

of post-romanticism and postmodernism are analyzed, which are generally close in terms of the discourse of the idealization of certain cultural traditions.

The practical significance. Separately, individual-style discourses of idealizations are analyzed, that is the most important rule of manifestation the individual-style of composers in terms of individual experience of the mental outlook. It is revealed that the leading idea of individual-style specialization of Transcarpathia composers' musical work is ethno-national self-identification, which as a vector of national creating-style always relies on algorithms of resonance in the historical sets of stylistic system. Therefore, the so-called historical-style parallels are specifically highlighted, which as a method of studying the stylistic specification of musical creativity today are considered a promising algorithm for the discovery of vectors of macro-individualization processes.

Key words: piano works of Transcarpathian composers, postromanticism, postmodernism.

Надійшла до редакції 21.11.2018 р.

УДК 78.087.4:780.619.331:780.616.432

ВЗАЄМОДІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТА ХОРЕОГРАФІЧНОГО ПЕРШОДЖЕРЕЛ У СЮЇТІ З БАЛЕТУ «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» ВІТАЛІЯ КИРЕЙКА ДЛЯ СКРИПКИ Й ФОРТЕПІАНО

Климбус Ірина Михайлівна – аспірантка кафедри виконавського мистецтва, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ
 orcid.org/0000-0002-4293-7892
 doi.org/10.35619/ucpm.vi26.14
 jaskrypka@gmail.com

Розглядається сюїта В. Кирейка для скрипки та фортепіано, створена на основі балету «Тіні забутих предків» за однойменною повістю М. Коцюбинського. Шість частин сюїти узагальнюють провідну сюжетну лінію, розкривають риси характерів і відносин головних героїв крізь низку танцювальних номерів і сцену голосіння. Твір аналізується крізь подвійну оптику двох програмних першоджерел: повісті й балету. Завдяки цим імпульсам сюїта пронизана поетикою гірського краю, його природною й музичною красою. Крім того, музичний матеріал твору позначений особливостями танцювальної пластики й ритміки.

Ключові слова: композитор, сюїта, партія скрипки, фортепіанна партія, повість, балет.

Постановка проблеми. Інструментальні сюїти за власними балетними опусами – доволі поширене явище у світовій і українській музиці (авторами були, зокрема, С. Прокоф'єв, А. Онегер, А. Хачатурян, А. Кос-Анатольський та ін.). Як правило, задум, драматургічна концепція і будова таких сюїт спрямовуються на узагальнене відтворення перипетій сюжету вистави, його вузлових моментів, а також можуть зосереджуватися на портретних характеристиках героїв. За твердженням Л. Кияновської, «в інструментальному творі літературний сюжет може втілюватися з різним ступенем конкретизації» [8; 119]¹. Сюїта для скрипки й фортепіано В. Кирейка (1926–2016 рр.), написана на початку 1960-х років за його ж балетом «Тіні забутих предків» (1959 р., за однойменною повістю М. Коцюбинського), в програмному ракурсі досі не розглядалася, чим і зумовлена актуальність статті.

Огляд останніх публікацій. Комплексним дослідженням композиторської спадщини В. Кирейка, що охоплює твори різних жанрів (театрально-сценічні, симфонічні, хорові, камерно-вокальні та інструментальні), ще за життя митця почала займатися І. Шестеренко [9]. Раніше окремі твори потрапляли в поле зору науковців К. Майбурової [7], М. Загайкевич [1], А. Котляревського [5] та ін. Однак, скрипкова творчість В. Кирейка ще не знайшла достатнього висвітлення.

Метою статті є розкриття у творі В. Кирейка особливостей втілення програмних першоджерел, якими є повість М. Коцюбинського та початкова балетна версія композитора.

Виклад дослідницького матеріалу. Сюїта В. Кирейка складається з шести частин. І частина «Танець ватага з вогнем» (Moderato) вводить в атмосферу гірського краю, де відбувається дія повісті. Переінтонування старовинного гуцульського аркану – мужнього танцю чоловіків – стає засобом-символом локалізації сюжету, його регіонально-етнографічних координат. Тему аркана в партії скрипки попереджує бурдон – фортепіанна «порожня» квінта у низькому регістрі, верхній звук якої прикрашений довгою треллю. На квінту накладаються кварта правої руки. Кварто-квінтовість – характерний гармонічний штрих, що створює фольклорно-просторовий колорит звучання. Тема, багата на мелізми, проводиться двічі, вдруге – з акордовим фортепіанним супроводом. Наступні два проведення теми відбуваються на октаву вище. Спочатку на тлі фортепіанних трелей, щоразу від іншого звука й незмінного басу, потім фортепіано акомпанує темі щільною акордовою фактурою, наповненою альтерованими щаблями. При цьому верхній голос подекуди дублює скрипку, а подекуди творить із нею контрапункт.

