

Міністерство освіти і науки України
Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка

СЛОБОЖАНСЬКІ МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ

Випуск 3, 2023



Видавничий дім
«Гельветика»
2023

Засновник – Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка

Журнал «Слобожанські мистецькі студії» засновано в 2023 році, виходить 3 рази на рік

Свідоцтво про державну реєстрацію: Серія KB № 25403-15343P від 15.02.2023 року

Фахова реєстрація (категорія «Б»): Наказ МОН України № 768 від 20 червня 2023 року (додаток 3)

Галузь знань: культура і мистецтво

Спеціальність: 025 - Музичне мистецтво

Друкується згідно з рішенням вченої ради
Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка
Протокол № 4 від 27.11.2023 р.

Редакційна колегія:

Головний редактор:

Зав'ялова О. К. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри мистецтвознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

Члени редакційної колегії:

Бермес І. Л. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Гельмут Льюс – доктор габілітований, професор, Лейпцизький університет

Єрмоменко А. Ю. – кандидат мистецтвознавства, доцент Навчально-наукового інституту культури і мистецтв
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

Каблова Т. Б. – кандидат мистецтвознавства, доцент, учений секретар ректорату Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв

Калашник М. П. – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного мистецтва Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

Лігус О. М. – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музикознавства та музичної освіти
Київського університету імені Бориса Грінченка

Савченко Г. С. – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри композиції та інструментування
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Сторонська Н. З. – кандидат мистецтвознавства, доцент, провідний концертмейстер кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Черноіваненко А. Д. – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри народних інструментів
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Чжан Сянюн – кандидат мистецтвознавства, професор, професор факультету мистецтв Північного національного університету м. Іньчуань, провінція Нінся

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення
StrikePlagiarism.com від польської компанії Plagiat.pl.

ЗМІСТ

Антонюк Валентина Геніївна Аспекти етнокультурного діалогу вокалістів.....	5
Афоніна Олена Сталівна Музикознавчі рефлексії в логосі історії музики.....	10
Бондаренко Анна Юріївна Образ княжни Євпраксії в симфонічній сюїті з балету «Євпраксія» Олександра Канерштейна.....	15
Гордєєв Володимир Анатолійович Рідне Полісся: мистецтво та хореографія.....	20
Кармазін Антон Олександрович Ювілейний триптих: композитор, опера, виконавець.....	26
Карпенко Євген Віталійович Хорові колективи Навчально-наукового інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка: спроба аналізу діяльності в історичному аспекті.....	31
Кравченко Оксана Олександрівна Музика до п'єси Миколи Куліша «Мина Мазайло» у творчому доробку Ігоря Гайдена.....	36
Лігус Валентин Олександрович Виконавська та викладацька діяльність Михайла Канерштейна в історії розвитку української диригентської школи.....	39
Омельяненко Захар Валерійович Музично-танцювальний синтез: переваги та виклики двох мистецтв.....	43
Омельяненко Катерина Анатоліївна, Максименко Анатолій Іванович Хореографія як драматургічний і виразний ресурс в опері Данієля Обера «Німа з Портічі».....	47
Павлюк Тетяна Сергіївна Виконавський аналіз солоспівів Всеволода Рибальченка на вірші Тараса Шевченка.....	53
Погорецький Юрій Юрійович Модифікація віолончельного виконавства в сучасному векторі розвитку.....	58
Пушкар Лариса Федорівна, Коган Інна Петрівна, Гламаздіна Олена Павлівна Формування професійних компетенцій у самостійній діяльності майбутнього хорового керівника.....	62
Рябінін Олексій Валерійович, Рукомойнікова Олександра Олександрівна «Музика» як джерело української ідентичності (на прикладі скрипкової мініатюри І.Ф. Карабиця «Музика»).....	68
Сачок Віктор Іванович Творчість Олександра Пилиповича Мишуги (1853–1922) у контексті традицій української вокальної школи.....	75
Устименко-Косоріч Олена Анатоліївна Стильова парадигма в музичній культурі Сходу та Заходу засобами інтонування.....	80
Чжан Цзіньцю Концерт для труби з оркестром Йозефа Гайдна в музикознавчих вимірах сьогодення.....	84
Чжу Сиси Народні традиції в контексті історії розвитку китайської інструментальної музики.....	89
Ян Ваньцін Жанрова дифузія камерно-вокального й оперного жанру (на прикладі опери Ш. Гуно «Фауст»).....	93
Ярмолюк Олена Валеріївна Поняття «менеджмент хорового колективу» в контексті сучасної диригентсько-хорової освіти.....	98

CONTENT

Antonyuk Valentina Aspects of ethnocultural dialogue of vocalists.....	5
Afonina Olena Musical reflections in the logo of the history of music.....	10
Bondarenko Anna The image of princess Eupraxia in the symphonic suite from the ballet “Eupraxia” by Oleksandr Kanershtein.....	15
Hordieiev Volodymyr Native Polissia: art and choreography.....	20
Karmazin Anton Jubilee triptych: composer, opera, performer.....	26
Karpenko Yevhen Choir groups of the Educational and Scientific Institute of Culture and Arts of Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko: an attempt to analyze the activity in a historical aspect.....	31
Kravchenko Oksana Music for the play of Mykola Kulish “Myna Mazailo” by Ihor Haidenko.....	36
Lihus Valentyn Performance and teaching of Mykhailo Kanershtein in the history of the Ukrainian conducting school development...	39
Omelianenko Zakhar Music and dance synthesis: advantages and challenges of the two arts.....	43
Omelianenko Kateryna, Maksymenko Anatolii Choreography as a dramatic and expressive resource in Daniel Aubert’s opera “The Dumb Girl of Portici”.....	47
Pavliuk Tetiana Performance analysis of Vsevolod Rybalchenko’s solo singings on poems by Taras Shevchenko.....	53
Pohoretskyi Yurii Modification of cello performance in the modern vector of development.....	58
Pushkar Larysa, Kohan Inna, Hlamazdina Olena Formation of professional competences in the independent activity of the future choir director.....	62
Riabinin Oleksii, Rukomoinikova Oleksandra “Music” as a source of Ukrainian identity (on the example of the violin miniature by I.F. Karabits “Music”).....	68
Sachok Viktor The creativity of Oleksandr Pylypovych Myshuga (1853–1922) in the context of the traditions of the Ukrainian vocal school.....	75
Ustymenko-Kosorich Olena A stylistic paradigm in the musical culture of the East and the West by means of intonation.....	80
Zhang Jinqiu Joseph Haydn’s trumpet concerto in musicological dimensions of the present.....	84
Zhu Sisi Folk traditions in the context of the history of the development of Chinese instrumental music.....	89
Yang Wanqing The genre diffusion of chamber-vocal and opera genre (on the example of C. Gounod’s opera “Faust”).....	93
Yarmoliuk Olena The concept of “management of a choir” in the context of modern conductor and choral education.....	98

АСПЕКТИ ЕТНОКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ ВОКАЛІСТІВ

Антонюк Валентина Геніївна,

докторка культурології, професорка,

народна артистка України,

завідувачка кафедри камерного співу

Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського

ORCID ID: 0000-0003-1821-1933

Web of Science ResearcherID: IXN-3052-2018

У статті розглянуто поняття етнокультурного діалогу вокалістів, що є актуальними як в осяганні постреальних явищ освоєння ними репертуару мовами оригіналу, так і в міжособистісному професійному спілкуванні з іноземними колегами й учнями. Національна вокальна культура професійних форм спеціалізується розвиненням у рамках ситуаційних ролей психологічним механізмом інтерації (лат. *inter* + *activus* – діючий) – соціальної взаємодії комунікантів. Завданням статті є дослідження явищ мистецької психічної енергії, мови жестів і невербальних висловлювань у сфері вокальної творчості (виконавської та педагогічної), спираючись на концептуальні положення розробленої нами теорії етнокультурної мовно-вокальної модальності й фонопсихолінгвістичної методики навчання сольного співу. Метою є створення моделей мовного та немовного спілкування вокалістів і доведення рівнозначності мовної й немовної структурної діяльності учасників цього етнокультурного діалогу на підставі особистого 25-річного досвіду навчання співаків із КНР у НМАУ імені П.І. Чайковського.

Етнокультурний діалог у середовищі вокалістів вимагає від його учасників знання основ чужої музичної та лінгвокультурної традиції, відомої доти переважно з літературних джерел і все ще малодоступної, адже справжнє міжкультурне спілкування аж ніяк не може бути однобічним (у цьому випадку зосередженим лише на вивченні китайськими студентами традицій європейської та української музичної культури). Перспектива такого діалогу у вокальному мистецтві – це синтез різних національних художніх культур у новому досвіді, якому віднедавна сприяє діяльність Українсько-Китайського центру розвитку культури й освіти. Історія китайського вокального виконавства в українській музичній культурі представлена ще не була, і кожна спроба її опису має особливу практичну й наукову цінність. Стрімка глобалізація світових художніх процесів змушує враховувати універсальні й специфічні (професійні) характеристики представників різних народів у вирішенні найрізноманітніших проблем міжкультурного діалогу. Для викладачів, які навчають співу іноземців, це потреба знати заздалегідь саме ті професійні ситуації, у яких велика вірогідність міжкультурного непорозуміння, а також непересічна важливість визначення й точного позначення тих глибинних мистецьких цінностей, що становлять основу розуміння чужої мови й культури.

Ключові слова: вокальне мистецтво, етнокультурний діалог вокалістів, теорія мовно-вокальної модальності, фонопсихолінгвістична методика навчання співу, українсько-китайські культурні зв'язки, вокальна (виконавська та педагогічна) творчість.

Antonyuk Valentina. Aspects of ethnocultural dialogue of vocalists

The article examines the concept of ethnocultural dialogue of vocalists, which is relevant both in understanding the post-professional phenomena of revitalizing their repertoire in the original languages, and in interpersonal professional communication with foreign colleagues and students. The national vocal culture of professional forms specializes in the psychological mechanism of integration (lat. *inter* + *activus* – active) charged in the framework of situational fields: communicator of social interaction anti. It is our task to study the phenomena of artistic mental energy, the language of gestures and non-verbal expressions in the form of vocal creativity (performing and pedagogical), including on the conceptual provisions of the theory of ethnocultural language-vocal modality and the phonetic-linguistic method of teaching the whole child. Our goal is to create models of linguistic and non-linguistic communication of faculties and to prove the full significance of linguistic and non-linguistic creative activity of students of this ethnic group occult dialogue, on the basis of the personal 25-year experience of training students from the KNP at the P.I. Chaikov National Technical University.

Ethnocultural dialogue in the field of vocatives requires its students to have knowledge of other people's musical and linguistic-cultural traditions, known to this day mainly from summer prisons and still young eighth grade Even today, intercultural communication cannot be one-sided (in this case – focused only on the study by Chinese students of traditional European and Ukrainian musical culture and). This is the true meaning of this cult dialogue, united by the title of the national teacher's vocal school. The perspective of such a dialogue in vocal art is a synthesis of late national artistic cults in a new way, which has long-standing Ukrainian-Chinese relations of the Center for the Development of Culture and Education.

The utopia of Chinese vocal performance in the Ukrainian musical culture has not yet been presented, so every attempt to describe the presence of Chinese singers in the musical context of the UK painy has great practical and scientific value. The rapid globalization of the world cult of creative processes forces us to preserve the universal and specific (professional) haptic techniques of the representatives of late times in the writing of the most famous the problem of intercultural dialogue. For teachers who teach foreign students, it is necessary to know in advance exactly those professional situations in which there is a high probability of intercultural misunderstanding, as well as the difficulty of defining and precisely defining those deep ethnocultural values that make up the basic understanding of a foreign language and culture, and not just one formal label.

Key words: vocal art, ethnocultural dialogue of vocalists, theory of speech-vocal modality, phonopsycholinguistic method of teaching singing, Ukrainian-Chinese cultural connections, vocal (performing and pedagogical) creativity.

Вступ. Поняття етнокультурного діалогу вокалістів є своєчасним як в осяганні постреальних явищ освоєння ними репертуару мовами оригіналу, так і в міжособистісному професійному спілкуванні з іноземними колегами й учнями. Національна вокальна культура професійних форм спеціалізується на розвиненому в рамках ситуаційних ролей психологічному механізмі інтеракції (лат. *inter* + *activus* – діючий) – соціальної взаємодії комунікантів. Ставимо своїм завданням дослідження явищ мистецької психічної енергії, мови жестів і невербальних висловлювань у сфері вокальної творчості (виконавської та педагогічної), спираючись на концептуальні положення розробленої нами теорії етнокультурної мовно-вокальної модальності й фонопсихолінгвістичної методики навчання сольного співу [3, с. 91–99]. Метою є створення моделей мовного та немовного спілкування вокалістів і доведення рівнозначності мовної й немовної структурної діяльності учасників етнокультурного діалогу на підставі особистого 25-річного досвіду навчання співаків із Китайської народної республіки (далі – КНР) у Національній музичній академії України (далі – НМАУ) імені П.І. Чайковського.

Матеріали та методи. Під час написання статті авторка послуговувалася тематичними матеріалами й аналізом набутого досвіду викладання сольного співу іноземним студентам із КНР на кафедрах сольного та камерного співу НМАУ імені П.І. Чайковського з 1997 року [1–11]. Застосовано ретроспективний аналіз педагогічного спостереження й узагальнень музично-педагогічного досвіду; описовий, порівняльно-історичний (компаративний) методи, а також метод актуалізації, що дає змогу використовувати сучасні знання щодо педагогічних явищ і процесів для кращого розуміння подібних у майбутньому.

У мовно-вокальній палітрі досвідченого вокаліста – притаманне тільки йому феноменологічне образне коло зіставлень – семантичних ознак єдиної цілісної системи – мови культури. Зрозуміло, що це не один лише вербальний (лат. *verbo* – слово) спосіб асоціативно-образного спілкування, без якого навіть видатному співакові неможливо займатися вокально-педагогічною творчістю, де показ голосом становить лише один із рівнів діалогу. Спектр семантичних значень такого етнокультурного діалогу ввібрав різноманітні типи музичних знаків: від суто вокально-технічних до комплексних за своєю природою знаків-інтонацій, включаючи пластичні, жестові. Комунікативно-семантичні функції цієї структури розкривають внутрішні, глибинні закономірності музичного мистецтва, слугують інтеграції накопичених знань, їх плідному контактуванню з теоріями інших галузей гуманітарних знань, що сприяє входженню вокальної педагогіки в предметне поле культурології [1]. Синтез лінгвістичної та музичної семіотики (у вокальному мистецтві вони сполучаються системою особливих способів сенсорного характеру) становить єдиний масив семантичних знаків кодової структури, що спирається на інтермодальну спільність мов художньої творчості, однією з яких і є спів, що можна розгля-

дати як національну форму вербалізованого загальнолюдського змісту.

Осягання синергетичних (грец. *συνεργιστικά* – сумісна дія) фрагментів мовної свідомості в її кореляції на мовленнєву поведінку пропонованої комунікативної схеми здійснюватимемо за типом антропологічних триад О. Потебні (міф – мова – мистецтво) та К. Леві-Строса (етнос – мова – культура) [4; 6]. Це дасть підстави і створить підґрунтя для подальших розмислів і тверджень не лише про поверхові, а й глибинні структури (архетипи), які керують ментальною та нементальною поведінкою комунікантів, адже маємо перед собою не якогось ментально-абстрактного співака, а представника певної етнічної культури. Синергетичний тип етнокультурного діалогу в навчанні вокалістів утворює своєрідні модальності мовних знакових систем, у яких існують різноманітні способи реалізації, хоча в основі кожної з них лежить слово-знак, а саме: 1) мова жестів; 2) емпіричний показ; 3) ониматопея (звуконаслідування); 4) метамова, у якій вокальний педагог обходиться без слів (хоча в основі кожної з названих систем – мислена форма слова; спроби ж утворення мови, у якій базовим знаком було б щось інше – не слово, виявилися безплідними) [3, с. 94].

