ряду. Ця обробка органічно поєднує риси автентичного підходу, тобто якомога точнішого збереження засад фольклорного інваріанту, і театралізовано-драматичного трактування, що найбільше притаманний індивідуальному стилю Авдієвського і втілюється передусім через зіставлення сольного заспіву (два перші куплети – соліста-тенора, останній – солістки з групи альтів) та хорового приспіву, гармонізованого ладо-перемінними послідовностями.

Особлива роль у концепції обробки відводиться «концертній каденції» четвертого куплету, в якому застосоване і хорове скандування жіночою групою ключового слова, до того ж з особливою для української фонетики перемінністю наголосу і їх безпосереднім зіставленням у поетичному рядку: кох'ання – кохан'ня; і потовщення цієї ж мелодичної фрази усіма голосами на терцевій вторі з контрапунктом нижніх голосів. Але найбільш яскраве емоційне враження справляє впровадження сопранового соло на вокалізі поверх акордового викладу хору, поєднаного з ефектом метроритмічної перемінності: 3/8 – 4/8 – 3/8 – 4/8 – 3/8, що створює відтінок вільнішого квазіімпровізаційного розгортання, немовби печального роздуму над нещасним коханням.

Перший куплет вирішений як діалог соліста – тенора з хором. Варто нагадати, що ця форма діалогічного викладу героя – його оточення вельми характерна для українського ліричного пісенного фольклору і знаменує своєрідну «колективну етику», притаманну громадам, наприклад, села, коли всі події, переміни в житті проходили сувору оцінку оточення. Звідси і стриманість, приглушеність проведення сольної фрази на початку, якій притаманна навіть деяка тривожність. Хорова «відповідь» позначена такою ж стриманістю і строгістю. Поступово наростає експресивний тон, що

виражається в прийомах обробки: динамічних (поступове зростання гучності, вказане в тексті), більшою диференціацією голосів і згущенням хорової фактури. Діалог «головного героя» і хору продовжується протягом двох куплетів, притому постійно змінюється експресивна палітра, завдяки динамічним прийомам наростання та спаду, таким чином, уособлюючи драматичність ситуації.

В третьому куплеті нарешті з'являється й «героїня», відповідно до тексту «Дівчина підійшла». Проте її поява не тільки не пом'якшує, просвітлює загальний настрій пісні, а навпаки, спричиняє ще більше емоційне піднесення. Таке вирішення розвитку пісенного сюжету в обробці теж обумовлене поетичним текстом: адже за ним, зустріч з козаком для дівчини має закінчитись трагічно. Цей же настрій немовби поширює «в просторі» подальший хоровий коментар, водночас і співчуваючи, і засуджуючи її.

В останньому куплеті свій коментар залишає вже жіноча група, притому дуже активно, імпровізаційна манера, застосована композитором у цьому куплеті, навіть почасти наближається до найбільш похмурого з фольклорних жанрів – голосіння. Їх «резюме» - «як сонечко зійде, кохання пропаде» - підхоплює вся хорова маса голосів, поступово затихаючи, в щораз то тихшій гучності. Композитор також дуже вишукано «розріджує» фактуру, дозволяючи цій драматичній сцені завершитись на невизначеній ноті: події ще не завершились.

Таким чином, любовна пісня прочитується Анатолієм Авдієвським і в самому способі хорового опрацювання народної мелодії, і, тим більше, в її інтерпретації як поема про втрачені надії, як трагічний образ нездійсненої мрії про щастя. Не зважуюсь проводити тут прямі аналогії з пануючими вже в 1967 р. тривожними настроями в середовищі української мистецької еліти в очікуванні подальших репресій, але інтуїтивно зміну «політичного вітру» з відносно м'якого і лагідного до крижаної заметілі застою відчували всі, а особливо творчі душі.

В характері ефектної жвавої танцювальної хорової фантазії-попурі вирішена обробка «Як я була маленька». В ній щедро використані театрально-ораторські прийоми, як вигук, запитання, скоромовка тощо, імітація народно-інструментального супроводу, калейдоскопічне зіставлення епізодів, яскраві темпові контрасти тощо. Основний імпульс, який композитор переймає з фольклорного першоджерела, - жанрова сценка-діалог жартівливого змісту поміж юнаком, дівчиною та її матір'ю. Хор же виступає тут як коментатор подій і водночас в ролі своєрідних звукових декорацій, з вигуками-повторами «гей, гей» чи скоромовкою «ой дуб дуба» та ін.

Не всі свої обробки видатний диригент створював виключно для хору a capella. Ряд пісень, наприклад, були опрацьовані Анатолієм Авдієвським для хору у супроводі баяну, хоч це може видатись і дещо незвичним для української пісенної традиції, проте свого часу такий інструментальний супровід був цілком популярним в численних самодіяльних, а навіть професійних колективах. Йдеться зокрема про жартівливі побутові пісні «Била мене мати березовим прутом», «Ой гарна я си, гарна» та інші. В них композитор переважно надає інструментальному акомпанементу (а акомпанемент для баяна здебільшого писали ілюстратори – концертмейстери хору ім. Г. Верьовки, зокрема Олександр Попов) компенсаторної гармонічної функції, залишаючись в рамках традиційної мажоро-мінорної системи – на противагу вишуканості ладотональних перемінних прийомів у акапельних обробках. Прикметно, що гармонічне наповнення обробок з баянним супроводом загалом більш звичне, традиційне для «нового часу», близьке до акомпанементів популярних пісень, тож в них природно менш помітна колористична гра паралельно-перемінними ефектами. Тому й партія хору подається автором в найбільш традиційному форматі: заспівує солістка, потім до неї долучається другий голос, а приспів підхоплюють всі учасники колективу.

Характерно, що цей принцип витримується незмінно в обох згаданих обробках, рівно ж як і зберігається фактура баянного супроводу: бас дає гармонічну основу, а права рука веде більш розвинуту орнаментальну мелодичну лінію.

Звертає увагу також і те, що баянний супровід призначається лише для пісень побутово-жартівливого характеру, для яких такий інструментальний акомпанемент видається значно натуральнішим.

Висновки до підрозділу

Обробки українських народних пісень – акапельні та з інструментальним супроводом – становлять основну і найважливішу частку творчості Анатолія Авдієвського. В них він втілює не лише свої власні творчі задуми, особисте чуття і уявлення про образно-емоційну природу національного фольклору, але й особливим чином переосмислює величезний досвід та надбання інтерпретації багатющої спадщини народної пісні рядом колективів, якими Маестро керував протягом понад п’ятдесятирічного періоду своєї диригентської практики, зокрема житомирським «Льонком» та славетним хором ім. Г. Верьовки.

Від засновника національного хору, Григорія Гуровича Верьовки Анатолій Авдієвський перейняв не лише керівництво уславленим колективом, але й деякі засади трактування народної пісні в обробках: тонке відчуття народно-пісенної системи, яка в будь-якому типі обробки залишається центральним елементом, виразно прослуховується і всіляко підкреслюється фактурними, гармонічними, регістрово-тембровими прийомами.

Закономірним видається також прагнення Анатолія Авдієвського охопити якомога ширший жанровий та образно-тематичний спектр української фольклорної спадщини в своїх обробках, як наприклад, давні календарно-обрядові зразки – колядки, щедрівки, веснянки, родинно-обрядові, передусім весільні, а також розмаїту палітру т. зв. «звичайних»

пісень – жартівливі, любовно-ліричні, пісні літературного походження (серед них особливе місце займають стрілецькі пісні), в яких особливе місце займають пісні на слова з «Кобзаря» Тараса Шевченка і які композитор відчуває особливо глибоко і проникливо. В цих останніх – літературних – композитор чутливо стежить за нюансами поетичного тексту і здебільшого прагне до ширшого діапазону виразових прийомів обробки.

Загалом же обробки українських народних пісень Анатолія Авдієвського демонструють ті безсумнівні переваги, якими володіють твори композиторів-практиків: прекрасне знання виконавських можливостей хору, зручність для інтерпретації, логічність і продуманість застосованих виразових прийомів, а разом з тим – зорієнтованість на найширшу аудиторію, починаючи від еліти нації, інтелігенції, і закінчуючи учасниками самодіяльних, аматорських колективів маленьких містечок і сіл, для яких ці обробки стали основою репертуару.

2.2. Обробки пісень народів світу – синтез національного художнього світогляду і впливів інших культурних традицій.

Загалом обробки пісень народів світу, здійснені Анатолієм Авдієвським, можна поділити на дві основні групи: слов'янські (чеська «Ластівка», словацькі «Вже весна» і «Написав мій милий», російська «Матушка» та сербська «Край Омера, вище Сараєва»), та пов'язаних з піренейським і латиноамериканським культурним ареалом (іспанські «Хота» і «Гвоздика», португальські «Дзвін гітари». «О, Лауріндо», «Пальмеріта», мексиканські «Ку-ку-ру-ку-ку, голубко» та «Світанкова» і венесуельська «Степова душа»). Дещо окремо в цих пріоритетах знаходяться обробка єдиної азійської – корейської пісні «Аріран» та французької – «Жайвір».

Перш, ніж докладно розглянути кожен із названих зразків обробок пісень народів світу, варто кілька слів присвятити Андрієві Демиденку авторові поетичних перекладів з різних мов, зроблених за підстрічником, до яких звертався Анатолій Авдієвський. Це видається тим важливішим, що композитор дуже прискіпливо відноситься до слова, обираючи як тексти для своїх оригінальних творів, так і переклади іноземних текстів для обробок. В тому сенсі Андрій Демиденко виявляється митцем, винятково співзвучним Авдієвському не лише за творчою енергією і талантом, але й ментально, за розумінням ваги пісенної спадщини в культурній традиції українців.

Андрій Демиденко (нар. 1951) належить до кола особливо активно і плідно діючих сучасних поетів-піснярів і водночас – що швидше належить до рідкісних явищ в літературі – авторитетний дослідник української історичної спадщини, філософ, літературознавець, культуролог. Невипадково серед його державних відзнак – не лише суто творчі, як народний артист України, заслужений діяч мистецтв України, лауреат міжнародних премій, але й наукові – академік, професор.

Енциклопедична інформація про нього репрезентує всю надзвичайно багату сферу його наукових і творчих інтересів: «Автор понад 180 наукових праць, присвячених національному фольклору та проблемам українознавства. Автор багатьох науково-популярних статей, історичних розвідок, радіо- і телелітературних досліджень. Творець фундаментальної документальної книги про Михайла Грушевського «Великий українець». Підготував і видав усю спадщину Михайла Грушевського. Редактор і упорядник «Історії України в народних думах і піснях». Про творчість Андрія Демиденка знято документальні фільми українським, російським, канадським, американським, австралійським телебаченням. Його твори перекладені 18 мовами світу.

Андрій Демиденко є автором текстів близько 750 пісень, серед яких «Вічний Київ», «Батьківський поріг», і «Гуцулка-гуцулянка», і «Україночка», «Хрустальные цепи», «Не мовчи», і «Васильки»... Пісні Андрія Демиденка виконували Юрій Гуляєв, Микола Кондратюк, Йосип Кобзон, Юрій Богатиков, Алла Пугачова, Софія Ротару, Раїса Кириченко, Назарій Яремчук, Таїсія Повалій» [43].

Цікаво звернутись до світоглядних позицій поета, висловлених ним в одному з нещодавніх інтерв'ю, які розкривають не лише його морально-естетичні переконання, але й пояснюють причину такої тривалої співпраці з видатним диригентом і композитором сучасності.

«Упевнений, що не можна у творчості відстоювати одне, сповідувати певні ідеали, а самому жити за іншими законами. Завжди кажу, що людина має бути багатогранною, але не багатоликою. І залишатися чесною, перш за все перед собою. Для мене це означає – бути чесним і щирим також перед тими, для кого я пишу.

Ті творчі особистості, з якими мене зводила доля, виявлялися непересічними постатями і у житті, гармонійно цікавими багато у чому ще, а не лише у своїй творчості.

Я не вірю, що мистецтво врятує світ – надто сиротливим зробили його багатії. Але мистецтво робить світ добрішим, м'якшим, людянішим. Воно підносить нашу душу, немов на крилах. У справжній пісні передається генетичний код нації – і це найважливіше. Наша душа потребує, аби її торкалася, збуджувала хороша пісня. Тоді душа не заціпеніє, не заніміє…» [42].

Таким чином, можна зробити висновок про те, що поетичні переклади текстів пісень народів світу, до яких звертається Анатолій Авдієвський, вийшли з-під пера його творчого однодумця, здатного так само глибоко проникнути в природу фольклорного першоджерела, відтворити специфіку художнього мислення представників інших народів.

Отже, розглянемо кожну із названих обробок, особливу увагу звертаючи на дещо відмінну від обробок рідних для Анатолія Авдієвського українських пісень, манеру індивідуального підходу до фольклорного першоджерела. Основна причина відмінностей криється в тому, що на зміну ментальній закоріненості в фольклорній традиції, глибинному відчуттю природи національної пісенної інтонації приходить синтез трьох різних рівнів у творчому процесі автора обробок:

1. Суб'єктивні знання і уявлення про культурну традицію даного народу, етнічного ареалу;
2. Інтеграція інонаціональної традиції з питомими українськими фольклорними елементами, присутніми у Анатолія Авдієвського як невід'ємна прикмета його композиторського мислення;
3. Суто професійні міркування щодо зручності хорової фактури, ефектності подачі фольклорного інваріанту (не забуваймо, що обробки фольклорних зарубіжних зразків Анатолій Авдієвський робив здебільшого з репрезентативною метою для виконання під час гастролей в даній країні), яскравій концертності тощо.

Тому наведені нижче аналітичні розвідки щодо опрацьованих видатним диригентом пісень різних народів світу природно матимуть

специфічні акценти у порівнянні з іншими, в першу чергу з українськими піснями.

Обробка давньої чеської пісні «Ластівка» загалом доволі нетипова для зроблених Анатолієм Авдієвським обробок пісень народів світу, а водночас дуже типова для певної групи обробок українських народних пісень. Йдеться про так звану групу «автентичних» обробок, в якій, нагадаємо, автор доволі мінімально втручається в природу фольклорного інваріанту, намагаючись якомога яскравіше підкреслити виразність народного першоджерела.

Давня чеська пісня, очевидно, видалась авторові особливо співзвучною певним аналогічним за образним змістом і символікою українським пісням (насамперед календарно-обрядовим). Тож він і надав перевагу способові обробки, при якому гексахордовий мотив пісні дуже вишукано і обережно варіюється.

Спочатку всі учасники (тобто учасниці, оскільки обробка, відповідно до змісту поетичного тексту, в якому відбувається діалог матері і дочки, призначена виключно для жіночої групи голосів), заспівують зачин в унісон, потім до мелодичної лінії додається терцева втора, але останній такт шеститактового речення все-таки знову зводиться до унісону. Варіантно-мотивний розвиток наступного речення спирається на фактуру гетерофонно-підголоскового типу, врешті заключний чотиритакт стисло підсумовує весь куплет.

У другому і третьому куплеті наступають найбільш виразні зміни, котрі вносять помітний контраст у куплетно-варіантну форму. По-перше, початковий шеститакт перекидається в паралельний мінор (D-dur – d-moll), відповідно до змісту тексту – « Будеш мене бити, бити за нічку-гулянку» - і, по-друге, значно розвинутішою стає підголоскова фактура, в якій орнаментуються опорні тони. Повернення в основний лад D-dur теж супроводжується змінами відносно до першого куплету, передусім

ускладнюється гармонія, в завершальному чотиритакті з'являється колористичний зворот (по D-dur):

DDVII7 – K6/4 – D4/3—III

Цей зворот ще виразніше підкреслює наступну діатонічну послідовність. Пісня проте закінчується не на тонічному тризвуку, а на тонічному секстакорді, тим самим залишаючи відчуття незавершеності жанрової сценки.

Дуже важливу роль у створенні жвавої динамічної пульсації пісні створює перемінний метроритм 3/8 – 2/4 – 3/8. Авдієвський взагалі полюбляє такий тип нерегулярної часової організації, завдяки якій можна значно динамізувати розвиток, і тут якраз йому надається така вдячна виразова можливість.

Прикметно також, що незважаючи на згадану вище діалогічність пісенного сюжету, наявність двох «головних героїнь» - матері і дочки – автор не вводить солістів, як це звично буває в обробках українських народних пісень, а залишає суцільний хоровий виклад, хоч і розцвічує його різними прийомами. В цьому, на нашу думку, проявляється певна відстороненість, об'єктивація автором обробки «чужорідного» йому фольклорного зразка.

Ще одна обробка словацької пісні – рекрутська «Вже весна», котра призначена для чоловічої групи голосів. За мелодикою вона являє собою варіант поширеної лемківської рекрутської ж пісні «Кедь ми прийшла карта нароковац», яка записана і в збірках українського пісенного фольклору, зокрема згадується Ф. Колессою.

За метроритмічною пульсацією вони обидві походять від манери вербункош – стилю угорської танцювальної музики, початки якого сягають орієнтовно ХУІІІ ст., тобто часу переходу Угорщини під корону Габсбургів.У вербункоші об'єднуються риси різних національних традицій, головно балканських, слов'янських та циганських. В рамках цього стилю сформувались два основні пісенно-танцювальні жанри: палоташ та чардаш.

Більшої популярності набув саме останній танець. Згаданий стиль часто використовувався багатьма композиторами. Наприклад, Ференц Ліст у своїх фортепіанних Угорських рапсодіях представив деякі імпровізаційно-танцювальні ознаки вербункошах у перших частинах «лашан» як типову ознаку угорського фольклору, хоч насправді вона не має нічого спільного з угро-фінськими коренями і походить із значно пізнішого періоду – рекрутування мешканців Австро-Угорської імперії в армію, що помітно і в сюжетах багатьох національних варіантів даної манери, зокрема у вказаних словацьких та українських піснях.

Невипадково також сучасний український композитор з повним правом вводить інструментальний супровід баяна (укладений В. Самойленком). Він не лише не видається «чужорідним», а навпаки, створює відповідний настрій проводів до війська, під час яких неодмінно звучала інструментальна музика. Оскільки такі проводи часто відбувались у корчмі, то й склад інструментального ансамлю міг бути яким завгодно розмаїтим.

Головне завдання, яке ставить перед собою композитор у цій обробці – підкреслити ритм, специфічну пульсацію, яка у вербункоші поєднує протилежні полюси: чеканний маршовий поступ і експересивну примхливість внутрітактових синкоп. З цим завданням Анатолій Авдієвський впорався якнайкраще. Він розгортає у хоровій партії дуже економний тип багатоголосся, нерідко згортаючи його в унісони, поступово потовщуючи терцевими вторами або підголосковими варіантами. Завдяки цьому утворюється ефект чеканного патетично промовленого слова, відповідного до ситуації. Адже герой прощається з рідною землею і коханою, можливо, назавжди.

А от інструментальний супровід покликаний у цій обробці розкрити підтекст пісенного сюжету і в рамках виразного чергування акордових щільних послідовностей, і просторово-об’ємних октавних унісонів створює враження не то поважної військової ходи (виставлений темп: помірно

швидко – теж би вказував на прагнення відтворити енергійний поступ), не то розпачливого останнього танцю на проводах, таким чином, створюючи звукові декорації пісенного сюжету – прийом, нерідко вживаний Анатолієм Авдієвським.

При тім гармонія повністю залишається в рамках основної тональності Es-dur – чергування тональностей і функцій ні в чому не відхиляється від класико-романтичних норм, повністю вписуючись у свою епоху.

Остання з мікроциклу обробок словацьких народних пісень – «Написав мій милий» - лірико-жартівлива, яка нерідко виконується на весіллях і в регіональних варіантах знана і популярна також в українському Закарпатті.

Тут знову маємо виразну розбіжність між фактурою хорових голосів (в цій обробці, згідно з пісенним сюжетом – розповіддю ліричної героїні про листи коханого задіяна лише жіноча група голосів – альти і сопрано) та баянним супроводом.

Хорові голоси викладені контрастно у заспіві і приспіві, створюючи таким чином напруженість розвитку. Заспів цілком просто викладений, перший шеститакт взагалі проводиться виключно унісоном сопранової партії, в другому реченні, поширеному до семи тактів, до сопрано долучаються альти в терцеву і секстову втору, тобто дотриманий найбільш традиційний тип фактурного розвитку. У приспіві натомість фактура просторово ущільнюється, осягає повного акордового чотириголосся, використовуючи доволі вибагливу гармонічну послідовність (за основною тональністю F-dur):

T – VI7 – II6 – D6/4 – II – D – D2 – T6 – III2 – VI6/5 – D6/5
– DDVII4/3 – DD6/5 – D7 – T – VII7—II – VI6/4 – VII4/3 – DDVII –
V (щабель унісон) – D з секстою – D7 – T.

Як бачимо, гармонія яскрава, барвиста, відповідна здебільшого до манери тих обробок, які грунтувались на романтичних засадах, наголошували експресію і звукозображальність та звуконаслідувальність багатьох виразових прийомів.

Супровід баянів ще підсилює це враження, оскільки автор обробки (а для цієї пісні супровід баяну робив сам Анатолій Авдієвський, бо у виданні не вказується інший аранжувальник, як в інших зразках) підкреслює найбільш ефектні концертно-віртуозні прийоми акомпанементу, вільно оперуючи дрібною технікою, а разом з тим наголошуючи жваву танцювальну пульсацію, орнаментуючи форшлагами сильні долі, при чому однаково щільна розвинута фактура показова як для акмопанементу заспіву, так і приспіву.

Загалом в обробках словацьких народних пісень Анатолій Авдієвський багато в чому спирається на досвід рідних українських пісень, враховуючи, очевидно, близькість двох слов’янських сусідніх народів. Проте, разом з тим, не можна не зауважити більшої «концертності» обробок словацьких пісень, тяжіння автора до представлення їх якомогабільш ефектно.

Дещо в іншому ключі вирішує Авдієвський двох інших слов’янських пісень: «Край Омера, вище Сараєва» - хорватської, та російської пісні «Матушка».

В обробці хорватської пісні автор вдається до виключно акапельного викладу, проте куплетно-варіантного типу, тобто перший і останній куплети повторюються однаково. У другому і третьому наступають зміни. Загальний радісний характер весільної пісні природно інспірував композитора до використання відповідного комплексу виразових засобів: активного темпу (авторська ремарка: весело, швидко), високого рівня гучності (це один з рідких у доробку композитора зразків, в якому від початку до кінця витриманий єдиний динамічний відтінок), максимально повний чотириголосний склад і значний об’ємний регістр. Усім цим

комплексом створюється яскрава, багата, темпераментна картина народного свята. Разом з тим гармонія досить проста, спирається на чергування основних функцій мажорного ладу G-dur, лише принагідно оспівується п’ятий щабель ладу четвертим підвищеним тоном до-дієз (у завершенні першого – четвертого куплету вводиться типовий для європейської гармонії романтичної доби альтерований зворот:

T – K6/4 – DDVII7 – D – T

Варіантність другого куплету мінімальна, вона полягає у дещо іншому заповненні середніх голосів у першому чотиритакті.