Тональний зсув (мі мажор – соль мажор) знаменує появу нового епізоду з коломиїковою темою, спочатку у фортепіанній партії, а потім у скрипковій. Фортепіанній темі властиві акордовий виклад зі збагаченим секундами звучанням і «зворотний пунктир». Скрипкова тема відрізняється, крім цієї метроритмічної прикмети, вживанням подвійних нот і мінорним ладовим нахилом другого речення. У фортепіанному супроводі присутня поліметрія та багатоголоса фактура з хроматизмами (аж до розщепленого щабля наприкінці другого речення скрипкової теми), що разом утворюють барвисту музичну тканину, подібну до гуцульських гобеленів.

Знову з'являється початкова тема аркана в низькому регістрі партії фортепіано, якій акомпанує скрипка фігурами шістнадцяток на мартелято, у тріольному викладі. Друге проведення теми у скрипковій партії попереджується зв'язкою – насиченою альтераціями фразою зі стрімким наростанням звуку. Перше речення теми в основній тональності супроводжується фортепіано октавною басовою лінією, що рухається хроматизмами вгору. Шістнадцятки у верхньому голосі надають емоційної схвильованості тону загалом суворо-мужній за характером п'єсі.

Друге речення теми звучить фортепіанними октавами на тлі трелей скрипки. Третє речення – знову у скрипки, якій ніби відлунує фортепіано з продовженням, що ґрунтується на другій, коломиїковій темі. Тут вона повністю лунає у високому регістрі скрипки вже в основній тональності, зберігаючи свою ладову змінність у другому реченні. Остання поява теми аркану – її апофеоз на фортісімо, де фортепіано отримує «сповзаючий» половинними нотами бас і характерну остинатну ритміку середнього голосу, що імітує ударний інструмент.

Загалом танець ватага з вогнем сприймається як яскравий балетний номер, у якому два види танців із різноманітними тембро-регістровими й гармонічними ефектами-спалахами покликані відобразити програмний зміст частини. У повісті М. Коцюбинського добування вогню ватагом описано як священнодійство. Головний герой Іван спостерігав за цим, коли прийшов на полонину «вівчарити». Сам же ватаг постав наче «давній жрець», «дух полонини»; у його мові та рухах було щось «спокійне, навіть величне» [6; 169–170]. «Живий вогонь» мав здатність оберігати гуцулів від усього злого.

II частина «Танець вівчарів» (*Allegretto*) починається зі синхронного проведення коломиїкової теми скрипкою та трембітового награвання, що наслідуються октавною фактурою фортепіано. Вдруге тема скрипки переноситься на октаву вниз і супроводиться двома фортепіанними контрапунктами – верхній голос і бас, що зливаються у подібних, але не тотожних «кружляючі» мелодіях. Прикметним є друге речення теми, доручене фортепіано – знайомий мотив підіймається на терцію вгору (тональність домінанти). Наступне проведення теми скрипкою вирізняється модифікованим викладом (подвійні ноти в першому реченні, переважно сексти) і короткочасним гармонічним відхиленням у субдомінанту.

Середина частини побудована на матеріалі, що не володіє інтонаційно-мелодичною виразністю. Тут превалує ритміка й динаміка, а також фігураційність різноманітних форм руху. У скрипки це остинатні повтори синкопованих зворотів, що пересуваються різними тональностями вгору. Фортепіано несе гармонічну функцію (басовий тетрахорд зі збільшеною секундою на тлі витриманого тонічного бурдону), далі з'являються секвенційно-гармонічні ланки акордових паралелізмів, унісонів без чітких функційних опор. При переміщенні синкопованого звороту до фортепіанної партії, скрипкова насичується хвилеподібними пасажами. В скороченій репризі головна тема виконується октавами фортепіано, а скрипка продовжує «безперервний» колоподібний рух шістнадцяток до появи мінорного варіанту теми. Він звучить уривками поперемінно в обох інструментах, після чого за коротким переходом (у т.ч., енгармонічним) запроваджується кода *Allegro risoluto*. Скрипка дістає тут простір для демонстрації віртуозної гри – спершу в одноголосих переливах шістнадцяток на основі тематично-коломиїкових мотивів, потім у подвійних нотах. На початковому звороті теми (від тоніки, а не від терцевого щабля), на остинато й фортісімо в партії фортепіано ґрунтуються останні такти танцю вівчарів.