Виділені семіотикою три аспекти вивчення знаку, утворюють синергетичну поняттєву структуру, яку характеризують: а) міжособистісні взаємини в царині знакової системи; б) семантика стосунків між знаком і позначуваним ним (денотатом); в) реакція на знак індивіда, який сприймає або відтворює знак. Класифікацію знаково-символічних засобів вокально-виконавської та вокально-педагогічної творчості узгоджуємо з лінгвокультурологічними категоріями вербальних і невербальних аспектів синергетики. Звуковий бік мови – прерогатива фонетики й фонеміки. Мова жестів і невербальних висловлювань – царина психолінгвістики. Такий підхід дає змогу розглядати проблеми музичного мистецтва крізь призму лінгвістики й семіотики. Музика, яка своєю вокальною сферою найбільш наближена до людської мови, поєднує нотну систему з фонологічною системою мови, що й сприяє виділенню з їхньої сукупності дискретних одиниць. Фонологія становить функціонально-лінгвістичний спосіб опису звуків і протиставляється фонетиці як описовій галузі фізичних і фізіологічних властивостей звука. Перскриптивний (функціонально-комунікативний) підхід до опису мовного й позамовного спілкування, який розвиваємо в умовах установах теоретичних положень мовно-вокальної модальності в ході вивчення синергетичних явищ навчання співу, започаткований саме структуралістами-етнологами й розвинений у сучасній українській культуролінгвістиці як тип мовної свідомості [3; 4; 10].

І. Ляшенко наголошував на існуванні антропологічних градацій культурології як інтуїтивних, ірраціональних, підсвідомих, спонтанних рухів культурогенези, що є предметом етнологічного вивчення «у контексті і взаємодії людського простору, часу та енергії з метою отримання відповіді на проблемне питання: чому

етнічне оточення, зв'язки з сусідами так сильно впливають на культуру» [5, с. 17]. Тейяр де Шарден у міркуваннях про феномен людини та проблему двох енергій зазначав: «Поза сумнівом, матеріальна й духовна енергії чимось пов'язані між собою і продовжують одна одну. У самій основі якимось чином повинна існувати й діяти у світі єдина енергія» [8, с. 160]. Енергетична ефективність процесу звукоутворення як своєрідний «коефіцієнт корисної дії» голосового апарата співака, що визначається акустико-фізіологічною ефективністю його роботи, становить основу резонансної теорії співу [1, с. 20]. Ці наукові підстави щодо вироблення динамічної експресії голосоведення становлять також методичне підґрунтя процесу невербального спілкування. Тут важливо враховувати етнічну ментальність і взаємне емоційне ставлення до факту чужої культури. Менталітет утворюють саме мова й культура через індивідуальний досвід. Будучи породженням чотирьох джерел (мова, культура, індивідуальність, діяльність), менталітет являє собою *modus vivendi* (з лат. – життєвий шлях), визначаючи певний аспект життєдіяльності людини (професійний чи національний). Якщо ж говорити про співаків то, незалежно від етнічного походження саме рідномовні джерела формують не лише особливий фонетичний склад мовлення, а й самотутній спосіб вокалізації фонем, які є найприкметнішими ментальними ознаками тієї чи іншої національної школи сольного співу.

Стосовно практики навчання іноземних вокалістів із КНР, розпочатої за нашої безпосередньої участі в НМАУ імені П.І. Чайковського в 1997 році, передовсім привертає до себе увагу їхня самоповага й намагання прищепити іншим інтерес до власної національної культури. Інтерес же цього контингенту до вивчення української мови й культури локалізовано в площині народнопісенного репертуару. Варто зазначити, що поміж собою в присутності викладача та концертмейстера студенти-іноземці спілкуються рідною мовою, що викликає певний психологічний дискомфорт. Оскільки перекладач у навчальному процесі не передбачений, це також ускладнює якість професійного міжкультурного діалогу, що має свої ментальні особливості [2].

Конфуцій (IV–V ст. до н. е.) тлумачив поняття «культура» як перетворення (переробку) звичайної людини на вищу істоту через особливі тренування в засвоєнні давніх текстів, вивчення яких слід починати з найскладнішого – конфуціанського канону. Вокальна ж музика (співана поезія) була для Конфуція й поготів завершальною ланкою поняття «лі» (кит. 无 论 – зразкова поведінка), оснований на вищому осмисленні ідеалу стародавньої культури. Таким був і залишився принцип конфуціанства «вень-хуа» (кит. 文 华 – культура). Цей підхід порівняно з європейським навчальним канonom: «від простого – до складного» – досить неоднозначний. Поза дискусійні точки зору тут можна запропонувати найадекватніше для дослідження вокальної культури її визначення: як системи надбіологічних засобів регуляції людини співаючої. Тоді в кожному окремому випадку вокальна культура постає всеохопною знако-

вою системою, що визначає цілком певні моделі етнокультурної діяльності співаків згідно з метою й завданнями цього процесу; забезпечує спадковість попередніх досягнень певної вокальної школи через їх збереження й трансляцію в майбутнє та існує в процесі опредмечування й розпредмечування знаків міжетнічного діалогу через особливості національної експресії. Такими «знаками» в навчанні іноземців є знання, норми, духовні цінності двох і більше культур, чий національний світ зосереджено як в учасниках етнокультурного діалогу, так і в музиці, узятій для вивчення.

Індивідуальне вокальне навчання іноземців неодмінно викликає різні рівні міжкультурного діалогу: мовного й метамовного. Існують два магістральні напрями такого спілкування як процесу взаєморозуміння: а) пасивний монолог, результатом якого є механічне заучування («зубріння»); б) активний діалог двох суб'єктів, результатом якого є рівноправний міжкультурний діалог. Це зумовлює превалювання дуже специфічного мовно-вокального фону й невербального рівня спілкування (*nonverbal communication*), що становить особливий полісенсорний зв'язок, який становить основу досліджуваного тут етнокультурного діалогу. До його кола входять мова жестів, міміка й пантоміміка, а також особливе метамовне явище мистецької психічної енергії – «художня енергія». Розглянута нами як різновид комунікативних актів і психолінгвістична семантична одиниця, це невербальне спілкування важливе для вироблення в майбутніх вокалістів так званої індивідуальної емоційної енграми (лат. *engram*) – творчої якості, що характеризує індивідуальний стиль [3, с. 96]. З огляду на відмінність китайської та європейської музичних систем, це сприяє й кращій адаптації до нової музики.

Вокалісти загалом професійно чутливі до семантичного кола мовних інтонацій, що компенсують знання чужої мови та сприяють міжкультурному взаєморозумінню. Однак це не стосується інтонаційного світу китайської мови, загалом відмінного від української. Побіжно проаналізуємо найтиповіші незбіги в інтонації, які можна пояснити складовою обмеженістю китайської мови, що компенсується її інтонаційними особливостями, так званими «тонами», число яких сягає дев'яти. У пекінському діалекті, що є основою літературної мови, таких «тонів» чотири: рівний, висхідний, низхідно-висхідний і низхідний. Необхідно враховувати, що питання в китайській мові передається не інтонацією, як в українській, а за допомогою особливих слів і часток. Тому на запитання педагога китайські студенти зазвичай відповідають повтором цієї ж фрази з інтонацією ствердження чи спонукання, що може викликати непорозуміння й посилити етичний зміст етнокультурного діалогу.

Під час академічних і прилюдних виступів у виконанні конкурсних та іспитових програм китайські вокалісти виконують твори різних національних шкіл мовою оригіналу, надто ж охоче – українські солоспіви. Вимова вокальних текстів чужою для них українською мовою є водночас складною й легкою, з огляду на її абсолютну несхожість з офіційною «путунхуа» (кит. 普通 话 –

сучасна літературна мова Китаю) [11]. Процес відтворення та запам'ятовування тут відбувається на артикуляційному рівні м'язових відчуттів, що загалом особливо добре розвинені в співаків, яким, як і спортсменам, танцівникам та ін., властива саме психомоторна обдарованість. Приємно вражає, що китайські молоді співаки демонструють точне відчуття національної експресії у виконанні чужих для них українських народних пісень, хоча інтонаційний зміст європейського темперованого звукоряду на початку навчання часом викликає в них справжні фізичні страждання своєю відмінністю від пентатоніки як національного способу музичного мислення. Труднощі інтонування полегшуються введенням до навчальної програми китайських народних солоспівів, у виконанні яких студенти максимально розкривають темброві й динамічні характеристики голосу. Саме такий підхід і дає змогу з максимальною обережністю й мінімальними втратами вести наполегливу та клопітку роботу з виховання цих екзотичних і здебільшого тендітних за своєю природою голосів.

Понад три останні роки через ковідні обмеження й війну в Україні в НМАУ імені П.І. Чайковського превалює дистанційна форма індивідуального навчання вокалістів, яка вимагає від усіх комунікантів освітнього процесу опанування нових методик самостійної роботи, і це – тема для окремого дослідження.

Результати дослідження. Як бачимо, суттєвий етнокультурний досвід, накопичений педагогами-вокалістами НМАУ імені П.І. Чайковського у зв'язку з культурним контекстом іноземних студентів та аспірантів, однозначно заслуговує на подальшу систематизацію й наукове осмислення. У ході такої роботи склалися основні принципи етнослухового сприйняття й особливого роду артикуляції, що виникають у процесі переінтонування китайськими співаками чужомовних вокальних текстів, а також способи вияву їх етнічної ідентичності на заняттях із фаху. Знання особливостей соціального становища китайського співака-ак-

тора в традиційній етнічній свідомості як «слизького шукача» (кит. 狡猾的寻求者) дає змогу визначити сутнісні інваріанти народних поглядів на музичну творчість і самотність естетичних концепцій [9]. Цікавими є міфологічні й релігійні основи уявлень самих китайців про акторську професію, їх усний і письмовий характер, а також «вокальні» рефлексії в мовознавстві, фольклорі й літературі.

Висновки. Етнокультурний діалог у середовищі вокалістів вимагає від його комунікантів знання основ чужої музичної та лінгвокультурної традиції, відомої доти переважно з літературних джерел і все ще малодоступної, адже справжнє міжкультурне спілкування аж ніяк не може бути однобічним (у цьому випадку зосередженим лише на вивченні китайськими студентами традицій європейської та української музичної культури). У цьому – справжній зміст цього діалогу культур, об'єднаного пріоритетом національної вокальної школи викладача. Перспектива ж такого діалогу у вокальному мистецтві – це синтез різних національних художніх культур у новому досвіді, якому віднедавна сприяє діяльність Українсько-Китайського центру розвитку культури й освіти.

Історія китайського вокального виконавства в українській музичній культурі представлена ще не була, тому кожна спроба опису присутності китайських співаків у музичному контексті України має особливу практичну й наукову цінність. Стрімка глобалізація світових культуротворчих процесів змушує враховувати універсальні й специфічні (професійні) характеристики представників різних народів у вирішенні найрізноманітніших проблем міжкультурного діалогу. Для викладачів, які навчають співу іноземців, це потреба знати заздалегідь саме ті професійні ситуації, у яких велика вірогідність міжкультурного непорозуміння, а також непересічна важливість визначення й точного позначення тих глибинних етнокультурних цінностей, що становлять основу розуміння чужої мови й культури, а не один лише формальний етикет.

Література:

1. Антонюк В.Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник / видання третє, доповнене та перероблене. Київ : Видавець Бихун Ю.В., 2017. 218 с.
2. Антонюк В.Г. Навчання іноземців сольного співу як діалог культур. *Українське музикознавство : науково-методичний збірник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 36. С. 283–290.
3. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія. 2-ге вид. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
4. Леві-Строс К. Структурна антропологія / пер. з французької З. Борисюк. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 1997. 387 с.
5. Ляшенко І.Ф. Етнологічні основи українського художнього музикознавства. *Українська художня культура : навчальний посібник* / за ред. І.Ф. Ляшенка. Київ : Либідь, 1996. С. 12–32.
6. Потебня О.О. Естетика і поетика слова. Київ : Мистецтво, 1985. 302 с.
7. Сачок В.І. Вокальна підготовка іноземних студентів: мистецько-педагогічні підходи та практики. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Київ, 2023. Вип. 43. С. 139–144.
8. Тейяр де Шарден П. Феномен людини : переклад фрагментів / пер. з фр. Г. Волинки. *Читанка з історії філософії* : у 6 кн. Київ : Довіра, 1993. Кн. 6 : Зарубіжна філософія XX століття. С. 159–165.
9. Українсько-китайський словник / проф. Шуп Чен ; Інститут лексикографії Хейлунцзянського університету. Пекін : Вид. Шан'у Іньшугуань, 1990. 584 с.
10. Яворська Г.М. Прескриптивна лінгвістика як дискурс: Мова, культура, влада : монографія / НАН України. Ін-т мовознавства ім. О.О. Потебні. Київ, 2000. 288 с.
11. Graham Thurgood und Randy J. LaPolla : The Sino-Tibetan Languages. Routledge, London 2003 (zum Chinesischen: Seite 57–166).

References:

1. Antonyuk V.G. (2017). Vokalna pedahohika (solnyi spiv) : pidpuchnyk / vydannia tpetie, dopovnene ta pepepoblene. Kyiv : Vydavets Bykhun Yu. V. 218 c. [in Ukrainian].
2. Antonyuk V.G. (2010). Navchannia inozemtsiv solnoho spivu yak dialoh kultup // *Ukpainske muzykoznavstvo : naukovo-metodychnyi zbipnyk NMAU im. P. I. Chaikovckoho. Vyp. 36*. Kyiv. S. 283–290 [in Ukrainian].
3. Antonyuk V.G. (2001). Ukpainska vokalna shkola: etnokultupolohichni aspekt : monohpafia / 2-he vyd. Kyiv : Ukpainska ideia. 144 s. [in Ukrainian].
4. Levi-Stros K. (1997). Stpuktupna antpopolohiia. Pep. z fpantsuzkoi Z. Bopyciuk. Kyiv : Vyd-vo Solomii Pavlychko «Osnovy». 387 s. [in French].
5. Liashenko I.F. (1996). Etnolohichni osnovy ukpainskoho khudozhnoho kultupoznavstva. *Ukpainska khudozhnia kultupa : navchalnyi posibnyk / Za ped. I.F. Liashenka*. Kyiv : Lybid. S. 12–32 [in Ukrainian].
6. Potebnia O.O. (1985). Estetyka i poetyka slova. Kyiv : Mystetstvo. 302 s. [in Ukrainian].
7. Sachok V.I. (2023). Vocal training of foreign students: artistic and pedagogical approaches and practices. *Art history notes: coll. of science Ave. Issue 43*. P. 139–144 [in Ukrainian].
8. Teiiar de Sharden P. (1993). Fenomen liudyny: [pereklad frahmentiv] / Per. z fr. H. Volynky // *Chytanka z istorii filosofii : u 6 kn*. Kyiv : Dovira. Kn. 6: Zarubizhna filosofia XX stolittia. S. 159–165 [in French].
9. Ukrainsko-kytaiskyi slovnyk (1990) / prof. Shup Chen, Inctytut leksykohpafii Kheiluntszianskoho universytetu. Pekin : Vyd. Shanu Inshuhuan. 584 s. [in Chinese].
10. Yavopska, H.M. (2000). Preckpytyvna linhvictyka yak dyskupc: Mova, kultupa, vlada : monohrafia. NAN Ukpainy. In-t movoznavstva im. O.O. Potebni. Kyiv. 288 s. [in Ukrainian].
11. Graham Thurgood und Randy J. (2003). La Polla : The Sino-Tibetan Languages. Routledge, London (zum Chinesischen: Seite 57–166) [in English].

