

DOI: <https://doi.org/10.31392/NZ-npu-149.2020.08>

УДК 78.071.2:398.2:929

Курач Ю. В.

ФОЛЬКЛОРНИЙ КОМПОНЕНТ ІНДИВІДУАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ (НА ПРИКЛАДІ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ В. КІКТИ “РОЗБІЙНИЦЬКИХ БАЛАД ЗАКАРПАТТЯ”)

У статті висвітлено специфіку творчості Валерія Кікти як приклад використання фольклорних мотивів у хорovому мистецтві з метою створення оновленого композиторського стилю.

Зазначено, що застосування фольклорних мотивів пов'язано не лише з прагненням митців написати новий музичний твір, а ще й з їхнім бажанням наповнити його національними векторами, які надають змогу слухачеві осмислити змістовий аспект конкретної композиції, який відрізняється історичним пафосом.

Описано специфіку появи неофольклоризму, що ґрунтується на поєднанні фольклорних ритмів, мелодій, а також сучасних елементів. Саме ця естетична течія надала можливість митцям проявити свій творчий потенціал, зважаючи на індивідуальні інтереси, погляди, мистецькі смаки тощо.

Вказано, що особливу роль для В. Кікти відігравав текст, який мав гармонійно поєднуватися із мелодією, створюючи своєрідний ансамбль, але не завжди митець орієнтувався на синтез цих складових, оскільки мелодія й самотійно могла містити важливе емоційно-експресивне навантаження.

Розглянуто основні ознаки “нової фольклорної хвилі”, а саме: використання народних джерел у нових формах; добір відповідних сучасних технологій, за допомогою яких реалізується створення музичних форм; застосування специфічного інтонування та гармонії як засобів формотворення.

Схарактеризовано хорovий доробок В. Кікти, у якому увага концентрується на переробці фольклорних елементів, з огляду на традиції сучасності. Неофольклоризм не відтворює народну музику, а наповнює мелодії іншим звучанням, що зумовлює поєднання народної і професійної музики.

Проаналізовано цикл “Розбійницькі балади Закарпаття”, який відрізняється використанням значної кількості фольклорних елементів, що надає композиціям стильового різноманіття, зберігаючи орієнтацію на засади реалістичного мистецтва.

Ключові слова: хорove мистецтво, композиторський стиль, синтез мистецтв, фольклор, неофольклоризм.

У ХХ столітті у різних видах мистецтва активізується пошук способів оновлення художньої мови. Виникають нові художньо-естетичні мистецькі напрямки: експресіонізм, неопримітивізм, конструктивізм, урбанізм, сюрреалізм, супрематизм та ін. Музика зазнавала процесів, схожих з іншими видами мистецтва. На рубежі віків почався інтенсивний пошук нової сучасної мови, що призвело до невідомого раніше багатоманіття музичних стилів і напрямків. Найрадикальніший крок в цьому напрямку зробив А. Шенберг – винахідник атональності і додекафонії. Паралельно з ним творили імпресіоністи К. Дебюссі та М. Равель, представники неокласицизму

І. Стравінський, П. Хіндеміт, С. Прокоф'єв, традиції романтизму продовжували С. Рахманінов та Р. Штраус, класиком радянської музики вважався Д. Шостакович, поєднання класичних традицій з елементами джазу властиве творчості Д. Гершвіна.

У пошуках новизни для стандартів музики романтизму, яка вже майже вибрала себе, композитори ХХ століття стали знаходити її в терпких фольклорних ладах, ритмах, мелодіях, способах мелодичного розвитку. За допомогою метода узагальнення в композиторській творчості відбувалося об'єднання різнорідних явищ в єдине ціле – систему – “цілісний комплекс взаємопов'язаних елементів” (В. Садовський, Е. Юдін, І. Блаубер). Так виникла одна з найбільш потужних естетичних течій музики ХХ століття – неофольклоризм.