Загалом, ця частина відображує первісні відчуття єднання гуцулів із природою, їхню мужньо-стихійну силу і нестримну радість буття.

III частина сюїти «Палагна перед дзеркалом» – замальовка образу дружини Івана (Палагна стала нею після трагічної загибелі Марічки за відсутності Івана). Подібно до попередніх частин, композитор звертається до жанру коломиїки. В цьому випадку, як і в першій частині, вона повільна (*Moderato semplice*). Проте змістовно-образне наповнення зовсім інше: у танці ватага коломиїці властиві статечність і впевненість, тут – жіночність, грація і прихована підступність. Адже згідно літературного першоджерела, Палагна згодом зрадила Івана, разом із мольфаром Юрою наворожили йому хвороби та смерть.

Тема вирізняється синкопою з першого кроку квінтового щабля на октаву та досить рясним орнаментуванням. В інтонаційному візерунку мелодії коломийки та інтерлюдій, що розмежовують тематичні періоди, важливого значення надано підвищеному четвертому щаблю. Він часто повторюється, на нього спирається відносно сильна (друга) частка такту. Такими засобами окреслюється програмний задум частини, а саме, риси характеру Палагни – пристрасть до гарного одягу та прикрас, гордовитість, самолюбвання.

У фортепіанній партії переважають хроматизовані ходи. Скрипкова тема супроводиться акордовою фактурою, кожного разу іншою, часто зі синкоповано-остинатним басом. З перенесенням теми на октаву вгору у фортепіано з'являється тріольно-акордовий виклад. Середина п'єси побудована на ви členенні синкопованого тематичного мотиву та його інтенсивній гармонічно-фактурній розробці. Застосовано секвенційний рух у парі з відхиленнями. В скороченій репризі тема проводиться лише раз у партії скрипки, прикінцеві звороти позначені мінливістю гармонії і динамічних відтінків.

IV частина «Дует Марічки та Івана», за сюжетом повісті, – сцена їхньої зустрічі в уяві головного героя, коли він до знемоги блукав горами, дізнавшись про зраду Палагни. Тому ця музика, яка оплакує минуле – чисте й трагічне кохання, така сумна (*Moderato, dolente*).

Після двотактового фортепіанного вступу (коливання тріолей у низькому регістрі з опорою на витриманий тонічний бас) лунає проникливо-гужлива мелодія скрипки. Її особливостями є октавний діапазон, розповідні інтонації, збільшена секунда, що з'являється двічі, й форшлаги при ній. У третій фразі застосовано підвищений шостий щабель, що разом із підвищеним четвертим у мінорі складають варіант гуцульського ладу. Фортепіано веде тут у верхньому голосі власну мелодію, спочатку ізоритмічну до скрипкової; бас отримує рухливішу лінію. Під час октавного проведення теми скрипкою, фортепіано супроводить її безперервними візерунками шістнадцяток і акордами, а подекуди двоголоссям лівої руки.

У короткій середині посилено елементи колористики. Тема у фортепіано (середній голос) переходить із руки в руку, а скрипка виконує супровідну функцію: спочатку це звороти паралельних кварт, потім тремоло низхідними терціями, переважно малими. Прийом тремоло перехоплює фортепіано на альтерованих акордах правої руки. В наступному тритактовому уривку скрипка (з ремаркою способу виконання *sul ponticello*) та фортепіано синхронізуються у контрастах динамічних відтінків на сусідніх хроматичних щаблях (в кожному такті піано-форте, причому форте припадає на другу й третю долі). Цей уривок має таємничо-загрозливий характер, він наче нагадує про страшну реальність. Після того початковий мотив теми, викладений октавами, повторюється у партії фортепіано п'ять разів, паралельно з фігураціями шістнадцяток у скрипки та поступовим затиханням. Це своєрідний перехід до скороченої репризи, де звучать дві перші фрази теми в партії скрипки на ідентичному до початку частини фортепіанному супроводі. Знову з'являються таємничі контрастні тремоло – вже у двох руках партії фортепіано, насичені хроматикою, в нисхідному напрямку та низьких регістрах інструменту. Скрипка «вириває» з їхнього останнього такту зі своїм прощальним мотивом, що закінчується довгим квінтовым тоном на тлі однойменного мажорного акорду арпеджіато у фортепіано. І це оптимістичне завершення частини глибоко символічне, бо повість «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського, на думку дослідниці української балетної музики М. Загайкевич, – «це зворушлива розповідь про красу людської душі, про кохання, що перемагає навіть смерть» [1; 84].