В третьому куплеті, згідно із змістом слів: «В тому колі дівчина рум’яна», перший чотиритакт передається групі жіночих голосів. Таким чином, мінімальними змінами у проведенні почергових куплетів композитор досягає ефектів вишуканої хорової світлотіні, динамічного розгортання.

Тужлива російська пісня «Матушка» побудована як діалог між сином, у якого забрали кохану і віддали заміж на чужину, і матір’ю, яка його втішає, намагаючись заспокоїти, співаючи колискову – як в дитинстві. Для створення експресивного образу, сповненого різними відтінками почуттів – жалем, тривогою, слабким промінчиком надії, врешті розпачем – композитор вдається до засобів, загалом не надто характерних для його обробок.

По-перше, мабуть, єдиний раз композитор застосовує зіставлення мінорних тональностей по півтонах вгору: f-moll – fis-moll, що само по собі створює сильний емоційний підйом.

По-друге, всупереч притаманному його індивідуальному стилю прийому, здебільшого уважно і послідовно втілювати пісенний сюжет і точно персоніфікувати його героїв, слова втіхи, які звучать у матері, він доручає не соло сопрано чи альта, і навіть не групі жіночих голосів, а повному чотириголосому складу всього хору. Враховуючи, що звернення від сина доручається все-таки тенорам і басам, тобто відповідно до образу

героя пісні, таке темброво-фактурне наповнення має для автора свій особливий сенс: після усієї суперечливої гами почуттів, які переповнюють юнака, після його настирливих звернень, звучання повного хорового об’єму протистоїть схвильованим фразам своєю відстороненістю, немовби вічним мудрим спокоєм.

Недаремно також композитор зіставляє унісон чоловічих голосів у заспіві з повним акордовим чотириголоссям у приспіві, ще й дає різне гармонічне наповнення у різних шести і останніх двох варіантах приспіву, тобто у двох різнотональних варіантах. При тому мелодія заспіву залишається незмінною, а в приспіві змінюється.

Подаємо гармонічну послідовність першої і другої версії:

f-moll: t – VII натуральний – VI7 – II4/3 – t4/3 – II6 – K6/4 – D7 – t.

fis-moll: t – DD4/3/--III6/4 – VII2 (з ходом від сексти до квінти) – t6/4 – VII4/3 (без терції) – K6\4 – D7 (з ходом від кварти до терції) – t.

Звертає на себе увагу умисна ускладненість гармонічних послідовностей, які, хоч і лишаються в рамках основної тональності, проте вибагливо розцвічуються альтерованими співзвуччями, незвичними зіставленнями септакордів побічних щаблів, виразними затриманнями тощо. При тому композитор цілком не цурається заборонених в класичній гармонії прийомів голосоведення, таких як паралельні октави і квінти, перечення і т.д.

Цими всіма засобами Анатолій Авдієвський намагається рельєфніше показати як специфіку російської протяжної пісні, так і драматичні колізії пісенної фабули.

Крім слов’янських, найбільшу групу обробок Анатолія Авдієвського становлять пісні Піренейського півострова і споріднені з ними латиноамериканські, тобто іспанські, португальські, венесуельські, мексиканські. Але всередині цієї умовної групи відзначаємо ряд специфічних ознак, пов’язаних з національними традиціями кожної з названих країн.

Іспанські пісні, до яких звернувся в своїх обробках Маестро, майже всі спираються на засади стилю фламенко і переосмислюють їх. У стилі фламенко (flamenco) композитора найбільше привабила синтетична природа, згідно з якою рівноважливими елементами фламенко є спів (канте), інструментальний супровід, здебільшого гітара (токе) та танець (байле). Хоча батьківщиною фламенко вважається Андалусія, проте кожен з регіонів витворив свій варіант фламенко, зараз їх нараховується коло 50. Крім регіональних різновидів відзначається ще один рівень синтезу фламенко – поєднання різних національних коренів. Адже його витоки сягають часу мавританського панування, тож фламенко природно увібрав східний мавританський, питомо іспанський та ще циганський пласти, органічно поєднав їх і надав того неповторного характеру, який приваблює поціновувачів в усьому світі. Однак всі регіональні відмінності позначені обов'язковим єдним виразовим комплексом, до якого належть імпровізаційний характер, складний примхливий ритм та багато орнаментована партія гітари. Фламенко майже до сучасності залишається мистецтвом усної традиції, переходить від вчителя до учня [181, с. 79].

Розглянемо детальніше кожну з обробок цієї групи.

Своєрідним інваріантом в ній служить обробка питомої іспанської «Хоти» - переспіву іспанського і каталонського танцю з тридольним розміром, дуже швидкого, заснованого на чергуванні різких експресивних стрибків і тривалішого завмирання в одній позі. Супроводжується гітарою та кастаньєтами. Автор підходить до неї вкрай обережено, подібно до українських обробок групи «автентичних»: намагається максимально увиразнити характерні ритмоінтонації пісенного оригіналу, ніяк не затемнюючи його первинного змісту. Так і тут: мелодія просторово заповнюється, ніби ширяючи понад щільною акордовою фактурою у партії сопрано. Ретельно підкреслюється і ритмічна примхливість малюнку пісні, її мелодичного розгортання, що взагалі притаманно стилю фламенко: метроритмічна перемінність: 3\4 – 4\4 – 3\4, а також імітація переборів

струн гітари, експресивні акценти і витримана половина з крапкою в кінці речення. Всі ці виразові засоби створюють елегійний образ, сповнений прихованого темпераменту і водночас деякої таємничості. Це враження підсилюється гармонічною палітрою, яка, хоч і витримана в рамках головної тональності C-dur, все ж містить деякі вельми яскраві колористичні елементи:

T – III6/5 – VI – T6 – D9 – II – D – II6/5 – D2 – II7 (з оспівуванням) – D9 – II7 – T (в завершальному варіанті): D9 – T

Отже, не викликає сумніву послідовне намагання автора винахідливо змінити традиційну класичну гармонічну логіку і наповнити багатоголосе звучання деякими незвичними примхливими гармонічними ефектами. В строгому акапельному викладі всі названі виразові прийоми отримують ще сильнішу експресивну дію, оскільки «не затемнюються» жодним додатковим інструментальним «обертоном звучності». Ця обробка становить в даній групі певний виняток, оскільки в більшості інших обробок піренейського і латиноамериканського ареалів інструментальний супровід баянів присутній і здебільшого він отримує суттєве виразове навантаження.

Наприклад, у жанровій сценці – ліричній за характером та танцювальній за метроритмічною пульсацією іспанській народній пісні «Гвоздики», що за змістом являє собою пристрасне звернення закоханого юнака до коханої красуні, акомпанемент баянів не лише підтримує соліста і хор протягом всієї пісні, але й одержує розгорнений самостійний вступ, вводячи слухачів у потрібній настрій і задаючи темпераментний танцювальний пульс.

Властиво, ця пісня – це серенада, яка мала б виконуватись у супроводі гітар, але в обробці Анатолія Авдієвського (партія баяна належить А. Куликові) саме цей, кардинально відмінний від гітари за тембром, інструмент з успіхом виконує потрібну функцію та імітує звучання гітарних переборів.

У цій пісні композитор уважно дотримується пісенного сюжету, знаходить для нього відповідні темброві і фактурні прийоми, тому доручає заспів басові солісту, а приспів підхоплює вже весь хор. Тому таким необхідним і виявився тут інструментальний акомпанемент, оскільки у заспіві він виявляється і звуконаслідувальним елементом, і в гармонічній послідовності рельєфно виділяє експресію мелодії, яку виконує соліст. Приспів, призначений для всього хору, викладається в однойменній мажорній тональності: a-moll – A-dur, тим самим вносить емоційне просвітлення в загальний тонус.

Розпочинається приспів унісонним проведенням мелодії у всіх голосах і лише поступово до нього додається акордове наповнення. У гармонізації мелодії Анатолій Авдієвський дотримується притаманної його стилеві компенсаторності застосування виразових засобів: чим більше розвинута і рухлива мелодія пісні, покладеної в основі обробки, тим скромніших гармонічних і фактурних засобів вона потребує, і навпаки. Так і в цій пісні, з її жвавим кружляючим рухом, доволі широким діапазоном, а до того ефектним концертним акомпанементом не було сенсу надто ускладнювати гармонію і переобтяжувати хроматичними ходами альтерованими акордами і послідовностями. Гармонія тут щонайбільше відповідає природі пісенної мелодії, грунтується на чергуванні тоніко-домінантових функцій.

Загалом же ця обробка справляє світле, піднесене враження, її «серенадна куртуазність» позначена тією неповторною колористикою, яка викликає в пам’яті символічний образ давньої Іспанії, знаний з численних літературних і музичних джерел.

Настільки ж концертними, експресивними і яскравими є обробки португальських пісень: «Дзвін гітари», «О, Лауріндо», «Пальмеріта». Адже в португальських піснях Анатолій Авдієвський враховує характерну традицію цього народу – традицію фаду. Це сентиментальні пісні, в яких завжди оспівується любовне почуття, часто вельми драматичне. Побудовані

вони на чергуванні чотирирядкових куплетів, проте розгортаються доволі імпровізаційно, завжди у супроводі дванадцятиструнної португальської гітари. На відміну від гітарного супроводу в іспанській музиці, де гітара підкреслює сильну долю і задає пульсацію, у піснях фаду гітара переважно веде мелодію [179, с. 64 - 79].

Перша з розглянутих португальських пісень - «Дзвін гітари» за змістом належить до кола лірико-жартівливих, в пісні йдеться про долю юнака, який ніяк не може знайти собі пари, бо «не йдуть до фонтана діви, а лише красунечки заміжні».

Текст пісні містить ряд звукозображальних і звуконаслідувальних вказівок, які з успіхом перевтілює у своїй обробці Анатолій Авдієвський: це насамперед «срібний дзвін гітари» та «переливи бризок фонтану». Ці колористичні ефекти автор поміщає в інструментальний супровід, а виклад мелодії розписує як діалог між басом-соло і альтом-соло. Хор же – подібно як і в «Гвоздиці» - вступає лише у приспіві, підхоплюючи ключові слова: «Ах, дзвін гітари», а перед тим сполучною ланкою стає фраза жіночих голосів.

Важливими виразовими елементами – вже експресивного плану – стають тут скоромовки хору, що кілька разів повторює те чи інше словосполучення: «дзвін гітари». «над фонтаном, легкі політні пасажі на шістнадцятих тривалостях («бризки фонтану»), що співпадають зі скоромовкою хору. В самій мелодії суттєвою у створенні характеру стає внутрітактова синкопа, яка надає фразам солістів певної схвильованості безпосереднього висловлювання.

Обидва куплети повторюються практично без змін, лише в коді композитор знаходить вельми ефектний прийом: спадаючий на квінту (від домінанти до тоніки в великій октаві) хід в басах, доручений, очевидно, октавістам - а хор Г. Верьовки протягом багатьох десятиліть славився своїми незрівняними басами-октавістами! – який раптом виявляє приховану комічну природу зітхань нещасного Жоана.

Ще більш масштабно та диференційовано мислить Анатолій Авдієвський обробку іншої португальської пісні «О, Лауріндо». Вона, як і попередня, як і «Гвоздика», серенада, сповнена зітхань за нерозділеним коханням з багатою градацією емоційних відтінків. Як і майже в усіх піснях піренейського циклу, композитор вводить багато орнаментовану партію баяну, надаючи їй тут не лише прелюдію концертно-віртуозного плану, але й не менш ефектну інтерлюдію. Так само, як і в попередніх піснях, вводиться диференційована хорова фактура, з якої виділяються солісти – відповідно до пісенного сюжету.

Розпочинає пісню, традиційно, бас-соліст, з пристрасним благанням до коханої. Тому що мелодія сама по собі доволі скупа і викладена рівномірними тривалостями, в інструментальному супроводі послідовно підкреслено проводиться характерна ритмічна фігура португальських танців.

У хоровому приспіві спочатку вводиться диференційована фактура, переклички жіночих і чоловічих голосів, поступово вони зливаються воєдино. У щільному акордовому викладі особливої виразової ваги набуває нерівномірна метроритмічна пульсація. Вона грунтується на контрасті рівномірно витриманих тривалостей і раптових «збоїв»: то поділу чвертки на вісімкові «підстрибування», то витриманого протягом цілої ноти (але розділеного між тактами наполовину) завершення фраз. Саме тому, що основний змістовний акцент припадає на примхливу метроритмічну пульсацію і розвинену фактуру – що в інструментальній партії, в якій на акордовій основі розгортається багата арпеджійована орнаментика, що в хоровій партії, для якої притаманне чергування унісонів з п’ятиголосим викладом, то гармонізація пісенної мелодії доволі скромна і обмежується колом головних функцій тоніки та домінанти, лише зрідка підтриманих субдомінантовими плагальними зворотами.

Названі особливості виразової системи стосуються двох перших куплетів, натомість третій, заключний куплет виявляє риси крещендуючої

драматургії і позначений деякими іншими, в порівнянні з першими двома куплетами, рисами виразовості. Тут заспів виконує вже не один соліст, а весь хор, причому у тій же щільній акордовій фактурі, що й попередній приспів. Супровід баяну у заспіві навіть дещо стриманіший, чеканно виділяє сильні долі, надаючи особливої маркантності, пружності танцювальному ритму, зате у приспіві третього куплету отримує найбільш розвинуту віртуозну фактуру, переходячи на розкладені акорди у тріольних фігурах.

Таким чином, останній куплет пісні після куртуазної серенади з неодмінними зітханнями і поклонами перетворюється у справжній піднесений гімн коханню і його радощам.

Третя з португальських пісень – «Пальмеріта» - в обробці Анатолія Авдієвського може трактуватись як розгорнута хорова поема, в якій кожен епізод позначений контрастним виразовим комплексом. Видається, що автор тут використав максимально повний арсенал прийомів і ефектів, покликаних інтонаційно, гармонічно, фактурно, тембрально розкрити зміст пісні.

В інструментальній прелюдії одразу задається основний імпульс всього подальшого інтонаційного розвитку: пружна тридольна фігура з підкресленням сильної долі (вальсоподібний ритм), притаманний багатьом танцям і пісням фаду. Тоніко-домінантова гармонічна основа з рівномірним чергуванням функцій, орнаментальна мелодична лінія, заснована на розкладених основних звуках акордів, що захоплює широкий регістровий об’єм – все це одразу створює відповідний настрій: святковості, піднесеності, а разом з тим – радісної схвильованості, яка охоплює двох молодих людей при зустрічі. Кожен з куплетів пісні вирішений по-своєму, через що композитор навіть не виписує в кінці пісні окремого тексту всіх куплетів, а розміщує їх послідовно підписуючи під нотами по ходу розвитку, тим самим підкреслюючи самостійний характер кожного наступного епізоду.

Перший куплет, а, властиво, три дванадцятитактові речення (дев’ять вокальних тактів і три – інструментального програшу) повторюються абсолютно без змін і призначаються для соліста. Мелодія пісні перед тим вже експонувалась – у дещо зміненому вигляді – у інструментальній прелюдії, відтак сприймається з належним емоційним тонусом. Широкі секстові ходи, витримані ритмічні тривалості закінчень фраз надають загальному образу граціозності, а разом з тим – експресії. В інструментальному акомпанементі це враження ще підсилюється знайденим вельми вдало прийомом: тремоло у правій руці на тих же розкладених акордовоих звуках і т.д.

Цей прийом має не лише емоційне забарвлення, а разом з тим імітує перебори гітари і створює певний португальський національний колорит. Подібний же тип інструментального викладу зберігається і в наступному епізоді – хоровому приспіві, який підхоплює кружляючу фігуру заспіву і секвенційно проводить її у двох дванадцятитактових періодах. Подібний ефект «договорювання», а властиво, «доспівування» образу, експонованого солістом, створює ефект поглиблення, утривалення основного емоційного стану.

Третій епізод виконується солісткою з групи альтів і порівняно з попередніми куплетами відзначається більшою розповідністю, метроритмічною примхливістю і, відповідно, меншим регістровим об’ємом мелодії. Він компенсується розвиненішою і просторово наповненою фактурою баянного акомпанементу, що не тільки імітує характерні переливи гітари, але й в паузах між вокальними фразами вводить виразні мелодичні доповнення, немовби договорюючи потаємні невисловлені думки героїні.

Додатковим виразовим прийомом стає тут гармонія, застосована митцем колористична гра однойменного мажоро-мінору F-dur – f-moll, причому мінорна терція as у прцесі розвитку мелодії ще підкреслена

введенням хроматичного тону es як знаку відхилення в субдомінантову тональність B-dur.

Кульмінацією розвитку всієї хорової обробки стає заключний четвертий епізод, хоровий приспів, побудований на скоромовці-репетиції одного звуку: спочатку це *ля* у сопран, потім *соль*, а в кінці – *до*. Функційна послідовність при цьому є наступною:

T – D4/3 – T – D7 – T

В щільному п’ятиголосому викладі, у швидкому темпі, немовби перебираючи ногами у запальному танці, весь час змінюючи колір мантильї, що її юнак пропонує одягти дівчині («одягни мантилью білу… голубу… яскраво жовту… вибереш сама… білу») останній епізод створює якесь несамовите враження, тим більше, що в супроводі вводиться поліметричний ефект накладання рівномірного тріольного руху на подібну ж вісімкову рівномірну скоромовку хору, ще й з поступовим спадом гучності до subito piano.

Загалом «Пальмеріта» належить до кола найбільш театралізовано-концертних обробок Авдієвського і саме в піренейському циклі композитора чи не найбільше проявилась схильність до таких колористичних і характерно-жанрових ефектів, прагнення перетворити обробку у розгорнуту театралізовану сцену, в якій кожен куплет отримує інше вирішення. Крім того, не варто забувати, що такий підхід, тяжінно до синтетичності відповідає традиціям, як іспанського, так і португальського фольклору. Сюжет кожної пісні втілюється винятково багатою та розмаїтою системою виразових засобів.

Ця тенденція обробки збережена в латиноамериканських піснях, що, як відомо, теж зазнали значного впливу піренейських культур, оскільки вони здебільшого іспаномовні і зберегли певні елементи питомої континентальної традиції. У доробку Анатолія Авдієвського маємо три такі зразки: дві пісні з Мексики і одну з Венесуели. Розглянемо кожну з них детальніше.

Найбільш драматичною і емоційно насиченою є мексиканська народна пісня «Ку-куру-ку-ку, голубко» - це, властиво, історія оплакування юнаком померлої коханої дівчини, яку він втратив. Однак заспів доручено не чоловічому голосу як головному герою, а жіночому, альту, що сприймається як розповідь з боку тих, хто спостерігає і співчуває нещасному закоханому.

Зрештою, таке особливе тембральне рішення теж обумовлене самим пісенним текстом: адже в ньому ніде немає розповіді від першої особи, а лише від третьої: «Люди говорять, що його сльози тільки вночі стихають» і т.д.

Сама мелодія пісні істотно відрізняється від розглянутих вище, в ній немає широких ходів, об’ємного діапазону, а навпаки, панує розповідно-речитативна манера викладу, розташованого по хроматичних півтонах, із повторюваною внутрітактовою синкопою протягом майже всього першого шістнадцятитакту. Цей прийом, очевидно, передає зітхання, яке рветься з глибини серця.

Відповідно до вокальної лінії підібрано й супровід баяну. У заспіві першого куплету переважає розмірений акордовий поступ наче погрібальна хода, що підкреслено ще виразними пунктирними фігурами в непарних тактах.

Приспів першого куплету, мабуть, вперше в композиторській практиці Анатолія Авдієвського, доручається не хорові, який мав би виступити коментатором пісенних подій, а залишається у тієї самої солістки. Це вирішення зумовлено тим, що трагічний настрій пісні краще передається зворушливим і щемливим голосом альта як символом самотності.

Оскільки поетичний текст приспіву – це звуконаслідування крику голубки («ку-ку-ру-ку-ку»), то не лише в автентичній мелодії фольклорного зразка з’являються відповідні звороти, але й в акомпанементі у високому регістрі між двома вокальними фразами проскакує імітація пташиного

щебетання. Але звукозображальність пташиного голосу, печального заклику голубки, що тут отримує експресивно-символічну функцію, найяскравіше розкривається в об’ємній (чотирнадцять тактів) інтерлюдії між першим і другим куплетами. Короткі вигуки на сильній долі, попереджені форшлагами, мають на меті передати невтішний заклик самотньої голубки.

Другий куплет у заспіві точно повторює перший, натомість приспів можна потрактувати як розгорнуту вокально-хорову каденцію, в якій кожен зворот пісенної мелодії, а навіть кожен тон рельєфно підкріплений, а у кількох особливо експресивних моментах ще й підкреслений нисхідним глісандуванням, наче втілюючи смислове навантаження здавленого ридання. Безпосередньо ближче до самого закінчення хорової обробки композитор застосовує «деконцентровану», тобто різноспрямовану за виразовими ефектами систему. Якщо фактура викладу значно інтенсифікується, що проявляється в рельєфних просторових перекличках соло і хору, вибагливих акордових візерунках баянного супроводу, в згаданому вище глісандуванні, то динамічна палітра навпаки побудована за принципом поступового вигасання, так само заповільнений наприкінці і темп.

Журлива латиноамериканська балада «Ку-ку-ру-ку-ку, голубко» одна з небагатьох має авторство – її написав Томас Мендез (*Tomás Méndez*, 1927 – 1995) і вперше виконала у фільмі «Привіт, голубка» відома мексиканська співачка Лола Бертран.

Обробка цієї надпопулярної в Мексиці втілює деякі найхарактерніші драматично-концертного спрямування обробок народних пісень Анатолія Авдієвського, його чутливе вслуховування в природу тієї народнопісенної спадщини, до якої він звертається. Відверта емоційність піренейського і латиноамериканського фольклору стимулювала митця до застосування деяких найефективніших колоритних прийомів виразовості.

В інших обробках латиноамериканських пісень композитор вдається до суттєвих видозмін фактури, гармонізації, варіантного проведення мелодії в куплетно-варіантній формі. Дуже важливими виявляються метроритмічні зміни, варіантність ритмічної пульсації мелодії.

Саме такий підхід помічаємо зокрема в обробці мексиканської народної пісні «Світанкова», призначеній для чоловічих голосів — тенорів та басів.

На початку у викладі панує поважний поступ, компактний акордово-гармонічний виклад, а разом з тим дуже винахідлива і не банальна гармонізація – не чергування тоніки і домінанти у основній тональності, а навпаки, уникання ввідного тону, підкреслення паралельно-перемінних зворотів. Але варіантність торкається не тільки гармонічної основи, але й ритмічної пульсації.