Спільність естетичних цілей поступово зрощувала різні нефольклорні стилі. До 60-х років від нефольклоризму відгалужується неоархаїка – з'єднання безлічі різноетнічних моделей у рамках одного стилю.

У 70-ті роки у вітчизняному мистецтві виникає “нова фольклорна хвиля”. Це етап, коли в українській музиці звернення до народних джерел отримує нові форми. Використання фольклору здійснюється на базі засвоєних нових технологій, в умовах сучасного інтонування, гармонії, формотворення. І тут у творчості українських композиторів виявляються особливі національні риси: розвиваючи національний тематизм на рівні сучасного музичного мовлення, вони використовують принципи саме народного варіювання, думного розгортання матеріалу, підкреслюють особливості мелосу і ритміки української народної музики та ін. Принципи так званої “нової фольклорної хвилі” використані в кантаті “Червона калина” Л. Дичко, в Третій камерній симфонії та опері “Цвіт папороті” Є. Станковича, концерті для двох скрипок М. Скорика та ін. Досить цікавим у цьому плані є хоровий доробок В. Кікти: “Українські колядки з голосу І. С. Козловського” (1970), “Закарпатський триптих” (1972), “Тульські пісні” (1980), і особливо “Розбійницькі балади Закарпаття”. Створений у 1975 році, цей невеликий хоровий цикл цілком вписується у естетику “нової фольклорної хвилі”.

Для більшості видатних композиторів ХХ ст. звернення до фольклору було внутрішньою потребою – це та площина, що забезпечує зв'язок із національним корінням, через яку виявляються закономірності національного стилю, ментальність митця, й на цих засадах – реалізуються його “власні інтереси”.

Підтверджується думка, що головною ознакою національного в професійній музиці є відтворення духу народу, його характеру, психічного складу, а не лише запозичення народного музично-пісенного матеріалу. Головним критерієм визначення народності твору стає не вихідний матеріал, а способи його розробки – тобто площина, де розкривається особистість художника.

У композиторській практиці визнається можливість тлумачення фольклору, “як основи композиторського мислення і процесу музичного

становлення”, що відтворюється у неофольклоризмі.

Неофольклоризм виступає як цілком визначене в своїх межах стильове поняття, що належить до художньої культури ХХ століття.

Неофольклоризм не є автентичним відтворенням архаїчних або інших пластів народної музики, а є їхнім синтезом, переробкою в сучасних традиціях. Визнаючи самостійну роль неофольклоризму, слід пам'ятати, що він сформувався через накладення на фольклор певних неокласичних принципів. Водночас постає питання про залучення фольклору у професійному мистецтві ХХ ст. до певного художнього стилю. Зарахування неофольклоризму до неостилістичних явищ дещо суперечить первісній сутності поняття, адже фольклор за своєю природою не є мистецьким стилем або напрямом.

Особливу ношу в музичному соціумі займає хорове мистецтво: цей вид колективного музикування володіє, мабуть, найбільш глибинними традиціями – від прадавніх культових співів до масштабних вокально-симфонічних творів Нового часу. Для Валерія Кікти, з його міцною свєшніковською “закваскою” і досконалим знанням багатозарової архітектоніки вокальної партитури, хорова музика завжди залишалася пріоритетним напрямом. І в цій сфері він проявляє себе неймовірно плідно і різнобічно, співпрацюючи впродовж багатьох років з найвідомішими колективами і видатними майстрами хорового мистецтва. Творче спілкування з такими признаними корифеями, як А. Свєшніков, В. Соколов, Р. Ернесакс, К. Птиця, В. Попов, В. Колесник і багатьма іншими визначає індивідуальний почерк і масштаб творів, призначених для різноманітних складів. Кікта однаково чуйно відчуває органіку як крупного кантатно-ораторіального полотна, так і камерної мініатюри, причому щораз знаходить особливий інтонаційно-стилістичний ключ для оригінального концептуального рішення.