V частина «Голосіння Палагни» (*Andante, lamentoso*) – трагедійна вершина сюїти. Її структура чи не найбільше з усіх частин нагадує театральну-сценічну дію. Фортепіано імітує тут звучання симфонічного оркестру, а також награвання трембіти. Розлогий фортепіанний вступ починається з низьких регістрів – на тихий гул тремоло тоніки накладаються альтеровані інтервали та акорди у синкопованому ритмі, які безупинно стремлять вгору, на крещендо, до акордового тремоло правої руки (сфорцандо). Після цього, на тлі басового тремоло із різних співзвуч, двічі лунає наслідування сумної, але голосної мелодії трембіти. Як відомо, цей інструмент сповіщав мешканців гір про різноманітні сумні й веселі події (у Коцюбинського – «Сумно повістувала трембіта горам про смерть» [6; 207]). Черговий підйом альтеровано-синкопованих акордів спирається вже на тонічне остинато в тріольному метроритмі, що звучить у різних регістрах упродовж шістнадцяти тактів. Це остинато служить басовим фундаментом також для самого голосіння (епізод *Largo cantabile*), репрезентованого в партії скрипки.

За М. Коцюбинським, у час прощання Палагна так зверталася до душі померлого чоловіка: «Чому не заговориш до мене, чому не поглянеш, не позавиваєш мозолі на моїх пучках? А в котру онь доріжку вибираєшся, мужу, відки виглядати тебе? – голосила Палагна, і грубий голос її переривався в жалібних нотах. – Файно голосить... – кивали головами старі сусідки» [6; 207-208]. Мелодія голосіння

витримана в традиціях фольклорного жанру: тут наявні речитативність вислову, фіоритури, внутріскладові розспіви долей, збільшена секунда. Поруч із тим, метроритмічний каркас (розмір 3/2) не зазнає змін, лише в інтерлюдії, де після мотиву-відлуння голосіння у фортепіано, скрипка виконує дві фрази а ріасере без тактового поділу. Перша з них є трансформацією висхідної акордової теми фортепіанного вступу, а друга – також висхідний, із поступовим прискоренням пасажа, що охоплює дві октави після витриманого й акцентованого половинного терцевого тону. Наступне проведення теми голосіння, більш розгорнене й варіантно змінене, отримує інший фортепіанний супровід – спочатку контрапунктичну мелодію, потім хоральний виклад, до якого приєднується остинатний бас із специфічною метроритмічною ознакою (залігована третя нота тріолі).

Новий епізод *Andante mosso* починається темою «трембіти» у фортепіанній партії. Це перехід до третьої появи теми голосіння у скрипки (*Lento dolente*), що зазнає цілковитої трансформації, редукції та тонального зсуву. Фортепіано водночас проводить ту ж контрапунктичну тему (але не у верхньому голосі, а в середньому). Знову повертається темп *Andante mosso*, тепер із новою «темою Івана», якою в однойменному балеті є автентична народна пісня «Ой співаночки мої» (виконується фортепіано). М. Загайкевич окреслила її як лейттему: «саме звучання цієї широкої, задумливої сумовитої пісні влучно відтворює характерні риси юнака – його мрійливість, багату фантазію, закоханість у прекрасне» [1; 85]. В контексті цієї частини сюїти тема Івана сприймається як світла згадка про нього. Вона органічно переходить у фортепіанні мотиви-відлуння голосіння, на які нашаровуються висхідні скрипкові пасажі із затриманням на верхній ноті-довгій трелі. Цей епізод завершується темою «трембіти».

Останній епізод (*Moderato, plangendo*) є ще одним варіантом основної теми голосіння. Тут помітне збільшення числа тріолей, наявність контрастної динаміки. Супроводом теми виступають суцільні тремолоючі співзвуччя на альтерованих щаблях, що змінюються акордами і плавно перетікають у наростаючу синкоповано-акордову тему вступу. До цієї висхідної лінії фортепіано, що прямує до кінцевого акорду однойменної мажорної тональності, долучається подвійними нотами та акордами скрипка.

У частині сюїти має контрастно-складову форму, засновану на варіантному способі розвитку. За драматургією вона найбільш різнопланова, психологічно насажена, багата на рельєфні образно-емоційні відтінки. Тема трембіти іноді вплітається у голосіння Палагни, як це також відбувається в повісті: «Мужу мій солоденький, на біду-сь мя лишив. Не буде кому ні у місто піти, ні принести, ні дати, ні взяти, ні привезти...»