В першому куплеті тема проводиться доволі розмірено, з регулярним повторенням основної ритмоформули в тридольному розмірі: четвертна нота з крапкою — три вісімки. Ця витримана повторність надає загальному образу пружності і впевненості, тим більше при зазначеному помірному темпі.

В другому куплеті вказується зміна жанрової формули – «в темпі вальсу», відповідно, змінюється і провідний ритмічний малюнок мелодичної лінії, в ній підкреслюється вальсова плавність і кружляння. Таким чином, автентична пісенна мелодія набуває різних образно-смислових відтінків, збагачується гармонічними нюансами, ритмічними видозмінами.

В контексті переважаючих зразків концертно-драматичного спрямування в обробках пісень піренейського та латиноамериканського ареалу дещо окремішньо знаходиться венесуельська народна пісня «Степова душа», яка і за змістом, і за його трактовкою в обробці Анатолія Авдієвського сприймається як урочистий величний гімн чи ода рідній землі, рідному народові.

Саме тому, що цій пісні властивий більш об’єктивний характер, композитор ніде не вводить сольних епізодів, незважаючи на те, що в тексті розповідь ведеться від першої особи, таким чином, створюючи алюзії до загального урочистого характеру гімну.

Як і попередні латиноамериканські обробки, «Степова душа» вирішена композитором як розгорнута хорова поема, в якій основним принципом розвитку є варіантно-варіаційні зміни основної фольклорної мелодії в першій частині (перші два умовні куплети) і контрастний запальний танцювальний третій куплет, що виконує у драматургії твору роль ефектної віртуозної концертної каденції.

Природно, що важливу виразову роль отримує в цій обробці інструментальний супровід (партія баяна укладена В. Самойленком). Йому не лише призначається розгорнутий тридцятишеститактовий самостійний вступ – найтриваліший з усіх обробок А. Авдієвського – але й протягом всієї пісні – хорової поеми отримує достатньо складну технічно фактуру і взагалі займає в образній системі обробки значно важливіше місце, ніж це здебільшого зустрічається в інших обробках композитора. Можемо це пояснити двома причинами: по-перше, масштабністю, поемністю формату обробки, завдяки чому виникає потреба в «оркестральності», масивності інструментального акомпанементу; по-друге, урочисто-піднесеним характером, жанром гімну самого фольклорного першоджерела, що так само природно вимагає масивності звучання (можливо, ще й тому автор відмовляється у цій обробці від введення сольних партій).

Мелодія пісні містить в собі ряд характеристичних інтонацій урочисто-гімнічної жанровості: початковий витриманий тонічний акорд на вигуку «Гей!», закличні висхідні квартові ходи від домінанти до тоніки, секундове оспівування опорного тону, порушення метроритмічної регулярності після початкового встановлення розміреного метричного поступу.

Зрозуміло тому, що композитор гармонізує цю спокійну, розмірену урочисту мелодію щільним акордовим чотириголоссям, відповідним до її внутрішньої сутності. Весь же експресивний, динамічний пласт розвитку передається в інструментальний супровід, створюючи таким чином комплементарність опозиційної пари: «статичність – динамічність».

В контрастному третьому куплеті, що, як зазначалось вище, відіграє роль концертної каденції поемної обробки, суттєво змінюється весь модус розвитку. Тридольний метр переосмислюється з урочисто-прославного поступу, сповненого неквапної розміреності (незважаючи на авторську ремарку темпу: швидко, збережену від початку до кінця), у активний танцювальний, а регулярно витримана пауза на третій долі кожного такту створює враження підстрибування у танцювальних па, Це зрештою відповідає навіть самій структурі тексту, де перші слова становлять ланцюг вигуків: «Кличу! Плачу! Вірю в щастя!».

Невипадково також в наступних фразах композитор вперше диференціює хорову фактуру, відмовляється від акордового чотириголосся і вводить спочатку перекличку в контрастних регістрах між чоловічими і жіночими голосами, а потім, після інструментальної інтерлюдії, розміщає партії у рівномірному двоголоссі. Основний же концертно-віртуозний ефект припадає на останній епізод, в якому риси каденційності розташовані за принципом «множинної і концентрованої дії» (за Л. Мазелем), тобто всі засоби музичної виразності спрямовані на створення єдиного стану емоційної піднесеності, захоплення, гордовитого утвердження своєї сутності – недаремно ж генеральна кульмінація обробки припадає на слова: «Я сестра степів і сонця». Вона підкреслена і найсильнішою гучністю *ff*, - досягненням найвищої ноти хорової партії – g2, і характерним, стрімко злітаючим вгору поступеневим ходом на відтинку октави, причому всі голоси рухаються паралельно в одному напрямі, додатково підсилені унісонним підйомом у акомпанементі, а інтенсивність підйому по дрібних вісімкових тривалостях ще більше відтіняється витриманим домінантовим

органним пунктом в басовому регістрі баянів, і дуже тривалим затриманням на верхній кульмінаційній ноті після поступенного руху вісімками, згадана вище нота соль другої октави звучить протягом шести долей (друга-третя доля – і повний такт – першу долю наступного), після чого переривається люфт-паузою у всіх голосах.

Тут невипадково так детально подаються всі елементи виразової системи у їх множинній і концентрованій дії, спрямованій на досягнення яскравого емоційно-образного результату, оскільки якраз вміння диференціювати різні відтінки виразовості, або навпаки, об’єднати всі засоби для досягнення потрібного художнього ефекту свідчить про композиторську майстерність і Анатолій Авдієвський її тут вповні продемонстрував.

Не менш художньо продумано вирішені останні такти. Для остаточного підсилення ефекту кульмінації автор застосовує принцип віддаленого відлуння, коли після *ff* і люфт-паузи слова «Я сестра» скандуються унісоном, а потім, після глісандуючого пасажу баянів наступає *subito piano* і на остинатній акордовій фігурі супроводу хор поступово розшаровується на п’ять голосів і в субетльній грі мажоро-мінорних функцій – I – VI – III9 – D7 з секстою – T) знову з колосальним динамічним наростанням прямує до заключного *ff*.

Таким чином, обробка венесуельської народної пісні «Степова душа» розкриває ще одну особливу грань підходу Анатолія Авдієвського до фольклору інших народів, яка свідчить про його талант диригента і композитора: чутливе розуміння і проникнення у обрядову природу різних народних традицій, вміння передати і таку специфічну сферу кожної народнопісенної культури, як урочисто-прославна.

Дещо відокремлено, як вже зазначалось у вступі до підрозділу, у колі обробок пісень народів світу, розташовуються обробки французької та корейської пісні.

Звернувшись до французької жартівливої пісні «Жайвір» Анатолій Авдієвський у своїй обробці дуже тонко і влучно передає національний колорит, що у французькому фольклорі та професійній музиці вельми часто пов'язаний з такими ефектами, як звуконаслідування та звукозображальність. У цьому ряді наслідування пташиних голосів займає чи не основне місце, починаючи від «Пташиного концерту» К. Жанекена попри п'єси клавесиністів, третю частину «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза – і до компендіуму пташиних голосів у творчості Олів'є Мессіана. Традиція ця сформувалась співзвучно до французької ментальності, для якої притаманні витончене почуття гумору, яскраво виражене відчуття «красивості», як зовнішньої привабливості будь-якого об'єкту, схильність до інновацій, відсутність консерватизму у будь-якій сфері, винахідливість. Всі ці риси своєрідним чином «прочитуються» і в скромній старовинній перлині французького пісенного фольклору. Їх переосмислює і знаходить для них відповідні засоби виразу і український Маестро.

Структура народнопісенного інваріанту є умовно квадратною:

5 + 4+ 4,

причому перший п'ятитакт утворюється за принципом 1+4. Особлива образна роль відводиться тут першому такту, він побудований на глісандо по інтервалу квінти від домінанти до тоніки, він виявляється своєрідним колористичним вступом до основної мелодії пісні.

П'ять куплетів пісні в основному повторюються точно без змін, за винятком останнього рядка, до якого у кожному наступному куплеті додається ще один. У першому текст закінчується на словах: «дай, тебе я трошечки скубну за ясну голову»; в другому додається «за ясну шиєчку», в третьому – «за ясну грудочку», в четвертому – «за ясний дзьобик твій» і п'ятий врешті повторює четвертий без змін. Такий принцип побудови жартівливих пісень, коли в кожному наступному куплеті додається ще один предмет чи характеристика, зустрічається у багатьох народів. Наприклад, українська пісня «Ой, служив я в пана» побудована аналогічно, адже

додавання кожного разу ще одного рядка створює виразний комічний ефект.

Як і в більшості обробок пісень інших народів, у цій пісні Анатолій Авдієвський вводить інструментальний супровід (партія баяна укладена А. Куликом) виконує одразу кілька образно-смислових функцій: утримує пружну танцювальну пульсацію, водночас підкреслює «старовинність» походження пісні завдяки виключно простим діатонічним гармонічним функціям, а також містить елементи звуконаслідування, імітуючи пташине щебетання.

Фактура викладу пісенного матеріалу у хоровій тканині вирішена автором обробки дуже винахідливо і з урахуванням національної традиції. Так, партія солюючого баса зосереджена більше на характерній для французької музично-театральної традиції мелодекламаційній манері, з виділенням у вокальній інтонації семантичного навантаження кожного слова.

Звернення «Жайворе мій хороший» підкреслено інтервалом нисхідної кварти від тоніки до домінанти, а слова «трошечки скубну» ілюструються в пісенній мелодії пунктирними фігурами. Останній же рядок куплету з додаванням у наступних ще одного взагалі виконується на репетиції домінантового тону, створюючи ілюзію тривалої монотонної повторності. Ця ілюзія підкріплюється перекличкою соліста і хору, за принципом відлуння, і, таким чином, наче «мультиплікує» настирливе звернення героя пісні до пташки.

Роль хору у цій обробці також багатоманітна: починаючи від глісандуючого унісону першого такту, де зливається партія соліста і хору, до вишуканого поліфонічного контрапункту у першому чотиритакті, до самостійного чотириголосого викладу в наступному реченні, до вищезгаданої переклички в останньому епізоді кожного куплету.

Таким чином, в обробці пісні «Жайвір», яскравого зразка давнього французького фольклору, Авдієвський тонко і винахідливо передав природу

національного музичного мислення, неодмінну танцювальність, пружність метроритмічного поступу, а разом з тим – витонченість, граціозну дотепність пісенного образу.

Зовсім інше завдання стояло перед автором в обробці корейської народної пісні «Аріран» - єдиного азійського фольклорного зразка у всьому доробку митця. Сама ця пісня є своєрідним символом національного духу і стала улюбленою для багатьох поколінь корейців. Протягом століть вона обросла численними варіантами, серед них ряд регіональних видозмін, серед яких найпопулярніші: «Чонсон аріран», «Мирян аріран» и «Чиндо аріран». Крім того, свої варіанти пісні «Аріран» є в провінціях Кьонгідо і Канвондо, у корейців Манчжурії і російського Примор'я. Хоча з плином часу в «Арірані» змінювались слова, мелодія, але завжди незмінними залишались її національний колорит і мелодична наспівність. Дослідник корейської культури Герман Кім зазначив, що «в цій пісні розкривається душа корейського народу, вкладена в її вічно живу мелодію, котра немовби знаходиться поза часом і простором» [76].

Отже, перед автором постало вельми непросте завдання: якнайбільш тактовно і доцільно передати виключно одноголосу традицію корейського пісенного фольклору в багатоголосій хоровій тканині, тим більше, звертаючись до найяскравішого пісенного символу нації. Як передати зовсім інші, здебільшого незнайомі європейському слухачеві значення корейської народнопісенної інтонації в хоровій площині так, щоби обробка була водночас цікавою і українській (як і будь-якій іншій європейській) публіці, і корейським слухачам, оскільки хор ім. Г. Верьовки виконував її під час гастролей у цій країні.

Анатолію Авдієвському вдалось знайти найдоцільніше розв'язання поставленого завдання і створити художньо вельми переконливе хорове прочитання питомо одноголосої корейської пісні.

Оскільки в структурі пісні заспів і приспів замінені місцями – заспів виконується після приспіву, а не перед ним, як це типово для європейської

традиції, то цей приспів композитор доручає солістці сопрано, яка й виконує автентичну мелодію народної пісні. Інструментального акомпанементу тут не передбачено, обробка написана для хору a capella і солістки, тож партії хору доручено функцію умовного супроводу, своєрідного звукоколористичного тла, на якому розгортається вигадливий візерунок пісенної мелодії. Цікаво, що акордовий ряд приспіву, який хор виконує на mormorando, таким чином, не збиваючи виклад тексту у солістки, грунтується на романтичних засадах гармонічного мислення, почасти нагадуючи терпку і вишукану гармонічну колористику деяких «східних» творів М. Римського-Корсакова, як наприклад, симфонічної сюїти «Шехерезада» чи сцен Шемаханської цариці з опери «Золотий півник».

Наводимо гармонічну послідовність приспіву за основною тональністю B-dur:

T – VI – DD7 – II7 – II7 з квартою – D7 – T – D7 з підвищеною квінтою→S6/4 – T – II2 (гарм). – T – T – D7→ (II) – DD – D – T – S – T - II2 (гарм).- T

Звертає увагу у цій гармонічній послідовності тривале перебування на тонічному органному пункті, що в європейській музиці XIX ст. доволі часто виражало східний колорит.

Заспів, по контрасту до приспіву, передається у партію хору і побудований на матеріалі останнього восьмитакту приспіву, тобто тут застосовується ефект просторово-фактурного розширення і гармонічного збагачення початково викладеного одноголосно у партії солістки тематичного матеріалу.

Гармонічне наповнення заспіву частково відрізняється від акомпануючого колористичного тла приспіву, що зумовлене драматургійним і образним рішенням обробки. Зокрема в ньому практично немає альтерованих хроматичних ходів, еліптичних зворотів, терпких співзвуч на витриманому органному пункті, натомість підкреслюється

зіставлення діатонічних співзвуч, своєрідне наслідування модальної логіки викладу. На нашу думку, тим самим створюється яскравий ефект відлуння, коли у дещо дальшій просторовій перспективі барви бліднуть, натомість виразніше окреслюються контури предметів.

Отже, в обробці корейської народної пісні «Аріран» Анатолій Авдієвський знайшов той художньо виправданий шлях, яким наблизив європейським слухачам природу східної народної пісенності, і не порушив при тім сутності фольклорного оригіналу. Він винахідливо поєднав традицію втілення образів Сходу в романтичній європейській, зокрема російській музиці, і автентичної манери національного фольклору, тактовно зберігаючи при цьому інтонаційну специфіку оригіналу, найповніше виражену в мелодиці приспіву.

Висновки до підрозділу

В доробку А. Авдієвського бачимо доволі численну панораму обробок зарубіжних народних пісень, причому приваблює увагу не лише розмаїтість національних пісенних моделей, до яких звертається автор, але й вдумливий індивідуальний підхід до кожного зразка, в роботі з яким він завжди намагається передати особливий дух, інтонаційно-образну специфіку фольклорного першоджерела. Можна припустити, спираючись на конкретні музично-теоретичні аналізи чеських, словацьких, російських, іспанських, сербських, португальських, мексиканських, венесуельських, французьких, корейських народних пісень, що у порівнянні з обробками питомого для диригента-композитора українського фольклору, співзвучного його ментальній сутності, вони відрізняються рядом специфічних ознак:

1. обробки пісень народів світу значно частіше залучають інструментальний супровід, причому йому нерідко відводиться суттєве образно-художнє навантаження, притаманна віртуозна концертність, зустрічаються звукозображальні, колористичні ефекти;

2. в обробках пісень народів світу автор частіше вдається до вельми диференційованої фактури, за рідким винятком, вводить сольні партії, іноді навіть кількох солістів;

3. значно більше уваги в обробках пісень народів світу Авдієвський приділяє ефектам театралізації, чутливо ілюструючи змістовні «натяки» пісенних текстів;

4. частіше, ніж в обробках українських народних пісень використано гармонічні ефекти романтичної стилістики, помітна більша насиченість альтерованою акордикою, хроматичними ходами;

5. більш вільно трактується форма, яка часто тяжіє до подолання меж куплетності чи тричастинності, інших традиційних форм, тяжіння до поемності.

Створюючи широку панораму обробок пісень народів світу, Анатолій Авдієвський по-новому осмислює образ України в світовому просторі і чутливо відображає резонанс зарубіжного фольклору в українському культурному середовищі.

Видається важливим на завершення підрозділу привідкрити «кухню» обробок зарубіжних народних пісень і навести міркування самого композитора щодо підходів до фольклору народів світу: «*Як відомо, народні пісні, пісні народів світу мають багато спільного, залишаючись неповторними відносно національного колориту і особливостей форми, метро-ритмічних малюнків, мелодичних зворотів а поза тим у них є спільним тематика – пісні про кохання, родинно-побутовий цикл (оспівування краси природи своєї Батьківщини) і це все з однієї сторони зближує їх по тематиці, а поза тим я завжди в своїх обробках прагну залишити і відтворити національний колорит, притаманний пісням тих чи інших різних країн світу, в яких гастролював хор Верьовки, і в якійсь мірі ми з цим справлялись. Тому що португальці скажімо, сприймали пісню у виконанні Володимира Бойка «Пальмеріта» як таку, що вона завжди викликала особливе захоплення і приходилось по три, а то і чотири рази*

виконувати на біс цю пісню, «Ку-ку-ру-ку-ку» в Мексиці, пісню надзвичайно популярну, яка мала свого автора (Томаса Мендеза – О. Д.), ми зробили таке опрацювання для нашого хору, що він підсилював національний мексиканський колорит, а поза тим робив цю пісню буквально унікальною, що відзначив сам автор, який був на концерті. Він сказав, що «хор Верьовки є не тільки пропагандистом власного українського фольклору, а і великим популяризатором пісень народів світу, зокрема моєї пісні «Ку-ку-ру-ку-ку». (Див Додаток 1).

2.3. *Оригінальні твори на вірші сучасних поетів – відчуття художньо-мистецьких тенденцій сьогодення*

Порівняно з численними обробками, оригінальних творів у А. Авдієвського значно менше: у виданій збірці їх всього десять, однак серед них є кілька творів, що заслуговують на те, щоби зайняти гідне місце в панорамі української хорової музики.

Значна частина цих творів виникла на цілком конкретне соціальне замовлення і в тому сенсі являє собою яскравий приклад творчості композитора-практика. Деякі – як «Святкова вітальна» на сл. Д. Луценка чи «Привітальна-хороводна» на сл. О. Доріченка – безперечно, стали зразок «прелюдії» або «постлюдії» великої концертної програми, а пісні такого типу як «Сієм, сієм» на сл. В. Сома чи «Привітальна» на сл. А. Шкурата – були приурочені до певного свята чи ювілею. Але поза цією «замовленістю» слід помітити також значно глибший авторський задум. Адже більшість з них так само, як і деякі обробки народних календарно-обрядових пісень, та іноді навіть глибше за них, представляють зразки композиторської «езопової мови», котрі в умовах жорсткого ідеологічного контролю з боку відповідних радянських партійних органів містили в собі певний символічний код прадавньої української духовної традиції і, таким чином, зберігали, хай і в завуальованій формі і зі зміненими словами,

найважливіші етичні та естетичні вартості нації. До таких зразків належать зокрема пісні «Ой новина в нас, новина» на слова М. Сома, «Сієм, сієм» на його ж текст та «Щедрий вечір».

В деяких інших піснях, передусім в «Колисковій» на сл. Лесі Українки, «Вирости ти, сину» на сл. В. Симоненка чи «Ой, на горі ясени» композитор безпосередньо моделює засади народнопісенних жанрів і спирається на особливі риси як фольклорних першоджерел, так і вокально-хорового стилю української професійної музики, насамперед Лисенкової школи – К. Стеценка, О. Кошиця, Л. Ревуцького.

В тому сенсі симптоматичним видається вибір поетів, до текстів яких звертається А. Авдієвський. Варто кілька слів присвятити характеристиці поетичного стилю авторів, що найбільш плідно співпрацювали з видатним диригентом-композитором. Звісно, класична поезія Лесі Українки чи одного з провідних національних поетів шістдесятих років, натхненного лірика-патріота Василя Симоненка не потребують тут спеціального представлення, а от деякі, менш широко популярні, але здебільшого теж, як і сам Анатоій Авдієвський, сформовані в духовній атмосфері «хрущовської відлиги» вартують стислого визначення.

Серед них насамперед слід згадати Миколу Даниловича Сома (нар. 1935), широко знаного в Україні літератора, лауреата літературної премії ім. Володимира Сосюри й Остапа Вишні, з яким композитор написав три пісні, що їх умовно об’єднуємо в «різдвяний цикл», ровесника Анатолія Тимофійовича і його однодумця. Яскравий лірик за своїм обдаруванням, він невипадково користувався такою популярністю у композиторів-пісенників: Платона Майбороди, Володимира Верменича, Олександра Білаша, Оскара Сандлера та багатьох інших. Його поетична палітра багата на алітерації, асонанси, образно-тематичне коло породжене здебільшого фольклорною традицією, відтак нерідко його вірші природно сприймаються як тексти народних пісень. Невипадково саме до його віршів Анатолій Авдієвський

написав хори, що так органічно поєднуються з народнопісенними витоками колядок і щедрівок.

Такою ж цікавою і плідною була співпраця Анатолія Тимофійовича з Дмитром Омеляновичем Луценком (1921 – 1989), що увійшов в українську поезію передусім саме як поет-пісняр. Ця ділянка його творчості принесла йому почесні звання Лауреата Державної премії УРСР імені Т. Г. Шевченка в 1976 р. та заслуженого діяча мистецтв УРСР. З-під його пера вийшли ряд віршів, що стали загальновідомими в Україні і далеко за її межами насамперед завдяки їх пісенному переінтонуванню. Серед них такі «шлягери» 60-х – 80-х років, як «Києве мій», «Пісня про щастя» та «Осіннє золото» Ігоря Шамо, «Гуси летіли» «Мамина вишня» «Хата моя, біла хата» «Ой ти, ніченько» Анатолія Пашкевича, «Сивина» Ігоря Марченка, «Мамо» Олексія Екімяна, «Не віддам тебе осені» «Фронтовики», «Сивина», «Не шуми калинонько» та інших, створених у співдружності з композиторами Левком Ревуцьким, Олександром Білашем, Володимиром Верменичем, Платоном Майбородою, Анатолієм Пашкевичем, Ігорем Шамо, і, звісно Анатолієм Авдієвським. Його поетичний стиль позначений винятковою мелодичністю, фонетичною зручністю для музичного переінтонування, яскравою образністю, а в тематиці – близькістю до питомих українських ментальних архетипів, що, очевидно, й імпонує найбільше всім композиторам, котрі озвучують його вірші.