Кікта бачить в хорі ідеальний, гнучкий оркестр з багатющою тембровою палітрою і практично необмеженим виразовими можливостями, признає за ним абсолютно особливі образно-семантичні пріоритети, якусь специфічну одухотвореність. Це підтверджує і досить показовий вислів композитора в одному із інтерв'ю: “Хоровую музику можна розвивать, лишь обращаясь к совершенно противоположным жанрам, например к инструментальной музыке. Такой совет в свое время дал мне мой учитель по композиции в консерватории Семен Семенович Богатырев. Когда я пришел к нему в класс на первое занятие, он категорически заявил: “Вокальную и хоровую музыку писать не будешь! Я знаю, что у тебя и так все получится. Писать будешь инструментальную...” И я этого совета все время придерживаюсь – нельзя же замыкаться только в том, что знаешь и умеешь! Но ощущение хоровой культуры всегда во мне живет. Пишу, например, балет, а все равно вставляю хоровые эпизоды... Бывает и так, что, долго работая над инструментальными сочинениями, настолько глубоко погружаешься в сферу сложнейших музыкальных технологий, что как бы отрешаешься от мира, выходишь за шкалу реальных человеческих отношений – по содержанию, по тематизму – и тогда хочется возвратиться к хору. И тут уже хор – твоя отдушина! Потому что

хор – это хор, и не надо путать его ни с органом, ни с оркестром!”.

“У Кикты – свое лицо, своя интонация. Он не стесняется быть естественным и не боится прослыть простачком. Оттого и хороши его пейзажи” – так відгукувався у свій час Борис Чайковський про особливості творчої манери композитора. Немало тонких пейзажно-художніх замальовок ми знаходимо і серед його хорових творів, особливо ранніх – 60-70-х років. Вже перші, ще студентські досвіди, такі, як, наприклад, “Рябина на снегу”, “Улетают журавли”, “Горевали рябины”, “Ласточка” на слова В. Татарінова, написані Кіктою на прохання В. Соколова і А. Свєшнікова, стали справжніми репертуарними перлинами (пізніше із творів цих років були зіставлені і видані збірники “Времена года” і “Горевали рябины”).

У січні 1970 року на своєму ювілейному концерті в консерваторії І. Козловський в супроводі “Большого хора радио” під керівництвом К. Птиці вперше виконав “Українські колядки”. Співак сам відновив із спогадів дитинства мелодії оригінальних духовних віршів і колядок, що побутували в народі ще з часів Володимира-Хрестителя, сам вибудував сценарій; партитуру, що включала в собі хор, тріо солістів, арфу і ударні, доручив написати В. Кікті, знаючи його пристрасть до мініатюрних шедеврів народної творчості. У книзі “Музыка – радость і біль моя” Козловський відзначає властиве В. Кікті “надзвичайне відчуття слова, його властивість знаходити дуже цікаві літературні джерела для своїх музичних творінь”.

Розробку фольклорних пластів Кікта продовжує і в наступних своїх хорових партитурах, зокрема і спеціально написаних для Державного чоловічого хору Естонії під керівництвом Г. Ернасакса “Розбійницьких балад Закарпаття” (1975). Цей ефектний цикл разом з концертними опусами “Хоровий живопис” (1978), “Хвала майстру” (1979) і “Хоральної прелюдії пам’яті С. Людкевича” (1979) постійно були в репертуарі колективу естонців.

До початку 80-х відносяться два хорових цикли – “Пушкінський диптих” і “Два хор пам’яті А. С. Пушкіна” (відповідно для чоловічого і мішаного хорів). Вони з’явилися незабаром після сенсаційної публікації поета В. Берестова, лише на початку 1980-х, що зумів довести авторство Пушкіна щодо декількох творів, раніше не відомих, які представляють собою стилізацію народно-пісених текстів.