МУЗИКОЗНАВЧІ РЕФЛЕКСІЇ В ЛОГОСІ ІСТОРІЇ МУЗИКИ

Афоніна Олена Сталівна,

докторка мистецтвознавства, професорка,
професорка кафедри хореографії

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0003-1627-6362

Мета статті – вивчення окремих тем із дисципліни «Логос історії музики» для здобувачів вищої освіти спеціальності 025 «Музичне мистецтво» третього освітньо-наукового рівня. Наукова новизна полягає в тому, що здійснено аналіз наукової літератури з проблем сучасного музикознавства, при цьому до наукового обігу введено джерела в перекладах із чеської мови. На основі внутрішньої взаємодії наукових ідей, дефініцій і досвіду виокремлено питання з дисципліни «Логос історії музики» в музикознавчих рефлексіях сучасних дослідників задля вдосконалення категоріального апарату наукового дослідження здобувачів; розширення спектру пошукової інформації для власних досліджень; проведення діалогу між історією і сучасністю з розв'язанням комплексних проблем у сфері розвитку українського музичного мистецтва з позицій вивчення праць дослідників. Проаналізовано дефініцію «логос» зі значенням «слово, мова» й дієсловами «збирати, говорити, рахувати». Проведено паралелі змісту дефініцій «логіка й логос» і визначено, що «логос» у логіці спрямовує до умовиводів і винаходу причино-наслідкові зв'язків. Обґрунтовано введення в назву дисципліни дефініції «логос» для підкреслення специфіки вивчення історії музики в дискурсі сучасного музикознавства. Розкрито специфіку теми «Музикознавчі рефлексії з творчості митців». На прикладі наукових джерел (І. Вежневцев, А. Кравченко, В. Степурко) приділено увагу таким різним акцентам вивчення особистостей, як творчість, викладацька діяльність, регіоналістика, жанрово-стилістичні особливості творчості тощо. Розширено термінологічний апарат здобувачів «інтroversія композиторського мислення, семіологічний аналіз, музичний портрет. Запропоновано модель роботи з особистостями у співвідношенні етноісторичних рівнів (етнос, історія, взаємозв'язки, вплив) на прикладі композитора, виконавця, культурно-мистецького діяча Чехії, Голландії, Швеції, України (Буковини) В. Гржималі (молодшого) за роботами І. Глібовицького, А. Гостомської, Й. Штолби. Відзначено його організаторську роль у концертному житті Чернівців, керівництво Товариством сприяння музичному мистецтву на Буковині, Чоловічим співацьким товариством» і струнним квартетом, письменницьку діяльність (книга «Тридцять років музики на Буковині (1874–1904)» німецькою мовою). Його композиторську діяльність презентовано оперою «Зачарований принц», яка поставлена на сценах Європи й України. Роботу з архівними джерелами з різних фондів з особистих родинних документів, рукописів музично-критичних і музичних творів М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова представлено в монографії О. Гедзь.

Ключові слова: логос, логос історії музики, музично-театральні жанри, оперне виконавство, сучасне музичне мистецтво, музикознавчі рефлексії, музичне мистецтво Буковини, діалог, часопростір.

Afonina Olena. Musical reflections in the logo of the history of music

The purpose of the article is to study individual topics in the discipline “Logos of the History of Music” for applicants for higher education in specialty 025 “Musical Art” of the third educational and scientific level. The scientific **novelty** lies in the fact that an analysis of scientific literature on the problems of modern musicology was carried out, while sources translated from the Czech language were introduced into scientific circulation. The conclusions, based on the internal interaction of scientific ideas, definitions and experience, highlight issues in the discipline “Logos of the History of Music”. This concerns theory, history of music, practice in the musicological reflections of modern researchers to improve the categorical apparatus of scientific research of applicants; expanding the range of search information for your own research; conducting a dialogue between history and modernity with the solution of complex problems in the development of Ukrainian musical art from the standpoint of studying the works of researchers. The definition of “logos” with the meaning “word, speech” and the verbs “to collect, speak, count” is analyzed. Parallels are drawn between the content of the definitions “logic and logos” and it is determined that “logos” in logic leads to conclusions and the invention of cause-and-effect relationships. The introduction of the discipline definition “logos” into the name of the discipline is justified to emphasize the specifics of studying the history of music in the discourse of modern musicology. The specifics of the topic “Musicological reflections on the works of artists” are revealed. Using the example of scientific sources (I. Vezhnevets, A. Kravchenko, V. Stepurko), attention is paid to different accents in the study of personalities: creativity, teaching, regional studies, genre and stylistic features of creativity. The terminological apparatus of applicants has been expanded: “introversion of composer’s thinking, semiological analysis and musical portrait”. A model of working with individuals in relation to ethnohistorical levels (ethnicity, history, relationships, influence) is proposed using the example of the composer, performer, cultural and artistic figure of the Czech Republic, Holland, Sweden, Ukraine (Bukovyna) V. Grzhimali (junior) based on the works of I. Glebovitsky, A. Gostomskaya, I. Shtolby. His organizational role in the concert life of Chernivtsi, the leadership of the “Society for the Promotion of Musical Art in Bukovyna”, the “Male Singing Society” and the string quartet, his writing activity with the book “Dreissig Jahre Musik in der Bukowina” (1874–1904) are noted. His composing activity is represented by the opera “The Enchanted Prince,” staged on European stages and in Ukraine. Work with archival sources from various funds from personal family documents, manuscripts of musical criticism and musical works by M. Tutkovsky, M. Shipovich, S. Drimtsov is presented in the monograph by A. Gedz.

Key words: logos, logos of music history, musical theatre genres, opera performance, modern musical art, musicological reflections, musical art of Bukovyna, dialogue, time-space.

Вступ. Однією з обов'язкових дисциплін здобувачів вищої освіти спеціальності 025 «Музичне мистецтво» третього (освітньо-наукового) рівня є «Логос історії музики». Історію музики здобувачі вивчали на різних рівнях у різних форматах (музична література, історія української музики тощо). Логос історії музики концентрований на вивченні сучасних наукових джерел про тематику історії музики й сучасного музичного мистецтва. Ознайомлення з теоретико-методологічними та практичними питаннями музикознавства дає змогу здобувачам вищої освіти вдосконалити категоріальний апарат сучасного музикознавства, сформувати належний рівень наукових компетенцій у галузі української та світової музики з акцентом на дослідженнях українських і зарубіжних учених за останній період.

Оскільки здобувачі зазначеного рівня володіють певними знаннями з історії музики, то виникає необхідність відпрацювання наукової літератури, яка не була представлена в інші періоди навчання. Тому актуальність статті полягає у висвітленні інформації з дисципліни «Логос історії музики».

Матеріали та методи. Матеріалом вивчення стала наукова література з проблем історії музики в дискурсі сучасного музикознавства. Композитори, музичні діячі недостатньо відомі в українському музикознавстві, але їхні здобутки є вагомими для розвитку музичного мистецтва України і становлять інтерес у часопросторовому діалозі. Вибір наукових джерел молодих дослідників і звернення до зарубіжних джерел зумовлені необхідністю показати здобувачам ступеня доктора філософії приклади роботи з різною інформацією і використання її у власних дослідженнях.

У дослідженні застосовано наукові методи, зокрема загальнонаукові – метод аналізу – для вивчення предмета дисципліни «Логос історії музики» з виокремленням складників; метод синтезу – для поєднання дослідженого матеріалу й установлення зв'язків у певній цілісності; узагальнення – для фіксації наукової інформації з обґрунтуванням доцільності вивчення одиничного явища з минулого чи сучасності для розкриття загальної картини діалогу. Конкретно-наукові методи – термінологічний аналіз із тлумаченням наукової думки відповідно до зазначеної проблематики й вивченням базових дефініцій; джерелознавчий – для вивчення наукової літератури й періодики з досліджуваних питань; історіографічний – для розгляду подій минулого в діалозі із сучасністю.

У забезпеченні дисципліни «Логос історії музики» літературою ми зробили акцент на наукових дослідженнях українських, зарубіжних учених, серед яких і молоді науковці. Основні джерела поділяються на різні взаємопов'язані напрями дослідження: теорія і практика сучасного мистецтвознавства й культурології (О. Афоніна, О. Гедзь, О. Зосім, А. Кравченко, В. Личковах, С. Садовенко, В. Степурко, О. Фрайт); питання регіоніки (О. Васюта, С. Гриненко, В. Даценко, О. Квецько, І. Кольц, В. Личковах, О. Спольська); сучасне музикознавство (В. Аксютіна, А. Бакумець, У. Бекіров, І. Вежневцев, Д. Романець).

Логос історії музики є гуманітарною, мистецтвознавчою і музикознавчою дисципліною, тому в методологічному аспекті вивчення проблематики з акцентом на основних дефініціях презентуємо роботи з естетики, філософії та музичної культурології Т. Гуменюк, В. Личковах, музикознавства й музичної культурології О. Маркової.

Специфіка поняттєвого апарату, зокрема «історія музики», «музична історія», представлена в працях учених О. Зінкевич, Ю. Чекана. Поняття «логос» використовує О. Маркова. Дефініція «логос історії музики» нечасто представлена в наукових роботах, хоча в практичному застосуванні, зокрема в публічних виступах Г. Побережної, можемо зустріти саме такі дефініції. Спробуємо проаналізувати проблемне коло питань, із яким зіштовхуються здобувачі ступеня «доктор філософії».

Результати. Оскільки дисципліна має назву «Логос історії музики», починаємо зі знайомства з основними дефініціями й концентрацією уваги на відмінності від знайомих дисциплін, спрямованих на вивчення історії музики.

Слово *logos* (λόγος від *legein*) має грецьке походження, є терміном західної філософії, релігії, психології та риторики. Буквальне значення «логос» в перекладі – «слово, мова» [3, с. 82].

Серед дієслів, які сприяють розкриттю значення слова, такі: збирати, говорити, рахувати. У логіці «логос» близький до здатності робити умовиводи, знаходити причинно-наслідкові зв'язки [4, с. 243]. Цікаво, що в чеській мові «логіка» має кілька значень, серед яких – «шлях думки, який призвів до певних висновків» [10, с. 7]. Фактично логіка й логос знаходяться в родинних зв'язках, що важливо для нашої дисципліни та визначення її змісту. Тому міркування філософів та естетиків спрямували нас до розкриття дефініції «логос» як здібність до узагальнення наукової літератури й фіксацію висновків у письмовій формі. Логос історії музики з методологією, специфікою поняттєвого апарату є досить серйозною темою та обмеженою в джерелах.

Тематика курсу насичена й припускає необхідність самостійної роботи з рекомендованою науковою літературою і публіцистикою. Тому окремі питання розглядаються в режимі запропонованого змісту теми з пропозиціями джерел. Оскільки в групі навчаються здобувачі, тематика яких різниться в багатьох параметрах, завжди залишаємо вибір питань для кожного здобувача відповідно до його предмета дослідження.

Проблема євроінтеграційності з визначенням особливостей розвитку музичного мистецтва кінця ХХ століття збігається з основними напрямками вивчення дисципліни «Логос історії музики». Крім того, сучасна культура й мистецтво недостатньо вивчали здобувачі в попередніх навчальних рівнях. Тому важливою є їх спрямованість до виявлення в науковій думці закономірностей і наслідків у розвитку українського мистецтва означеного періоду.

Українську музику кінця ХХ століття характеризують через засади «європоцентризму, європейської

культурної традиції» на прикладі досліджень відомих українських (Н. Герасимова-Персидська, О. Маркова, С. Павлишин) і польських (А. Яжебська) учених. Суттєвою виявляється ситуація в музичній освіті зазначеного періоду й, відповідно, творчих пошуків українських композиторів (С. Азарова, А. Бондаренко, Б. Сегіна, Л. Сидоренко, Б. Фроляк, М. Швед, О. Шимко) на прикладі стипендіальної програми «Gaude Polonia».

Проблемні питання композиторської творчості розглядаються на прикладі творів А. Загайкевич, С. Пілютикова, О. Щетинського, використовуючи матеріали наукових розвідок музикознавців (І. Пяковський, І. Ракунова, С. Гоменюк). Виявляється оригінальним експериментування в композиторській творчості (В. Рунчак, К. Цепколенко) за рахунок змін в організації музичного й немусичного матеріалу, діалогів музики з іншими видами мистецтва у творах С. Азарової, Г. Гаврилець, Ю. Гомельської, Л. Дичко, Л. Юріної, О. Щетинського. Євроінтеграційні процеси в українській музиці цілісно презентуються в монографії автора статті «Сучасна українська музика у вимірах європоцентризму». У дослідженні проаналізовано різні концепції цивілізаційної інтеграції з культурологічним складником європоцентризму, впливи соціокультурних передумов розвитку євроінтеграційності в українському музичному мистецтві означеного періоду. Тож здобувачі можуть ознайомитися не тільки з теорією європоцентризму, а й практикою українських композиторів у розрізі євроінтеграції.

Оригінальною й необхідною для вивчення «Логосу» є тема «Музикознавчі рефлексії з творчості митців». Ми пам'ятаємо, що основу музичної літератури, історії музики становили видатні представники культури й мистецтва різних часів і народів. Тому характеристика й обмірковування наукових здобутків українських і зарубіжних учених є сутнісним ґрунтом для власних досліджень здобувачів.

Доречним є звернення до наукових досліджень А. Кравченко «Камерно-інструментальне мистецтво кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз)» з презентацією творчості сучасних українських композиторів і порівняння їх із зарубіжними здобутками. Дослідження А. Кравченко «Культурологічні виміри камерно-інструментального мистецтва Одеси (кінець XX – початок XXI століть)» органічно поєднує теоретичний, практичний аспекти вивчення мистецтва з регіональною компонентою, що також є цінним для здобувачів. Вони, як правило, представляють різні регіони України, спрямування їх до цілісної розвідки А. Кравченко є актуальним і корисним. Дефініції досліджень А. Кравченко «інтертекстуальні й інтермедіальні семіотичні стратегії композиторської творчості» залишаємо для вивчення в дисципліні «Методологія постмодернізму в музичному мистецтві».

Над творами відомих українських авторів розмірковує композитор В. Степурко в монографії «Мистецька інтроверсія у творчості сучасних українських композиторів». Спостереження людини, яка поєднує в особі творчість, викладацьку й організаторську діяльність,

допомагають здобувачам-виконавцям, композиторам у пошуках власного дослідницького інструментарію.

Серед здобувачів ступеня доктора філософії можуть бути особи, зацікавлені історією мистецтв чи митців різних країн. Тому звертаємо увагу на вивчення зарубіжної літератури або наукових студій про зарубіжних композиторів. Приміром, монографія І. Вежневця «Музичний портрет» у творчості Франсіса Пуленка. Розкриття своєрідності портретної творчості з проєкцією на музичну творчість, зокрема філософсько-психологічний потенціал у камерно-вокальному циклі Ф. Пуленка «Бестіарій, або Кортєж Орфея», або як виду інтермедіальної інтерпретації художніх творів у камерно-вокальному циклі «Робота художника». Для цього дослідження переклади текстів із французької мови зроблені спеціально для тлумачення ідей науковиці, видатної оперної співачки, авторки монографії.

У студіях про транскордонні зв'язки як визначення об'єктивної картини національної культури в загальноєвропейському контексті написав І. Глібовицький, розмірковуючи про творчу діяльність В. Гржималі (молодшого) і його зв'язки з Буковиною. Чеський композитор Войтех Гржималі (молодший) працював у Чернівцях і представив свою оперу «Зачарований принц» (1887). Виконання твору припало на святкування 25-річчя заснування Товариства підтримки музичного мистецтва на Буковині [8, с. 14]. Цікавою виявилася й інформація щодо впливу зазначеного композитора на розвиток музичної культури Буковини з другої половини XIX до початку XX століття, коли увага приділялася поліетнічності й поліконфесійності населення [10, с. 15].

З іншого видання дізнаємося, що до переїзду на Буковину музикант працював у Голландії (Роттердам), Швеції (Гетеборг, до 1868 р.), був головою диригентського оркестру чеського Національного театру й другим диригентом німецького театру в Празі. Але найцікавіше те, що він був організатором музичного життя в Чернівцях. Композитор очолював Товариство сприяння музичному мистецтву на Буковині, Чоловіче співацьке товариство, струнний квартет [5, с. 81–82]. В. Гржималі у творчості звертався до українського фольклору в п'єсах для фортепіано «Думка», «Коломийка». Як музикознавець В. Гржималі писав статті німецькою мовою в буковинській пресі. Як письменник він був автором книги німецькою мовою «Тридцять років музики на Буковині (1874–1904)» [10, с. 81–82]. Для здобувачів, які вивчають музичні персоналії своїх регіонів, досвід такого дослідження є поштовхом і прикладом для нотаток творчого шляху митців.

Крім того, здобувачам необхідно зрозуміти діалогізм розвитку сучасного музичного мистецтва в перетинах із минулим, провести жанрово-образні паралелі. На прикладі комічної опери в трьох діях В. Гржималі (молодшого) «Зачарований принц» обговорюємо стосунки композитора зі Б. Сметаною, як творчі, так й особисті. Після перекладу рекомендованих джерел з'ясуємо історичні обставини написання лібрето опери «Зачарований принц» автором Йіндржихом Ганушем Бьомом за мотивами комедії Йоганна фон Плетца «Der verwunschene Prinz» для Б. Сметани.