Дещо іншу позицію в офіційній радянській літературі зайняв Валентин Костянтинович Лагода (справжнє прізвище Лагодзинський, 1913 – 1991). Хоча в його спадщині теж немало вдалих текстів, особливо тих, які призначались для пісень (серед них, нп. «І в вас, і в нас, все буде гаразд», до цього вірша написав музику Григорій Верьовка), але загалом він стояв на позиціях комуністичної ідеології, що особливо помічається у його сатиричній творчості, а також в радянських патріотичних віршах.

Серед усіх поетів, до творчості яких звертається Анатолій Авдієвський, лише один мав музично-мистецьку освіту. Це Олесь

Доріченко (нар. 1936 р.), який закінчив Київське хореографічне училище і згодом працював солістом балету. Поезія була швидше його захопленням, духовною потребою попри основну спеціальність, але в ній він проявив себе доволі активно – видав понад 10 поетичних збірок.

Отже, до вибору поетичної основи для своїх художньо-образних задумів А. Авдієвський підходить дуже прискіпливо, надаючи перевагу тим текстам в яких: а) яскраво проступає національна сутність; б) можливо вибудувати алюзії до духовних паралітургічних жанрів українського фольклору, в першу чергу до колядок і щедрівок – календарних пісень різдвяного циклу; в) фонетичні особливості дозволяють переінтоновувати слово в манері, близькій до фольклорних інваріантів: з широко розгорнутою фразою, імпровізаційністю розгортання, яскравими емоційно насиченими кульмінаціями, можливостями введення певних театралізованих ефектів тощо.

Після вступних міркувань щодо вибору поетичних текстів, специфіки художньо-образного мислення обраних А. Авдієвським поетів варто докладніше розглянути кожен із згаданих творів.

«Ой новина в нас, новина» на слова Миколи Сома. Ця пісня являє собою яскравий зразок «езопової мови» у творчості композитора (як, зрештою, і поета). Адже як в тексті, так і в музиці ледь завуальовуються контури всім відомої колядки «У Вифлеємі новина, породила Діва сина», яка побутує як в автентичному фольклорному варіанті, так і в численних хорових і сольних обробках.

Можна припустити, що ця пісня в системі радянської обрядовості могла виконуватись в часі офіційної реєстрації дитини (обряд, який заміняв хрестини). Образ Різдва Христового, чуда появи немовляти Ісуса з непорочного зачаття Діви Марії, котре з таким піднесенням і радістю, іноді трохи наївною, оспівується в численних народних колядках, у «атеїстичному» варіанті вірша редукується до звичайного земного факту

народження сина, як теж побажання йому та його матері щастя і долі в майбутньому.

Оскільки музична інтонація значно менше піддається контролю цензури, ніж слова, то мелодія зберігає ще більше рис спільності з автентичним фольклорним інваріантом, аніж поетичний текст. Тому мелодію хору А. Авдієвського «Ой новина в нас, новина» з повним правом можна було би визначити, як один з наступних варіантів первинного фольклорного інваріанту колядки «У Вифлеємі новина». Так само і тип викладу, фактурне розташування, тембральна палітра, спосіб розвитку мелодичного зерна, аналогічні до тих, які застосовує А. Авдієвський в обробках народних пісень, в першу чергу календарно-обрядових.

Пісня призначена для виконання жіночою групою хору і солісткою, ймовірніше за все, з народною манерою виконання. Тип викладу, драматургічне розгортання спирається на характерний для українського народного багатоголосся принцип поступового наверствування голосів – від унісону до терцевої втори, до триголосої гетерофонної фактури. Аналогічний тип розвитку, який в систематизації обробок народних пісень визначається як «автентичний», передбачає доволі точне слідування структурним нормам народних пісень певних жанрів, в даному випадку – колядок: 2+2+4+2. При тому останні два такти є резюмуючим завершенням усього попереднього розвитку.

Таке максимально наближене до фольклорного зразка вирішення авторського твору зустрічається практично один раз у власному композиторському доробку А. Авдієвського. Але в цьому випадку подібне вирішення цілковито виправдане задумом митця: якомога точніше і ближче підійти до фольклорного оригіналу в умовах комуністичної заборони на виконання релігійної, тим більше «націоналістичної» обрядової пісенної творчості, провести в актуальний репертуар зразки паралітургічного фольклору.

Разом з пісеню «Ой новина в нас, новина», дві наступні пісні на слова Миколи Сома – «Сієм, сієм» та «Сніг біліє» - складають своєрідну «різдвяну тріаду» у творчості А. Авдієвського. Залишається лише дивуватись, як пильне око ідеологічних цензорів не добачило такого явного, ледь завуальованого в словах і вже зовсім відвертого в музичній мові звернення авторів до забороненої тематики – прославлення Рождества немовляти Христа, а також відродження ще дохристиянського звичаю посівання пшеницею на порозі хати на добро і щастя господі та звичай щедрувати на свято Водохреща (Йордана).

На противагу до пісні «Ой, новина в нас, новина», обидві наступні частини різдвяного циклу не побудовані так очевидно на мелодичній основі конкретного фольклорного зразка – згаданої народної колядки, а узагальнюють засади побудови тематизму, мелодичного розвитку, метроритміки, притаманні жанрам архаїчних щедрівок в цілому і вже на цій основі композитор творить свій варіант «авторських щедрівок», що згодом буде типовим для творчості ряду українських композиторів, особливо починаючи з кінця 60-х – 70-х років і особливо активно – після здобуття Україною Незалежності від 1991 р.: Лесі Дичко, Віктора Степурка, Віктора Тиможинського, Володимира Рунчака, Володимира Шумейка, Ганни Гаврилець та ряду інших.

Розглянемо детальніше кожну із наступних пісень різдвяної тріади в комплексі виразово-змістовних характеристик.

Пісня «Сієм, сієм» побудована за принципом «заспів – приспів», де заспівують унісоном сопрано і альти, а приспів підхоплюють всі, при тому розгортаючись у об’ємній акордовій фактурі.

Зерно мелодичної поспівки теми «авторської щедрівки» природно вкладається в трихорд, кілька разів повторюючи основний звук «мі» і викладаючись рівними вісімковими тривалостями. Така структура загалом характерна для прадавніх заклинально-ритуальних обрядових піснеспівів, однак, композитор додає маленький штрих, який свідчить про більш

сучасне походження щедрівки: розпочинає унісонну мелодію висхідним квартовим ходом від домінанти до тоніки E-dur, отже, показує тональну стійкість (на відміну від модальної плинності опор в давніх обрядових піснях) яка характерна вже для пісень пізнішого періоду, наприклад колядок.

В заспіві, в якому беруть участь всі учасники хору, винахідливо обіграно ефект дзвоновості. Витриманий у сопрано в перших двох тактах домінантовий органний пункт на вигуку «Гей» творить немовби основу передзвону, а рівномірно повторювані – з деякими варіантними змінами – поспівки, що обертаються довкола своєї вісі, імітують ефекти стоголосого відлуння основного удару дзвону. Ця прихована алюзія до церковної музики і обрядовості розкриває справжній образно-емоційний підтекст зовні цілком невинного (і в ідеологічному плані комуністичної цензури зовсім прийнятного) новорічного побажання «З Новим роком, з новим щастям».

В плані розвитку основного інтонаційного ядра композитор впевнено спирається на засади архаїчного обрядового фольклору: тривалий ряд рівномірного повторення вузькооб'ємної короткої поспівки. Завдяки цьому й утворюється яскравий заворожуючий, заклинальний ефект. До цього принципу розвитку часто вдаються представники «нової фольклорної хвилі», зокрема Є. Станкович, хоча витоки подібної композиторської техніки слід шукати глибше, ще на початку XX ст. у творчості М. Леонтовича та І. Стравинського як предтеч нового художнього трактування фольклору. А. Авдієвський свідомо йде тим же шляхом, тим більше, що у поспівках п'ятого – шостого тактів без труду вгадується інтонація славетного «Щедрика», знаного передусім в обробці М. Леонтовича.

Але композитор не залишає до кінця пісні увесь розвиток виключно на цій одній поспівці і відповідно не затримується на тих же принципах розвитку, що й в попередньому епізоді. В наступному чотиритакті (тобто,

сьомому – десятому тактах), що триває до кінця куплету, він переходить до нового інтонаційного комплексу, більше притаманного ще одній фольклорній традиції: звичаєві «віншування», урочисто-прославним зверненням до господарів. Відповідно і фактура добирається у повному акордовому чотириголоссі з колористичними ефектами паралельно-перемінного ладу.

Оскільки в цьому хорі зіставляються три доповнюючі контрастні інтонаційно-тематичні комплекси (назовемо їх умовно «зачином», «дзвоновим» і «віншувальним») остільки й вельми доречною видається метроритмічна перемінність 2/4 (4 такти) – ¾ (2 такти) – 4/4 (1 такт) – 6/4 (1 такт).

Зрозуміло, що при такому інтенсивному розвитку тематичного матеріалу всередині одного куплету не виникає потреби подавати варіантні зміни в наступних куплетах, тож всі п’ять куплетів повторено без найменших змін.

За тим самим принципом – багатих і розмаїтих змін в рамках самого основного викладу пісні, тобто першого куплету, і, відтак, точного повторення його у всіх наступних куплетах – побудований і останній номер «різдвяної тріади» «Сніг біліє».

Спільні риси між обома піснями помітні й в багатьох інших елементах виразової системи: метроритмічній перемінності – 2/4 (6 тактів) – ¾ (3 такти) – 4/4 (5 тактів); побудові «заспів жіночих голосів – приспів всієї маси хору»; змінність типів фактури від гетерофонної до акордової, інтенсивний варіантний розвиток мотивів, котрі збагачуються і колоризуються як фактурно-тембральними, так ладогармонічними відтінками. Від попередньої пісні «Сніг біліє» відрізняється більшою єдністю мелодичного розгортання, яке не складається з трьох відносно самостійних інтонаційних елементів, а проростає з єдиного тематичного ядра, яке згодом проводиться секвенційно і завершується у всіх куплетах єдиним замовлянням «Щедрий вечір!».

Пізніше у приспіві, який виконує повний склад хору, ця фраза знову підхоплюється одразу на початку і доповнюється завершальною конклюзією, а відтак при повторенні тієї ж фрази композитор продовжує розвивати мелодичну лінію. При цьому він не повторює ані самої попередньої мелодичної фрази, ані її фактурно-гармонічного оформлення, а навпаки, цілком по-новому переінтоновує ті самі слова, творячи, таким чином, ефектне барвисте завершення пісні і розгортаючи її як яскраве пісенне дійство.

Основним компонентом виразовості виділила б тут ладотональну перемінність, що проявляється у відсутності основної ладотональної опори від самого початку пісенної теми, а навпаки, у підкресленні звуку «до» (як центру C-dur), і звуку «ля» (як основи a-moll) в якості опорної вісі паралельно-перемінного ладу. Наступний тональний план розгортається таким чином:

C/a – e-moll – G-dur (міксолідійський) – d-moll – C-dur – a-moll

Отже, бачимо вельми розмаїті виразові прийоми у різдвяній тріаді Анатолія Авдієвського на вірші Миколи Сома, проте у всіх творах відмічається тонке і чутливе переосмислення фольклорного обрядового першоджерела.

Яскраво проявляється своєрідність художнього мислення Анатолія Авдієвського і в хорі «Виростеш ти, сину» на слова Василя Симоненка. Ця пісня належить до числа найбільших творчих удач – поруч із «Колисковою» на слова Лесі Українки – Анатолія Авдієвського. Яскрава експресивна мелодика, насичена декламаційними прийомами, вільна імпровізаційна за типом розгортання. Як це типово для композитора і часто зустрічається в його обробках, він дуже тонко і диференційовано користується фактурними прийомами, зокрема зіставленням контрастних тембральних барв, зміною фактурної щільності, в ладогармонічному плані – перемінністю мажоро-мінору, а разом з тим можливостями фактури гетерофонного типу. Така послідовно застосована «множинність і концентрованість засобів

виразовості» (за Л. Мазелем), яка вже відзначалась попередньо в обробках народних пісень і в оригінальних опусах А. Авдієвського, створює сильне образно-емоційне враження.

Основний принцип фактурного розгортання – поступове нашарування голосів від стриманого суворого соло баса (перший двотакт) попри двоголосся чоловічої групи хору, до кульмінації у повному складі – чотириголосому акордовому викладі з відповідним динамічним наростанням. Варто підкреслити, що в укладенні динамічної палітри автор не зловживає полярно контрастними градаціями гучності, а залишається в рамках поміркованих динамічних відтінків, здебільшого користуючись діапазоном гучності від *mp* до *mf*, лише в останньому чотиритакті впроваджуючи потужне заключне *f*. Але зростання гучності тут компенсується редукцією фактурної щільності: не повне акордове чотириголосся, а такий же двоголосий гетерофонний виклад, що й у попередньому дуеті альта і баса.

Три куплети пісні розташовані у драматургічній послідовності за принципом 2 + 1, тобто перші два куплети повторюються без будь-яких змін, а третій заключний куплет містить деякі варіантні (згадані вище щодо останнього чотиритакту) та тембральні зміни (введення ефектного дуету солістів перед заключним туттійним чотиритактом). Таким чином, втілюється типовий для українського пісенного фольклору варіантно-варіаційний тип розвитку.

Стилістика пісні містить ряд виразних алюзій до української пісенності, при тому не лише у фактурно-тембральній площині, на що вже вказувалось вище, але й в самому авторському інтонаційному та метроритмічному комплексі. Найближче за жанровим інваріантом до «Виростеш ти, сину» стоять ліро-епічні пісні, в тому колі також історичні, почасти – балади.

Широкий мелодичний діапазон, відсутність регулярної метричної акцентності, оспівування опорних тонів тональності, поруч з тим –

введення натуральних функцій (наприклад, одразу в другому такті з'являється хід по звуках натурального домінантового тризвуку, що надає загальному характеру відтінку суворої зосередженості): всі ці виразові особливості пісні дозволяють сприймати її як таку, що зовсім органічно вписується у національну духовну традицію і написана автором, що пропустив крізь серце і розум художньо-етичну сутність українського фольклору.

І так, як в поезії Василя Симоненка закладені архетипи національного духу: пошана до матері і відчуття нерозривного зв'язку з нею («Можна вибрать друга, і по духу брата, та не можна рідну матір вибирати»), відтак символічний зв'язок матері й Батьківщини («Все на світі можна вибирати, сину, вибрати не можна тільки Батьківщину»), так і в інтонаційному прочитанні тексту одного з найвидатніших «шістдесятників», яке здійснив Анатолій Авдієвський, збережено той основний кордоцентричний код, який складає істоту української ментальності.

Дещо інше відношення викликає пісня «Над широким Дніпром» на слова Валентина Лагоди.

Сам текст видається стовідсотковим продуктом радянської доби, з неодмінним запевненням про те, що «квітне щастям, добром наша рідна земля», а на кінець навіть вплітаючи трохи сільськогосподарської статистики 70-х років: «Котить хвилі врожай, Міліардним вінком (очевидно, мається на увазі розписаний у всіх газетах того часу міліард пудів пшениці, зібраний – а наполовину ще приписаний – в Україні – О.Д.) Прикрашає свій край». До шедеврів української поезії цей вірш важко віднести, та й ніяких прихованих підтекстів смислу він не містив – це абсолютно вірнопідданий радянський текст.

Тож видається тим більше цікавим, як інтерпретує цей нехарактерний для нього текст в музиці Анатолій Авдієвський і які емоційно-образні акценти він ставить.

Структура пісні традиційна для більшості оригінальних творів митця: два куплети, що точно повторюються, і третій, в який вносяться невеликі зміни, головно, фактурні. У викладі «заспів – приспів» теж збережене звичне зіставлення жіночої групи (у заспіві) – і маси всього хору (у приспіві).

Основне мелодичне зерно тематизму можна потрактувати двояко: мелодика водночас і спирається на деякі засади української народної пісні, і відрізняється від неї.

Типовими для національної пісенності видаються прийоми терцевої втори, що переходить в унісон у завершенні фрази, паралельно-перемінна ладовість, характерні жартівливо-танцювальні звороти у приспіві. Разом з тим повторність метроритмічної фігури (половина + дві чверті у метрі 4/4), що створює рівномірність пульсації, загалом не надто типової для українських пісень, в тому числі і тих, до обробок яких звертався Анатолій Авдієвський, секвентність розвитку основного тематичного ядра наближають «Над широким Дніпром» більше до масових прославних пісень радянського періоду – передусім у заспіві. Жвавішим і більш національно органічним видається приспів, віддалено нагадуючи мелодику багатьох народних пісень жартівливо-танцювального спрямування, як наприклад, «Ой, джигуне, джигуне», «Ой, під вишнею, під черешнею», чи «Гандзя». Проте помірний темп гальмує танцювальні відчуття, натомість створює піднесений, радісний емоційний стан.

В цілому ж ця пісня може розглядатись як один з небагатьох зразків «офіційної» творчості Анатолія Авдієвського.

Дещо наближені за стилістикою, але більш визначені, очевидно, за функціями в концертних програмах хору ім. Г. Верьовки, це три пісні прославного урочистого змісту: «Привітальна» на сл. А. Шкурата, «Привітальна-хороводна» на сл. О. Доріченка та «Святкова вітальна» на сл. Д. Луценка. Вони традиційно звучали як увертюра до розгорнутих тематичних танцювально-хорових композицій. Всі вони викладені

аналогічним чином: початок заспівують сопрано і альти, підхоплює увесь хор, розвиваючи тематичне ядро по хвилі динамічного наростання. Так само характерними залишаються згадані вище танцювальні фігури за типом «дроблення із замиканням» (дві шістнадцятки + вісімка) або навпаки – «замикання з дробленням» (вісімка + дві шістнадцятки). Однак суто танцювальна енергія тут долається поміркованим темпом. Всі чотири аналізовані пісні мають авторські ремарки: «Ходою», «Помірно», «Урочисто», відтак грайливі танцювальні фігури переходять у площину святкового гордовитого поступу, даючи щонайбільш відповідний емоційний імпульс слухачам до адекватного сприйняття усієї подальшої програми.

Ще одна виразова риса об’єднує три останні пісні і відрізняє їх від «Над широким Дніпром». Вони значно ближчі до фольклорних джерел і практично не мають ознак радянської масової пісні.

Крім названих вище танцювальних фігур композитор використовує в них характерні інтонації героїчних козацьких пісень («Привітальна», «Привітальна-хороводна»), щедрівок («Святкова вітальна»), що з першого такту настроює на відповідний національно-патріотичний лад. Прикметно, що всі три пісні розпочинаються інтервалом висхідної кварти, взагалі доволі часто використовуваної композитором, ще з барокової риторики відомого як вираз піднесення і рішучості. В такій якості він здебільшого присутній в українському фольклорі. Для всіх пісень типові й інші спільні риси виразовості, що виявляють спорідненість з усталеною народнопісенною системою: паралельно-перемінний лад, диференційованість фактури, часом акордово-щільної, часом – гетерофонної з комплементарно-доповнюючими основну тему підголосками, а також суворо дотримана куплетна форма.

Отже, «урочиста тріада» оригінальних хорів Маестро, подібно, як і «різдвяна тріада», виявляє безпомилкове чуття автора щодо функційності певних пісенних типів і жанрів, усвідомлення їх стислого призначення для

місця виконання, розташування у драматургії цілісної композиції та відповідного до всіх цих соціо-культурних чинників вибору виразових засобів.

Один з кращих оригінальних творів Авдієвського на слова С. Грищенка – «Ой у полі ясени». В ньому сконцентровані провідні риси індивідуального стилю Маестро: насамперед тонке відчуття фольклорної інтонації, вміння вибудувати власний мелодико-тематичний комплекс так, що він цілком органічно вплітається в традицію національної пісенності. Не менш важливим видається і розкриття пісенного сюжету у вигляді музично-театралізованої сценки, застосовуючи для цього диференціацію тембрів, зіставлення соло, ансамблів і tutti хору; застосування ладо-гармонічної колористики, притаманної фольклорним зразкам, винахідливе зіставлення акордово-гармонічної та підголоскової фактури, метроритмічна вибагливість тощо.

Пісня «Ой на горі ясени» - зразок якнайглибшого вростання як авторського поетичного тексту, так і його музичного переосмислення в систему національного фольклору, зокрема його лірико-побутової сфери. Вірш С. Грищенка спирається на поширений в українській пісенній поезії діалог між хлопцем і дівчиною, який після тривалих перемовин приводить до спільної конклюзії (порівняти з піснями «Добрий вечір, дівчино», «Ой дівчино, шумить гай» та ін.). За цим самим принципом вибудовує поетичну фабулу і С. Грищенко, причому, як і в більшості українських народних пісень використовує тип образно-смислового паралелізму (Ой на горі ясен і дуби високі, Ти, дівчинонько, скажи, скільки тобі років?»). Тобто кожне запитання – так само, як і кожна відповідь – грунтується на зіставленні якогось образу природи, і лише після того – конкретної життєвої інформації, яка цікавить ліричних героїв. Аналогічний принцип використано у всіх семи куплетах пісні.

Такий насичений пісенною символікою текст якнайбільше відповідає художньому світогляду А. Авдієвського. Тож закономірно, що він так тонко

відчув і інтонаційно переосмислив всі нюанси поетичної фабули. У драматургії пісні композитор стисло дотримується змістовного ряду, заданого поетом. Шість початкових куплетів являють собою діалог двох солістів – баса і альта, причому композитор не випадково обирає нижчі, а не вищі голоси. Зіставлення сопрано і тенора більш типове для виразу ліричних почуттів (недаремно ж , майже у всіх операх ліричну героїню співає сопрано, а партію закоханого в неї юнака – тенор). Пісня сприймалась би в такому тембровому вирішенні надто серйозно і піднесено, а композиторові йшлось про деякий комедійний ефект, і низькі голоси видаються для того більш придатними.

В мелодико-тематичному комплексі автор сплавляє характерні інтонації кількох народно-пісенних жанрів, які символічно пов’язані зі змістом пісні: козацьких, чумацьких (порівняти, нп. з піснею «Ой, не шуми луже, зелений байраче» або «Туман, туман долиною») з притаманним їм початковим акцентом на опорному тоні тональності – в даному випадку на домінантовому тоні та його подальшому оспівуванні на дрібних тривалостях і нисхідному ході кварти; з ладово-перемінними опорами в тракті мелодичного розгортання, із введенням високої дорійської сексти в основній тональності f-moll. Крім того, помітні деякі інтонаційні звороти весільних ладканок, з вільним імпровізаційно-декламаційним розвитком. Ці жанрові алюзії цілком закономірні щодо поетичного сюжету: адже йдеться про розмову дівчини і козака внаслідок якої в останньому куплеті вони домовляються про весілля.