В цілому ж розвиток фольклорної та історико-епічної тематики переважає у вокально-хоровій творчості 70-80-х років. В цей період ним створені такі масштабні опуси, як ораторія “Княгиня Ольга” (1970), “Билина про Васелину Микулишну” (1974), сценічна кантата “Сінокос в Карелії” (1988–1989). До них приєднується і створена дещо пізніше партитура “Про взяття Січі Запорізької” (1997), жанр якої позначений автором як “дійство для читця, чоловічого хору і ударних інструментів”. Одним із помітних розділів в історико-літописному фоліанті В. Кікти є ораторія “Святий Дніпро” (1992).

Духовна тематика визначає подобу більшості творів В. Кікти 90-х років, таких, як балет “Откровение” (“Моление о чаше”), Варіації для віолончелі, струнного оркестру і синтезатора на тему Чайковського, симфонічний літопис

“Владимир-Креститель”; “Українська божественная литургия св.Иоанна Златоуста”, “Хоровые рождественские фрески”, “Пасхальные распевы древней Руси”, низка хорів на тексти Дм. Ростовського, А. Пушкіна, кн. О. Романовой, В. Лазарева та ін. Музика для хору явно переважає, причому хорові епізоди введені також і в балетну, і в симфонічну партитуру, ще вони виконують функцію смислових кульмінацій (див., наприклад, фінал “Владимира-Крестителя” з ревно звучною загальною молитвою а саррелла). Композитор віртуозно володіє хоровою тканиною, зсередини знаючи її специфіку як професійний співак. Підвладна йому і багатюща палітра сучасної вокально-мовної інтонації, що широко використовувалася в творах минулих років (див. цикли для чоловічого хору, ораторію “Княгиня Ольга”). Порівняно з ними хорова манера письма 90-х виглядає строго, графічно; повністю позбавлена будь-яких зовнішніх “спецефектів”, вона відрізняється незвичайною внутрішньою енергетикою, інтонаційною сконцентрованістю музичної думки при вражаючій красі мелодійного матеріалу. Найбільш послідовне і цілісне вираження знаходить цей новий “строгий стиль” в “Українській божественній літургії св.Іоанна Златоуста” – першому суто канонічному опусі Кікти, що став свого роду кульмінацією “староруської” лінії в творчості композитора. Написана в 1994 році, “Літургія” присвячена пам’яті І. Козловського.

Староруське мистецтво – як храмове, так і народне – сприймається Кіктою як ідеальне втілення соборності, домінантне в православній культурній традиції. Про глибокий внутрішній взаємозв’язок професійної і народно-музичної творчості Русі свідчить загальна генетика їхніх мовних норм – жанрово-семантичних і структурно-граматичних: “Ці обидва народні мистецтва за своєю сутністю однакові, обидва живі, обидва по-своєму дисципліновані, обидва піднесені”. Своє власне бачення проблеми взаємодії професійно-церковних і фольклорних основ Кікта представляє у низці творів – від “Українських колядок” до одного з останніх крупних хорових опусів – “Різдвяних фресок” (1995). Загальні музично-мовні фонемі, що об’єднують народно-пісенну і церковну традиції, явно розрізняються і в стилістиці іншого святкового циклу Кікти – “Пасхальні розспіви Давньої Русі” (1997).

Об’ємні циклічні композиції супроводжуються цілим “шлейфом” хорових мініатюр, створених Кіктою в 90-ті роки. Стилїстика їх досить різноманітна, хоча більшість творів перебувають все в тому ж духовному руслі. Так, композиція “Не ридай мені, Мати” (1989) на текст “9-го ірмоса 6-го голосу в святу велику суботу”, де вводиться оригінальний наспів з Львівської ірмології, своїм вишуканим плетінням голосів асоціюється з деякими епізодами рахманіновського “Всенічного бдіння”. Водночас такі твори, як “Молитва” на слова кн. О. Н. Романової (1990), “Слов’янський гімн” на слова В. Татарінова (1993), “Гімн відродженню храму” (1997) або присвячені І. Козловському “Многії літа” (1994), опираються на класичний фундамент російського концертного стилю у всьому різноманітті його відтінків – від Веделя і Бортнянського до Чайковського і Танєєва.