А за вікном тужливо повітувала про се трембіта, додаючи їй жалю.

Чи не багато вже суму мала бідна душа?» [6; 208]. Цим запитанням М. Коцюбинський переносить увагу читача на натовп людей, що зібрався у хаті покійного Івана. Бо «голоси рвались та мішались у глухому гомоні юрби. І ось раптом високий жіночий сміх гостро розтяв важкі покрови суму» [6; 208-209]. За перемовляннями парубків і дівчат «починалась забава», «веселість все розпалалась», «розклали на подвір'ї вогонь і справляли коло нього веселі ігрища» [6; 209-210]. Описом забави в той час, коли «під вікнами сумно ридали трембіти» [6; 211], закінчується повість «Тіні забутих предків».

Тому без ознайомлення з літературно-художнім першоджерелом заключний «Козачок» (шоста частина сюїти) може видатися нелогічним фіналом, зважаючи на попередньо відображені події. Якщо ж звернутися до літературної основи балету та сюїти, то цей хід композитора є цілком виправданим.

З іншого боку, зважаючи на належність твору до академічної течії в українській музиці², фінал у вигляді козачка був поширеним явищем у багатьох циклічних композиціях. Адже, за спостереженням А. Калениченка, академізм «інколи поєднувався з класицистичними тенденціями», а також нерідко з «фольклоризмом» [2; 190]. В. Кирейко поклав в основу розвитку фіналу сюїти гармонічно-фактурне перезабарвлення тем. Їх є дві. Перша відкриває частину після двотактового фортепіанного вступу з синкопованих квінт. Тема сполучає в собі ознаки і козачка, і коломийки (підвищений четвертий щабель, ритмоформула першого речення 4+4+4+2). Фортепіанний супровід фактурно потовщується з кожним проведенням теми. Друга тема з чотирьох тактів спочатку експонується в унісонних побудовах фортепіано, на тлі скрипкових акордів піцкато, потім стає скрипковим одноголоссям із акордовим акомпанементом фортепіано. Таке чергування тем відбувається двічі, вслід за чим обидві теми в партії скрипки переносяться октавою вище й зазнають інших гармонічних барв завдяки змінності щаблів у фортепіанній партії (в ній також ускладнюється ритміка). Перед мінорним скрипковим проведенням теми козачка запроваджено унісонний виклад першої теми в партії фортепіано на фортісімо, яка доповнюється скрипковими фігураціями із подвійних нот. Сольна фортепіанна поява другої теми привертає увагу варіантними інтонаційно-фактурними змінами. Гармонічно-фактурні нововведення притаманні цій же темі в уривку, зміщеному на пів тона вгору.

У серединному епізоді *Un poco meno mosso* характер музики дещо відрізняється – нова тема на форте в тональності третього щабля в партії скрипки з акордовим фортепіанним акомпанементом, звучить більш мужньо і впевнено, нагадуючи гопак. Особливо це відчутно при переміщенні теми в октавному викладі у нижні регістри фортепіано.

Скорочена реприза *Allegro giocoso* розпочинається винахідливим синхронним сполученням дещо трансформованої першої теми козачка (скрипка) та теми середини (фортепіано). При цьому в другій фразі партії обмінюються темами. За останньою повноцінною появою цієї теми поперемінно в обох партіях на тлі тріольного акомпанементу, виступають значно гармонічно модифіковані її фрагменти-секвенції, що пересуваються різними тональностями у висхідному напрямку. В кінцівці утверджується основна тональність частини соль мажор.

Висновки. Таким чином, згідно первісного музичного жанру балету, в сюїті превалує танцювальний чинник. Завдяки цьому та літературній першооснові програмних назв, шість частин композиції (включно з «голосінням») наповнилися пластичною гнучкістю мелодій із чутливо-виразовою образною персоніфікацією. Як зазначила про повість М. Коцюбинського літературознавець О. Косінова, «створенню цього твору передувала копітка праця та спілкування з фольклористом В. Гнатюком, вивчення фольклорно-етнографічного дослідження «Гуцульщина» В. Шухевича та інших наукових праць» [4; 47]. Тому сюїта, як похідний від балету жанр, з одного боку, підкорюється сюжетним і психологічно-образним лініям твору М. Коцюбинського, пронизаного музичністю етнохарактерного побуту Карпат і музичними рисами манери вислову письменника; з іншого боку, доповнює повість, власне, музичними національно-своєрідними жанрами-архетипами та лексичними знаками (аркан, коломийка, голосіння, окремі інтонаційно-ладові й ритмічні прикмети музичної мови тощо).