Діалог між ліричними героями, що відбувається в перших шести куплетах, поданий композитором парно симетрично, з опорою на респонсорний тип побудови тематизму «питання – відповідь», типовий для багатьох вокальних і музично-театральних – народних і професійних – способів викладу. При тому запитання баса (ліричного героя) і відповідь альта (ліричної героїні) не несуть суперечностей чи контрастів, а навпаки, умисно грунтуються на тій самій мелодичній лінії, однак змінюють

ладотональну послідовність. Перший чотиритакт – питання юнака – починається з домінантового тону, другий – відповідь дівчини – на противагу до цього бере свій початок з субдомінантового тону, в кінці ж приходить до тоніки. Куплети героїні починаються з тоніки (і в цьому зіставленні нагадують типово поліфонічну розстановку експозиції фуги dux – comes), але далі наступний чотиритакт опускається не на секунду, як в першому куплеті, а на терцію, від тоніки до VI щабля, таким чином, перейшовши у мажор Des-dur та створюючи ефект ладової перемінності, однак у завершенні все одно повертаючись до тоніки.

Особливим чином трактує тут А. Авдієвський роль хорової партії. Хор займає у цьому пісенному сюжеті місце коментатора подій, спочатку він «доповідає» ту характеристику героя, яку він сам немовби соромиться про себе розповідати («Чубарики, чубчики при мені, гей, і сорочечка гарная на мені»), і, оскільки це вираз думок юнака, то ця фраза доручається лише групі чоловічих голосів. Далі ж у хоровому приспіві вербалізується головна подія пісні, так само, як і у всіх попередніх куплетах, побудована за принципом поетичного паралелізму сил природи і почуттів людини: «Над річкою стелиться очерет, осока, полюбила дівчина козака». Ось у цьому резюме задіяні вже всі учасники хору, що підкреслює вагомість думки.

Але окрім текстового змістовного коментаря, в хоровому приспіві розкривається емоційний підтекст. За системою музичної виразовості приспів явно грунтується на українських жартівливих піснях (близький, нп. до пісні «Ой, ходила дівчина бережком»). Таким чином, долається вся серйозність ліричної експресії діалогу солістів і готується останній етап ліричної сцени: «Ой у лісі випав сніг, притрусило гілля, Ми запрошуємо всіх до нас на весілля».

В цьому останньому куплеті композитор природно вводить дует солістів, замість сольних чи хорових епізодів. Дуже винахідливо вирішена двоголоса фактура: перший такт взагалі викладено паралельними квартами, в наступних, до закінчення першого речення, провадиться гетерофонний

виклад, і тільки заключний чотиритакт дуету проходить у терцевій вторі, тобто у гармонічній консонантній формі.

Після того заключне проведення хорового приспіву урочисто вінчає всю хорову сцену, в якій композитор виписує всі підтексти поетичного сюжету, надаючи і кожному персонажеві, і всій ситуації загалом інтонаційної характерності і багатих образно-емоційних градацій. Весь цей винятково вдало знайдений комплекс виразових засобів і цілісний образ, створений завдяки цьому, викликає асоціації з перлинами українського пісенного фольклору.

Вершиною оригінальної композиторської творчості А. Авдієвського є, безсумнівно, його знаменита «Колискова» на слова Лесі Українки. Вірш з циклу «Сім струн» (Мі) який, нагадаємо, побудований був поетесою на основі назв нот діатонічного звукоряду – кожен наступний вірш розпочинався з відповідної ноти – вже сам собою містив численні та розмаїті музичні алюзії. Тим більше їх здатний був відчути, почути і співпережити музикант такого рівня як Анатолій Авдієвський, що у своєму хорі знайшов ідеальну точку перетину між поетичною імпресією, пісенною традицією, в якій жанр колискової відноситься до найархаїчніших, а також послідовним розкриттям сюжетної лінії, від ніжності материнської пісні над колискою сина («Спи, мій малесенький, поки є час»), попри похмуре очікування життєвих випробувань («Хутко прийматимеш лихо і жаль») до непохитної віри в майбутню його силу духа («Час твій прийде, з долею битися – сон пропаде»). Крім того, палітрі музично-виразових засобів, які використовує композитор, притаманна звукова колористика, що творить своєрідні «гармонічно-фактурні» декорації до основної пісенної фабули, зосереджуючись головно в партії хору.

Як переважно, керуючись логікою поетичного сюжету, автор доручає основну мелодію солістці – в даному випадку, соло сопрано, в той час як хор отримує різноманітні драматургічні функції. Але солістка не виступає ніде протягом всього твору самостійно, її мелодична лінія накладається на

хорову партію, таким чином, опосередковано підкреслюється загальна значимість, універсальність поданого образу.

Перші два такти доручаються хорові, який розділяється тут на п’ять голосів, партія сопрано веде типовий заколисуючий нисхідний зворот, а всі інші голоси ледь коливаються на витриманому тонічному органному пункті. Ця фактура хорової партії утримується до шостого такту, в якому хор одержує компенсаторну функцію договорювання, доспівування смислу в момент, коли в партії солістки настає пауза. Мелодія солюючого сопрано цілком витримана в канонах жанру: вузькооб’ємний звукоряд в рамках сексти, рівномірний вісімковий рух із завмиранням на останній долі, оспівування терцевого тону основної тональності F-dur – все спрямоване на створення емоційного стану спокою і лагідного звернення до найдорожчої людини – сина.

Деяка тінь сумніву у загальному пасторально-рефлексивному образі закрадається в другому чотиритакті, і то передусім наприкінці, коли, згідно з типовою ладогармонічною логікою української народної пісні мелодія і хоровий супровід плавно перетікають в паралельний мінор – d-moll. Перший, другий – і п’ятий куплети вирішені саме у вищеописаній манері, тобто вплітаючи в лагідний спокійний поступ заколисування делікатні відтінки смутку.

Проте яскраво контрастними і за тематичним матеріалом, і за гармонічною експресією виявляються третій і четвертий куплети, в яких, відповідно до образів поезії, розвиток значно інтенсифікується, з’являються елементи інших пісенних жанрів, зокрема лірико-драматичних пісень (історичних, козацьких, героїчно-маршових). Розширюється не лише інтонаційний, але й динамічний діапазон, від ***mf*** імко наростаючи на *crescendo* до ***f*** і «застрягаючи» в закінченні першого речення на одній з найвищих нот всього речення, на d_2 (на словах «лихо не спить…» і потім, відповідно, в четвертому куплеті «час твій прийде») як на найвищій кульмінаційній точці.

Особливо ж драматично переконливо вирішене завершення четвертого куплету, яке доповнене доволі розгорнутою хоровою каденцією перед репризою п’ятого куплету. Спочатку друге речення переспівує початковий мотив, лише в дещо ширшому діапазоні – не по секундах-терціях, а з підкресленням нисхідної квінти в паралельному мінорі від *a* до *d*. В цей же час партія чоловічих голосів, що створює для мелодії об’ємну регістрову основу, нагадує віддалено не то рішучий маршовий поступ, не то рівномірні удари дзвону. Останній же такт перекидає арку до завершення першого речення, скандуючи на d_2 витриманому у сопрано, ключові слова: «Час твій прийде!». А після глибокого октавного унісону чоловічих голосів у великій октаві розвиток поступово згортається до *p* і наче відлуння повторює ту ж фразу, але вже на інтонаційному матеріалі початку другого речення.

Так вибудовується надзвичайно цілісний і драматично насичений образ цієї незвичної колискової, в якій нерозривно пов’язуються ніжність, страждання і героїка, виражені композитором з винятковою переконливістю і силою емоційного впливу.

Висновки до підрозділу

Розглянувши детально всі оригінальні хорові композиції А. Авдієвського на вірші українських поетів, можемо зробити ряд узагальнюючих висновків щодо специфіки його творчого мислення в цій сфері:

1. Серед усіх поетичних першоджерел композитор обирає найближчі до фольклорного типу світовідчуття, на основі яких можливо впровадити характерні інтонаційні елементи національної пісенної традиції;
2. Музична мова оригінальних творів, вибір комплексу виразових засобів принципово не відрізняється від тих, які автор застосовує в обробках народних пісень, радше навпаки: в своїх оригінальних опусах А. Авдієвський якомога ближче підходить до природи

народного багатоголосся, завдяки чому ряд його хорів (як нп. «Колискова» чи «Ой на горі ясени») цілком можуть сприйматись не як композиторський артефакт, а як народна пісня.

3. У оригінальних композиціях А. Авдієвський прагне до того ж жанрового розмаїття, до охоплення різних образно-тематичних сфер, що й в обробках, тим самим демонструючи своє відчуття багатства, невичерпності образно-емоційної палітри української музично-мистецької спадщини – як професійної, так і народної.
4. Оригінальний композиторський доробок А. Авдієвського природно вписується в художні пошуки свого часу, зокрема найбільше співзвучний з естетичним напрямом «нової фольклорної хвилі», до якого належить і Євген Станкович, з яким А. Авдієвський безпосередньо співпрацював у постановці фольк-опери «Коли цвіте папороть», і який мав на його композиторський стиль чи не найбільш відчутний вплив.

В цілому ж оригінальні хорові твори Анатолія Авдієвського на вірші українських поетів становлять цікаву і органічну частку сучасного композиторського доробку, до них, як і до обробок, зроблених видатним диригентом, охоче звертаються як професійні, так і аматорські колективи, оскільки відчувають в них питомі для національної музичної традиції засади художнього мислення.

2.4. Головні засади індивідуальної композиторської манери Анатолія Авдієвського.

Звертаючись до узагальнення засад композиторського мислення Анатолія Авдієвського, передусім слід зосередитись на його сконцентрованості на фольклорних кодах і архетипах, що найбільше сформували художній світогляд митця. Фольклор як зосередження інтелектуального і емоційного багатства нації цікавив композитора-

диригента від юних років. Він намагався збагнути його в суттєвому, етично-філософському сенсі, а не лише милуватись мальовничістю костюмів та предметів вжитку, чи захоплюватись поетичністю обрядів. Зовнішня, побутово-ужиткова функція народного мистецтва цікавила Авдієвського набагато менше, аніж духовний код, який несе в собі народна пісня чи танець, а тим більше – цілісний обряд з усіма його символічними значеннями та категоріями. Це сприйняття фольклору знайшло своє відображення не лише у обробках народних пісень, що цілком природно, а також і в самостійних авторських хорових творах, написаних здебільшого на вірші поетів-сучасників, і – як виявилось з аналітичних студій зарубіжних пісень, також і в обробках пісень народів світу.

У всіх цих творах композитор кожного разу індивідуально модифікує джерела українського фольклору, чи то характерні інтонаційні звороти, чи ритмоформули, чи жанрові моделі, індивідуально переосмислюючи автентичні народнопісенні мелодії (в обробках), чи стилізуючи їх дуже близько до першоджерела, чи вільно поєднуючи з деякими сучасними прийомами композиторського письма. Проте аналіз всіх написаних композитором-диригентом творів показав, що ніде Анатолій Авдієвський не трактує мелодики пісні прямолінійно етнографічно, насильно втискаючи її у банальний чотиритакт з автентичним кадансом, а завжди виходить у гармонізації і формотворенні з інтонаційної природи самої української пісенності, не порушуючи її внутрішньої природи і логіки. Він дуже тонко відчуває природу саме тих жанрів, в яких набагато краще збереглися автентичні риси питомої виразності, інтонаційні, ритмічні прикмети, що сформувались лише в національному середовищі. Так само і природа багатоголосся у цих піснях зберігає більше ознак гетерофонії, підголоскової поліфонії, при відповідному характері мелодики – також розвинутого акордового чотириголосся. Всі ці види багатоголосся дуже винахідливо і розмаїто застосовує Анатолій Авдієвський в обробках народних пісень — як українських, так і пісень інших народів.

Разом з тим композитор спирається не лише на автентичні давні джерела українського календарно-обрядового чи родинно-обрядового фольклору, а й не уникає найбільш популярних і опрацьованих багатьма композиторами до нього жанрів пісні-романсу, ліричної елегії, жартівливих, тобто пісень, переважаючих в міському побуті, які зазнали значного впливу європейської сентиментально-побутової традиції.

Це тематичне, жанрове, образне розмаїття вельми цікаво й індивідуально відобразилась в творчому доробку А. Авдієвського. На сьогодні він складається з понад п’ятдесяти творів, більшу частину з якого складають хорові обробки народних пісень — передусім питомих для автора українських, а також чеських, іспанських, російських, корейських, хорватських, словацьких, мексиканських, французьких, португальських, венесуельських. З оригінальних композицій виділяються хори на вірші Лесі Українки, та сучасників: В. Симоненка, С. Грищенка, М. Сома, Д. Луценка, А. Шкурата, О. Доріченка, В. Лагоди.

Визначаючи головні засади композиторського підходу як до поетичного тексту в оригінальних творах, так і до мелодичної основи та поетичного змісту — в обробках, виокремимо головні риси індивідуального стилю А. Авдієвського, сформовані на основі його величезного досвіду як диригента-практика.

Обробки народних пісень А. Авдієвського, як і його оригінальні твори, ґрунтуються здебільшого на варіантно-варіаційному розгортанні пісенної мелодії у куплетній формі, причому куплетно-варіантна структура переосмислюється композитором кожного разу відповідно до образності поетичного першоджерела. Це відповідає традиціям українського фольклору, але разом з тим це і найбільш гнучка, оптимальна форма для розмаїтого композиторського прочитання поетичного тексту – завдяки можливостям варіантно-варіаційних змін можна досягнути і ефекту театральності, сюжетності, і добитись багатства колористичних відтінків, і, зрештою, забезпечити умовну наскрізність розвитку форми.

Анатолій Авдієвський використовує доволі широку амплітуду використання куплетної форми, різноманітно, але в той же час, завжди відповідно до природи народної пісні, використовує систему виразових засобів. Деякі прийоми хорового письма є особливо прикметними для А. Авдієвського. Так, одним з улюблених прийомів обробки композитора є зіставлення solo окремих голосів і хорового tutti. Автор кожного разу знаходить цілком виправданий прийом поступового включення голосів і об'ємного розростання багатоголосної тканини. Так само багато і вишукано він оперує засадами підголосковості — одним з найважливіших принципів народного багатоголосся. Тут він цілком міг би підписатись під словами класика української музики М. Лисенка, які він висловив у листі до Ф. Колесси «... кращих контрапунктистів, як наш люд співучий, не вигадаєте і усе це без підручників і консерваторій... Який то в ньому сидить запас музикального чуття, здібності і творчості... А ми по підручниках гармонізуючи пісню, стежимо, якби які бракуючи інтервали виповнити яким-небудь тоном, тулимо всілякі дисонанси, септими, септакорди, калічачи тим самим природу пісні...» [82, с. 533].

Справді, в ряді пісень А. Авдієвський дотримується точного повторення куплетів, особливо, якщо в рамках самого куплету спостерігається достатньо інтенсивний розвиток мелодичної ідеї, наявна лінія достатньо інтенсивних наростань і спадів, динамічних нюансів і агогічних змін, а також сама розповідна манера викладу, метроритмічна перемінність. Такий тип обробки (або авторського викладу в оригінальних композиціях) помічаємо, наприклад, в прекрасній обробці знаменитої пісні братів Лепких «Чуєш, брате мій». Два куплети повторюються ідентично, але сам заспів-приспів вирішений автором настільки багато і в тембрових перекличках, і у фактурних видозмінах, і ефектах звуконаслідування, що просто не виникає потреби вносити зміни у другому куплеті. Мимоволі згадуються відомі слова Ф. Колесси, який вважав, що в обробках народної

пісні композитор «підносив народові його ж перла в золотій оправі» [83, с. 491].

Так само він підходить до форми в своїй знаменитій пісні «Колискова» на вірші Лесі Українки, настільки розбудовуючи сам вихідний епізод: заспів — приспів, що відпадає необхідність в трансформації тематичного матеріалу в наступних куплетах.

Інший принцип розвитку куплетно-варіантної форми — принцип тембрового напластування у зміні викладу мелодії в наступних куплетах спостерігається в обробці української народної пісні «Ой гарна я, гарна», контрастної за змістом.

Перший куплет заспівує солістка, другу фразу заспіву підхоплює дует, він же виконує приспів. Другий куплет «ущільнюється» туттійним виконанням, що створює крещендуючу драматургію всієї пісні. Тобто драматургійні хвилі будуються за класичним принципом, кожна наступна хвиля більш інтенсивна за розвитком і більш тривала, аніж попередня, а остання третя – найбільша.

На прикладі авторських обробок помічаємо винахідливість і розмаїтість підходів до засад варіантних змін мелодії в куплетній формі. Композитор проявляє винахідливість у прочитанні пісенного сюжету, наприклад в деяких з куплетів в основу варіантності покладені поліфонічні зіставлення мелодичних ліній — імітаційні чи контрастні (обробка пісні «Як була я маленька»). Інші завдяки навіть невеликим мотивним змінам, тембральним перекличкам ущільненням — розрідженням фактури тяжіють до наскрізності, своєрідної хорової поемності.

Це помітно зокрема в обробці популярної пісні «Ой чорна я си, чорна», яка в обробці А. Авдієвського втрачає банальність, нерідко притаманну виконанням і обробкам самодіяльних хорів, і набуває масштабності хорової сцени. Дуже важливим для створення такого ефекту є антифонне тембральне зіставлення голосів, що цілком виправдовується образними контрастами,

наближенням до театрально-ігрової сцени, закладеної в самому поетичному сюжеті.

Підсумовуючи стислий огляд принципів композиторського мислення в обробках і оригінальних творах А. Авдієвського, зазначимо, що у кожному конкретному випадку автор знаходить неповторне вирішення форми, відповідно до образно-ідейного задуму, особливостей ритмоінтонаційної побудови пісні, розгортання поетичного тексту і специфіки пісенного тематизму. Подібно до принципів обробки народної пісні М. Леонтовичем, сучасний митець вважає, що «народнопісенна тема... трактується як вихідний словесно-музичний матеріал, який необхідно було творчо переосмислити...»[105, с. 38]. Тому створені ним зразки обробок народних пісень та хорові композиції, що в основі своїй наближаються до автентичних джерел народної пісні, стали популярними і життєздатними в репертуарі українських і зарубіжних колективів.

Розглядаючи засади обробки народної пісні у творчості конкретного композитора, необхідно передусім визначити її (пісні) роль в національній традиції загалом, тим більше, коли йдеться про українську народнопісенну спадщину. Адже в ментальній структурі української нації пісенність посідає особливе місце – не просто як один із жанрів, присутніх у фольклорі кожного народу, а як один із винятково потужних духовних кодів, що дозволив нації перетривати протягом багатьох віків бездержавності. Саме пісенний компендіум відіграв фундаментальну компенсаторну роль у збереженні мови, самоідентичності, історичної пам’яті. Про це пишуть не лише всі дослідники української культури, але й письменники, суспільні діячі, історики та, зрештою, всі, хто уважніше приглядається до традиції українців, в тому числі й зарубіжні автори.

Винятково поетично написав про роль української пісні в національній історії Микола Гоголь: «(Пісня – О.Д.) - це народна історія, жива, яскрава, сповнена барв, істини, яка оголює все життя народу... Вони – надмогильний пам’ятник минулого, більш ніж надмогильний пам’ятник: камінь із

красномовним рельєфом з історичним написом – ніщо проти цього живого літопису, який говорить і звучить про минуле. В цьому відношенні пісні для України все: і поезія, й історія, й батьківська могила...Історик не повинен шукати в них свідчення дня і числа битви або точного пояснення місця... Але коли він захоче пізнати справжнє життя, стихії характеру, всі вияви і відтінки почуттів, хвилювань, страждань, веселощів народу, що його він зображає, коли захоче випити дух минулої епохи, спільний характер усього цілого і нарізно кожного зокрема, тоді він буде задоволений цілком: історія народу розкриється перед ним у ясній величі» [28, с. 67].

Отже в цьому контексті стає зрозумілим, наскільки своєрідний образно-смисловий статус отримує в культурній спадщині України обробка (опрацювання) народної пісні. Цей жанр перейшов значну історичну еволюцію, в кожну епоху виявляючи особливі грані національної художньої свідомості.

Цей панорамний погляд на багатовікову еволюцію української хорової культури, основи духовного коду нації, пропущений крізь призму ряду переконливих і продуманих інтерпретаційних концепцій, безперечно, в першу чергу обумовив природу композиторського мислення Анатолія Авдієвського. Про витоки свого художнього світогляду і пріоритети композиторської творчості, зрештою, постійно розмірковує він сам, у всіх інтерв’ю і пресових заявах наголошуючи органічний зв’язок своїх художніх пріоритетів з національною традицією, як також і з практичною виконавською діяльністю диригента. Ці напрямні свого світогляду Авдієвський наголошує і в даному авторці дисертації інтерв’ю: «*Моя практика диригента безумовно, впливає на творчий процес але ж від мене залежить формування репертуару, збереження відповідних особливостей національних в співі, наявністю позиційних, вокальних особливостей хору, зберігаючи саме манери, притаманні лише хору Верьовки. Але я вважаю, що вона не повинна бути обмеженою, щодо виконання різних пісень, що складає репертуар хору. Українська народна пісня являє собою таке національне*

багатство, довершений мистецький рівень, що наявність всіх манер вокального мистецтва здатні підняти жанрове розмаїття, характер і аспект смислової інтонації, наявність різноманітності форм, щоб відтоворити багатство пісенного поля, зберігаючи його колорит, національні особливості, тому я не обмежуюсь відтворенням лише однієї співочої манери. А прагну використовувати буквально всі в наявності вокальні можливості і школи лише зберігаючи, щоб вони були не лише аспектом різноголосся, а цілісним художнім організмом» (Див. Додаток 1).

Найважливішими у осягненні художньої специфіки обробок А. Авдієвського видаються взаємопов'язані категорії форми та драматургії, або, якщо спиратись на концепцію музичної форми В. Бобровського, функційний і структурний її аспекти. На думку вченого, «Музична форма – це багаторівнева ієрархічна система, елементи котрої володіють двома нерозривно пов'язаними між собою сторонами – функційною та структурною. Під функційною стороною слід розуміти все, що торкається смислу, ролі, значення даного елемента в даній системі; під структурою – все, що торкається його конкретного втілення, внутрішньої побудови. Обидві сторони можна відділити одне від одного тільки шляхом логічного абстрагування, вони існують в нерозривній єдності. Функція завжди виступає в модусі структури, а структура завжди функційна» [17, с. 13].

Саме такий завжди органічний зв'язок функційності і логічної послідовності епізодів помічаємо в хорових творах Маестро. Як в обробках, так і в оригінальних творах Авдієвський трактує форму і драматургію вельми розмаїто, виходячи як в структурній концепції, так і в засадах розвитку з імпульсів, закладених в самому фольклорному інваріанті, або – у випадку оригінальних творів – з логіки поетичного тексту. Таким чином, на основі проведеного аналізу всіх творів композитора можна виділити три основні групи обробок в залежності від способу взаємодії з фольклорним першоджерелом чи поетичним сюжетом.