Масштабним твором Кікти стала ораторія “Свет молчаливых звезд” на слова сучасних італійських поетів (1999). Вона написана на прохання відомого видавця і мецената В. Сальві і призначена для не стандартного складу, що включає солістів (сопрано і тенор), мішаний хор і оркестр арф. Ораторія складається з чотирьох частин – “Просвет” (“Sereno” Дж. Унгаретти), “Зерно” (“Seme” – С. Квазімодо), “Молния” (“Fulmine” – Дж. Пасколе), “Гимн” (В. Кікта).

Оглядаючи вокально-хорову творчість Кікти, мимоволі дивуєшся широті його жанровостилістичного діапазону, різноманіттю текстопоетичних джерел, тематикоінтонаційній неординарності і неабиякій гнучкості хорової тканини. Словесний текст для композитора, як правило, слугує первинною матрицею, з якої вирощується все композиційне древо. Правда, в деяких особливих випадках автор обмежується виключно ресурсами вокального матеріалу – без домішки слова, скажімо, коли превалює суто художньо-зображальна ідея (“Хоровий живопис”) або коли вже озвучене слово ніби оточується певним “німпом” у вигляді вокалізу (найчастіше – це соло високого сопрано в завершальній фазі музичної форми). Кікта дуже ретельний у виборі тексту; він тонко відчуває його внутрішню музику і специфічну звукову фонетику обох рідних для нього мов (російської та української). Тому він однаково вільно працює і над двомовними фольклорними джерелами, і над старослов'янськими літописними анналами, і з церковнослов'янською літургією, також не минаючи пильною увагою класичну і сучасну поезію; у ролі додаткового контрастного елемента Кікту приваблює латинь та італійська мова.

Особливе вміння композитора полягає у побудові об'ємного змістовно-драматичного контексту, часом з неочікуваними акцентами і деталями, які в самому вербальному матеріалі позначені лише “пунктиром”, ледве вловимим натяком. Яскрава сценічність багатьох хорових опусів Кікти дає можливість говорити про його неабияке обдарування театрального драматурга, про не реалізований поки що потенціал оперного композитора. Про це свідчить випрацюваний ним протягом декількох десятиліть неповторний мелодизм, відмічений авторським інтонаційним клеймом. Особливо зараз, в період творчої зрілості, Кікта в повній мірі проявляє себе як блискучий майстер вокальної кантилени, вроджений методист, а “ангельські” вокалізи, що трапляються в його хорах, звучать справжнім апофеозом авторського стилю.

І народне і професійне мистецтво – явища багатоголосні. Їхні реальні зв'язки не можуть бути охарактеризовані жодним догматичним твердженням: у обох співіснують і борються минуле і сьогоденне, вмираюче і зароджуване, і в кожному своє. Не можна думати, ніби фольклор і професійна творчість ідуть в своєму розвитку ніби “гуськом” – в потилицю один одному. У чомусь фольклор попереду, в чомусь поруч, а в чомусь трохи або навіть набагато більш позаду індивідуальних творів.

Історія розвитку фольклорно-композиторських зв'язків засвідчує плідність щільних контактів композиторів з народнопісенним мистецтвом. Течія неофольклоризму виявилася в цьому плані найорганічнішим напрямком для

композиторів ХХ століття з різними типами музичної орієнтації, зокрема і для “модерністів”. Необхідність опори на фольклорні джерела у процесі формування національного музичного стилю поєднується з новим усвідомленням і опануванням архаїчних пластів фольклору, з кардинальним оновленням на їхній основі виразових засобів музики.