Зі слів письменниці, перекладачки, ведучої Чехословацького радіо Анни Гостомської, спогадів чеського драматурга й письменника Йозефа Штолби дізнаємося деталі походження лібрето опери зі старою темою «Тисячі й однієї ночі». Розповідь про просту людину, яка стає об'єктом жартів суверена, а потім визволителя країни [9, с. 580–581]. У результаті Б. Сметана відмовився від запропонованого Й. Бюмом лібрето, а В. Гржималі його отримав (прем'єра опери – 13.05.1872). З тогочасної преси дізнаємося про оперету В. Гржималі «Як у театрі» («Jako na divadle», 1868) з наслідуванням традицій французької *opéra comique*, близькістю музичного матеріалу до німецької романтичної традиції зінгшпілю і національної чеської опери «Продана наречена» Б. Сметани [11, с. 4]. На жаль, оркестровка в партитурі була не такою виразною, як вокальні партії. Останні були дуже ефектними для виконавців, відчувався вплив італійського бельканто.

Коли з'явилася опера В. Гржималі «Зачарований принц», публіка з ентузіазмом прийняла її як першу чеську оперу-казку. Критики схвально поставилися до появи опери. У тодішній газеті «*Národní listy*» була публікація з приводу сценічного втілення опери, проникнутої національним духом. Серед достоїнств музики В. Гржималі називали «винахідливість як ідею, яка сприймається легко й невимушено, тонке відчуття естетичної міри й доцільності вислову, дивовижну сміливість у володінні всіма технічними засобами, відмінне знання сценічних ефектів, жвавих ритмів і яскравих співочих мотивів» [12, с. 261]

Звичайно, були й критичні зауваження щодо нової опери, зокрема стосовно змішання форм. Критики надавали рекомендації щодо виключення й скорочення деяких серйозних частин, які були несумісними із загальним комічним духом опери [11, с. 4].

Опера «Зачарований принц», як друга чеська опера після «Проданої нареченої», потрапила за кордон. Спочатку до театру в Граці (1875) у німецькому перекладі Альфреда Вальдау. Далі опера помандрувала до театру в Загребі (1885) у хорватському перекладі Йосипа Еугена Томіча [13, с. 217–219]. Розгляд творчості чеського митця, його вплив на культуру й музичне мистецтво Буковини є прикладом поєднання в «Логосі» теорії, практики, різних напрямів дослідження з використанням сучасних матеріалів і звернення до архівних джерел.

Для оволодіння навичками роботи з архівними джерелами, зокрема матеріалами Центрального державного історичного архіву України (ЦДІАК України) – Ф. 442, Ф. 274; Інституту рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського (ІРНБУВ) – Ф. І, Ф. 218, Ф. 221; музичного фонду та фонду періодичних видань НБУВ; Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва м. Києва (ЦДАМЛМ України) – Ф. 6, Ф. 129, Ф. 1155; Центрального державного кінофотоархіву України ім. Г.С. Пшеничного – Од. обл. 38606, із зазначеними фондами з особистих родинних документів і рукописів музично-критичних і музичних творів М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова, важливим є знайомство з монографією Олени Гедзь. Її ґрунтовна

праця присвячена названим митцям і музичній культурі України кінця ХІХ – першої третини ХХ століття [2].

Авторка характеризує маловідомих і майже забутих композиторів, виконавців, викладачів, критиків Миколу Тутковського, Миколу Шиповича, Сергія Дрімцова. Факт приходу до української культури того часу покоління творчої еліти, вихованої на класичних європейських зразках науки й культури, введення до наукового обігу мистецтвознавчого та музикознавчого аналізу творчого доробку митців розширив уявлення про домінування стилевих рис романтизму й модернізму. Оркестрові твори «Увертюра» ор. 22, № 1 і «Симфонія фа-мінор» М. Тутковського виявляють тематичні алюзії та фактурні принципи Ф. Мендельсона. Його фортепіанні й вокальні твори («Valse a la Strauss» ор. 42, «Souvenir de Vienne» (Valsedeconcert) ор. 24, «Valsecaprice» A-dur ор. 49, «Masourka a la Chopin» ор. 3; романс «Камін згас») продовжують жанрово-стилістичні моделі мініатюр Ф. Шуберта, Ф. Шопена [2].

Музична освіта М. Шиповича як виконавця-віолончеліста, теоретика, співака (ліричний тенор), музичного критика, композитора стала підґрунтям до написання близько 250 високопрофесійних рецензій різної проблематики: від джазу до огляду оперних вистав, симфонічних і камерних концертів, з глибоким зануренням у музикознавчі питання стилю видатних композиторів. Просвітницька діяльність М. Шиповича була спрямована на відкриття сучасникам імен і творчості українських музикантів Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Лисенка, К. Стеценка, регента Я. Калішевського, хорового диригента Я. Яциневича [2].

Організаційно-просвітницька діяльність Сергія Дрімцова представлена заснуванням і диригентством Українського державного хору (ДУХу), Хорової капели Губполітосвіти й Робітничої хорової капели художнього цеху; завідуванням студією Робітничо-селянського театру; керуванням музичною частиною Побутового театру. Його адміністративна діяльність була пов'язана із центральною музичною школою II ступеня (помічник ректора); Народною консерваторією (заступник ректора, викладач хорового співу, фортепіано, теорії, гармонії, диригент оркестру, 1922–1925 рр.). Визначна діяльність пов'язує митця з Музично-драматичним інститутом м. Харкова як викладача фольклору, народного співу й народних інструментів, теорії музики на педагогічному факультеті; пізніше завідувача Музичних класів, члена правління, ректора (1925). С. Дрімцов ініціював відкриття Харківської філармонії та відділення музичного товариства ім. М. Леонівича, був членом Вищого музичного комітету Головного політосвіти НКО, Всеукраїнського товариства драматургів і композиторів [2].

Теоретико-практичний характер монографії дає змогу здобувачам зануритися в історію музичної культури України й провести паралелі зі своїми напрацюваннями з погляду часопросторового діалогу.

Висновки. Отже, дисципліна «Логос історії музики» допомагає здобувачеві ступеня «доктор філософії»: 1) удосконалити категоріальний апарат для свого наукового дослідження; 2) розширити спектр пошуку інформації для власного дослідження; 3) зібрати й поєднати

в цілє історичні відомості із сучасними поглядами на історію; 4) розв'язати комплексні проблеми у сфері розвитку українського музичного мистецтва з позицій вивчення досвіду зарубіжних дослідників.

Перспективи подальших розвідок. Звичайно, у статті ми звернулися до окремих питань із дисципліни й роз-

криття її специфіки потребує подальшого вивчення. Поза увагою в статті залишалася проблематика жанрового різноманіття в музикознавчому дискурсі, питання сакральності та фольклору в музичному мистецтві, що може стати основою для подальшого вивчення логосу історії музики.

Література:

1. Афоніна О. Робоча програма навчальної дисципліни «Логос історії музики». 2022. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytut/such_mystetstva/kafedra/Vokal/aspirantura/ODF_01_Lohos_istorii_muzyky.pdf.
2. Гедзь О. Творча спадщина Миколи Тутковського, Миколи Шиповича, Сергія Дрімцо в музичній культурі України кінця XIX – першої третини XX століття : монографія. Київ : НАКККіМ ; Ніжин : Видавець ПП Лисенко М.М., 2020. 216 с.
3. Етимологічний словник української мови : у 7 т. / Ін-т мовознавства ім. О.О. Потебні ; редкол. О.С. Мельничук (головний ред.), В.Т. Коломієць, О.Б. Ткаченко та ін. Київ : Наукова думка, 1985. Том 2 : Д-Копці. 572 с.
4. Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей. Київ: Дух і Літера, 2009. Т. 2. 576 с.
5. Чеські музиканти в Україні : біобібліогр. слов. / Харків. держ. акад. культури ; уклад. В.М. Щепакін. Харків : ХДАК, 2005. 248.
6. Bartoš J. Prozatímní divadlo a jeho opera. Praha : Sbor pro zřízení druhého národního divadla v Praze, 1938. 427 s.
7. Bohm, Jindřich Hanuš. Zakletý princ. Komická opera ve 3 jednáních (dle starší látky). Praha : Fr. A. Urbánek, 1872. 76 s.
8. Glibovztskij I. Adalbert Hřimaly und die Entwicklung der Musikkultur der Bukowina von der zweiten Hälfte des 19. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts. Musikzeitung. Mitteilungsblatt der Gesellschaft für Deutsche Musikkultur im Südöstlichen Europa e. V. Prosinec 2010, čís. 8, s. 14–18.
9. Hostomská A. Opera. Průvodce operní tvorbou. 4 vyd. Praha : Státní hudební nakladatelství, 1959. S. 580–581.
10. Křemen J. Nový pohled na možnosti automatizovaného (počítačového) odvozování. Slaboproudý obzor. Roč. 68 (2013), č. 1., str. 7–11.
11. Kunst V.V. Theater und Literatur – Böhmisches Oper. Politik. 15. květen 1872, roč. 11, čís. 134, s. 4.
12. Literatura a umění – Zakletý princ. Národní listy. 15. květen 1872, roč. 12, čís. 133, s. 2.
13. Petráněk P. Hřimalý Vojtěch. In: LUDVOVÁ, Jitka. Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století. Praha: Divadelní ústav, 2005. S. 217–219.

References:

1. Afonina O. Work program of the study discipline «Logos of the history of music», 2022. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytut/such_mystetstva/kafedra/Vokal/aspirantura/ODF_01_Lohos_istorii_muzyky.pdf [in Ukrainian].
2. Gedz O. The creative heritage of Mykola Tutkovskyyi, Mykola Shipovich, Serhiy Drimtsov in the musical culture of Ukraine at the end of the 19th — the first third of the 20th century: a monograph. Kyiv: NAKKKiM. Nizhin: Publisher PP Lysenko M. M., 2020. 216 p. [in Ukrainian].
3. Etymological dictionary of the Ukrainian language: V. 7 vol. Volume two (D-Koptsi) / Institute of Linguistics named after O.O. Potebny; Redcol. O.S. Melnychuk (chief editor), V.T. Kolomiets, O.B. Tkachenko and others. Kyiv: Naukova Dumka, 1985. 572 p. [in Ukrainian].
4. European dictionary of philosophies: Lexicon of untranslatables. Volume one. Kyiv: Duh i Litera, 2009. 576 p. [in Ukrainian].
5. Czech musicians in Ukraine: biobibliography. words / Kharkiv. state Acad. cultures; [structure. V.M. Shchepakín]. Kharkiv: KhDAK, 2005. 248 p. [in Ukrainian].
6. Bartoš J. Prozatímní divadlo a jeho opera. Praha: Sbor pro zřízení dŕo národního divadla v Praze, 1938. 427 p. [in Czech].
7. Bohm, Jindřich Hanuš. Zakletý princ. Komická opera in 3 acts (according to older material). Praha: Fr. A. Urbanek, 1872. 76 p. [in Czech].
8. Glibovztskij I. Adalbert Hřimaly und die Entwicklung der Musikkultur der Bukowina von der zweiten Hälfte des 19. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts. Musikzeitung. Mitteilungsblatt der Gesellschaft für Deutsche Musikkultur im Südöstlichen Europa e.V. Prosinec 2010, čís. 8, P. 14–18 [in German].
9. Hostomská A. Opera. Průvodce operaní tvorbou. 4. ed. Praha: Státní hŕení nakladatelství, 1959. P. 580–581 [in Czech].
10. Křemen J: A new view on the possibilities of automated (computerized) odvozování. Slaboproudý obzor. Year 68 (2013), no. 1. P. 7–11. [in Czech].
11. Kunst V.V. Theater and Literatur – Böhmisches Oper. Politics. 15. kveten 1872, roch. 11, no. 134, P. 4 [in Czech].
12. Literature and art – Zakletý princ. Národní listy. 15. kveten 1872, roch. 12, no. 133. P. 2 [in Czech].
13. Petráněk P. Hřimalý Vojtěch. In: LUDVOVÁ, Jitka. Hudební divadlo v českých zechím: Osobnosti 19. stolitě. Praha: Divadelní ústav, 2005. P. 217–219 [in Czech].

ОБРАЗ КНЯЖНИ ЄВПРАКСІЇ В СИМФОНІЧНІЙ СЮІТІ З БАЛЕТУ «ЄВПРАКСІЯ» ОЛЕКСАНДРА КАНЕРШТЕЙНА

Бондаренко Анна Юріївна,

аспірантка кафедри музикознавства та музичної освіти
факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського університету імені Бориса Грінченка
ORCID: 0000-0002-5869-2711

У статті розкрито особливості втілення образу київської княжни Євпраксії в симфонічній сюїті з балету українського композитора другої половини XX століття Олександра Канерштейна «Євпраксія», написаного за однойменним романом Павла Загребельного. На підставі опрацювання довідникової, наукової та публіцистичної літератури висвітлено історію створення цих опусів, визначено жанрову своєрідність їх літературного першоджерела. На основі детального вивчення оркестрової партитури «Євпраксія» охарактеризовано структуру цього твору й принципи його драматургії, визначено дві контрастні образно-інтонаційні сфери, виокремлено систему лейтмотивів, з'ясовано роль тембрової драматургії. Розкрито специфіку втілення образу Євпраксії, визначено засоби музичної виразності, за допомогою яких композитор відтворив еволюцію душевних переживань героїні та її трагічну долю; окреслено напрями подальшого дослідження проблеми. Використано низку загально-наукових методів: біографічний (для вивчення життя і творчості О. Канерштейна); метод історіографічного аналізу (для осмислення наукової, довідникової та публіцистичної літератури з досліджуваної проблематики); описовий (для здійснення систематизації зібраного матеріалу й характеристики досліджуваного об'єкта); історико-культурний (для визначення художньо-естетичних засад розвитку української музики другої половини XX століття); методи цілісного й жанрово-стилістичного аналізу музичного твору. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві детально проаналізовано сюїту О. Канерштейна з балету «Євпраксія» для симфонічного оркестру, визначено структуру та принципи драматургії цього твору, окреслено систему лейтмотивів, з'ясовано роль тембрової драматургії, розкрито особливості втілення композитором образу київської княжни Євпраксії.

Ключові слова: українська музика, Київська Русь, балет, симфонічна сюїта, композитор Олександр Канерштейн.

Bondarenko Anna. The image of princess Eupraxia in the symphonic suite from the ballet “Eupraxia” by Oleksandr Kanershtein

The article reveals the peculiarities of the embodiment of the image of the Kyivan princess Eupraxia in the symphonic suite from the ballet “Eupraxia” by the Ukrainian composer of the second half of the twentieth century Oleksandr Kanershtein, written after the novel of the same name by Pavlo Zahrebelnyi. Based on the study of reference, scientific and journalistic literature, the history of the creation of these opuses is highlighted, and the genre originality of their literary source is determined. On the basis of a detailed study of the orchestral score of Eupraxia, the structure of this work and the principles of its dramaturgy are characterized, two contrasting figurative and intonational spheres are defined, the system of leitmotifs is singled out, and the role of timbre dramaturgy is clarified. The specifics of the embodiment of the image of Eupraxia are revealed, the means of musical expression by which the composer reproduced the evolution of the heroine's emotional experiences and her tragic fate are determined; the directions of further research of the problem are outlined. The article uses a number of general scientific methods: biographical (to study the life and work of O. Kanershtein); method of historiographical analysis (to comprehend scientific, reference and journalistic literature on the studied issues); descriptive (to systematize the collected material and characterize the object under study); historical and cultural (to determine the artistic and aesthetic foundations of the development of Ukrainian music in the second half of the twentieth century); methods of holistic and genre-stylistic analysis of a musical composition. The scientific novelty of the study lies in the fact that for the first time in Ukrainian musicology, O. Kanershtein's suite from the ballet Eupraxia for symphony orchestra is analyzed in detail, the structure and principles of the dramaturgy of this work are determined, the system of leitmotifs is outlined, the role of timbre dramaturgy is clarified, and the peculiarities of the composer's embodiment of the image of the Kyivan princess Eupraxia are revealed.

Key words: Ukrainian music, Kyivan Rus, ballet, symphonic suite, composer Oleksandr Kanershtein.

