

ми всім завжди сприйняти на рівень підсвідомості і логіки одночасно». Найчастіше емоційність виконання майже гімнастичного характеру виконавства в балеті, до чого поступово привчаються і глядачі. У залі театрів оплески виникають саме в момент виконання технічних прийомів що, в свою чергу, стимулює і акторів. Виходячи з цього, виникає питання: «Чому ж виконавці класичного танцю, володіючи цією прекрасним мовою, частіше використовують зовнішній пласт, його форму, технічні прийоми, а не інтонаційно емоційну його сутність?». Корінь, напевно, слід шукати у двох аспектах: навчанні і репертуарі. У театрах недостатньо нових робіт, що створюються в спільну творчість хореографа і актора, розраховану на ту чи іншу індивідуальність. Класичний же репертуар найбільш чистий в сенсі мови, має настільки потужні зразки виконання, що молодому артисту практично неможливо відійти від авторитету, від раніше створеного: швидше повторюється сформований за традицією малюнок ролі, ніж пропонують індивідуальне рішення. Вони не включають в мову танцю акторське «я», мають обмежену можливість зробити це. Працюючи ж з хореографом, молодий артист формується особисто, індивідуально і після цього таким вступає в діалог з ролями класичної спадщини впевненіше і самостійно. Тоді виникає можливість заговорити на глибинних пластах мови класичного танцю.

На думку автора статті постмодернізм повертає у балет емоційність, психологізм, ускладнений метафоризм, «олюднює» героя. Це підкреслюється включенням до балетного дійства елементів театральної гри, імпрізацій, танцювальних соло і дуетів, побудованих на відчуттях, яке несе за собою більшого розкриття власного «я» кожного артиста. Імпровізація підкреслює концептуальну розімкнутість, відвертість хореографії, її вільний асоціативний характер. Саме в постмодернових виставах значне місце посідає і танець, і спів, і пантоміма. Розширюються розміри сценічних майданчиків і глядачі залучаються до дійств, що відбуваються на сцені. Постмодерній хореографії також притаманні сміливі, іноді авангардні експерименти. В музиці був запозичений такий засіб, як поліфонія, принцип симфонічної драматургії; у кіно – монтаж, рапід, крупний план; у скульптурі – ремінісценція, позування. Багато зарубіжних хореографів свої постановки вистроюють за принципом хеленінгу, де дія розвивається алогічно, випадково, не очікувано для самих постановників. Постмодерністична хореографія намагається використовувати все запозичене із інших сфер людського існування, застосовуючи це для масового глядача.

Одним із найяскравіших та всесвітньо відомих хореографів, яскравим представником синтезу постмодернізму та академічного танцю являється Моріс Бежар, що став не тільки класиком французького балетного мистецтва, але і світової сцени. Бежар за правом вважають революціонером балетного мистецтва, який змінив традиційне уявлення про балет. Піднімаючи питання про мову танцю у виставах, він констатує, що «... класика – це основа будь-якого пошуку, сучасність – гарантія життєвості майбутнього, традиційні танці різних народностей – хліб насущний хореографічних пошуків ...». Бежар вміло та вдало користується засобами постмодернізму. Наприклад, в балеті «Паризькі веселощі» Моріс Бежар свідомо зіштовхує три різні епохи, представлені академічним, романтичним, та модерн танцем. Таким чином він створює своєрідний пластичний стильовий колаж, що є притаманним для постмодерністської хореографії.