Цей процес значно інтенсифікується в 60–70-х роках ХХ століття, що отримали назву “Нової фольклорної хвилі”. Твори тих років несуть на собі відбиток поглибленого розуміння композиторами ладогармонічних засад українського музичного фольклору. Більш переконливими й художньо досконалими стають і методи творчої “трансплантації” ладогармонічних особливостей українського народного багатоголосся у професіональний ґрунт. У цей період засвоєння нових технологій дало поштовх до використання фольклору в умовах сучасного інтонування, гармонії, формотворення. У творчості композиторів виявляються особливі національні риси: розвиваючи національний тематизм на рівні сучасного музичного мовлення, вони використовують принципи саме народного варіювання, думного розгортання матеріалу, підкреслюють особливості мелосу і ритміки української народної музики та ін.

Принципи так званої “нової фольклорної хвилі” використані в циклі “Розбійницькі балади Закарпаття” В. Кікти. Цей твір розкриває величезний етичний потенціал національної ідеї Закарпаття і водночас містить гармонійний естетичний комплекс інтонаційної реалізації. Елемент “карпатського колориту” стає визначальним у циклі, формує весь стрій образності та драматургії, спрямовує музичний розвиток на розкриття головної художньої мети – перетворити фольклорну ідею на предмет професійно-довершеного мистецтва.

На сьогоднішній не надто великій часовій відстані від історичного моменту написання твору стає зрозумілою стильова логіка появи твору як цілісного жанрового продукту “неофольклорної хвилі”. Вирішальним фактором такої стильової приналежності слугував фольклорний пріоритет мислення на всіх рівнях творчого задуму – від ідейного змісту до нюансів композиторської технології.

Методи поводження В. Кікти з фольклорними елементами досить різноманітні, а саме: він і цитує достовірно народні мелодії, і “розчиняє” широко-побутові наспіви народно-пісенного характеру в своїй музиці, і створює оригінальну музику на основі збережених інтонаційних, ладових, ритмічних елементів національного музичного фольклору.

Сучасне народне – національне мислення, що з великою силою проявилось в його яскравому, самобутньому мелодизмі, знаходить дещо інші аспекти втілення у галузі ладогармонічної мови і фактури. Якщо мелодична основа його музичної мови висуває перш за все проблему співвідношення індивідуального і народного, як окремого з загальним, то ладогармонічна і фактурна аспекти виявляють тенденції взаємопроникнення корінних національних основ і новітніх прийомів.

Аналіз проникнення фольклорних елементів до циклу “Розбійницькі балади Закарпаття”, який відзначається щедрим стильовим розмаїттям і водночас спирається на спільні художньо-методологічні засади реалістичного мистецтва, свідчить про найрізноманітніші форми інтеграції й синтезу елементів фольклорної та професійної музичної творчості.

Спірання в гармонічній сфері на глибинні пласти фольклору стає одним з найбільш важливих і незаперечних факторів національної ґрунтовності композитора в створенні циклу. Конкретні позитивні наслідки нового, сучасного тлумачення ладогармонічних явищ, прообраз яких випестувався українською народною пісенністю і, ширше – народним хоровим багатоголоссям, дає можливість висунути думку про якісно нову форму функціонування музичного фольклору – у вигляді органічного складника в системі професійної художньої творчості. Цим представлений новий етап еволюціонування фольклорно-композиторських зв'язків.

Використана література:

1. Головицкий Г. Л. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX – XX века. Очерки. Москва : Музыка, 1981. 279 с.
2. Грица С. М. Мелос української народної епіки. Нариси. Київ: Мистецтво, 1979. 72 с.
3. Дерев'янченко О. М. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 19 с.
4. Земцовский И. П. Фольклор и композитор. Очерки. Ленинград : Музыка, 1978. 154 с.
5. Катрич О. Т. Національна специфіка української музики : збірник. Львів : Український світ, 1996. Вип. № 4-6. 31 с.
6. Кикта В. Авторы рассказывают. *Сов. музыка*. Москва, 1980. № 7. 135 с.
7. Кияновська Л. Українська музична культура : навч. посібник. Львів : Слово і думка, 1999. 144 с.
8. Пальонний В. І. Історія української музичної фольклористики (1960-90-ті роки) : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Київський держ. ун-т культури і мистецтв. Київ, 1997. 171 с.
9. Пясковський І. Є. Фольклор і сучасні укр. композитори. Народна творчість та етнографія : збірник. № 6. 1973. С. 48-55.
10. Юдкін І. Неостилістичні тенденції в українській культурі XX ст. *Українська художня культура*. Київ, 1996. С. 289-293.