Вступ. У період тяжкої кровопролитної боротьби українців за свободу й незалежність своєї держави актуалізується вивчення творчої спадщини вітчизняних композиторів, присвяченої героїчним сторінкам історичної минувшини України та її відомим історичним постатям. До таких авторів належить, зокрема, Олександр Канерштейн (1933–2006), автор симфонічної поеми «Київська Русь» і балету «Євпраксія», у яких відображено події періоду Давньої Русі. Музика цього балету, сформована композитором у симфонічну сюїту, стане об'єктом розгляду в статті.

Матеріали та методи. Незважаючи на значний внесок О. Канерштейна у розвиток української музики, його творчість залишається майже недослідженою. Базову інформацію про композитора та його доробок висвітлено переважно в довідникових виданнях [6, с. 311; 9] і рецензіях на виконання окремих творів, опублікованих у газеті «Культура і життя» [1; 2; 4; 5]. Про деякі композиції митця згадується також у дисертації О. Дмитрієвої [3, с. 133]. Щодо балету «Євпраксія», то й у цьому випадку знаходимо скупі відомості в газетних публікаціях І. Сікорської [8] та О. Чепалова, у дисертації Н. Семенової [7, с. 147–148]. Отже, до цього часу

жоден із опусів О. Канерштейна детально не досліджували. Відповідно, здійснений у статті аналіз музики балету «Євпраксія» стане першим кроком у справі наукового осмислення творчості цього композитора.

Мета й завдання статті – висвітлити історію створення цього опусу, охарактеризувати структуру та принципи драматургії симфонічної сюїти, розкрити особливості втілення композитором образу Євпраксії.

У дослідженні використано низку загальнонаукових і спеціальних методів: біографічний (для вивчення життєтворчості О. Канерштейна); метод історіографічного аналізу (для осмислення наукової, довідникової та публіцистичної літератури з досліджуваної проблематики); описовий (для здійснення систематизації зібраного матеріалу й характеристики досліджуваного об'єкта); історико-культурний (для визначення художньо-естетичних засад розвитку української музики другої половини ХХ століття), а також методи цілісного та жанрово-стилістичного аналізу музичного твору.

Результати. Балет «Євпраксія» О. Канерштейн створив за сюжетом однойменного історико-психологічного роману Павла Загребельного (1924–2009). Головною героїнею твору є реальний історичний персонаж – молода княжна Євпраксія (1071–1109), донька київського князя Всеволода Ярославича, онука Ярослава Мудрого й сестра Володимира Мономаха. Трагічна історія життя цієї сильної духом жінки висвітлена в багатьох працях істориків і літописців¹. Надихнувшись образами й ідеями роману П. Загребельного, О. Канерштейн у 1982 році створив балет «Євпраксія», а наступного року склав однойменну симфонічну сюїту на основі окремих номерів балету.

Сюїта для симфонічного оркестру з балету «Євпраксія» складається з дев'яти частин. Музиці перших чотирьох номерів, пов'язаних з образом Євпраксії (Вступ; Перша інтермедія; Відчай Євпраксії; Дует Євпраксії та Журила. Прощання), протиставлені наступні чотири частини, у яких відтворюються негативні образи короля Генріха IV та його наближених (Король і блазень; Пavana; II інтермедія; Вакханалія). У фінальній частині (Страх Євпраксії. Втеча. Смерть Євпраксії) відбувається трагічна розв'язка й відтворюється загибель героїні. Простежимо особливості втілення образу Євпраксії на прикладі трьох частин сюїти.

У музиці **третьої частини (Відчай Євпраксії)**, де відбувається зав'язка дії, композитор талановито відтворює душевні переживання дванадцятирічної княжни

Євпраксії, яка дізнається про свої заручини з маркграфом Північної Саксонії Генріхом Штаденським. У невеликому розділі, позначеному ремаркою *Allegro agitato con passione* (схвилювано й пристрасно), відтворена вся гама почуттів Євпраксії – відчай і страх, тривога і благання, протест і водночас приреченість. Ця музика звучить у балеті під час прощання дівчинки зі своїм батьком.

На початку цього номеру в партіях скрипок кружляють на *piano* схвилювані мотиви з квінтотами шістнадцятих, які рухаються вниз і вгору, наче по колу. Завдяки цьому прийому вдало відтворюються душевні метання Євпраксії, яка ніби потрапила в павутиння жорстких обставин і відчайдушно намагається вирватися з неволі. Постійно повторюючись, ці мотиви, побудовані на звуках зменшених тризвуків, створюють відчуття напруження, панічного страху і тривоги. На цьому остинатному фоні в партіях фаготів, віолончелей та альтів гучно повторюється схвилювана лірична тема з висхідними стрибками на кварту, квінту й септиму, що асоціюється з відчайдушними благаннями, активним протестом і небажанням миритися з обставинами. Це відчуття підсилюються гучними вигуками труб і короткими дисонуючими акордами в партіях гобоїв, англійського ріжка, кларнетів і бас-кларнета. Далі тема протесту ще більш рішуче та гучно (*forte*) звучить у партіях скрипок, флейти й гобоя, водночас у партіях кларнетів та альтів тривожно кружляє лейтмотив душевних страждань. При цьому в низькому регістрі віолончелей, контрабасів, фаготів і контрафагота виконуються короткі й жорсткі акорди, що асоціюються з невідворотними ударами долі.

Під час кульмінації у виконанні дерев'яних духових інструментів, валторн, віолончелей, контрабасів і ксилофона гучно (*fortissimo*) настирливо й рішуче проголошується маршеподібна тема, яка нагадує грізний і суворий вирок долі. У контрапункті із цією темою в партіях скрипок та альтів звучать схвилювані шістнадцяті, які поступово здіймаються вгору хроматизмами, надаючи музиці напруженості й тривожності. Далі у високому регістрі дерев'яних духових інструментів, скрипок та альтів на *fortissimo* пронизливо й відчайдушно (авторська ремарка *disperato*) звучить кружляючий лейтмотив душевних страждань, який підсилюється гучними пасажами *glissando* в партії арфи, грізними ударами литавр і гучною маршеподібною темою в низькому регістрі струнних, дерев'яних і мідних духових інструментів. Поступово звучність затихає, рух уповільнюється, і Євпраксія підкоряється волі батька. Її горе й відчай яскраво передаються в соло віолончелі, яке спочатку нагадує надричний плач, а потім чуються останні тихі схлипи, якими завершується цей номер.

Четверта частина сюїти має назву «Дует Євпраксії та Журила. Прощання». За романом П. Загребельного, покинувши рідний дім дванадцятирічною дівчиною, Євпраксія не бачила свого друга Журила довгих шість років. І ось саме тоді, коли їм обом виповнилося по вісімнадцять років, у Кведлінбург, де на той час жила Євпраксія, разом з іншими послами приїхав із Києва й Журило. З першого ж погляду в їхніх серцях спалахнуло кохання. Але ця зустріч відбулася під час весілля

¹ З різних джерел відомо, що 12-річна Євпраксія була заручена з маркграфом Північної Саксонії Генріхом Штаденським і з того часу жила за кордоном. Через три роки вона прийняла католицизм, а ще через рік стала вдовою. У віці 18 років Євпраксія була повінчана з німецьким імператором Генріхом IV під новим ім'ям Адельгейди. Через п'ять років, не витримавши брутальної поведінки й жорстоких знущань чоловіка, вона втекла від нього до Італії, де звернулася до Папи Урбана II зі скаргою на свого чоловіка та проханням звільнити її від шлюбу. Розглянувши справу 24-річної Євпраксії-Адельгейди Всеволодівни, церковні собори в Констанці й П'яченці, на яких вона виступала, засудили аморальну поведінку Генріха IV. Як результат їх шлюб було розірвано, а імператор був осуджений синодом. У віці 26 років Євпраксія переїхала до Угорщини, а через два роки повернулася до Києва, де вже не застала свого батька живим. Коли Євпраксії виповнилося 35 років, вона постриглася в черниці Андріївського жіночого монастиря, а через три роки померла й похована в соборі Успіння Богородиці Києво-Печерського монастиря.

Євпраксії з імператором. І тепер, коли вона вже стала імператрицею, Журило лише за одну зустріч із нею поплатився своїм життям, бо прибічники імператора вбили його.

Для сюїти композитор обрав той розділ, який подано вже після загибелі юнака. У музиці цієї частини неначе відтворена вся історія любові Євпраксії: зародження добрих і світлих почуттів із дитинства, закоханість двох людей у юнацькі роки і трагічна втрата палкої любові в розквіті сил. Дуєт Євпраксії та Журила, позначений ремаркою *Allegretto addolorato* (засмучено), починається чудовою ліричною темою (лейтмотив кохання), у якій відчувається водночас ніжність і журба, сум і надії на щастя. Залишившись на самоті, Євпраксія подумки вві сні звертається до Журила, згадуючи про дитячі роки, проведені з ним. Початкова ніжна й тиха мелодія у виконанні флейти *piccolo* наче випромінює світло й доброту. Подана на *piano* на фоні спокійного акордового супроводу струнних інструментів, ця тема вільно розливається в просторі, ніби намагаючись своїми широкими квінтовими та квартовими ходами злетіти у височінь. Саме так вільно й радісно Євпраксія почувала себе із Журилом у рідному домі. Цю мелодію підхоплює гобой, і далі обидві теми поєднуються в дуєті, весь час варіюючись і перегукуючись красивими підголосками.

У розділі *Con moto* спочатку в партії флейти, а потім у кларнетів звучать квінтотлі восьмих, які рухаються наче по колу, надаючи мелодії більш схвильованого характеру. Ще більшої тривожності ця тема набуває завдяки хроматичним підголоскам, які з'являються по чергову в партіях різних інструментів – у скрипок, кларнетів, фаготів, валторн і баскларнета. При цьому звучність значно посилюється. На гучній кульмінації лейтмотив кохання проголошується тепер у виконанні валторн урочисто й радісно, а гучні висхідні пасажі в партіях флейт, кларнетів і скрипок разом з ударами литавр додають пишності й святковості. У такому виконанні ця тема сприймається як непереможна сила любові, яка живе в серці та думках жінки. Водночас у цій темі відчувається величезний біль і трагічність, адже насправді Журило загинув, а разом із ним утрачено й кохання.

Поступово звучність послаблюється, видозмінений лейтмотив кохання виконується тихо в партії флейти *piccolo*, нагадуючи колискову. Тепер у ній переважають низхідні інтонації, а в контрапункті з нею в партії челести холодно й таємничо дзвенять дисонуючі квартакорди, які спускаються хроматизмами вниз, нагадуючи тему смерті. Далі ця тема насичується хроматичними підголосками, до них додаються тривожні квінтотлі кружляючих восьмих (із лейтмотиву відчаю Євпраксії), які, стрімко злітаючи вгору на *crescendo*, приводять до нової гучної кульмінації. Тепер лейтмотив кохання Євпраксії та Журила голосно проголошується на *forte* в партії труб на фоні гучних *glissando* в арфи. У такому виконанні ця тема сприймається як величезна трагедія. Сон Євпраксії розвіявся, і настала жорстока дійсність, яка розбила справжнє жіноче кохання. Далі мелодія під-

хоплюється іншими інструментами, насичується хроматичними підголосками, звучність посилюється, і на новій, ще більш гучній кульмінації (*fortissimo*) у партії труб гучно проголошується лейтмотив злого року, пов'язаний з образом Короля, що сприймається як остаточний вирок долі.

Наприкінці частини звучність послаблюється. Лейтмотив кохання звучить тепер тихо, знесилено й безнадійно в партії скрипок. Далі ця тема у видозміненому вигляді (з переважанням низхідних інтонацій) переходить до партії флейт, насичуюсь низхідними хроматичними підголосками восьмих, що надає їй відчуття тривоги й знесилення. В останніх тактах від теми залишаються лише окремі мотиви в різних інструментах, які поступово затихають, наче віддаляючись. Так помирає любов, а разом із нею і надія на щастя.

Фінальна частина сюїти під назвою «**Страх Євпраксії. Втеча. Смерть Євпраксії**» komponується з кількох розділів. У розділі *Andante tenebroso* (темно) композитор зображує похмуру сцену зустрічі Євпраксії та Генріха в холодному й темному замку. Спочатку відтворюється стан заціпеніння та порожнечі, який відчуває молода жінка в присутності свого грізного чоловіка. Їй страшно й огидно дивитися на короля. Цей розділ побудовано на чергуванні коротких реплік Євпраксії та Генріха. На фоні витриманого дисонуючого акорду, поданого в партіях арфи, низьких струнних і тамтама, у партіях скрипок двічі повторюються тихі тужливі висхідні секундові інтонації, які нагадують нерішучі запитання. Далі звучить повільний і розспіваний мотив (із висхідною септимою та низхідною секундою), у якому виразно передаються біль і страждання знесиленої жінки. Далі цей мотив ще більш тужливо й сумно повторюється в партії кларнета. Цим ліричним інтонаціям Євпраксії відповідають уривчасті й жорсткі репліки Генріха, які передаються завдяки повторенню коротких хроматичних мотивів шістнадцятих, поданих у партіях баскларнета на фоні акордів фаготів і контрафагота, а також завдяки дисонуючим стакатним акордам, що звучать то в низькому регістрі фаготів і контрафагота, то у високому регістрі дерев'яних духових інструментів.

У розділі *Piu mosso* в партіях струнних інструментів з'являються схвильовані мотиви шістнадцятих, які злітають угору хроматизмами на *crescendo*, підхоплюючись такими самими мотивами у флейт і кларнетів. Страх Євпраксії посилюється, напруження зростає. На цьому фоні в партії валторн гучно й рішуче проголошується владна тема короля, а далі лише на мить звучить на *forte* початок теми із шостої частини під назвою «Павана», у якій щойно одружені Генріх і Євпраксія разом із королівськими придворними виконували урочисто-величавий танець. Тим самим Генріх наче нагадує про високий статус королівської жінки, яка повинна підкорятися чоловіку та звичаям його країни. Несподівано на гучній кульмінації все різко обривається, знову настає жахаюча тиша, у низькому регістрі фагота й контрафагота тихо, але жорстко й похмуро повторюються різкі репліки короля.

У розділі *Allegro agitato con passione* (схвильовано з пристрасністю) чудово передаються душевні страждання Євпраксії. Спочатку в партії перших скрипок тихо звучить схвильована тема з низхідними секундними інтонаціями зітхання та кружляючими тріольними мотивами. Поступово приєднуються інші голоси скрипок, завдяки чому тріольні мотиви кружляють тепер у триголосному викладенні. При цьому утворюються дисонуючі співзвуччя, від яких паморочиться голова. Далі повторюється музичний матеріал із третьої частини сюїти, у якому відтворюється відчай Євпраксії. На фоні кружляючих у скрипок квінтелей восьмих, у партіях фаготів, альтів і контрабасів виголошується на *mezzo forte* схвильована тема, що сприймається як відчайдушний протест жінки. Потім ця тема повторюється ще більш гучно (*forte*) і пронизливо в партіях скрипок, альтів, флейт і гобоїв, супроводжуючись квінтальними мотивами шістнадцятих у кларнетів та альтів. У контрапункті із цією темою Євпраксії гучно скандуються два мотиви, які характеризують владність і брутальність короля Генріха: у низькому регістрі віолончелей, контрабасів, фаготів і контрафагота «стрибають» жорсткі стакатні мотиви, побудовані на широких ходах кварт, квінт і тритонів (диявольська тема), а водночас у партії валторн упевнено просуються хроматизмами вгору гучні дисонуючі акорди, подані в чіткому маршовому ритмі, які надалі звучать у партіях тромбонів і туби. Завдяки цим засобам створюється враження, що зло впевнено й владно крокує, руйнуючи всі людські почуття й ідеали.