Загалом сюїту В. Кирейка для скрипки й фортепіано можна класифікувати як дворівневий взіреть сюжетно-фабульного модусу програмності, в якому співіснують і взаємодіють образно-змістові та специфічно-мистецькі орієнтири літературного і хореографічного першоджерел.

Примітки:

¹ Це ж стосується, очевидно, і сюжетів оперних чи балетних лібрето.

² Як відомо, М. Скорик 1965 р. написав «Гуцульський триптих» для симфонічного оркестру за мотивами цієї ж повісті М. Коцюбинського (на основі раніше створеної музики до кінофільму «Тіні забутих предків» режисера С. Параджанова). Симфонічний твір М. Скорика, за Л. Кияновською, репрезентує іншу стильову тенденцію, а саме, «нову фольклорну хвилю» [3; 51].

Список використаної літератури

1. Загайкевич М. Українська балетна музика *Творець чарівних мелодій. Розповіді про видатного композитора сучасності Віталія Кирейка*. Київ : Криниця, 2002. С. 84–88.
2. Калениченко А. Про деякі напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музичній культурі. *Музична україністика: сучасний вимір*: Зб. наук. ст. на пошану засл. діячки мистецтв України, композиторки, канд. мист. Б. Фільц. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. Вип. 5. С. 171–197.
3. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Львів : Сполом, 1998. 216 с.
4. Косінова О. Михайло Коцюбинський і музика. *Матеріали наук.-практ. конф. «Феномен Михайла Коцюбинського у художніх вимірах українства»* (16-17 верес., 2009 р.). Чернівці, 2009. С. 45–50.
5. Котляревський А. «Лісова пісня» на оперній сцені. *Творець чарівних мелодій. Розповіді про видатного композитора сучасності Віталія Кирейка*. Київ : Криниця, 2002. С. 65–67.
6. Коцюбинський М. Тіні забутих предків. *Твори в 4-х т. Т. 3*. Київ : Дніпро, 1985. С. 154–211.
7. Майбурова К. Віталій Кирейко. Київ : Муз. Україна, 1979. 48 с.
8. Мельник-Кияновська Л. О. Роль літературно-сюжетної програми в становленні музичного образу. *Українське літературознавство*. Вип. 43. Львів, 1984. С. 114–121.
9. Шестеренко І. Творчість Віталія Кирейка в курсі історії української музики : навч.-метод. посіб. Київ : Купріянова О. О., 2008. 365 с.

References

1. Zahaikevych M. Ukrainiska baletna muzyka. *Tvorets charivnykh melodii. Rozpovidi pro vydatnoho kompozytora suchasnosti Vitaliia Kyreika*. Kyiv : Krynytsia, 2002. S. 84–88.
2. Kalenyuchenko A. Pro deiaki napriamy, styli, techii ta estetychni sytuatsii v ukrainskii muzychnii kulturi. *Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir*: Zbirnyk nauk. statei na poshanu Zasl. diiachky mystetstv Ukrainy, kompozytorky, k. myststv. Bohdany Filts. Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, 2010. Vyp. 5. S. 171–197.
3. Kyianovska L. Myroslav Skoryk: tvorchyi portret kompozytora v dzerkali epokhy. Lviv : Spolom, 1998. 216 s.
4. Kosinova O. Mykhailo Kotsiubynskyyi i muzyka. *Materialy naukovy-praktychnoi konferentsii «Fenomen Mykhaila Kotsiubynskoho u khudozhnikh vymirakh ukrainstva»* (16-17 veresnia, 2009 r.). Chernihiv, 2009. S. 45–50.
5. Kotliarevskyyi A. «Lisova pisnia» na opernii stseni. *Tvorets charivnykh melodii. Rozpovidi pro vydatnoho kompozytora suchasnosti Vitaliia Kyreika*. Kyiv : Krynytsia, 2002. S. 65–67.

6. Kotsiubynskyi M. *Tini zabutykh predkiv. Tvory v chotyrokh tomakh*. T. 3. Kyiv : Dnipro, 1985. S. 154–211.
7. Maiburova K. *Vitalii Kyreiko*. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1979. 48 c.
8. Melnyk-Kyianovska L. O. Rol literaturno-siuzhetnoi prohramy v stanovlenni muzychnoho obrazu. *Ukrainske literaturoznavstvo*. Vyp. 43. Lviv, 1984. S. 114–121.
9. Shesterenko I. *Tvorchist Vitaliia Kyreika v kursi istorii ukrainskoi muzyky : navchalno-metodychnyi posibnyk*. Kyiv : Kupriianova O. O., 2008. 365 c.