Лілія ПАСІЧНЯК
(Івано-Франківськ, Україна)

ТРАДИЦІЙНА ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА КАРПАТСЬКИХ УКРАЇНЦІВ-ГУЦУЛІВ (НА МАТЕРІАЛІ ПОЛЬОВИХ СПОСТЕРЕЖЕНЬ ТА ДОСЛІДЖЕНЬ І.В.МАЦІЄВСЬКОГО)

Гуцульська інструментальна музика як культурне явище розглядалася вже у перших літературних працях, різноманітних етнографічних та історичних матеріалах у періодичній пресі австрійських, польських та українських авторів кінця XVIII – початку XIX століть, зокрема

Б.Гакета, Л.Голембийовського, І.Вагилевича, Я.Головацького. У наукових студіях XIX – першій половині XX століть, а саме В.Залеського, К.Ліпінського, О.Кольберга, С.Витвицького, В.Залозецького, Р.Кайндля, Ф.Колесси, С.Людкевича, П.Бажанського, В.Гнатюка, В.Шухевича, Г.Хоткевича, Ст.Вінченца, Ст.Мерчинського, М.Кондрацького, Р.Гарасимчука були представлені записи фрагментів окремих інструментальних награвань, танців, короткі описи інструментів, в основному здійснені в одній із історико-етнографічних зон – Галицькій Гуцульщині (басейн річки Прут, околиці с. Космач і Верховини). Причиною такого становища стало вивчення традиційної інструментальної музики Гуцульщини в контексті загальнокультурних цінностей регіону, а не як окремого спеціального дослідження. А також політичні кордони, які розділяли три основні історико-етнографічні зони (Галичина, Буковина, Закарпаття), ускладнювали вивчення Гуцульщини і гуцульської культури як цілісного явища.

Нові напрямки вивчення означеної музичної традиції були здійснені в органофонічних експедиціях професора Російського Інституту історії мистецтв (м. Санкт-Петербург, Росія) Ігоря Мацієвського за участю львівських музикознавців (В.Савіцин, Н.Сенюк), петербурзьких фольклористів (Ю.Бойко, М.Мацієвська), івано-франківських музикознавців (М.Магдій, І.Желтоножська, Е.Зон), місцевих жителів, культпрацівників, вчителів сіл Верховина, Криворівня, Розтоки, Луг, Косівська Поляна, Малий Бичків, Старі Кути, Білоберізка упродовж 1968–1977 рр. [4; 5; 6; 7]. У центрі польових досліджень представлених науковців можна виділити наступні аспекти:

1) інструментарій (принципи виготовлення, вибір матеріалу, його обробка, типи традиційних гуцульських інструментів, соціальні функції);

2) виконавство (настройка, принципи звукодобування, аплікатура; основні традиційні виконавські школи; форми музикування, види ансамблів і принципи ансамблювання; географія виступів ансамблів та солістів);

3) репертуар (основні жанри інструментальної і вокально-інструментальної музики);

4) педагогіка (система навчання і основні принципи народної музичної педагогіки, традиційні школи музикантів-професіоналів);

5) сфери побутування (співвідношення інструментальної музики з обрядами та іншими видами фольклору – народним театром, піснею, танцем, прозою, образотворчим мистецтвом, архітектурою; трудові процеси і синкретичні жанри фольклору, в яких інструментальна музика бере участь);

6) джерела вивчення інструментальної традиції (пісні, легенди, перекази про музикантів, музичні інструменти і музику);

7) мікродіалектологія (місцевий діалект) інструментарію, виконавства, жанрово-стильової системи гуцульської музики;

8) основи народного музичного професіоналізму («народний професіоналізм» (К.Квітка, С.Грица, В.Барвінський) в царині народного інструменталізму, який представлений як ансамблевою, так і сольними формами (весільна капела, скрипалі і трембітанники у коляндницькому обряді).

Типи традиційних гуцульських інструментів Галицької, Буковинської та Закарпатської Гуцульщини, зафіксовані І.Мацієвським та іншими науковцями налічують біля 90 зразків, з них більше 60 – вперше. Здійснені численні записи інструментальної музики на різних етапах похоронного та весільного обрядів (жіночі та чоловічі похорони голосіння у супроводі двох відкритих флейт – «флюяр», награвання до збирання весільного вінка). Наприклад, традиційне весілля у буковинців ріки Путилінка включає 29 різних за мелодичною структурою ритуальних награвань. Польові записи весільного та похоронного обрядів були здійснені науковцями за реконструкцією награвань окремими виконавцями або ж безпосередньо під час обрядового дійства.