Першу групу утворюють обробки та самостійні твори, в яких автор залишається найбільш близьким до структури оригіналу, уникаючи будь-якого суттєвого втручання у засади його розвитку (у випадку власних хорових опусів просто зберігаючи почерговість куплетів поетичного тексту).

Прикметно, що це здебільшого пісні давнього обрядового походження з вузькооб'ємним звукорядом. Подібним підходом «невтручання» А.Авдієвський підкреслює статику, непорушність архаїчного першоджерела – пракоду національної естетичної свідомості. Тут можемо згадати такі пісні як «Ой у лузі калина стояла», «Ой ти, місяцю», «Плавай, плавай, лебедонько».

Іншими зразками, в яких послідовно дотримана незмінність повторів куплету стали здебільшого жартівливі, побутові пісні, в яких моторика руху в самій пісенній темі компенсує варіантні зміни і потребу подальшого розвитку та видозмін.

Якщо звернутись до оригінальних композицій, то точна повторність куплетів зустрічається частіше у хорах прославної тематики або у творів, написаних «езоповою мовою» Яскравим прикладом може служити т. зв. «різдвяна тріада» власних хорів композитора – «Привітальна», «Привітальна-хороводна», «Святкова вітальна».

Другу групу становлять обробки та оригінальні твори, в яких композитор застосовує принцип куплетної варіантності, видозмінюючи більше чи менше суттєво ладогармонічне забарвлення, фактурне розташування, темброво-регістровий виклад кожного наступного проведення фольклорної теми (початкової авторської теми) Прикладом може служити, наприклад, обробка весільної пісні «Ой, глянь, мати», чи щедрівки «Павочка ходить».

Як бачимо, такий підхід притаманний передусім до обрядових пісень дещо пізнішого походження, часто – до різдвяних колядок та щедрівок, котрі передбачали у своєму побутуванні в суспільстві активнішу динамічну форму виконання, тобто, співались, переходячи від хати до хати, тож і природно

варіюючись у повторенні ключової теми. Це ж торкається і деяких інших календарно-обрядових, родинно-обрядових та жанрово-побутових зразків української пісні. В них композитор засобами обробки прагнув підкреслити внутрішню динаміку, потенціал можливих образно-смислових видозмін першоджерела.

Один із різновидів цієї групи – квазірондальний принцип, який помічаємо зокрема в обробці популярної пісні «Несе Галя воду», при застосуванні якого, наприклад, перший, третій, п’ятий куплети проводяться незмінно, повторюючись у формі своєрідного рефрену, натомість у «серединні», тобто у другий, четвертий куплети впроваджуються контрастні варіантні зміни, внаслідок чого вони сприймаються як епізоди по відношенню до постійного референу.

Третю групу складають обробки та оригінальні твори з наскрізним вільним розвитком початкової фольклорної або авторської теми, завдяки чому цілість сприймається як своєрідна хорова поема або театралізована сцена-дійство. Ця група досить чисельна і розкриває романтично-експресивну сутність таланту Анатолія Авдієвського. Це і практично всі обробки пісень літературного походження: «Гандзя-цяця», «Взяв би я бандуру», стрілецькі пісні, а також більша частина обробок зарубіжного фольклору.

У цій групі найважче проводити узагальнення щодо засад структурної побудови та драматургічного розвитку, оскільки у кожному конкретному випадку композитор підходить до окремого фольклорного зразка чи авторського поетичного тексту винятково індивідуально, керуючись логікою пісенного сюжету (здебільшого доволі розгорнутого і «фабульного») чи поетичними асоціаціями. Проте у вирішенні форми можемо відзначити схильність автора до вільно трактованої тричастинної складної структури з динамічною репризою, коли достатньо важливим змістовним «акцентом» стає повернення до початкової тематично-інтонаційної ідеї, але

переосмисленої на новому змістовному рівні, як підсумок усього попереднього ланцюга інтонаційних подій.

Іншою, найчастіше застосовуваною формою виявляється контрастно-складова, що найбільше відповідає засадам поемності.

Зрештою, нерідко таке формальне вирішення буває обумовлене або природою обрядовості (як у веснянці «Шум» чи пісні «Ой діброво зелена») або поширеною в українській хоровій практиці традицією «в'язанок» чи «віночків» народних пісень – наприклад, у обробці пісні «Як я була маленька».

Інша тематична сфера, щодо якої використання вільних наскрізних форм видається само собою зрозумілим і обумовленим самим змістом, – ліричні пісенні «драми» та пісні літературного походження, зокрема на тексти Тараса Шевченка, в яких вільніший та інтенсивніший розвиток тематичного ядра обумовлюється вже самою природою мелодики, зазвичай розбудованішою і ширшою за діапазоном, аніж у давніших зразках. Вона також частіше буває позначена рисами європейського романтизму та сентименталізму – як в обробках пісень «Думи мої» чи «Реве та стогне».

Висновки до підрозділу

Підсумовуючи узагальнюючий розгляд трактування форми і драматургічних особливостей хорових обробок та оригінальних творів Анатолія Авдієвського, приходимо до висновку, що вони завжди вирішуються стисло в узгодженні з природою самої пісенності або – в оригінальних творах – в узгодженні з семантикою поетичного тексту. Варто спеціально підкреслити тонке розуміння композитором природи фольклорного першоджерела в обробках, виявлення внутрішньої логіки розвитку, вибудування балансу «статики – динаміки». Констатується також індивідуальний підхід до кожної пісні за її внутрішнім потенціалом майбутнього розвитку, внаслідок чого композитор творить широке поле формально-драматургічних рішень, на одному полюсі якого знаходиться статика повторності куплетів архаїчного пласта українського фольклору – а

на іншому розгорнуті полотна з істотними театралізованими елементами, які відповідають сутності пісень літературного походження чи поемності поетичного першоджерела.

Висновки до розділу

Докладний аналіз всіх зразків композиторської творчості Анатолія Авдієвського – і обробок українських народних пісень, і зарубіжного фольклору, і оригінальних хорів на вірші українських поетів – якнайяскравіше свідчить про те, що митець не лише завжди дуже добре усвідомлював глибинну роль фольклору у становленні «національного суспільства», але й ставив собі за мету активно використовувати його для виховання національної еліти. «Увага до фольклору — це цілком природна потреба кожної інтелігентної людини. І рано чи пізно така «мода» мала з'явитися. Бо наш народ продовжує народжувати таланти. Вони проявляють себе в усіх жанрах, у тому числі й в естраді (яка теж має глибоке коріння в українській культурі). І це знову-таки означає, що в основу естетичного виховання молоді треба ставити традиційну народну музику, нашу невмирущу пісню» [2].

Як слушно вказує з цього приводу інша дослідниця, «у культурі будь-якого етносу звичаєвість виявляє себе через традицію, яка є основним критерієм істинності на шляху пізнання своєрідності духовних основ кожного народу. Традиція поєднує в одне ціле життя минулих і нинішніх поколінь народу – безвічне життя етнічного духу, що забезпечує стійкість майбутніх поколінь... В цьому суть духовної традиції» [10, с. 3- 4]. І саме з таким підходом зустрічаємось в обробках Анатолія Авдієвського.

Отже, хорові обробки українських народних пісень Анатолія Авдієвського вельми гнучко і багатоманітно відображають як весь обрядовий та образно-смисловий космос українського фольклору, так і їх сучасні виміри, враховують той особливий «дух нації», щодо якого нагадується визначення культуролога української діаспори А.Княжинського з

однойменної праці, де він, окремо наголошуючи націєтворчу роль культури, зазначає: «нація творить уже культуру, визначену змістом свого Духа, що творить традицію цього змісту й таку, що в ній вона сама стає найвищою вартістю життя» [77, с. 117].

Саме тому, що ряду талановитих сучасних митців – диригентів, композиторів, авторів обробок народних пісень, в яких враховується і їх першооснова, і сучасний мистецький контекст, цей пласт духовності і надалі залишається дієвим, оскільки він природно інтегрує традиційні цінності, постульовані фольклором, у сучасну інфраструктуру національної культури і мистецького життя.

ВИСНОВКИ

Підсумовуючи огляд творчості Анатолія Авдієвського, його хорових обробок та оригінальних композицій на вірші українських поетів – класиків та сучасників, визначаємо її належне місце в українській музичній культурі другої половини XX – початку XXI ст. Його творчий доробок характеризує ряд суттєвих світоглядних та виразових засад, з яких виділяємо насамперед: сприйнятливість питомої фольклорної традиції колективного співу, трансформація її у відповідності до модерних художньо-естетичних тенденцій, опора на інтерпретаційний потенціал конкретного колективу (хору ім. Г. Верьовки), спрямованість на широку демократичну аудиторію; тяжіння до синкретичності виразу, тобто використання елементів театральності, обрядового дійства, епічно-декламаційних елементів, лірично-романсової кантилени тощо.

Цей симбіоз приносить вельми оригінальний і вагомий результат, оскільки грунтується на органічній рівновазі кількох засадничих для української культурної традиції елементів. З одного боку, автор зберігає глибинну сутність фольклорного джерела, підкреслює, рельєфно виділяє його «живе дихання» (в обробках) або наближається до фольклорних зразків, витримує їх структурно-синтаксичні, мелодичні, темброво-колористичні, просторові параметри, чутливо розкриваючи через музичну інтонацію сутність поетичного слова. З іншого боку, було б неслушно обмежувати виразову систему, застосовану Авдієвським, лише до наслідування фольклорних зразків, хай і вдумливого та художньо переконливого. Він не менш органічно відчуває і перевтілює сучасні елементи музично-виразової системи. Під «сучасністю» в даному випадку розуміємо не стільки суто експериментальну манеру письма, яка радикально руйнує традиційні засади, тобто не виключно авангардні прийоми, а сучасне темброво-інтонаційне мислення у всій його повноті та розмаїтті.

Дух сьогодення присутній у творчості Анатолія Авдієвського дуже виразно вже у самих його виконавських версіях, тобто у взаємодії різних тембральних відтінків колористичної хорової гами, інтенсивній градації динамічних та агогічних характеристик, залученні театрально-ораторських ефектів (вигуку, промовляння, стогону, шепоту, посвисту тощо). На ці особливості виконавської манери Маестро постійно звертають увагу рецензенти, а він сам, пояснюючи свідоме розширення меж звукової виразності у своїх інтерпретаціях, наголошує: *«На запитання «хто ми?», «яка наша культура?» дають відповідь не лише археологія, історія. На них відповідає і голос народу, голос землі, голос автентичний. Саме в наших піснях сконцентрована генетична пам'ять, саме на них слід в першу чергу звернути увагу нашим історикам. Кобзарі, лірники, мандрівні дяки, які не співали – проповідували своїми кантами, псалмами – високі моральні цінності. Невже вони могли робити це якимись бридкими тембрами, відкритим горловим співом, різким та неприємним для слухачів? Ні – вони співали тим тембром, який був найближчим до Господа Бога».* Це власне пояснення, що саме передусім прагне відчути і передати у своїх виконавських версіях славетний диригент, дозволяє водночас зрозуміти, чим для нього є сучасність в широкому розумінні цього слова, як він намагається її переосмислити у своїй виконавській діяльності і композиторській творчості.

Як доводить весь поданий у дисертації аналіз хорових творів Анатолія Авдієвського, їх манера, стильові домінанти, осмислення композитором формотворчих і драматургічних закономірностей кожного окремого зразка нерозривно пов'язані з його величезним виконавським досвідом, стисло проектується на ті інтерпретаційні концепції, які він реалізує в роботі з хором ім. Г. Верьовки. Тому логічно визначити в обробках народних пісень та в оригінальних опусах видатного диригента-практика ті провідні особливості музично-виразової системи, які й у власній інтерпретації Маестро відомих

артефактів минулого і сучасності відображають художньо-естетичні запити сьогодення.

По аналогії з виконавськими, до творчих засад Анатолія Авдієвського, зорієнтованих на естетико-духовні пріоритети сучасної культури, насамперед її українського національного варіанту, відносимо: яскраву театралізацію композиційного плану (це стосується, в першу чергу, обробок народних пісень); деталізацію фактури, виділення особливих смислових та експресивних підтекстів, що надають образній системі художньої цілості дещо несподіваних «обертонів», впровадження в інструментальний супровід тембральних барв, раніше зовсім нехарактерних для української співочої традиції, наприклад, баянів, особливо ж у поєднанні їх з національними інструментами, такими як бандури. Цей хід міг би трактуватись як введення чужорідного звукосмислу, несумісного з українською національною тембровою сферою, якби не органічність використання композитором його виразових можливостей В тому сенсі варто згадати і деякі інші національні версії трактування баяну як сольного, ансамблевого та акомпануючого інструменту видатними українськими композиторами сучасності, наприклад, Володимиром Зубицьким.

В такому специфічному поєднанні тембральних характеристик, які становлять одну із важливих рис індивідуального стилю Авдієвського, природно виникає аналогія з постмодерними візіями не тільки в музиці, але й в усіх інших видах мистецтва, в яких сучасний етап – особливо ж якщо йдеться про українські реалії – трактується як перехідний період, в якому осмислення культурної минувшини є надзвичайно складним процесом. К.Кокоріна, наприклад, мислить цей перехідний період, на який припадає і основна частка творчості Авдієвського, «як один із факторів культурогенезу, в процесі якого занепадають традиційні й виникають нові форми й цінності, відбувається перегляд духовної спадщини й оновлення культурних традицій, що завершуються формуванням нової культурної системи. Однією з

найважливіших ознак культури перехідного періоду є багаторівневий і різноспрямований синтез» [81, с. 8].

Адаптація характерних фольклорних ритмоінтонацій, образно-інтонаційної символіки духовної музики, знаків індивідуальних стилів українських композиторів-класиків у інтонаційному прочитанні Авдієвським поетичних текстів минулого і сучасності становить ще один важливий сегмент його творчого стилю. Окрім того, що таким чином він знову ж таки природно вписується в ситуацію постмодерну, алюзії до знаків-символів минулого з метою рельєфнішого представлення художньої проблематики сьогодення використовувались композитором в його оригінальних опусах з двоякою метою.

По-перше, щоби за допомогою «езопової мови» обійти ідеологічні заборони і виразити глибинний сенс свого задуму за допомогою відповідних інтонаційних «кодів», які підготовлена аудиторія могла би без труду «розкодувати». Цей прийом видавався особливо важливим в радянську добу з її жорсткими рамками обмеження національних культур і імперативного насадження єдино правильного напряму розвитку мистецтва, заснованого на соціалістичному реалізмі.

Але окрім «езопової мови» знаки-символи, породжені різними історичними та соціальними пластами української культури попередніх епох, служили композитору дієвим засобом підкреслення вічних естетичних та етичних цінностей, що переходять з минулого у сьогодення. У їх використанні Анатолій Авдієвський переслідував й іншу мету: показати нерозривний духовний зв’язок різних поколінь українців, наголосити непорушність первинного ментального коду на всіх історичних етапах розвитку нації, всупереч всім несприятливим соціально-політичним обставинам.

Такий підхід властивий багатьом його кращим творам, зокрема, знаменитій «Колисанці», в якій, з одного боку, моделюються прадавні вузькооб’ємні поспівки фольклорних колискових, а з іншого – вони

інтегруються в контекст сучасного музичного мислення через терпкі гармонічні співзвуччя, об'ємні і барвисті просторово-колористичні параметри хорового супроводу тощо.

Отже, враховуючи всі вищенаведені приклади органічної єдності «традиційного – сучасного», «класичного – постмодерного», «демократичного – елітарного» в індивідуальному композиторському стилі Анатолія Авдієвського, можемо констатувати актуальну художню вартість його творчого доробку. Він виявляється важливим сегментом сучасної музичної культури України не лише як спонтанний прояв творчої енергії видатного хормейстера, але й як самодостатні артефакти, що демонструють неабияке багатство емоційно-образного змісту, диференційованість музично-виразової системи, завжди тонко враховуючи духовно-змістовну природу фольклорного інваріанту, його обрядову, компенсаторну чи будь-яку іншу онтологічну сутність – якщо йдеться про хорові обробки народних пісень; з іншого боку, не менш диференційовано і вдумливо прочитується автором поетичне слово минулого і сучасності в оригінальних опусах. І в одному, і в іншому випадку композитор тонко відчуває пульс епохи, проектує свої художні концепції на конкретного адресата – сучасну українську інтелігенцію.

Духовна, художньо-історична цінність створених Маестро хорових опусів незмірно зростає, якщо помістити їх в об'ємний контекст усієї багатогранної діяльності. На перше місце тут, звісно, слід поставити його реперезентативну диригентсько-виконавську практику, сотні підготованих концертних програм, здійснених записів на звуконосіях, що відображають повний шлях еволюції української хорової культури, від її зародження до сучасності, у всіх проявах – передусім, фольклорному, сакральному, професійному, в тому числі, національно-патріотичному, від архаїчних обрядових дійств – до повстанських пісень, від духовних концертів до однієї з найцікавіших світових опер XX ст. – опери-містерії Євгена Станковича «Коли цвіте папороть».

Саме цей велетенський багаж практичної діяльності дозволив Маестро якнайглибше відчути дух української музичної традиції і допоміг йому виробити якнайбільш відповідну до неї методику реалізації букви цієї традиції, адекватні інтерпретаційні підходи до національного пісенного джерела. Цей же досвід яскраво відображається у власних творах Маестро, надає їм особливої органічності пісенно-хорової манери і свідчить про тяглість традиції у переосмисленні витоків національної культури.

Репрезентативна роль, яку часто виконував хор ім. Г. Верьовки за кордоном, величезний успіх його виступів у багатьох країнах світу спонукав Анатолія Авдієвського до інтенсивної роботи з фольклорними зразками різних народів. Серед численних хорових обробок народних пісень більш ніж десяти країн деякі стали постійною позицією репертуару. В даному випадку можемо говорити про комунікативно-репрезентативні інспірації творчості Маестро, його прагнення знайти порозуміння зі слухачами різних географічних широт, а водночас через місток їх власної культурної традиції донести глибину і красу української пісні. В цьому аспекті Авдієвський виступає також як тонкий психолог, якому залежить на максимально повному і сильному емоційному враженні, залишеному в свідомості багатотисячної аудиторії зарубіжних країн. Ця мотивація теж відіграла свою істотну роль у манері хорових обробок пісень народів світу: їм завжди більше притаманна ефектна зображальність, театралізація, прийоми, здатні безпосередньо вплинути і зворушити слухачів, вихованих в іншій культурній традиції.

Ще одна вельми важлива творча інтенція, що відображається у творчості Анатолія Авдієвського, – дидактична, просвітницько-виховна спрямованість багатьох його опусів. Зрештою, більшість з них, незалежно від задуму самого автора, містить сильний національно-етичний імпульс, суттєвий для виховного процесу. Як багатолітній професор Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова, знаючи коло інтересів сучасного студентства – майбутньої еліти нації, він глибоко переймається

сучасним станом музичної освіти в Україні (чи точніше було б окреслити його категорією масової музичної неосвіченості), про що нераз відверто говорить у своїх виступах та інтерв'ю:

«*1949 року ще хлопчиком я підзаробляв (родина в нас була великою – п'ятеро дітей, а я – найстарший), працюючи концертмейстером у містечку Дальник біля Одеси. Потім був учителем співів та музики в загальноосвітній школі № 58 міста Одеси. Педагогіка мене завжди приваблювала. Я переконаний, що там, де дітям прищеплено любов до народної пісні, вони не зраджують їй усе життя»* [3].

Відповідно і його власна творчість переслідує мету естетичного виховання, усвідомлення вагомості вищезгаданого ментального коду, закладеного у народнопісенній скарбниці. Невипадково у жанровому розмаїтті обробок народних пісень Авдієвського значна частка належить тим, в яких моделюється повсякденна поведінка: любовні історії, стосунки батьків і дітей, вирішення етичних колізій тощо. Саме ця тематика найбільше хвилює молодих людей, до них звертається усією своєю творчістю і діяльністю видатний музикант. Пам'ятаючи про засади української народної педагогіки, що вироблялись протягом століть і дуже часто втілювались саме в народних піснях та обрядах, Анатолій Авдієвський скеровує свої творчі задуми до молодої аудиторії, плекаючи спадкоємність поколінь у збереженні національної духовності.

Таким чином, і дух, і букву творчості Анатолія Авдієвського можна зрозуміти лише виходячи з усього зазначеного комплексу різноманітних і вельми плідних видів його діяльності, що створюють сукупність усіх інтенцій, оскільки у своїх творчих пориваннях видатний музикант ніколи не керувався абстрактними позиціями «чистого» мистецтва чи, тим більше, не егоїстичним самоствердженням себе як творця, що підноситься високо над натовпом. Навпаки, весь композиторський процес у нього протікає в постійному усвідомленні ним адресата, на якого спрямовуються творчі наміри автора.

Таким чином, доволі об’ємний композиторський доробок Анатолія Авдієвського являє собою діалектичну єдність протилежностей: це водночас і демократичне – і елітарне мистецтво, спрямоване на професійне академічне виконання і на якнайширше коло слухачів, природно сприйняте в різних соціальних верствах, та разом з тим ніколи його манера письма не тяжіє до умисної спрощеності, «попсовості», про яку він сам відгукується доволі неприхильно: «*Вона* (тобто популярна музика – О. Д.) *зараз зорієнтована на шоу-бізнес. Це музика одного дня. Я не проти естрадного мистецтва, а проти сірості й халтури, які сьогодні насаджуються*» [3].

Особливий ренсансний тип особистості, який уособлює Анатолій Авдієвський, позначений широтою творчих інтересів, різновекторністю видів діяльності, інтенсивністю звершень, дозволив йому реалізувати в композиціях ряд важливих для сучасної української музичної культури завдань. У їх вирішенні він виявляється духовно спорідненим з такими сучасними майстрами хорового письма як Євген Станкович, Леся Дичко, Віктор Степурко, Богдана Фільц, Віктор Камінський, Віктор Тиможинський, Олександр Птушкін, Олександр Козаренко, Володимир Зубицький, Ганна Гаврилець, Володимир Рунчак та багато інших. Для них хорова сфера стає однією з магістральних як з огляду на індивідуальні естетичні пріоритети, так і на продовження питомих національних музичних традицій.

Український фольклор як духовний макрокосм нації виявляється для композиторів невичерпним джерелом інспірацій у інтонаційних образах сучасного світу. Так і для Анатолія Авдієвського переосмислення гармонії зв’язку «минулого – сучасного – майбутнього» відбувається крізь призму народнопісенної системи як найбільш об’ємної, цілісної, вивіреної часом і досвідом. Його композиторський доробок повністю сконцентрований у хоровому жанрі і глибинно ним відчутний як феномен колективного співу-музикування, що відображає духовну єдність народу, виявляє свою життєздатність у мистецькому просторі України завдяки органічності, вписаності у культурно-історичний процес.