Далі в партіях флейти *piccolo*, флейт і кларнетів пронизливо й гидко пищить тема з форшлагами, яка асоціюється з диявольськими глузуваннями. Після цього подано розділ, що сприймається як справжній марш злих сил. На фоні хроматичних мотивів шістнадцятих у струнних і дисонуючих акордів у тромбонів і туби, які в маршовому ритмі рішуче просуються вгору, у партіях труб гучно скандується на *forte* тема, побудована на широких стрибках септим, кварт, квінт і тритонів і подана в чіткому маршовому ритмі з пунктиром. Цю диявольську тему підхоплюють флейта *piccolo*, флейти і скрипки, що надає їй пронизливого свистячого тембру. Далі у високому регістрі струнних і дерев'яних духових інструментів знову звучить диявольська тема з форшлагами, після чого в партіях мідних духових інструментів двічі гучно проголошується владна й жорстока синкопована тема зла. Кожного разу їй у відповідь так само впевнено та голосно у виконанні труб виконується мотив із теми кохання Євпраксії та Журила, а виразності й схвильованості цій темі надає супровід тріольних мотивів в оркестровому *tutti*, що сприймається як прискорене серцебиття схвильованого людського серця. Але поступово лейтмотив кохання трансформується, у ній переважають хроматизми. Напруження зростає, сил для боротьби не вистачає. Не може більше Євпраксія миритися зі знущаннями, жорстокістю й бездушністю короля, не може більше жити в атмосфері зла, ненависті й насильства.

У розділі *Smanioso* (божевільно) відтворюється стан найвищого психологічного напруження Євпраксії, коли

вона наважується на втечу від свого чоловіка-насильника. Упродовж двадцяти тактів у партіях альтів і віолончелей відбивається тривожний остинатний супровід із тріольним і синкопованим ритмом, у якому наче відбивається стук схвильованого серця. На цьому фоні в низькому регістрі скрипок гучно (*forte*) і виразно звучить лейтмотив кохання, який набуває рішучого характеру. Поступово мелодія трансформується, у ній з'являються хроматизми, широкі висхідні ходи на сексту й велику септиму, завдяки чому розвиток драматизується. Тема все більше здійснюється вгору, її підхоплюють кларнети в октавному подвоєнні, англійський рожок, баскларнети, скрипки й альти. Звучність значно посилюється, і, досягнувши найвищої драматичної кульмінації, наче зібравши всі свої останні сили, лейтмотив кохання проголошується відчайдушно та гучно (на *fortissimo*) у виконанні валторн, тромбонів, англійського ріжка й альтів. При цьому в супроводі флейт, кларнетів і скрипок звучать схвильовані мотиви восьмих, які спускаються хроматизмами вниз, надаючи тривожності. Далі ця тема гучно, рішуче й сміливо проголошується в оркестровому *tutti* вже без супроводу тривожних восьмих. У цій музиці відтворюється величезна сила духу Євпраксії, її прагнення до життя, кохання і свободи, її душевна краса й гордість. І водночас відчувається величезний біль і душевні страждання цієї жінки, яка в такому юному віці втратила все: рідний дім, кохання й надію на щасливе майбутнє.

Після такої драматичної кульмінації у високому регістрі валторн, дерев'яних духових і струнних інструментів гучно скандується трагічна тема, у якій відчувається відчайдушний крик душі і приреченість. Підвищену експресію мелодії надають використання хроматичних інтервалів. Викладена переважно четвертними й половинними, вона повільно спускається вниз. Сил для боротьби вже не залишилося. Поступово звучність послаблюється. Тема приреченості, яка виконується тепер у низькому регістрі баскларнетів, фаготів і контрафагота, стає похмурою та безнадійною. Після цього звучить соло віолончелі, яке сповнено туги, плачу й болу. Далі упродовж п'ятнадцяти тактів у партії альтів повторюється на *pianissimo* перший мотив із теми Євпраксії, яка звучала в сцені батьківського дому. Прощаючись із життям, молода жінка згадує своє дитинство й рідний дім. Але цій темі контрастує тепер дисонуючий акорд у партії арфи й тема у скрипок із дисонуючими акордами. Казкові мрії дитинства зруйновані. Далі на фоні тривожних тремолоючих звуків, поданих в альтів, у партії скрипок тихо й ніжно (*pianissimo*, *dolcissimo*) виконується тема, до якої додаються холодні й наче застигли мотиви в челести і флейт. На цьому фоні в партії флейт, наче десь у височині, сім разів остинатно повторюється тема батьківського дому, яка поступово уповільнюється й затихає, а надалі від неї залишаються лише окремі мотиви. В останніх п'ятих тактах на фоні кварто-квінтового акорду (з додаванням секунди), витриманого в партіях струнних інструментів, у виконанні флейти *piccolo* світло і прозоро звучить тема знаменного розспіву (зі вступу) з авторською ремар-

кою *quasi niente* (майже нічого). Земне життя завершилося. Але душа Євпраксії залишилась чистою, доброю та світлою.

Висновки. О. Канерштейн талановито відтворив образ київської княжни Євпраксії та її трагічну долю. Подібно до літературного першоджерела композитору вдалося передати глибокий внутрішній світ Євпраксії, а також її величезне прагнення до щастя, любові та свободи. Вихована на високих духовних традиціях свого народу, вона не підкорилася владним силам і змогла протистояти злу й насильству. У творі композитор представив вільну, горду й мужню жінку, яка мала величезну духовну силу, палке серце й чисту душу.

Для втілення концепції твору композитор використав конфліктний тип драматургії, побудований на принципі протиставлення двох контрастних образно-інтонаційних сфер. Образи Євпраксії та інших представників Київської Русі, що є уособленням високої духовності, любові й моральної чистоти, відтворюються через мелодизовану діатонічну інтонаційну сферу, в основі якої лежать стародавні традиції слов'янських народних пісень. На противагу цьому, для характеристики Короля Генріха IV та його прибічників, що є уособленням жорстокості, бездуховності й аморальності, композитор використовує короткі уривчасті мотиви з переважанням хроматизмів, жорсткі удари дисонуючих акордів і стилізацію урочистого придворного європейського танцю

павани як символу зовнішньої королівської величі. Важливу роль у створенні образів відіграють розгорнута система лейтмотивів і темброва драматургія.

У цьому творі композитору вдалося майстерно відтворити найтонші зміни душевних переживань Євпраксії, на що спрямовані всі засоби музичної виразності. Спокійний психологічний стан жінки передається завдяки повільному темпу, тихій динаміці, розміреному руху мелодії, теплому й ніжному звучанню скрипок або світлому й прозорому тембру флейт і флейти *piccolo*. Натомість для передачі відчаю та протесту Євпраксії використовується хроматизація мелодії, прискорена ритмічна пульсація, гучна динаміка, а також насичене звучання альтів, віолончелей, валторн, труб, кларнетів і навіть фоготів.

Стаття є першою спробою ретельного вивчення творчості українського композитора О. Канерштейна. Лише на прикладі аналізу трьох частин симфонічної сюїти «Євпраксія» можемо констатувати, що у творі яскраво виявилися головні риси, притаманні стилю О. Канерштейна, які сформулювала І. Сікорська: «...сучасна музична лексика, широкомасштабне симфонічне мислення, чудове знання оркестру, психологізація образів» [8]. Звичайно, ця симфонічна сюїта й однойменний балет О. Канерштейна, як і вся плідна творчість цього талановитого, але несправедливо забутого композитора, потребують подальших досліджень.

Література:

1. Грузинська І. Спеціально для Гілеї. *Культура і життя*. 1985. 4 серпня.
2. Деревенко Г. Троє перед слухачем. *Культура і життя*. 1978. 15 березня.
3. Дмитрієва О. Школа Бориса Лятошинського у культуротворчих процесах XX–XXI століття : дис. ... докт. філос. : 034 «Культурологія». Київ, 2021. 263 с.
4. Загайкевич М. Київські прем'єри. *Культура і життя*. 1991. 2 лютого.
5. Левченко В. У камерному жанрі. *Музика*. 1978. № 5.
6. Муха А. Канерштейн Олександр Михайлович. *Українська музична енциклопедія* : у 2 т. Київ : Вид-во ІМФЕ НАН України, 2008. Т. 2 : Е-К. 664 с.
7. Семенова Н. Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі XX – початку XXI століть : дис. ... канд. мистецтвозн. : 26.00.04 «Українська культура». Харків, 2019. 240 с.
8. Сікорська І. Секрет композиторського щастя. *Культура і життя*. 1995. 6 грудня.
9. Шпаковська Л. Канерштейн Олександр Михайлович. *Енциклопедія сучасної України*. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2012. URL: <https://esu.com.ua/article-9299>.

References:

1. Gruzynska I. (1985). Spetsialno dlia Gilei. [Specially for Gilea]. *Kultura I zhuttia - Culture and life*. 4 serpnia [in Ukrainian].
2. Derevenko G. (1978). Troie pered slukhachem. [Three in front of the listener]. *Kultura I zhuttia – Culture and life*. 15 bereznia [in Ukrainian].
3. Dmytrieva O. (2021). Shkola Borysa Liatoshynskoho u kulturotvorchykh protsesah XX – XXI stolittia. [Borys Liatoshynskyi's School in the Cultural Processes of the Twentieth and Twenty-First Centuries]. Dys. ... doktora filosofii. Spets. 034 Kulturolohiia. Kyiv [in Ukrainian].
4. Zagaikevych M. (1991). Kyivski prem'ieri. [Kyiv premieres]. *Kultura I zhuttia - Culture and life*. 2 liutoho [in Ukrainian].
5. Levchenko V. (1978). U kamernomu zhanri. [In the chamber music genre]. *Muzyka - Music*. № 5 [in Ukrainian].
6. Muha A. (2008). Kanershtein Oleksandr Mykhailovych. [Kanershtein Oleksandr Mykhailovych]. *Ukrainska muzychna entsiklopediia - Ukrainian music encyclopedia*. U 2-h t. T. 2 [E-K]. Kyiv: Vyd-vo IMFE NAN Ukrainy [in Ukrainian].
7. Semenova N. (2019). Natsionalna baletna vystava v ukrainskii khoreohrafichnii kulturi XX – pochatku XXI stolit. [National ballet performance in the Ukrainian choreographic culture of the twentieth and early twenty-first centuries]. Dys. ... kand. mystetstvovnavstva. Spets. 26.00.04 – ukrainska kultura. Kharkiv [in Ukrainian].
8. Sikorska I. (1995). Sekret kompozytorskoho shchastia. [The secret of composer's happiness]. *Kultura I zhuttia – Culture and life*. 6 hrudnia [in Ukrainian].
9. Shpakovska L. (2012). Kanershtein Oleksandr Mykhailovych. [Kanershtein Oleksandr Mykhailovych]. *Entsiklopediia suchasnoi Ukrainy – Encyclopedia of Modern Ukraine* [Elektronnyi resurs]. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. URL: <https://esu.com.ua/article-9299> [in Ukrainian].

РІДНЕ ПОЛІССЯ: МИСТЕЦТВО ТА ХОРЕОГРАФІЯ

Гордєєв Володимир Анатолійович,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри хореографії

Рівненського державного гуманітарного університету

ORCID ID: 0000-0002-5843-3621

Український танець має давню історію. Крізь історико-культурні часи в українській культурі пролонговано хореографічні традиції, які втілювали регіональні та локальні особливості постановки й виконання танців. Їхніми взірцями є також пісенно-танцювальні постановки, здійснені на території Полісся. Особлива увага приділена цій національній культурно-мистецькій царині в часи Незалежності. Крайці зразки національного хореографічного мистецтва визнані в усьому світі. Проте час не зупинився, і сьогодні ці танці наповнюються новими елементами, рисами, характеристиками, набуваючи нової якості в час глобальних культурних і дозвільних інновацій. У сьогоденні тенденції з розвитку національного танцю стали спрямовувальними в аспекті хореографічної теорії і практики, передусім образного світу танцю, який тлумачать науковці на рівні «свіжої» наукової лакуни – хореології. Вона відтворює новітні, у тому числі регіональні, нюанси в поданні танцювального образу. Метою дослідження є розкриття основних тенденцій у мистецтві хореографії, які притаманні її вітчизняному змісту й формі, особливо на теренах Полісся, з виокремленням індивідуалізованих характеристик і якісних і кількісних показників, що виділяють локальні особливості танцю, розглянуті в річищі розвитку мови хореографії. Методологія дослідження базується як на загальнологічних, так і загальнонаукових принципах, підходах, методах, які розроблені в галузі культурології, і підходах і методах, які мають значення в системі хореології та хореографії, сприяють повноцінному розкриттю проблематики дослідження на історичному, культурно-порівняльному, семіотичному та герменевтичному рівнях, їх застосування дає змогу системно опанувати сучасні наукові й науково-популярні підходи до вивчення танцю як явища культури, як предмета етнографії, етнохореології тощо. Висновки з дослідження засвідчують його актуальність у час інтеграції традиційного українського танцю, зокрема, на теренах Полісся з кращими світовими зразками; виокремлюють співвідношення між традиційними локальними аспектами його історико-культурної генези, розглянутої на рівні етнографії, ментальної хореографії, і модернізаціями в його змісті й формі, вираженими в сукупності його індивідуалізованих регіональних образів.

Ключові слова: танець, хореографія, хореологія, локалізація, Полісся, лексика танцю.

Hordieiev Volodymyr. Native Polissia: art and choreography

Ukrainian dance has a long history. Throughout historical and cultural times, Ukrainian culture has maintained song and dance traditions that embody regional and local peculiarities of dance production and performance. They are also exemplified by song and dance performances in Polissia. Particular attention was paid to this national cultural and artistic sphere during the period of independence. The best examples of national choreographic art are recognized all over the world. However, time has not stopped, and today these dances are filled with new elements, features, and characteristics, acquiring a new quality in the time of global cultural and leisure innovations. Today, the trends in the development of national dance have become guiding in terms of choreographic theory and practice, primarily the figurative world of dance, which is interpreted by scholars at the level of a “fresh” scientific gap – choreology. It reproduces the latest, including regional nuances in the presentation of the dance image. The purpose of this study is to reveal the main trends in the art of choreography that are inherent in its national content and form, and especially in Polissia, with the identification of individualized characteristics and qualitative and quantitative indicators that highlight the local features of dance, considered in the context of the development of the language of choreography. The research methodology is based on both general logical and general scientific principles, approaches, methods developed in the field of cultural studies, as well as approaches and methods that are important in the system of choreology and choreography, and contribute to the full disclosure of the research topic, – on the historical, cultural and comparative, semiotic and hermeneutical levels, which allows for a systematic mastery of modern scientific and popular science approaches to the study of dance as a cultural phenomenon, as a subject of ethnography, ethnochoreology, etc. The conclusions of the study demonstrate its relevance in the time of integration of traditional Ukrainian dance, in particular in Polissia, with the best world models; highlight the relationship between the traditional local aspects of its historical and cultural genesis, considered at the level of ethnography, mental choreography, and modernizations in its content and form, expressed in the totality of its individualized regional images.

Key words: dance, choreography, choreology, localization, Polissia, dance vocabulary.

Вступ. Тема дослідження «Рідне Полісся: мистецтво та хореографія» має синтетичний характер. Вона може розглянута в декількох аспектах: 1) в історико-культурному, у ньому відображається історія українського мистецтва, а особливо, танцю. Цей мистецький жанр посів своєрідне особливе місце в культурі українського народу; його витoki кореняться ще в дохристиянських часах; 2) в етнографічному, що в змісті виокремлю-

ється значення місця й ролі народного мистецтва, зокрема танцю, у розвитку етноісторії українства. У цьому аспекті мається на увазі, що традиційний український танець, який регіонально-локально розвивався на різних територіях, у різних історичних обставинах, презентує народні традиції, обряди, звичаї. Розкриття цього аспекту дає змогу відтворити просторово-часовий історичний рух мови народного мистецтва, зокрема

національного танцю; 3) у власне *мистецькому аспекті*, у змісті якого з історико-мистецтвознавчих позицій аналізується генеза й розвиток народного та класичного мистецтва, зокрема хореографії. У свою чергу, мистецтвознавчий підхід передбачає аналіз та інтерпретацію національної хореографії як комплексу творів мистецтва; застосування історико-культурного й етнохореологічного порівняння різних танців стосовно сюжетів, музики, власне хореографії та втілення образів різними виконавцями – індивідуальними й колективними. На нашу думку, синтез висновків із цього аспекту з локально-етнографічними, зокрема, на теренах Полісся дає можливість виокремити феномен регіонально-локальної індивідуалізації образно-мистецької мови національного танцю, проаналізувати кількісні та якісні параметри національного танцю.