Слід виділити записи інструментальної музики у зимових (колядування на Різдво Христове, Маланку, Йордан, ритуальні різдвяні «плесні» і танці (круглек), театралізовані ігри «ряджених») та весняних обрядах («полонинський хід»; весняні зазивні награвання на натуральних флейтах – телинках). Окрему групу записів складають «мольфарівські» награвання з функціями заклинання, гіпнозу, награвання-ворожіння. Група мисливських і пастуших награвань представлена двома типами: трудові і приурочені (трембітні сигнали-переключки). До особливих жанрів інструментальної музики належать імпровізації на пісенні мелодії [2]. Танцювальна музика періоду експедицій І.Мацієвського (60–70-і рр. ХХ ст.) дещо втратила свою різноманітність у порівнянні з танцювальною традицією гуцулів, дослідженою вперше в європейській науці Р.Гарасимчуком (30-і рр. ХХ ст.) [1].

У ході польових експедицій І.Мацієвським та групою дослідників було виявлено біля двадцяти видів традиційних інструментальних ансамблів, які класифікували і виділили три основні типи: 1) мішані (струнні, духові, ударні) весільні і танцювальні ансамблі «троїста музика» (малого складу) і «велика музика» (великого складу); 2) мішані (у більшості – з духових інструментів) ансамблі ритуальної музики – похоронні, коляндницькі, пастуші; 3) ансамблі однорідних інструментів, які виконують, в основному, музику для слухання.

У 2012 р. була надрукована фундаментальна праця І.Мацієвського «Музичні інструменти гуцулів» як підсумок численних експедицій автора протягом 1963–1997 років і де, як висловлюється сам науковець, «вперше в етномузикології, органології та українознавстві зважуємося дати *цілісну характеристику* музичного інструментарію всіх основних етнографічних ареалів Гуцульщини: Галицького, Буковинського і Закарпатського» [3, 9].

Традиційна інструментальна музика гуцулів, як однієї з південно-західних етнографічних груп українського народу, надзвичайно багата і різноманітна. Враховуючи та детально аналізуючи досвід попередників, І.Мацієвський у співпраці з його вчителями, учнями, рідними та колегами здійснив спробу системного органофонічного дослідження гуцульських музичних інструментів у цілній єдності з виконуваною на них музикою. У руслі означеної проблематики можна окреслити і спробу автора цієї статті визначити, що «поза всіляким сумнівом музичні інструменти залишають за собою право бути одним з головних стилеутворюючих факторів народної інструментальної музики та носієм виконавської традиції Гуцульщини» [8].

ЛІТЕРАТУРА

1. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат. Книга 1. Гуцульські танці. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2008. – 608 с.
2. Мацієвський І. Жанрові угруповання української традиційної інструментальної музики. – Львів, 2000. – 26 с.
3. Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів. Монографія. – Вінниця: Нова Книга, 2012. – 464 с.
4. Мацеевский И.В. Экспедиция 1968 года // Славянский музыкальный фольклор. – Москва, 1972. – С. 422–424.
5. Мацеевский И.В., Савицын В.Г. Край музыки // Музыкальная жизнь. – 1972. – № 6.
6. Мацеевский И.В. О методике и практике этномузыковедческих экспедиций // *Drůgy a metody terenneho vyskumu ľudovej hudby a tábca*. – Bratislava, 1976.
7. Мацеевский И. Органофонические экспедиции на Карпаты // Актуальные проблемы современной фольклористики. – Ленинград, 1980. – С. 215–218.
8. Пасічняк Л.М. Музичні інструменти сучасних гуцульських ансамблів // Український народний музичний інструментарій: історія, теорія і методи дослідження: зб. матеріалів Міжнародної наук.-практ. конференції: до 40-річчя колекції українських народних музичних інструментів Музею театрального, музичного і кіномистецтва України. – Київ: ДАККІМ, 2009. – С. 158–161.