Список опрацьованої літератури:

1. Авдієвський Анатолій: «На жаль, ми довго працювали в ізоляції від власного народу...» (Бесіду вела Людмила Чечель) // Київська муніципальна газета «Хрещатик», 17.06.2005.
2. Авдієвський Анатолій: «Практично ми живемо в ізоляції від власного народу» (розмовляла Тетяна Поліщук) // газета «День», №108, 17 червня 2000.
3. Авдієвський Анатолій: «Про що тужить рідна пісня» (бесіду вів Євген Іваненко) режим доступу: // kr-gazeta.kiev.ua: 01.02.2007.
4. Айзенк Г.Ю. Структура личности: Пер. с англ. / Г. Ю. Айзенк. – М.: КСП+; СПб: Ювента, 1999. – 463 с.
5. Андрос Н. Музична інтерпретація поезії Шевченка: (На матеріалі хорових творів укр. рад. композиторів) / Н. Андрос. – К. : Музична Україна, 1985. – 72 с.
6. Антонець Н. Виконавське музичне мислення в диригентській діяльності / Н. Антонець, А. Горбатська. – Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ, 2006. – 106 с.
7. Антонич Б. І. Національне мистецтво (спроба ідеалістичної системи мистецтва) / Б. І.Антонич // Карби. Мистецький збірник. – Львів, 1933. – С. 5.
8. Барабаш Ю. Тарас Шевченко: імператив України. Історіо- й націософська парадигма / Ю. Барабаш. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2004. – 181 с.
9. Байкін В. Л. Словник хормейстера. Посібник для диригентів-хормейстерів музичних училищ, училищ культури і мистецтв І-ІІ рівнів акредитації / В. Л. Байкін - Київ 2012. – 31 с.
10. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: Навч. посібн. / О. Бенч-Шокало. – К.: Ред. Ж-лу «Український Світ», 2002. – 433 с.

11. Берко П., Небелюк М. Національний характер і духовність українського народу. / П. Берко, М. Небелюк. – Львів-Борислав, 1999. – 24 с.
12. Бичко Б. Ментальні особливості національної самосвідомості / Б. Бичко // Філософські обрії. – 2000. - №3. – С.104-113.
13. Бичко І. Риси характерології української нації / І. Бичко // Етнонаціональний розвиток України. Терміни, визначення, персоналії. – К.:Наук. думка, 1993. – С.274-281.
14. Бичко І. Українська ментальність і проблеми гуманізації національної вищої освіти / І. Бичко // Розбудова держави. – 1993. - №3. – С.58-63.
15. Білинська М. Грає кобзар, виспівує. / М. Білинська. – К.: Музична Україна, 1981. – 129 с.
16. Білинський А. Народ, нація, держава / А. Білинський // Віче. 1994. - №9. – С.74-90.
17. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. / В. Бобровский. - М.: Музыка, 1977. – 332 с.
18. Борисенко В. Традиції і життєдіяльність етносу на матеріалі святково-обрядової культури українців. / В. Борисенко. – К.:УНІСЕРВ, 2000. – 191 с.
19. Брегеда А. Ю. Основи *політології*: Навч. посібник. / А. Ю. Брегеда. – [Вид. 2-ге, перероб. і доп.] - К.: КНЕУ, 2000. - 312 с.
20. Бурбан М. Українське хорове виконавство. Хори / М. Бурбан. – Ч. І. – Дрогобич: Вимір, 2005. – 298 с.
21. Ващенко Г. Виховний ідеал / Г. Ващенко. – Полтава: Полтавський вісник, 1994. – 191 с.
22. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю / В.М. Верховинець ; вст. ст. і заг. ред. Я. В. Верховинця. – [5-е вид., доп.] – К.: Муз. Україна, 1990. – 149 с.
23. Вильсон Глен. Психология артистической деятельности. Таланты и поклонники. / Глен Вильсон. – Москва: Когито-Центр, 2001. – 384 с.

24.Воропай О. Звичаї нашого народу. / О. Воропай. – К.: Оберіг, 1993. – 590 с.

25.Выготский Л. Психология искусства / Л. Выготский. – М.:Наука, 1972. – 367 с.

26.Геринович О. Диригенти про мистецтво інтерпретації / О. Геринович // Геринович Олександр «Криниця життя»: Спогади, творчість, педагогіка. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 49–51.

27.Гнатенко П. Український національний характер. / П. Гнатенко. – К.: 1997. – 114с.

28.Гоголь Н. В. О малороссийских песнях // Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений: [В 14 т.] / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – М.- Л.: Изд-во АН СССР, 1937 - 1952. – Т. 8. Статьи. – 1952. – С. 90 - 97.

29.Головинский Г. Композитор и фольклор : Из опыта мастеров XIX – XX веков. Очерки / Г. Головинский. – М. : Музыка, 1981. – 279 с.

30.Гордійчук М. Микола Леонтович («Творчі портрети українських композиторів») / М. Гордійчук. – К.: Музична Україна, 1972. – 56 с.

31.Горський В. Історія української філософії. Курс лекцій / В. Горський. – 3-тє видання. – К.: Наукова думка, 1997. – 286 с.

32.Грица С. Фольклор у просторі і часі. / С. Грица. – Тернопіль: Астон, 2000. – 228 с.

33.Грица С. Мелос української народної епіки. / С. Грица. – К. : 1974. – 235 с.

34.Грица С. Фольклор і сучасний світ контактів/ С. Грица // Трансмісія фольклорної традиції.– К. : 2002. – 27 – 29.

35.Гром’як Р. Естетика Шевченка / Р. Гром’як. – Тернопіль : Просвіта, 2002. – 51с

36.Гуменюк А. Український народний хор. / А. Гуменюк. – К. : Музична Україна, 1969. – 224 с.

37. Губерський Л. Людина в сфері гуманітарного пізнання / Л. Губерський. – К: Українский центр духовної культури, 1998. – 404 с.
38. Гуревич А. Я. Исторический синтез и школа «Анналов» / А. Я. Гуревич. – М. : Индрик, 1993. – 327 с.
39. Гусарчук Т. Індивідуалізація творчості в дзеркалі музичної текстології / Т. Гусарчук // Текст музичного твору: практика і теорія. Київське музикознавство. – К.:НМАУ, 2001. – Вип.7. – С.78 – 89
40. Давидов М. Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності / М. Давидов // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. – К., 2004. – Вип. 38. – С. 88–98.
41. Дей О.І. Сторінки з історії української фольклористики. / О. Дей. - К.: Наук. думка, 1975. - 271 с.
42. Демиденко Андрій. «У пісні передається духовний код нації» // Високий Замок, 11.08.2011, № 144. Розмовляла Галина Вдовиченко.
43. Демиденко Андрій: http://www.pisni.org.ua/persons/89.html
44. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття : Автореферат дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / О. О. Дерев'янченко; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2005. - 19 с.
45. Джулай Г. Музична ментальність: соціально-культурний аналіз: Автореф. дис.. …канд. філософ. наук.; 09.00.03. / Г. Джулай. – Південноукраїнський держ. педагогічний ун-т (м. Одеса) ім. К.Д.Ушинського. - О., 2003. - 24 с.
46. Динаміка фольклорного виконавства: матеріали науково-практичної конференції до 30-річчя кафедри музичного фольклору (Рівне, 26-27 лютого 2009 р.) / Ред. кол. Р.І. Дзвінка, Н.О. Супрун-Яремко, Б.І. Яремко, Ю.П. Рибак. – Рівне: 2009. - 119 с.

47. Дмитренко М. Український фольклор і глобалізація: проблема збереження генетичного коду / М. Дмитренко // Фольклористичні зошити: Зб. наук. праць. – Вип. 10. – Луцьк, 2007. – С. 3-10.
48. Дорогих Л. Художнє аматорство як елемент повсякденного життя і побуту населення України у другій половині XIX ст. / Л. Дорогих // Наукові записки Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова: Соціально–гуманітарні дисципліни: Актуальні проблеми сучасної культурології. – К., 1998. – С. 23 – 27.
49. Дорогих Л.В. Аматорське мистецтво як історико- культурне явище (на матеріалах України другої половини XIX ст.) Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.06 / Л. В. Дорогих/ Львівська академія мистецтв. – Л.: 2003. – 20 с.
50. Драганчук В. М. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці / В. М. Драганчук // Музикознавчі студії : наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. − Вип. 18. – Л. : Сполом, 2008. – С. 11−18.
51. Драганчук В. Український національний характер як предмет музикознавчого зацікавлення / В. Драганчук // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського державного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. - Вип. 1. – Луцьк: РВВ «Вежа» ВДУ ім. Лесі Українки, 2007. - С.124 – 137.
52. Дражниця Л. Аналітична робота диригента над музичним твором: Навчальний посібник / Л. Дражниця. – Львів : Панорама, 2003. – 191 с.
53. Дяченко В. М. Д. Леонтович. Малюнки з життя. / В.М. Дяченко. – [4-е вид]. – К. : Музична Україна, 1985. – 134 с.
54. Єрмоленко С. Фольклор і літературна мова / С.Єрмоленко. – К.: Наукова думка, 1987. – 245 с.
55. Жулинський М.Г. Нація. Культура. Література: національно-культурні міфи та ідейно-естетичні пошуки української літератури. / М.Г. Жулинський. – К.: Наук. Думка, 2010 – 560 с.

56.Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / О. Забужко. – [4-е вид]. – К. : Факт, 2007. –148 с.

57.Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період / О. Забужко. - К. : Факт, 1992. – 156 с.

58.Завальнюк А. Ф. Микола Леонтович. Листи, документи, духовні твори. (До 130-ї річниці від дня народження) / Упор. А. Ф. Завальнюк — Вінниця : НОВА КНИГА, 2007. – [2-е вид]. – 272 с.

59.Зеленіна Н. В. Підтекст музичного твору: формування та функціонування : автореф. канд. дис… мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Н.В. Зеленіна. – К., 2004. – 16 с.

60.Іваницький А. Українська музична фольклористика /методологія і методика/: Навч. посібник. / А. Іваницький - К.: 1997. – 336 с.

61.Іванова Л. Педагогічні ідеї М. Леонтовича (серія «Музика в школі») / Упор. Л. Іванова – К. : Музична Україна, 1982. – Вип.8. – С. 58 – 61

62.Іваницький А. Фольклор: генетика та логіко-структурна інформація (мислення – мова – музика) / А. Іваницький // Проблеми етномузикології: Зб. наук. праць / Упор. О.Мурзина. – Вип.1. – К.: Вид-во НМАУ ім. П.І.Чайковського, 1998. – С. 21 – 33.

63.Іванов В. Дмитро Бортнянський. / В. Іванов. – К.: Музична Україна, 1980. – 142 с.

64.Історія української музики: В 4 т. / АН УРСР. Ін-т мит-ва, фолькл. та етногр. ім. М. Т. Рильського; - К., 1989. – Т. 3. Кінець XIX-початок XX ст. - 424 с.

65.Історія української музики: В 4 т. / АН УРСР. Ін-т мит-ва, фолькл. та етногр. ім. М. Т. Рильського; - К., 1991. – Т. 4.: XX ст. - 445 с.

66.Історія української музики: В 6 т. Т. 5: 1941-1958 рр.– К. : 2004. – 442 с.

67.Катрич О. Т. До питання типології музично-виконавської творчості / О. Катрич // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2007. – Вип. X – XI. – С. 155–158.

68. Катрич О. Національна специфіка української музики / О. Катрич // Укр. світ. – 1996. №4. – С.32.
69. Катрич О. Музично-виконавський архетип як стильове підгрунтя явищ музично-виконавської творчості / О. Катрич // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Зб. статей. – Київ: НМАУ, 2004. – Вип. 37. – С. 59–67.
70. Катрич О. Про диференціацію засобів музичної виразності композитора та виконавця (до питання музично-виконавського стилю) / О. Катрич // Музичне мистецтво: традиції, досягнення, перспективи. – Донецьк, 1998. – С. 79–82.
71. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) / О. Катрич. – Київ; Дрогобич : Відродження, 2000. – 100 с.
72. Кирчів Р. Із фольклорних регіонів України. Нариси й статті / Р. Кирчів. – Львів: ІН НАНУ, 2002. – 352 с.
73. Кияновська Л. О. Деякі аспекти стильового аналізу регіональних музичних культур (на прикладі Галичини) / Л.О. Кияновська. // Syntagmation: Збірка наукових статей на пошану професора С. Павлишин. – Львів: Сполом, 2000. – С. 87-99.
74. Кияновська Л. О. Син століття : Микола Колесса в українській культурі ХХ віку : Сім новел з життя артиста / Л. О. Кияновська. – Львів : ЛДМА ім. М. В. Лисенка; НТШ, 2003. – 294 с.
75. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. / Л. Кияновська. – Тернопіль: Астон, 2000. – 296 с.
76. Ким Г. Рассказы о родном языке. Популярное корееведение. Серия АКК / Г. Ким. – Алматы, ЗАО «Сенім», 2003. режим доступу: http://world.lib.ru/k/kim_o_i/eedf335rtf.shtml
77. Княжинський А. Дух нації. Соціологічно-етнопсихологічна студія / А. Княжинський. – Нью-Йорк-Філадельфія-Мюнхен: НТШ ім. Шевченка в ЗДА, 1959. – 291 с.

78. Ковалинас Н. Иное в музыкальном тексте, или попытка анализа интуитивного мышления композитора / Н. Ковалинас // Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського. Музичний твір: проблема розуміння. – Київ: НМАУ, 2002. – Вип. 20. – С. 148–159.
79. Ковалик П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи): Автореф. дис. канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / П. А. Ковалик. – Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. – К., 2002. – 18 с.
80. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів: вид-во НТШ, 2000. – Українознавча бібліотека НТШ, число 15. – 286 с.
81. Кокоріна К. Г. Синтетичність як особливість культури перехідного періоду. Автореф. канд. дис… культурології. 26.00.01 / К.Г. Кокоріна. – Таврійськ. нац. ун-т ім.Вернадського – Сімферополь, 2010.
82. Колесса Ф. Музикознавчі праці / Ф. М. Колесса. – К: Наукова думка, 1970. – 554 с.
83. Корнійчук В. Портрет хору в людських долях /В. Корнійчук // газета «Президентський вісник», № 33-34 від 24 серпня 2001 р.
84. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки / Н. П. Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – 208 с.
85. Корній Л. Історія української музики / Л. Корній. – Київ – Нью-Йорк : В-во «М. П. Коць», 2001. – 479 с. – (Історія української музики; ч. 3).
86. Котляревская Е. Роль текста в «психологическом» анализе музыкального произведения / Е. Котляревская // Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія : зб. ст. – Київ, 2001. – Вип. 7. – С. 22 – 34.
87. Кофман Р. Виховання диригента: психологічні особливості / Р. Кофман. – Київ : Музична Україна, 1986. – 39 с.

88. Кошиць О. Листи до друга (1904 - 1931). Упорядкування, опрацювання текстів, коментарі, передмова і покажчик імен Л. Пархоменко. / О. Кошиць. – К.: Рада, 1998. – 190 с.
89. Кошиць О. Спогади. Упоряд., передмова Михайла Головащенка; післямова Михайла Слабошпицького. / Олександр Кошиць. – К. : Рада, 1995. – 384, [5] с.
90. Кримський С. Архетипи української ментальності / С. Кримський // Проблеми теорії ментальності – К.: Наукова думка, 2006. – С. 272 - 301.
91. Краснова Л. До проблеми аналізу та інтерпретації художнього твору / Л. Краснова. – К.: Наука, 2003. – 133 с.
92. Краснодембський З. На постмодерністських роздоріжжях культури / [Пер. з польської Р. Харчук]. / З. Краснодембський. – К. : Основи, 2000. – 196 с.
93. Крицький В. Формування художньо-інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця / В. Крицький // Музичне виконавство. – К. : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 1999. – Вип.3. – С.110-116.
94. Крылова Л. О. О некоторых приемах выражения авторской позиции в музыкальном произведении : автореф. канд. дис… искусствоведения : спец. 17.00.02 / Л. О. Крылова. – Москва, 1987. – 18 с.
95. Кузик В. Шлях до Пророка довжиною у 20 років / В. Кузик // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2006. – Вип. 50. – С. 96–106.
96. Кульчицький О. Риси характерології українського народу / О. Кульчицький // Енциклопедія українознавства. Загальна частина. – К.: Генеза, 1995. – С.708 - 718.
97. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість: Підручник. / М. Лановик, З. Лановик. – К.: Знання - Прес, 2001. – 591 с.
98. Лащенко А. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України / А. Лащенко // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Зб.ст. – Музичне виконавство. – Київ, 2001. – Вип. 18. – С. 8–25.

99. Лащенко А. Проблеми дослідження вітчизняної хорової культури / А. Лащенко // Українське музикознавство. – Київ: 1998. – Вип. 28. – С.13–24.

100. Ле Гоф Ж. Ментальность: двусмысленная история / Ж. Ле Гоф // История ментальностей, историческая антропология. Зарубежные исследования в обзорах и рефератах. Сост. Е. М. Михина. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1996 – С. 75 – 97.

101. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление / Л. Леви-Брюль // Психология мышления. – М: Изд-во МГУ, 1980. – С. 130 – 140.

102. Лозко Г. Українське народознавство. / Г. Лозко. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995.– 368с.

103. Луканюк Б. Активне фольклорне середовище як фактор композиторського стилю (на прикладі творчості М. Леонтовича) / Б. Луканюк // Українське музикознавство – К. : Музична Україна, 1987. – Вип. 22. – С. 38 - 48.

104. Луканюк Б. «Дударик» М. Д. Леонтовича / Б. Луканюк // Народна творчість і етнографія,1978, №1. – С. 58 - 64.

105. Луканюк Б. Творчий метод М. Д. Леонтовича / Б. Луканюк // Українське музикознавство. – К. : Музична Україна, 1989. – Вип. 24. – С. 36 - 45.

106. Людкевич С. Віктор Матюк / С. Людкевич // С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи / [Упорядкування, редакція, вступна стаття і примітки З. Штундер]. – Т. І. – Львів : Дивосвіт, 1999. - С. 281 - 284.

107. Людкевич С. Про композиції до поезій Шевченка / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи / [Упорядкування, редакція, вступна стаття і примітки З. Штундер]. – Т. 1. – Львів: Дивосвіт, 1999. – С. 238 – 242.

108. Людкевич С. Про основу і значення співности в поезії Тараса Шевченка / С. Людкевич // С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи / [Упорядкування, редакція, вступна стаття і примітки З. Штундер]. – Т. І. – Львів : Дивосвіт, 1999. – С. 218 – 242.
109. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. / І. Ляшенко– К.: Музична Україна, 1973. – 324 с.
110. Ляшенко І.Ф. Історико-стильові та етнофольклорні джерела формування української композиторської школи / І. Ляшенко // Українська художня культура. – К.: Либідь, 1996. – С.235-258.
111. Майчик О. І. Композиторська творчість західноукраїнських хорових диригентів-практиків другої половини ХХ ст. Автореф. канд. дис. 17.00.03 – музичне мистецтво / О. І. Майчик. – Львів: 2010. – 18 с.
112. Мазель Л. О типах творческого замысла / Л.Мазель // Советская музыка, 1976, №5. – С. 19 - 31.
113. Мазель Л. А. Строение музыкальных призведений : [Учебн. пособие для муз. вузов] / Л. А. Мазель. – М. : Музыка, 1960. – [Изд. 3-е] – 265 с.
114. Макаренко Г. Г. Творчість диригента у контексті інтегративного підходу : автореф. дис... доктора мистецтвознавства : 17.00.01 / Г. Г. Макаренко. – Київ, 2006. – 20 с.
115. Макаренко Г. Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри / Г. Г. Макаренко. – Київ : Факт, 2005. – 328 с.
116. Маркова Е. Вопросы теории исполнительства / Е. Маркова. – Одесса : Астропринт, 2002. – 126 с.
117. Маркова О., Смірнова Л. До питань теорії виконавської інтерпретації / О. Маркова, Л. Смірнова // Музичне виконавство. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. – Вип. 1. – С.126–134.
118. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / А.К. Мартинюк. – Х., 2001. – 20 с.

119. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорові школи в Україні і світі / А.К. Мартинюк. // Теоретичні та практичні питання культурології: зб. наук. статей. – Запоріжжя : ЗДУ, 2000. – Вип. 3. – С.106 – 112.

120. Мартинюк А. К. Персоналії української музичної культури в світлі педагогічної спадщини / А.К. Мартинюк. // Теоретичні та практичні питання культурології : зб. наук. статей.. - К. : Логос, 1997. - Вип. 1, ч. 2. - С. 9-16.

121. Мистецтво України : Біографічний довідник / [за ред. А. В. Кудрицького]. / І. Гамкало. – К. : Головна редакція УСЕ ім. М. Бажана, 1997. – 700 с.

122. Мних Р. Об интерпретации художественного произведения / Р. Мних // Литературоведческий сборник. – Донецк, ДонНУ, 2000. – Вып. 3. – С. 220–232.

123. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації / В. Москаленко // Київське музикознавство. Проблеми музичної інтерпретації : зб. ст. – Київ, 1999. – Вип. 2. – С. 4–14.

124. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации / В. Г. Москаленко. – К. : КГК им. П. И. Чайковского, 1994. – 157 с.

125. Мостова Ю. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації: параметри звуко-пластичної та словесно-музичної адекватності / Ю. Мостова // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. ст. – Київ, 2003. – Вип.27. – С. 55–74.

126. Мусин И. О воспитании дирижера : Очерки / И. Мусин. – Л. : Музыка, 1987. – 247 с.

127. Національний заслужений академічний український народний хор імені Г. Верьовки. Режим доступу в Інтернеті: // http://www.veryovka.kiev.ua/

128. Пальоний В. І. Радянська фольклористка та радянський аполітичний фольклоризм // В. І. Пальоний. Історія української музичної фольклористики (1960-1990-ті роки). – Київ:1997. – С. 8 – 51.

129. Пархоменко Л. М. Леонтович / Л. Пархоменко. – К. : ТОВ «Атлант Ю Ем Сі», 2007. – 64 с.

130. Переломов. Л.С. Конфуций: «Лунь юй» / Л. С. Переломов. – М.: Восточная литература: РАН, 1998. – 168 с.

131. Перепелюк В. Повість про народний хор / В. Перепелюк. – К., 1970. – 257 с.

132. Пилатюк І. Об'єктивні і суб'єктивні параметри авторської інтенції в творчості композитора / І. Пилатюк. // Музикознавчі студії : зб. ст. ЛНМА ім. М. Лисенка. – Львів : «Сполом», 2008. – С. 91–97.