Матеріали та методи. Науковий інтерес до українських традиційних танців започатковано ще в XIX ст., коли знані діячі вітчизняної культури, такі як: А. Терещенко, П. Чубинський, В. Шухевич, В. Гнатюк, С. Титаренко, М. Лисенко й інші, – виокремлюючи традиційний танець із загального етнічного середовища, презентували його видатні мистецькі якості. Окремі аспекти українського танцювального фольклору України вивчали І. Антипова, К. Василенко, А. Іваницький, С. Килимник, Ф. Колесса. Зразки танцювальної спадщини окремих регіонів України представлено в працях Р. Гарасимчука, Д. Демків, З. Сизоненка, О. Помпи [18], І. Терешко, В. Тітова, В. Шухевича й інших. Дослідження А. Гуменюка [8], К. Василенка [4] дають змогу акцентувати мистецьке значення традиційного українського танцю. В. Костів (Верховинець) був одним із перших авторів, хто здійснив систематичний огляд народної хореографії [5]. О. Воропай, В. Авраменко, інші видатні етнологічні дослідники висвітлили особливості українського танцю, розглянутого через призму етнічної історії культури. Л. Сабан, В. Пастух [16], В. Тітов [20] зосередилися на характеристиці традиційних танців у світлі їхніх локальних різновидів. Із позицій хореології вітчизняні дослідники вивчають народну хореографію в її русі від давнього танцю до народного (побутового, фольклорного, етнічного). В етнохореографічному контексті досліджується «автентичний танець» (Б. Кокуленко). Українському хореографічному мистецтву присвячені праці авторства Д. Бернадської, К. Бортник, О. Голдрича, М. Ельяша, М. Загайкевич, Л. Козинко, Б. Колногузенка, Л. Косаківської [11], О. Мерлянової [13], Т. Павлюк, І. Пісклової, О. Плахотнюка, М. Погребняк, Е. Пустової, Ю. Станішевського, А. Турлянцева, П. Фриза [24], О. Чепалова, Т. Чурпіти, О. Шабаліної [26], О. Шаповал, Е. Шумілової. С. Легка [12] визначила зміст і специфіку української народної хореографії стосовно її спрямування, зокрема, у побуті. Значне місце в дослідженнях такого роду посідають *регіонально-локальні* аспекти генези й розвитку українського танцю (О. Бігус, Б. Стасько). О. Бойко [3] здійснила системний аналіз *хореографічної образності* – прояву національної художньої культури. К. Кіндер [10] приділила увагу народній культурі танцю, розглянутій

через семантику її пластичних символів. Д. Шариков [27] узагальнив і систематизував досвід вітчизняних дослідників у сфері історико-культурницьких особливостей української хореографічної культури XX ст. Т. Благова зазначила: «Професійне самовизначення народної хореографії зумовлювалося її поступовою сценізацією. Жанрове розмаїття сценічних форм народного танцю суттєво збагачувало ... урізноманітнювало виконавську техніку, призводило до стандартизації ... уніфікації танцювальної лексики, професійного тезаурусу, сприяючи канонізації критеріїв виконавської майстерності» [2, с. 27]. Вагомий внесок у розвиток хореографічного мистецтва Поліського краю в другій половині XX ст. зробили І. Богдановський, Л. Задорська, Ф. Земельська, О. Капустін, О. Козачук, А. Крикончук, В. Мавчур, Р. Малиновський, В. Марущак, М. Полятикін, В. Смирнов, Є. Шихман, але їх особливості, зокрема, у Рівненському Поліссі ще належно не висвітлено у вітчизняній науці.

Метою дослідження є характеристика особливостей мистецтва, зокрема мистецтва народного танцю в Поліському краї.

Результати. Мистецтво танцю ґрунтується на хореографічній *мові* (рухів, пластики, жестів, міміки), яка виражена в історико-культурному етнічному контексті. Формою цієї мови є *танцювальна композиція* – демонстрація органічної цілісності, ритмічної/неритмічної артикуляції, теми й варіації, повторення та імпровізації. Мова танцю є вираженням танцювальної *лексики*; вона презентується як композиція семантичних одиниць, що в образній формі виражають зміст явищ навколишньої дійсності; ця лексика є віддзеркаленням результату тривалого процесу генези й розвитку національної (народної, етнічної) танцювальної манери [1; 4].

Мова хореографії має історичні витоки в історичних *етнічних спільнотах*. Їх історія складається із загальних наборів традицій; вони виражаються через відношення до певної географічної місцевості; вони підтримуються спільною культурною спадщиною, міфологією і віруваннями, історичними архетипами, фольклорною спадщиною, ритуалами, звичаями, обрядами, мистецтвом тощо. Ці підвалини посідають визначальне місце в *етнічній хореографії*. У її теоретичному сегменті позаобрядові танцювальні твори поділяються на *автохтонні/питомі* (вони побутують в етнічних культурних традиціях). У свою чергу, автохтонні танці поділяються на локальні та загальнонаціональні. *Регіональні* розрізнення в межах народної хореографії українського етносу виявляються в танцювальних формах, що акумулюють традиції, напрацьовані *локальною групою*. Олександра Стратуленко [19, с. 53–57] поділяє українські народні танці за історико-етнографічними характеристиками регіонів України – Центрально-Східний, Північний, Західний. З погляду локалізації етнографічної хореографічної спадщини ці регіони розрізнені так: Центральна Україна, Слобожанщина, Полісся, Поділля, Волинь, Гуцульщина, Закарпаття, Буковина, Північне Причорномор'я, Бессарабія. У свою чергу, ця локалізація співвідноситься з історико-культурною

та мистецькою генезою, розвитком етнокультурного архетипу й символіки, що становлять базис традиційності художніх, мистецьких образів, виражених у локальній етнічній хореографії.

Тобто ми розуміємо процес розвитку локальних етнічних структурно-функціональних елементів українського танцю як вираження його *індивідуалізації* стосовно різнобарв'я стилів, жанрів. На цю індивідуалізацію впливали чинники різних рівнів і характеру – політичні, економічні, соціальні, власне культурні. Хореографія послуговується досягненням традиційного характеру, що історично належать до вітчизняного культурного й мистецького простору. Особливо це стосується українських локальних етнічних культурницьких осередків на кшталт Полісся. На думку О. Мартиніва, «*при розгляді танцювальної культури українців різних етнографічних регіонів спостерігається ... закономірність не лише їхньої збереженості, але ... активної форми існування, що найповніше виявляється ... у ... найбільш законсервованих центрах побутування традиційної культури – Поліссі...*» [14, с. 1]. На нашу думку, хореологічна презентація унікальності цих мистецько-культурних осередків є свідченням динаміки історико-культурного процесу, що відбиває мову танцю у світлі особливостей регіонально-локаційного розвитку окремих етнічних груп. Вони, у свою чергу, позначилися на всіх елементах танцю.

Історико-культурна етнографічна специфіка Полісся полягає в його центральному положенні на перехресті трьох східнослов'янських етносів, інтенсивних міжетнічних взаємозв'язках, збереженні до нашого часу багатьох реліктових форм та елементів традиційної народної культури, зокрема хореографічної практики тощо. Тривала локалізація Поліського краю позначилася на формуванні регіональної культури поліщуків – від історичного самовизначення до відповідності сучасному адміністративному устрою України.

В окремій етнографічній зоні Полісся, утвореній унаслідок співдії історико-географічних та етнографічних факторів, сформувалися типологічні ознаки народної культури й хореографічного мистецтва: глибинна культурна національна традиція, її відбиття в пам'ятках народної поетичної творчості, описах обрядів і звичаїв, одязі й орнаментиці, значний вплив обрядової пісенності, її регламентація за порами року та видами занять, особливе відзначення ролі жінки в плеканні й виконанні обрядової зокрема й загалом фольклорної традиції.

Історія побуту, автохтонні традиції та обряди, пісенно-музичний фольклорний комплекс, природні й соціальні умови життя на Поліссі цілісно сприяли креації зразків українського народного хореографічного мистецтва. На їх розвиток також мав вплив поліський костюм. *Танцювально-рухова* основа рідного поліського краю виокремилася завдяки особливостям життя поліщуків. Форми поліського танцю – рухи й жести, базуються на трудових процесах, на національних традиціях, мають витоки у звичаєвій культурі. Танцювальна культурна спадщина Поліського краю, яка є особливою за манерою й характером виконання, проявляється в життєра-

дісному характері поліщуків, у їхньому оптимізмові, щирості й дотепності.

У цьому регіоні історично сформовані специфічні танцювальні рухи; вони можуть бути охарактеризовані як стрибкоподібні, пружні з активним перегинанням корпусу, поворотами верхньої частини тулубу, поворотами й нахилами голови, угинаннями, нахилиннями, притупами, перескоками, підскоками тощо. Традиційними танцями Полісся є польки, кадрили, козачки, гопачки, хороводи, вальси. Також можемо відмітити динамічні властивості хореографічного руху полісян: це певна свобода та спрямованість перебігу танцю; комфортний помірно-швидкий темпоритм; повноцінне відчуття ваги тіла (зв'язку із землею, земним тяжінням) у різноманітних стрибкових пересуваннях [6, с. 12].

У хореографічному мистецтві Рівненського Полісся наявні традиційні жанри й форми, укупі з їхніми різновидами (вони, у свою чергу, властиві всій українській танцювальній культурі), такими як *хороводи, побутові та сюжетно-тематичні танці*. При цьому поліський танець на Рівненщині має особливий образний характер і стилістичну специфіку. Вона, у свою чергу, групується за жанровим принципом. Зокрема, хороводи можуть бути охарактеризовані за оригінальним почерком, ідентичною пластичною інтонацією: вони надають їм неповторності в сенсі вираження емоцій, почуттів і настрою. Вона може бути описана як спокійна врівноваженість композиційної побудови, поетична пластичність, округла завершеність і граціозність рухів, плавна, неспішна хода, благородна простота манери виконання [6, с. 16; 7].

Динамічні польки можуть бути розрізнені стосовно емоційно-образних, місцево-територіальних і структурно-композиційних особливостей. Ці моменти відображені в їхніх назвах: «полька-полісянка», «полька-грайка», «оваднівська», «весільна», «замостяна», «коритненська», «видричанка», «білостоцька», «волинська» тощо. Цим танцям властиві складні за технікою виконання рухи за невимушених і грайливих положень корпусу й голови. При цьому своєрідна побудова танцювальних фігур і малюнків повністю відповідає специфічній манері виконання танцю. Її композиційною особливістю є наявність різноманітних обертів на місці або з просуванням по горизонталі; зміна по вертикалі, кружляння в парах і комбінація обертів з іншими елементами. Поліська полька зустрічається іноді в її віртуозних формах на кшталт зворотної (з обертом вліво) та гвинтоподібної (ланцюжок вихрових обертів із помітним акцентуванням кроків).

Кадрильні форми танцювальної творчості поліщуків характеризуються особливою колоритністю, локальною неповторністю, розмаїттям емоційно-образного змісту та її цілісною співдією з музичною формою супроводу. Наведемо їх назви: «охромівська», «держанівська», «волинська», «дев'ятка», «шалантух» тощо. Хореографічна лексика поліської кадрили (своєрідної танцювальної сюїти) є визначальною щодо компонування її структурних компонентів; вони побудовані на контрасті статичності й динаміки. Ця лексика виражається

через танцювальні рухи – кроки з підскоком, галоп (який подекуди переходить у стрімкий біг), присядки, вистукування, притупи.

Серед змішаних вокально-хореографічних форм, представлених у поліській танцях, відзначається характерність такої структури, як «триндички» в основному сатиричного, ліричного або гумористичного характеру. Вони є оригінальними мініатюрними імпровізаціями, у межах яких ритмічно повторюється проспіваний куплет; ця система хореографічної лексики презентується у формі різноманітних притупів, дрібушечок, обертання на місці з ускладненням.

У низці хореографічних форм поліського регіону переважають танці парні, масові; вони представлені як групові сольні епізоди; при цьому відзначається відсутність одиночних чоловічих або жіночих танців на кшталт «Бичків», «Веретенчика», «Терниці», «Скакухи», «Буянського скакунця». Різні варіанти тексту й хореографічної дії традиційних танців на Рівненському Поліссі характеризуються локальною своєрідністю, яка при цьому є співзвучною хореографічним традиціям сусідніх народів. Такими є танок-гра «Чибиряйчик», «Крутях».

Поліській народній хореографії притаманні найбільш типові прояви специфічно-регіональної танцювальної лексики; вона, у свою чергу, відрізняється своєрідними рухами й ходами. Ними є різноманітні за манерою і технікою виконання дрібушечки, притупи й підскоки, підбивки й стрибки на місці й із просуванням, прості та складні сплески по корпусу тіла і стегну, оберти, повороти, кружляння на підскаках із притупом, дрібні переступчики з підскаками, складні за малюнком проходи й перебіжки, численні присядки. Також специфікою хореографічної лексики танців Полісся

є асимілювання поряд із загальноукраїнськими рисами локальних варіантів танцювальних лексичних елементів і специфічної манери виконання.

Дві групи поліських танців – автохтонних та іноетнічних, що вони співіснують на платформі взаємозбагачення, відображають різноманітну, строкату картину образної мови і стилю. У цій мистецькій хореографічній палітрі яскраво проявляються життєвий оптимізм, щирість, яка презентована в особливій грайливо-життєрадісній тональності, виконавська свобода, образна виразність усіх частин тіла, чітка взаємодія в переважно діалогічних, гуртових виконавських формах.

Наукова новизна дослідження полягає в розкритті специфічних особливостей Поліського народного мистецтва загалом і хореографічного мистецтва зокрема. Вони певним чином співвідносяться з історико-культурними етнічними регіонально-локаційними кількісними та якісними соціокультурними характеристиками, які мають глибокі корені в історії народонаселення цього регіону України.

Висновки. Мова (лексика) хореографії образно віддзеркалює історико-культурний етнічний контекст танцювальної творчості й практики. Її витoki сягають у глибини генези й розвитку народної творчості, зокрема мистецтва й мистецтва танцю. Регіональні розрізнення в межах народної хореографії виявляються в танцювальних формах, які, у свою чергу, акумулюють традиції, напрацьовані певною етнічною локальною групою. У статті розглянуто особливості мистецтва народного танцю, які мають місце в Поліському регіоні, зокрема в Рівненському Поліссі. Розкрито основні форми народного танцювального мистецтва, яке має давні традиції як у цьому регіоні загалом, так і в його локальних сегментах.

Література:

1. Аксьонова І. Танцювальна лексика Поліського краю : навчальний посібник. Рівне : О. Зень, 2012. 254 с.
2. Благова Т.О. Формування теорії української народної хореографії в історико-культурологічному вимірі. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology*. 2015. № III (30). Iss. 59. С. 27–30.
3. Бойко О.С. Художній образ в українському народно-сценічному танці : монографія. Київ : Ліра-К, 2015. 204 с.
4. Василенко К.Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю : автореф. дис. ... докт. мистецтвознав. Київ, 1998. 52 с.
5. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. Київ : Муз. Україна, 1990. 150 с.
6. Гордєєв В. Формування регіональних танців українського Полісся та взаємовплив національних культур сусідніх народів. *Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтвознавство»*. 2012. Вип. 11. С. 244–248.
7. Гоцалюк А.А. Традиції в розвитку хореографічного мистецтва як віддзеркалення соціокультурної ідентичності. *Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. Серія «Філософія»*. 2015. Вип. 45 (1). С. 16–27.
8. Гуменюк А.І. Українські народні танці. Київ : Наук. думка, 1969. 617 с.
9. Кирилюк В.М. Проблеми розвитку народної хореографії в Україні. *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Серія «Педагогічні науки»*. 2017. Вип. 142. С. 62–64.
10. Кіндер К.Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців : дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2007. 179 с.
11. Косаківська Л.П., Чепалов О.І. Танцювальний фольклор і становлення українського національного хореографічного мистецтва. *Культура України : збірник наукових праць / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2001. Вип. 8 «Мистецтвознавство»*. С. 47–57.
12. Легка С.А. Традиції народної культури в українській хореографії. *Питання культурології : збірник наукових праць / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2001. Вип. 17. С. 28–37.*
13. Мерлянова О.А. Етнічна хореографічна культура Полісся. *Молодий вчений*. 2018. № 7 (1). С. 37–40. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2018_7%281%29__10 (дата доступу: 19.09.2020).