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПЕРВОИСТОЧНИКОВ
В СЮИТЕ ИЗ БАЛЕТА «ТЕНИ ЗАБЫТЫХ ПРЕДКОВ» В. КИРЕЙКА
ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО**

Климбус Ирина Михайловна – аспирантка, ГБУЗ «Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника», г. Ивано-Франковск

Рассматривается сюита В. Кирейка для скрипки и фортепиано, созданная на основе ранее написанного балета «Тени забытых предков» за одноименной повестью М. Коцюбинского. Шесть частей сюиты обобщают ведущую сюжетную линию, раскрывают черты характеров и отношений главных героев через ряд танцевальных номеров и сцену причитания. Произведение анализируется сквозь двойную оптику двух программных первоисточников: повести и балету. Благодаря этим импульсам сюита пронизана поэтикой горного края, его естественной и музыкальной красотой. Кроме того, музыкальный материал произведения обозначен особенностями танцевальной пластики и ритмики.

Ключевые слова: композитор, сюита, партия скрипки, фортепианная партия, повесть, балет.

**INTERACTION BETWEEN LITERARY AND CHOREOGRAPHIC
SOURCES IN SUITE FROM BALLET «SHADOWS OF FORGOTTEN ANCESTORS»
BY VITALII KYREYKO FOR VIOLIN AND PIANO**

Klymbus Iryna – post-graduate student of the Department of Performing Arts,
Educational and scientific institute of arts
State Pedagogical University «Precarpathian National University
name after V. Stefanyk»

In the article the suite of V. Kyreyko for violin and piano, created on the basis of the pre-written ballet «The Shadows of Forgotten Ancestors» by M. Kotsiubynsky's novel. The six parts of the suite summarize the leading storyline, revealing the features of characters and relationships of the protagonists through a series of dance numbers and scenes of lamentation. The product is analyzed through the double optics of two software primary sources: novella and ballet. Thanks to these impulses, the suite is imbued with the poetry of the mountainous region, its natural and musical beauty. In addition, the musical material of the work is marked by features of dance plastics and rhythms.

Key words: composer, suite, violin party, piano part, novel, ballet.

UDC 78.087.4:780.619.331:780.616.432

**INTERACTION BETWEEN LITERARY AND CHOREOGRAPHIC
SOURCES IN SUITE FROM BALLET «SHADOWS OF FORGOTTEN ANCESTORS»
BY VITALII KIREYKO FOR VIOLIN AND PIANO**

Klymbus Iryna – post-graduate student, State Pedagogical University
«Precarpathian National University
name after Vasyl Stefanyk»

The article considers the suite for piano and violin written in the early 1960s by Vitalii Kyreyko (1926-2016), based on the pre-written ballet «The Shadows of Forgotten Ancestors» after the cognominal novel of Mykhailo Kotsiubynskyi. The suite belongs to the academic trend of the Ukrainian music although in many features it precedes the appearance of the new «folk trend». The six parts of the suite are colligated by the main plot line and reveal traits of character and some relationship aspects of the main characters. It is shown in the consequence of dance appearances, introduction of the lament scene and exploiting Ivan's leitmotiv from the ballet. The dance of the chief of shepherds and his helpmates localize the place of action. The lament scene is the tragic culmination of the suite. It has the structure of the theatre scenic act. The final scene «Kozachok» with its figurative and drama concept coincides with the ending of the narration, when the funeral of the character turned into a folk festival.

The piece is analyzed through the double prism of the literary novel and the ballet. Due to these aspects the suite is filled with the poetry of the mountainous region, its natural beauty. Moreover music material is marked with the dance plastic and rhythm. On one hand being the derivative of the ballet genre, the instrumental suite submits to the plot and psychological and figurative lines of M. Kotsiubynskyi's artwork which is filled with the ethnic character of the peasants' life in the Carpathian Mountains and musical features of the writer's expression. On the other hand it complements the novel with actually musical peculiarities of genre-archetypes and lexical symbols (arkan, kolomyika, lament, some intonation mode and rhythmic features of the music language, e.g. imitation of trembita sound). In general the suite for violin and piano

written by V. Kyreyko can be classified as a two-level example of the plot mode of programming in which co-exist and interact the figurative, meaningful and specifically artistic landmarks of the literary and choreographic sources.

Key words: composer, suite, violin part, piano part, novel, ballet.