133. Поліщук Т. З народною піснею по життю / Т. Поліщук // «День» №37, вівторок, 7 березня 2006.

134. Попович М. В. Проблеми теорії ментальності / [Попович М. В., Кисляковська Ю. та ін.]. − К. : Наук. думка, 2006. − 406 с. [Проект „Наукова книга"].

135. Правдюк О. Художня самодіяльність Української РСР у її зв'язках з фольклором і професіональним мистецтвом / О. Правдюк // НТЕ. – 1976. – № 5. – С. 9 – 18.

136. Проблеми етномузикології. Збірка наукових статей. Вип. 4. / [Мурзіна О.] – Київ, 2009. – 337с.

137. Проблеми самоідентифікації сучасного українського суспільства. – К.: Нац. акад. управління, 2009. – 251с.

138. Рожок В. І. Творчість Стефана Турчака в контексті музично-театральної культури України 60 − 80-х рр. XX століття: автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 / В. І. Рожок. – Національна музична академія України ім. П.Чайковського. − К., 1997. – 37 с.

139. Роменець В. Історія психології. XIX – початок XX ст. / В. Роменець – К.: Либідь, 2007. – 832 с.

140. Рунчак В. Концертне виконання музичного твору як синтез аудіо- та візуального чинників естетично-емоційного враження / В. Рунчак //

Науковий вісник НМА ім. П. І. Чайковського : Час. Простір. Музика. – К., 2003. – Вип. 25. – С. 183–186.

141. Руссова С.М. Типологія образу автора в ліричному тексті (на матеріалі російської та української поезії ХХ століття) / Автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.06 / С. М. Русова – НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка. – К., 2003. – 37 с.

142. Самітов В. З. Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психофізіологічний аспект) / В. З. Самітов. – К. : ДАККіМ, 2007. – 200 с.

143. Свідзинський А. Самоорганізація і культура / А. Свідзинський. – К., 1999. – 287 с.

144. Сеник Л. Тарас Шевченко і його творчість у світлі постмодернізму / Л. Сеник // Посвята: Літературно-мистецький збірник / [За ред. Р. Лубківського]. – Львів : Світ, 2003. – 224 с.

145. Сенченко Л. Формування хорового мислення дириґента / Л. Сенченко. – Рівне, 1998. – 128 с.

146. Сирятська Т. Артистична енергетика та її вплив на формування визначальних рис виконавського стилю/ Т. Сирятська // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К. 2004. – Вип. 37. – С. 190–198.

147. Скопцова О. М. Народне багатоголосся як стильова ознака фольклорного виконавства / О. М. Скопцова // Вісник КНУКіМ : зб. наук. праць. – Вип. 12 / Київський національний університет культури і мистецтв. – К., 2005. – С. 133 – 139. [Серія „Мистецтвознавство”].

148. Скопцова О. М. Наукове осмислення українського народнопісенного виконавства / О. М. Скопцова // Культура і мистецтві у сучасному світі: Наукові записки КНУКіМ. Випуск 6. / Київський національний університет. – К., 2005. – С. 233 – 239.

149. Скопцова О. М. Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець ХІХ – ХХ століття). Автореф.

канд. дис. мистецтвознавства: 17.00.01 / Скопцова О. М. – Київський національний університет культури і мистецтв. – Київ, 2005. – 18 с.

150. Скопцова О. М., Рубаха О. О. Народно-хорове виконавство в контексті сучасної української культури / О. М. Скопцова, О. О. Рубаха // Вісник КНУКіМ: зб. наук. праць. / Київський національний університет культури і мистецтв. – К. : Видавництво центр “КНУКіМ”, 2003. – Вип. 8. – С. 102 – 109. – [Серія “Мистецтвознавство”]

151. Сміт Е.Д. Національна ідентичність / Е.Д. Сміт. – К.: Основи, 1994. – 224 с.

152. Современная западная философия: Словарь. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: ТОН – Остожье, 1998. – 544 с.

153. Сосенко К. Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого вечора / К. Сосенко. – К., 1994. – 343 с.

154. Станкович-Спольська Р. «Цвіт папороті» Євгена Станковича: проблема жанру. Автореф. канд. дис. мистецтвознавства 17.00.03. – Музичне мистецтво / Р. Станкович-Спольська. – Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. – Київ, 2005. – 20 с.

155. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини XX століття: дослідження / Б. Сюта. – К. : 2004. – 120 с.

156. Творчість М. Д. Леонтовича. Збірка статей, упор. В.Золочевський. - К.: Музична Україна, 1977. – 128 с.

157. Терещенко А. Кантата і ораторія / А. Терещенко // Історія української музики. – Київ : «Наукова думка», 1992. – С. 204–228. – (Історія української музики; т. 4).

158. Терещенко А. Кантати / А. Терещенко // Історія української музики. Друга половина XIX ст. – Київ : «Наукова думка», 1989. – С. 135–153. – (Історія української музики; т. 2).

159. Тичина П. Подорож з капелою К.Стеценка : Щоденник / П. Тичина. – К. : Рад. письменник, 1982. – 261 с.

160. Ткаченко О. Мова і національна ментальність / О. Ткаченко. – К.: Грамота. – 2006. – 240с.

161. Торба О. В. Українська хорова творчість останньої третини ХХ ст. та проблема жанру / О. В. Торба // Культурологічні проблеми української музики: зб. ст. / Наук. вісн. НМАУ ім. П. Чайковського. – К. : НМАУ, 2002. – Вип. 16. – С. 278-297.

162. Торба О. Українська хорова музика в контексті сучасних тенденцій функціонування національної музичної культури / О. В. Торба // Україна на порозі третього тисячоліття: духовність і художньо-естетична культура. Т.14. – К., 1999. – С.456-463.

163. Українська культура. Історія і сучасність / За ред. Черепанової С. О. – Вид. 2-ге, доп. – Львів: Світ, 1994. – 450 с.

164. Фільц Б. Хорові обробки українських народних пісень : Творчі принципи опрацювання пісень радянськими композиторами / Б. Фільц. - К. : Наук. думка, 1965. – 133 с.

165. Фурман А. Психокультура української ментальності: Наукове видання. / А. Фурман. – Тернопіль: Економічна думка, 2002. – 132 с.

166. Фурса М. Національні особливості творчості / М. Фурса // Людина і творчість: Матеріали людинознав. філос. читань. – Дрогобич: Вимір, 1997. – С.210-218.

167. Хорове виконавство України / [упор. М. І. Бурбан]. – Дрогобич : Вимір, 2004. – 196 с.

168. Храмова В. До проблеми української ментальності / В. Храмова // Українська душа. Збірник статей. Ред. В. Храмова. – К. : МП «Фенікс», 1992. - С. 3 – 28.

169. Хрипко С. Етнокультурна, царина духовно-релігійних обрисів української метальності. / С. Хрипко. – К.:НПУ ім..М.П.Драгоманова, 2009. – 150с.

170. Хрущ О. Цінності та особливості українського національного характеру / О. Хрущ // Журн. укр. геополітики, філософії та культури. − 2002. − Режим доступу в Інтернеті: http://newright.il.if.ua/confixus.htm.

171. Цалай-Якименко О. Музичні принципи ритмотворення у силабічному вірші Тараса Шевченка / О. Цалай-Якименко // Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка. – Львів, 2004. – Том CCXLVII : Праці Музикознавчої комісії. – С. 20–49

172. Чигринов В. Політична ментальність українського суспільства. Історія і модерн. / В. Чигринов. - Х.: ХІБМ, 2001. - 197 с.

173. Шатова І. Стильові основи одеської хорової школи. Автореф. канд. дис… мистецтвознавства 17.00. 03/ І. Шатова. – Одеса: Одеська державна музична академія ім. А.Нежданової. – Одесса, 2005. – 20 с.

174. Шокало О. Традиція української культури / О. Шокало // Український Світ, 1995, № 4-7. – С.7.

175. Якубяк Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич: Монографія / Я. Якубяк. — Львів : ДВЦ НТШ, 2003. — 264 с.

176. Янів.В. Нариси до історії української етнопсихології / В. Янів. – К.:Знання, 2006. – 341с.

177. Яцук Н. Українська ментальність як феномен етногенетичного та соціокультурного буття народу. Автореферат канд. дис… філософських наук 09.00.03 / Н. Яцук. – Запоріжжя, 2003. – 16с.

178. Ященко Л. Українське народне багатоголосся. / Л. Ященко. – К., 1962. – 234 с.

179. João de Freitas Branco. História da Música Portuguesa, 3ª ed. / João de Freitas Branco. – Mem Martíns: Publicações Europa-América, 1995. – P. 79.

180. Kurth E. Musikpsychologie. / E. Kurth. – Berlin: Max Hesser Verlag, 1931. – 323s.

181. Marco T. La musica de la Espana contemporanea / T. Marco. – Madrid, 1970.

Додаток 1.

Розмова з Анатолієм Авдієвським

1. *За якими принципами підбирались пісні для обробок? Що служило зазвичай поштовхом до написання обробки?*

За принципами добору високохудожніх зразків музично-пісенного фольклору відповідного краю для формування концертних програм мистецьких колективів, в яких мені доводилося працювати. Також заохочувало до такої творчої діяльності наявність солістів з унікальними голосами (О.Павловська, Л.Клименко, В.Бойко, Н.Матвієнко та ін.) та професіональний рівень виконавців й колективу в цілому.

Враховувалось побажання першого секретаря Житомирського обкому партії Михайла Михайловича Стахурського, українця за походженням, рожденного за Уралом: «Заспівайте хором місцеві народні пісні, але так, щоб за своєю красою та глибиною змісту могли у полісян викликати почуття щирої гордості за свою землю й рідний край, піднести дух, який дав би силу піднятися в повний ріст після важкої праці з ранку до ночі». Виконуючи це побажання, я з належною увагою записував пісні Полісся, безмежно закохуючись в них, гармонізував та обробляв їх, формуючи концертний репертуар Поліського народного хору «Льонок». За таким принципом підбирались пісні під час моєї роботи з іншими колективами.

2. *Як складалась співпраця з інформантами? Якщо пісні підбирались із збірок (як нп. зі збірки Леопольда Ященка), чим Ви керувались?*

Добирались унікальні пісні з різних місцевостей України, наприклад, з села Крячківки, що на Полтавщині. Інформанти демонстрували чудове голосове плетиво кожної партії (особливо підголоски-виводи), а все разом створювало дивовижну гармонію, народжуючи неповторний український національний колорит.

4. *Наскільки в процесі написання оригінального твору чи обробки Ви консультувались з професійними композиторами чи музикантами, а наскільки керувались власною творчою інтуїцією?*

Керувався власною творчою інтуїцією. Стосовно професійних композиторів «консультувався» прослуховуючи їхні твори на звуконосіях або ознайомлюючись з ними та аналізуючи їх під час програвання нотного матеріалу.

А взагалі – виходив від природи самої пісні. Адже спектр звучання у хоровому виконанні народної пісні – це ж не просто виконавська техніка, це

своєрідний сигнал менталітету, тобто наш національний характер, розуміння того, хто ми є насправді, чийого роду ми діти. Музикальність – це ж також ознака більш вагомих філософсько-моральних понять, часто пов'язана і з мудрістю, і з душевними якостями. Недарма в нас, українців, полководці і отамани не лише були в загальному дуже освіченими, знали по декілька європейських мов, але і були дуже музикальними та грали на музичних інструментах. Козак-воїн, козак-Мамай недарма на багатьох картинах XVII – XVIII ст. зображений поруч із шаблею та конем, адже він володів бандурою. Бандура в даному випадку мислиться не як конкретний інструмент, а як символ.

5. *Як вибирались тексти до оригінальних хорів? Яка поезія осмислювалась Вами, як близька Вашому творчому духові?*

Часто тексти пісень та хорових творів народжувались у співпраці з поетами – Валентин Грабовський, Олесь Доріченко, Дмитро Луценко, «Пісня про Україну», «Привітальна», «Над широким Дніпром», Микола Сингаївський «Розляглося наше поле».

Особлива насолода отримувалась від творчості Тараса Шевченка, Лесі Українки.

6. *Наскільки в обробках зарубіжного фольклору Ви керуєтесь засадами, знайомими Вам з обробок українських пісень?*

Як відомо, народні пісні, пісні народів світу мають багато спільного, залишаючись неповторними відносно національного колориту і особливостей форми, метро-ритмічних малюнків, мелодичних зворотів а поза тим у них є спільним тематика – пісні про кохання, родинно-побутовий цикл (оспівування краси природи своєї Батьківщини) і це все з однієї сторони зближує їх по тематиці, а поза тим я завжди в своїх обробках прагну залишити і відтворити національний колорит, притаманний пісням тих чи інших різних країн світу, в яких гастролював хор Верьовки, і в якійсь мірі ми з цим справлялись. Тому що португальці скажімо, сприймали пісню у виконанні Володимира Бойка «Пальмеріта» як таку, що вона завжди викликала особливе захоплення і приходилось по три, а то і чотири рази виконувати на біс цю пісню, «Ку-ку-ру-ку-ку» в Мексиці, пісню надзвичайно популярну, яка мала свого автора (Томаса Мендеза – О. Д.), ми зробили таке опрацювання для нашого хору, що він підсилював національний мексиканський колорит, а поза тим робив цю пісню буквально унікальною, що відзначив сам автор, який був на концерті. Він сказав, що хор Верьовки є не тільки пропагандистом власного українського фольклору, а і великим популяризатором пісень народів світу, зокрема моєї пісні «Ку-ку-ру-ку-ку».

6. *Наскільки Ваша праця диригента-практика впливає на Ваш творчий процес? Чи уявляєте Ви в процесі творення, як конкретно буде звучати твір у виконанні певного колективу та солістів?*

Моя практика диригента безумовно, впливає на творчий процес але ж від мене залежить формування репертуару, збереження відповідних особливостей національних в співі, наявністю позиційних, вокальних особливостей хору, зберігаючи саме манери, притаманні лише хору Верьовки. Але я вважаю, що вона не повинна бути обмеженою, щодо виконання різних пісень, що складає репертуар хору. Українська народна пісня являє собою таке національне багатство, довершений мистецький рівень, що наявність всіх манер вокального мистецтва здатні підняти жанрове розмаїття, характер і аспект смислової інтонації, наявність різноманітності форм, щоб відтворити багатство пісенного поля, зберігаючи його колорит, національні особливості, тому я не обмежуюсь відтворенням лише однієї співочої манери. А прагну використовувати буквально всі в наявності вокальні можливості і школи лише зберігаючи, щоб вони були не лише аспектом різноголосся, а цілісним художнім організмом.

7. *Як ви працюєте над піснями? З чим приходите до хору? Які фундаментальні завдання ставите в першу чергу перед собою і відтак – перед хористами?*

Найголовнішим є емоційно-смислове сприйняття твору, надання тембру емоційного забарвлення. Скільки є різноманітних інтонацій (а їх насправді – мільйони), лише до одного «а» існує тисячі змістових відтінків. Вибрати одну, свою – це вже індивідуальна здатність кожної людини. А пісня об’єднує тисячі, мільйони цих інтонацій, темброво-характерних нюансів. І я працюю над ситуацією смислових інтонацій – від однієї літери, до слова, до фрази. Щоб вони найбільш адекватно відповідали настрою, образу. Коли б і нашим політикам навчитися мислити цими інтонаціями, коли б їм цієї народнопісенної мудрості та делікатності – ми б уже давно мали іншу державу, інший парламент, інше життя.

8. *Дуже багато списів ламається довкола прийнятого у Вашому хорі поєднання академічної і народної манери співу, що це, мовляв, суперечить законам хорового співу.*

Ми – мистецький колектив. Тут своя правда. І вона може бути значно вище побутової достовірності. Тут уже діє його величність Талант, це як і в акторській майстерності – побутовий, буденний образ чи ситуація, пропущені через талант, в сто, в тисячу разів переконливіший.

Я не науковець, але я так відчуваю. До цього часу в мене немає чіткого визначення «академічної» і «народної» манер співу. Я переконаний – якщо народ створив такий багатий пісенний фольклор, якщо це «народ-композитор», як говорив Чайковський, то це також космічний дар. Такий самий, як і коливання звуку, ті специфічні вібрації, які закладені в співі. Це складні історичні поняття і категорії, для того, щоб вірно зрозуміти їх, мені ще самому треба розібратися, хто ми є такі.

9. *Наскільки українська народна пісня, на Вашу думку, відображає ментальний образ нації?*

«На запитання «хто ми?», «яка наша культура?» дають відповідь не лише археологія, історія. На них відповідає і голос народу, голос землі, голос автентичний. Саме в наших піснях сконцентрована генетична пам'ять, саме на них слід в першу чергу звернути увагу нашим історикам. Кобзарі, лірники, мандрівні дяки, які не співали – проповідували своїми кантами, псалмами – високі моральні цінності. Невже вони могли робити це якимись бридкими тембрами, відкритим горловим співом, різким та неприємним для слухачів? Ні – вони співали тим тембром, який був найближчим до Господа Бога.

10. Сьогодні точиться чимало суперечок, яку манеру хорового співу вважати більш виправданою: ту, яку ми звикли називати «народною» чи академічну? Що вам як хормейстеру особисто є ближчим – горловий «відкритий» спів чи «опорний»? Який є більш природній для нас, з точки зору української культури?

Це складні з багатьох оглядів питання. Так, існує горловий спів, як і спів, позбавлений будь-яких естетичних форм, і так званий академічний. Останнього, на мою думку, не існує. Адже спочатку варто було б визначити, що таке «академічний»? Я можу поставити питання – що таке класичний? В радянські часи вищою формою академічного мистецтва вважали народне. Адже якщо мистецтво не слугує народу, то чи потрібне воно взагалі?

І де тут академізм, де народність? Як їх між собою розділяти і розводити по різних полюсах? Вважаю, кожен спосіб хорового виконання має право стати класичним. Чи то найдовершеніше академічне виконання, чи літургійний спів, чи народнопісенний – кожна форма змогла дати таких визначних представників, котрі здивували цілий світ передовсім високою мистецькою культурою, духовною культурою, блискучою технікою, вмілою постановкою голосового апарату. Причому, здійсненою не педагогами, не загальновизнаними майстрами своєї справи, а такою природною методою, що передавалася із покоління в покоління. Це так зване мистецтво традиційної вокальної культури.

Академізм – це не манера, це професійний рівень. На жаль, хор ім. Г.Верьовки і досі не може отримати звання академічного, хоч ми виконували й твори Євгена Станковича («Цвіт папороті»), і Віктора Зубицького. Але ми немов у другому ешелоні, на другому щаблі, тому що називаємося народним. Це ще раз засвідчує, на жаль, тенденцію нашого часу, коли народне не має права бути довершеним, високопрофесійним. Чомусь нам доводиться чути лише гірші взірці «народного» горлового співу, крикливі, неграмотні – вони суперечать самій естетиці народного мистецтва. За радянських часів горловий спів хор-ланок був своєрідним виявом протесту: проти того, що дозволяли співати духовні композиції, патріотичні твори. Тому й відповідали на тиск – криком. На загал же ж, горловий спів є свого роду запереченням грудного – темброво повноцінного, багато забарвленого. Тому українцям не міг бути притаманним виключно горловий спів. Пригадую, як співав на повні груди мій батько, як використовував всі темброво-смислові можливості… На жаль, саме поняття народного співу зазнало непоправного спотворення. Нав'язувався псевдонародний «горловий» спів із метою примітивізації народного мистецтва. З другого боку, я саме в народному середовищі чув такі голоси, без яких дуже збідніли наші філармонії, оперні сцени.

11. *Аналізуючи ваші виконання, звернула увагу на природній перехід з «грудного» регістру, як народного, до верхніх, «поставлених», що дуже збагачує барву.*

Але це ж традиція українського багатоголосся, пісень, які виконувалися в природніх умовах, часто – на відкритому повітрі, де немає штучних акустичних умов. І тоді людина природно підлаштовується до питомих умов її землі. Це стосується не лише української традиції, але й більшості інших народів. До прикладу, звукові уявлення індусів значно тонші, аніж європейців. Тож з цього огляду спів – це не просто ремесло, це явище вищого порядку. Недарма ж спочатку було слово. А слово мало голосні, які потрібно було озвучувати.

На мою думку, культура народного співу далека від технологічних понять «горловий – негорловий», «академічний – класичний»… Це суть нашої нації, це голос нашої нації, це глас. Те, що мені вдалося почути, те, що вдалося зафіксувати в своїй професійній хормейстерській творчості – це ознака характеру, я б навіть сказав – інтелекту та сенсу нашої нації. Це найвищий рівень вияву її сутності на цій невеликій території під назвою Земля, вияв причетності до Бога, намагання через пісню бути ближчим до Нього, виявити свою любов до Нього. Невипадково в українців немає жодної атеїстичної пісні, яка б заперечувала Його сутність.

Українці у співі ніколи не кричать – нав'язана радянськими ідеологами криклива манера художньої самодіяльності, що була начебто народною, взагалі не закладена в нашій ментальності. Адже коли людина кричить? Від страху, перед обличчям небезпеки, від злості, безсилля і гніву. Всього цього немає і не може бути в українській пісні, у співі нашого народу. Наші люди

співають з любов'ю, передають захват від свого почуття єдності з природою, від свого відчуття краси Божого світу.

12. *Хто з українських композиторів-авторів обробок і оригінальних хорів справив на Вас найбільший вплив?*

Микола Леонтович, Кирило Стеценко, Борис Лятошинський. Леонтович не тільки справив як неперевершений майстер геніальних обробок, які дуже важко назвати обробками, бо це його власні поеми про людське життя, побут, про любов, в яких зафіксована любов до своєї Батьківщини, до природи, до близьких – батька й матері, до своїх дітей. Мені імпонує також його моральність по відношенню до свого власного твору, як я знаю про те, що на початку XX століття уже була набрана і вийшла друком збірка пісень в обробці Миколи Дмитровича Леонтовича і вона знаходилась на шпальтах видавництва, яке здійснило цю акцію, і ось він, зібравши всі свої останні кошти, викупив всі примірники, які були надруковані, але випадково не відправлені до магазинів на реалізацію, він їх за власний кошт викупив всі – і спалив. Тож він не тільки був геніальним майстром, а він ще був винятково надзвичайно вимогливим до своєї творчості. Ну, я , безумовно, не Леонтович, мені негоже копіювати його, але я завжди в якійсь невпевненості щодо досконалості своєї роботи в галузі обробок народних пісень, бо вважаю, що оригінал завжди в художньому відношенні вище, ніж його обробка – будь-який автор. Винятком може бути лише Леонтович, якого іноземці називали українським Бахом (зокрема, радник де Голя, коли де Голь приїздив до Києва, референт з культури називав Леонтовича українським Бахом).