References:

- [1] Golovickij G. L. Kompozitor i folklor: Iz opyta masterov XIX – XX veka. Ocherki. Moskva : Muzyka, 1981. 279 s.
- [2] Hrytsa S. M. Melos ukrainskoi narodnoi epiky. Narisy. Kyiv: Mystetstvo, 1979. 72 s.
- [3] Derevianchenko O. M. Neofolklorizm u muzychnomu mystetstvi: statyka ta dynamika rozvytku v pershii polovyni KhKh stolittia : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznastva: 17.00.01. Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 2005. 19 s.
- [4] Zemcovskij I. P. Folklor i kompozitor. Ocherki. Leningrad : Muzyka, 1978. 154 s.
- [5] Katrych O. T. Natsionalna spetsyfika ukrainskoi muzyky : zbirnyk. Lviv : Ukrainnyi svit, 1996. Vyp. № 4-6. 31 s.
- [6] Kikta V. Avtory rasskazyvayut. *Sov. muzika*. Moskva, 1980. № 7. 135 s.
- [7] Kyianovska L. Ukrainska muzychna kultura : navch. posibnyk. Lviv : Slovo i dumka, 1999. 144 s.
- [8] Palonnyi V. I. Istoriiia ukrainskoi muzychnoi folklorystyky (1960-90-ti roky): dys. ... kand. mystetstvoznastva: 17.00.01 / Kyivskyi derzh. un-t kultury i mystetstv. Kyiv, 1997. 171 s.
- [9] Piaskovskiy I. Ye. Folklor i suchasni ukr. kompozytory. Narodna tvorchist ta etnohrafiiia : zbirnyk. № 6. 1973. S. 48-55.

[10] Iudkin I. Neostylistychni tendentsii v ukrainskii kulturi KhKh st. *Ukrainska khudozhnia kultura*. Kyiv, 1996. S. 289-293.

КУРАЧ Ю. В. Фольклорный компонент индивидуального композиторского стиля (на примере хорового творчества В. Кикты “Разбойничьих баллад Закарпаття”).

В статье отражена специфика творчества Валерия Кикты как пример использования фольклорных мотивов в хоровом искусстве с целью создания обновленного композиторского стиля.

Отмечено, что применение фольклорных мотивов связано не только со стремлением художников написать новое музыкальное произведение, а еще и с их желанием наполнить его национальными векторами, которые предоставляют возможность слушателю осмыслить смысловой аспект конкретной композиции, который отличается историческим пафосом.

Описана специфика появления неофольклоризма, который основывается на сочетании фольклорных ритмов, мелодий, а также современных элементов. Именно это эстетическое течение предоставило возможность художникам проявить свой творческий потенциал, принимая во внимание индивидуальные интересы, взгляды, художественные вкусы и тому подобное.

Указано, что особенную роль для В. Кикты играл текст, который должен был гармонично сочетать с мелодией, создавая своеобразный ансамбль, но не всегда художник ориентировался на синтез этих составляющих, поскольку мелодия и самостоятельно могла содержать важную эмоционально-экспрессивную нагрузку.

Рассмотрены основные признаки “новой фольклорной волны”, а именно: использование народных источников в новых формах; отбор соответствующих современных технологий, с помощью которых реализуется создание музыкальных форм; применения специфического интонирования и гармонии как средств формотворения.

Охарактеризована хоровая наработка В. Кикты, в которой внимание концентрируется на переработке фольклорных элементов, учитывая традиции современности. Неофольклоризм не воссоздает народную музыку, а наполняет мелодии другим звучанием, которое предопределяет сочетание народной и профессиональной музыки.