Надійшла до редакції 15.11.2018 р.

УДК 793.38(4-11)«18»

ПСИХОЛОГІЧНІ НАВИЧКИ У СУЧАСНИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ТРЕНІНГАХ

Павлюк Тетяна Сергіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.15
24caratsofart@gmail.com

Досліджено взаємозв'язок між когнітивною наукою та феноменологією у контексті сучасних методик навчання бальним танцям; проаналізовані дослідження відомих теоретиків і практиків танцю ХХ – поч. ХХІ ст. Виявлено, що практикування психологічних навичок на сучасному етапі є важливою частиною методик навчання бальним танцям та хореографічних тренінгів професійних танцюристів, оскільки, сприяючи концентрації уваги на вільному доступі до відчуттів, вони дозволяють покращити хореографічну техніку, виконавську майстерність, посилити зв'язок між партнерами, завдяки наслідуванню та емпатії у контексті танцювальної взаємодії, продуктивність під час виступів, а відтак, створювати високохудожні образи засобами хореографічного мистецтва, демонструючи бездоганну техніку виконання.

Ключові слова: бальний танець, хореографічні тренінги, психологічні навички, ментальні образи, танцювальна взаємодія.

Постановка проблеми. На сучасному етапі у галузі хореографічних досліджень актуальними стають інноваційні концептуальні підходи, що сприяють перегляду і новому формулюванню ролі хореографічних рухів у свідомості виконавців з метою кращого розуміння мислення, яке стоїть за танцем і, відповідно, впливають на розвиток новітніх методик навчання та хореографічних тренінгів професійних танцюристів, у яких практикування психологічних навичок набуває важливого значення. *Актуальність статті* зумовлена необхідністю виявити вплив практики психологічних навичок, як важливої частини сучасних хореографічних тренінгів, та методик навчання бальним танцям, на підвищення рівня техніки виконання та артистизму.

Останні дослідження та публікації. Наприкінці ХХ – поч. ХХІ ст. з'являється чимало емпіричних досліджень зарубіжних науковців у галузі хореографічного мистецтва, присвячених танцю і самосвідомості танцюриста, методикам викладання і навчання, які сприяють підсиленню досвіду танцюристів і їх вмінню передавати наміри і почуття під час виступу (К. Бонд, С. Стінсон, М. Едді, Е. Варбаргтон), ролі пізнання у хореографії, інструменти хореографічного мислення, розподіленому хореографічному пізнанню, мисленню танцюриста у 4-х вимірах (Р. Мак Карті, Ш. Іді, Р. Гроу, К. Стівенс). Особливої актуальності набувають дослідження наслідування та емпатії у контексті танцювальної взаємодії. Проте, вплив практики психологічних навичок, як важливої частини сучасних хореографічних тренінгів та методик навчання бальним танцям, спрямованих на підвищення рівня техніки виконання й артистизму, залишається недостатньо висвітленою темою, що й зумовлює актуальність статті.

Мета статті – на основі аналізу наукових праць провідних зарубіжних дослідників танцю кінця ХХ – поч. ХХІ ст. виявити вплив практики психологічних навичок як частини сучасних хореографічних тренінгів та методик навчання бальним танцям, спрямованих на підвищення рівня техніки виконання та артистизму.

Виклад матеріалу дослідження. Умови, задані танцем, досвід у ньому та можливості для трансформації є відправною точкою для теоретичного дослідження танцювальної свідомості й пізнання. Фактично, значна міждисциплінарна увага приділена вивченню танцю як унікальній концентрації знань та навичок людини.

Починаючи з 60-х рр. ХХ ст. танцювальна освіта значною мірою базується на дослідженнях німецького філософа Е. Гуссерля та французького – М. Мерло-Понті. Відомими дослідниками хореографії – Е. Дейлі «Історія танцю та теорія фемінізму» (1992 р.), Д. Десмонд «Значення руху: нові культурологічні дослідження танцю» (1997 р.), Б. Фернел «Рухомі тіла» (1999 р.), С. Фрейлі «Танець і живе тіло» (1987 р.), Д. Парвіейнен «Рухи та переміщення тіл: феноменологічний аналіз танцю» (1998 р.), С. Рід «Політика та поетика танцю» (1998 р.), М. Шетс-Джостон «Першість руху» (1999 р.), завдяки засобам феноменологічної методології, вдалося виявити різноманітні аспекти танцю, що сприяло формуванню розуміння естетики танцю, методів руху і можливостей тіла, ролі танцю в історії людства та суспільства тощо.