Проанализирован цикл “Разбойничьи баллады Закарпаття”, который отличается использованием значительного количества фольклорных элементов, которое предоставляет композициям стиливого многообразия, храня ориентацию на принципы реалистичного искусства.

Ключевые слова: хоровое искусство, композиторский стиль, синтез искусств, фольклор, неофольклоризм.

KURACH Y. Folklore component of individual composer's style (on the example of choral work of V. Kikty the “Robber ballads of Zakarpattia”).

In the article the specific of work of Valery Kikty is reflected as an example of the use of folklore reasons in a choral art with the purpose of creation of the renewed composer's style.

It is marked that application of folklore reasons is related not only to aspiration of artists to write the new piece of music, and yet and with their desire to fill with his national vectors, which give possibility to the listener to comprehend the semantic aspect of concrete composition, which differs in a historical fervor.

The specific of appearance of neo folklore, which is based on combination of folklore rhythms, melodies, and also modern elements, is described. Exactly this aesthetic flow gave possibility to the artists to show the creative potential, having regard to individual interests, looks, artistic tastes and others like that.

It is indicated that the special role for V. Kikty was played by text which had harmoniously to combine with a melody, creating an original ensemble, but not always an artist was oriented on the synthesis of these constituents, as a melody and independently could contain the important emotionally-expressive loading.

The basic signs of “folklore new-wave” are considered, namely: the use of folk sources in new forms; selection of corresponding modern technologies which creation of musical forms will be realized by means of; application of specific intonation and harmony as facilities of a form is creation.

Described choral work of V. Kikty, in which attracted attention on processing of folklore elements, taking into account traditions of contemporaneity. Neo folklore does not recreate folk music, and fills with melodies other sounding which predetermines combination of folk and professional music.

A cycle is analysed the “Robber ballads of Zakarpattya”, which differs in the use of far of folklore elements, which gives to compositions of stylish variety, keeping an orientation on principles of realistic art.

Keywords: *choral art, composer's style, synthesis of arts, folklore, neo folklore.*

DOI: <https://doi.org/10.31392/NZ-npu-149.2020.09>

УДК 378.091.3:373.5.011.3-051]:62/68

Маркусь І. С.

РЕАЛІЗАЦІЯ СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНОЇ МОДЕЛІ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ТЕХНОЛОГІЙ ЗАСОБАМИ МУЛЬТИМЕДІА

У статті описано реалізацію структурно-функціональної моделі формування професійної компетентності майбутніх учителів технологій засобами мультимедійних технологій. Визначені умови забезпечення впровадження зазначеної моделі в практику закладів вищої освіти.

Розкрито ефективність педагогічних умов як практичної складової реалізації структурно-функціональної моделі. Доводиться ефективність запровадження мультимедійних технологій у процес підготовки майбутніх учителів технологій у закладах вищої освіти, які сприяють засвоєнню необхідної інформації, переформатуванню репродуктивного навчання на практичну реалізацію та наближення до умов професійної діяльності майбутніх фахівців.

Проведено дослідження особливостей застосування мультимедійних технологій в освітньому процесі майбутніх учителів технологій, яке показало, що важливим аспектом застосування мультимедійних технологій на навчальних заняттях є готовність викладача до застосування технологій у професійній діяльності, мотивація студентів до застосування мультимедійних технологій.

Проведено опитування студентів, яке показало позитивне ставлення до застосування мультимедійних технологій у навчальному процесі, які сприятимуть формуванню вмінь і навичок інформаційної і комунікативної взаємодії, доступності та наочності навчального матеріалу для творчого засвоєння й подальшого використання мультимедійних технологій у професійній діяльності.

Доводиться, що мультимедійні технології сприяють підвищенню ефективності процесу навчання у закладах вищої освіти, інтегрують у собі потужний освітній потенціал, забезпечують сприятливе середовище для формування професійної компетентності майбутніх учителів технологій.