14. Мартинів О.О. Українська танцювальна культура у географічно-етнологічному розрізі етнохореографічних фронтів. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. 2021. № 2 (30). URL: https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss/30062021/7597 01 May 2021 (дата доступу: 19.09.2020).
15. Нечитайло В.С. Народне хореографічне мистецтво як чинник трансляції національно-культурних цінностей у сучасній Україні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2014. 19 с.
16. Пастух В.В. Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20–30-х років XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 1999. 20 с.
17. Перова Г.О. Наукове осмислення українського народного танцю: від витоків до сьогодення. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 34. С. 190–198. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2018_34_24 (дата доступу: 19.09.2020).
18. Помпа О.Д. Народний танець: генезис та сучасні форми побутування (на матеріалах Житомирщини) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2013. 16 с.
19. Стратуленко О. Вплив регіональних особливостей народного танцю на формування хореографічного мистецтва України сьогодення. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : збірник матеріалів V Міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 20–21 травня 2020 р. Київ : НАКККиМ, 2020. 143 с. С. 53–57.
20. Тітов В.С. Народні подільські танці : навчально-методичне видання / Хмельниц. упр. культури облдержадміністрації. Хмельницький, 2000. 152 с.
21. Українські народні танці / упоряд. та заг. ред. А.І. Гуменюка. Київ : Вид-во АН УРСР, 1962. 360 с.
22. Український танець: жанри та види. URL: <https://ru.osvita.ua/vnz/reports/culture/10589/> (дата доступу: 19.09.2020).
23. Федькова І.А. Українська хореографічна лексика: структурно-семантична та генетична характеристики : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Івано-Франківськ, 2014. 20 с.
24. Фриз П. Українські хореографічні традиції як відображення соціокультурного досвіду. *Молодь і ринок*. 2018. № 1.
25. Хоцяновська Л.Ф. Тенденції та перспективи розвитку народного хореографічного мистецтва України. *Молодий вчений*. 2018. № 1 (1). С. 191–194. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2018_1%281%29_47 (дата доступу: 19.09.2020).
26. Шабаліна О. Розвиток українського хореографічного мистецтва на початку XX ст.: джерела та тенденції. *Вісник Львівської національної академії мистецтв* : збірник наукових праць. 2016. Вип. 28. С. 263–273.
27. Шариков Д. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури : у 3 ч. Київ : КиМУ, 2013. Ч. 1 : Філософія балету та онтологія танцю. 204 с.

References:

1. Aksonova I. (2012) Tantsiuvalna leksyka Poliskoho kraiu [Dance vocabulary of the Polissky region]: navch. posib. Rivne: O. Zen, 254 p. [in Ukrainian].
2. Blahova T.O. (2015) Formuvannia teorii ukrainskoi narodnoi khoreohrafi v istoryko-kulturolohichnomu vymiri. Science and Education a New Dimension[Formation of the theory of Ukrainian folk choreography in the historical and cultural dimension]. Pedagogy and Psychology. III (30), Iss. 59. S. 27–30 [in Ukrainian].
3. Boiko O.S. (2015) Khudozhnii obraz v ukrainskomu narodno-stsenichnomu tantsi [Artistic image in Ukrainian folk stage dance]: monohrafiia. Kyiv: Lira-K, 204 s. [in Ukrainian].
4. Vasylenko K. Yu. (1998) Leksyka ukrainskoho narodno-stsenichnoho tantsiu [Vocabulary of Ukrainian folk-stage dance]: avtoref. dys. ... d-ra mystetstv. zn. Kyiv, 52 s. [in Ukrainian].
5. Verkhovynets V. (1990) Teoriia ukrainskoho narodnoho tantsiu [Theory of Ukrainian folk dance]. K.: Muz. Ukraina, 150 s. [in Ukrainian].
6. Hordieiev V. (2012) Formuvannia rehionalnykh tantsiv ukrainskoho Polissia ta vzaiemovplyv natsionalnykh kultur susidnykh narodiv [Formation of regional dances of the Ukrainian Polissia and mutual influence of national cultures of neighboring peoples]. Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii : Mystetstvovnavstvo.. Vyp. 11. S. 244–248 [in Ukrainian].
7. Hotsaliuk A.A. (2015) Tradytzii v rozvytku khoreohrafichnoho mystetstva yak viddzerkalennia sotsiokulturnoi identychnosti [Traditions in the development of choreographic art as a reflection of sociocultural identity]. Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni H. S. Skovorody. Filosofiia. Vyp. 45 (1). S. 16–27 [in Ukrainian].
8. Humeniuk A.I. (1969) Ukrainski narodni tantsi [Ukrainian folk dances]. Kyiv: Nauk. dumka. 617 s.
9. Kyryliuk V.M. (2017) Problemy rozvytku narodnoi khoreohrafi v Ukraini [Problems of the development of folk choreography in Ukraine.]. Visnyk Chernihivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu. Serii: Pedahohichni nauky. Vyp. 142. S. 62–64 [in Ukrainian].
10. Kinder K.R. (2007) Semantyka plastychnykh symvoliv narodnoi tantsiuvalnoi kultury ukraintsiv [Semantics of plastic symbols of folk dance culture of Ukrainians] : dys. ... kand. mystetstvovnavstva. Kyiv, 179 s. [in Ukrainian].
11. Kosakivska L.P., Chepalov O.I. (2001) Tantsiuvalnyi folklor i stanovlennia ukrainskoho natsionalnoho khoreohrafichnoho mystetstva. Kultura Ukrainy [Dance folklore and formation of Ukrainian national choreographic art.]: zb. nauk. pr. / Kharkiv. derzh. akad. kultury. Vyp. 8 : Mystetstvovnavstvo. S. 47–57 [in Ukrainian].
12. Lehka S.A. (2001) Tradytzii narodnoi kultury v ukrainskii khoreohrafi. [Traditions of folk culture in Ukrainian choreography] Pytannia kulturolohi : zb. nauk. pr. / Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv. Kyiv, Vyp. 17. S. 28–37 [in Ukrainian].
13. Merlianova O.A. (2018) Etnichna khoreohrafichna kultura Polissia [Ethnic choreographic culture of Polissia.]. Molodyi vchenyi. № 7 (1). S. 37–40. [in Ukrainian].

14. Martyniv O.O. (2021) Ukrainskatantsiuvalna kultura uheohrafichno-etnolohichnomurozrizietnokhoreohrafichnykh frontyryv [Ukrainian dance culture in the geographical and ethnological section of ethnochoreographic frontiers]. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. № 2 (30). doi: https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijits/30062021/7597 [in Ukrainian].
15. Nechytailo V.S. (2014) Narodne khoreohrafichne mystetstvo yak chynnyk transliatsii natsionalno-kulturnykh tsinnosti u suchasni Ukraini [Folk choreographic art as a factor in the transmission of national and cultural values in modern Ukraine]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva. Kyiv, 19 s. [in Ukrainian].
16. Pastukh V. V. (1999) Stsenichna khoreohrafichna kultura Skhidnoi Halychyny 20–30-kh rokiv XX stolittia [Stage choreographic culture of Eastern Galicia in the 20s and 30s of the 20th century]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva. Kyiv, 20 p. [in Ukrainian].
17. Perova H.O. (2018) Naukove osmyslennia ukrainskoho narodnoho tantsiu: vid vytokiv do sohodennia [Scientific understanding of Ukrainian folk dance: from the origins to the present.]. *Mystetstvovnavchi zapysky*. Vyp. 34. S. 190–198 [in Ukrainian].
18. Pompa O.D. (2013) Narodnyi tanets: henezys ta suchasni formy pobutuvannia (na materialakh Zhytomyrshchyny) [Folk dance: genesis and modern forms of life (based on materials from the Zhytomyr Region)]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva. Kyiv, 16 p. [in Ukrainian].
19. Stratulenko O. (2020) Vplyv rehionalnykh osoblyvosti narodnoho tantsiu na formuvannia khoreohrafichnoho mystetstva Ukrainy sohodennia [The influence of regional features of folk dance on the formation of the choreographic art of Ukraine today]. U: «Osoblyvosti roboty khoreohrafa v suchasnomu sotsiokulturnomu prostori: zb. materialiv V Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii», Kyiv : NAKKKiM, 143 s. [in Ukrainian].
20. Titov V.S. (2000) Narodni podilski tantsi [Folk dances of Podil: teaching method]: navch.-metod. vyd. / Khmelnyts. upr. kultury obladerzhadministratsii. Khmelnytskyi, 2000. 152 s. [in Ukrainian].
21. Ukrainski narodni tantsi [Ukrainian folk dances]/ uporiad. ta zah. red. A. I. Humeniuka. K. : Vyd-vo AN URSR, 1962. 360 s. [in Ukrainian].
22. Ukrainskyi tanets [Ukrainian dance]: zhanry ta vydy. URL: <https://ru.osvita.ua/vnz/reports/culture/10589/> (data dostupu: 19.09.23) [in Ukrainian]
23. Fedkova I.A. (2014) Ukrainska khoreohrafichna leksyka: strukturno-semantychna ta henetychna kharakterystyky [Ukrainian choreographic vocabulary: structural-semantic and genetic characteristics]: avtoref. dys. ... kand. filol. nauk. Ivano-Frankivsk, 20 s. [in Ukrainian].
24. Fryz P. (2018) Ukrainski khoreohrafichni tradytsii yak vidobrazhennia sotsiokulturnoho dosvidu [Ukrainian choreographic traditions as a reflection of sociocultural experience]. *Molod i rynok*. № 1 [in Ukrainian].
25. Khotsianovska L.F. (2018) Tendentsii ta perspektyvy rozvytku narodnoho khoreohrafichnoho mystetstva Ukrainy [Tendencies and prospects for the development of folk choreographic art of Ukraine]. *Molodyi vchenyi*. 2018. № 1 (1). S. 191–194 [in Ukrainian].
26. Shabalina O. (2016) Rozvytok ukrainskoho khoreohrafichnoho mystetstva na pochatku KhKh st [Development of Ukrainian choreographic art at the beginning of the 20th century: sources and trends].: dzherela ta tendentsii. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv* : zb. nauk. pr. Vyp. 28. S. 263–273 [in Ukrainian].
27. Sharykov D. (2013) Mystetstvovnavcha nauka khoreolohiia yak fenomen khudozhnoi kultury [The art science of choreology as a phenomenon of artistic culture. In 3 hours]. U 3 ch. Ch. 1 : Filosofiia baletu ta ontolohiia tantsiu. Kyiv : KyMU, 2013. 204 s. [in Ukrainian].

ЮВІЛЕЙНИЙ ТРИПТИХ: КОМПОЗИТОР, ОПЕРА, ВИКОНАВЕЦЬ

Кармазін Антон Олександрович,

кандидат мистецтвознавства,
член Національної спілки композиторів України,
завідувач відділу музики
Музею театального, музичного та кіномистецтва України
ORCID ID: 0000-0002-8860-0355

У статті йдеться про своєрідний триптих трьох ювілейних дат: 210 років від дня народження видатного композитора і співака Семена Гулака-Артемовського, 160 років від дня постановки його опери «Запорожець за Дунаєм» – найвидатнішого твору митця, 170 років від дня народження видатного представника української співацької школи Олександра Мишуги. Окреслено виконавський репертуар творчості С. Гулака-Артемовського, зацентовано роль і значення першої національної української опери для становлення українського музично-театрального простору.

Придільна увага дружнім взаєминам Семена Гулака-Артемовського з Тарасом Шевченком, наведено високу оцінку поетом виконавської майстерності співака. Взаємини двох митців знайшли відображення в експозиції городищенського музею Петра й Семена Гулаків-Артемовських, який проводить наукові дослідження виконавської та композиторської діяльності маестро. У закладі, зокрема, зберігаються автопортрет Т. Шевченка, подарований ним дружині композитора, її обробка народної пісні «Стоїть явір над водою», здійснена С. Гулаком-Артемовським і присвячена ним Т. Шевченкові.

Під час створення опери «Запорожець за Дунаєм» – другого «ювіляра» – С. Гулак-Артемовський чудово розумів творчі завдання, які стоять перед українським музичним мистецтвом у контексті загального розвитку національної культури. Під час створення лібрето опери він користувався консультаціями видатного українського історика Миколи Костомарова.

Серед виконавців, які зверталися до шедевр С. Гулака-Артемовського, був і третій нинішній ювіляр – Олександр Мишуга, ще за життя названий «королем тенорів», ім'я якого ставили поряд з іменами славетних Енріко Карузо, Тітта Руффо, Федора Шаляпіна, Соломії Крушельницької. Розглянуто його творчі здобутки як концертуючого виконавця й вокального педагога, адже, окрім артистичної діяльності, О. Мишуга зробив значний внесок у розвиток української співацької школи, протягом кількох років викладаючи в Музично-драматичній школі Миколи Лисенка – першому навчальному закладі в Києві, де могли отримати фахову освіту українські артисти та співаки.

Ключові слова: ювілеї видатних митців, співак, композитор, оперна творчість, музеї.

Karmazin Anton. Jubilee triptych: composer, opera, performer

This article is a triptych of three anniversaries: 210 years since the birth of the outstanding composer and singer Semen Hulak-Artemovsky, 160 years since the staging of his opera Zaporozhets Beyond the Danube, the most outstanding work of the artist, and 170 years since the birth of the outstanding representative of the Ukrainian singing school Oleksandr Myshuga. The article outlines the performing repertoire of S. Hulak-Artemovsky's works, emphasises the role and significance of the first national Ukrainian opera for the formation of the Ukrainian musical and theatrical space.

Attention is paid to the friendly relations between Semen Hulak-Artemovsky and Taras Shevchenko, and the poet's appreciation of the singer's performing skills is given. The relationship between the two artists is reflected in the exposition of the Petro and Semen Hulak-Artemovsky Museum in Horodyshche, which conducts research on the maestro's performing and composing activities. In particular, the museum houses a self-portrait of Shevchenko, which he presented to the composer's wife, and an arrangement of the folk song "The Sycamore Tree Stands Over the Water" by Hulak-Artemovsky, which he dedicated to Shevchenko.

When composing the opera "The Cossack Beyond the Danube" – the second "anniversary" – S. Hulak-Artemovsky was well aware of the creative tasks facing Ukrainian musical art in the context of the overall development of national culture. When composing the libretto of the opera, he consulted the prominent Ukrainian historian Mykola Kostomarov.

Among the performers who addressed Gulak-Artemovsky's masterpiece was the third celebrant of this year's anniversary, Oleksandr Myshuga, who was called the "king of tenors" during his lifetime, whose name was placed alongside the names of the famous Enrico Caruso, Titta Ruffo, Fyodor Chaliapin, and Solomiya Krushelnytska. The article examines his creative achievements as a concert performer and vocal teacher; because in addition to his artistic activity, Myshuga made a significant contribution to the development of the Ukrainian singing school, teaching for several years at the Mykola Lysenko Music and Drama School, the first educational institution in Kyiv where Ukrainian artists and singers could receive professional education.

Key words: anniversaries of prominent artists, singer, composer, opera, museum.

Вступ. У 2023 році виповнилося 210 років від дня народження видатного композитора і співака Семена Гулака-Артемовського, 160 років від дня постановки його опери «Запорожець за Дунаєм» і 170 років від дня народження видатного представника української співацької школи Олександра Мишуги, який ще за життя отримав неофіційний титул – «король тенорів». У його

виконавському репертуарі твори С. Гулака-Артемовського, зокрема й номери з першої національної української опери, займали одне із провідних місць. Тому ми можемо з повним правом об'єднати всі три ювілейні дати у своєрідний триптих, адже подібне поєднання допомагає сформувати значно рельєфніше уявлення про творчість видатних українських митців.

Матеріали та методи. Аргументація основних наукових положень зумовила застосування в дослідженні методологічних підходів, які поєднують загальнонаукові логічні методи з методами історико-культурного, біографічного, історіографічного, краєзнавчого аналізу. Автор застосував такі методи роботи, як обробка біографічних даних, спогадів сучасників і епістолярії. Для обґрунтування тверджень також використано матеріали музеїв П.П. Гулака-Артемовського й С.С. Гулака-Артемовського у місті Городищі та С.А. Крушельницької в селі Біла.

Результати. С. Гулак-Артемовський – знакова й харизматична постать в історії української музичної культури ХІХ століття. Майбутній композитор народився 16 лютого 1813 року в селі Гулаківка поблизу містечка Городища на Черкащині. Під час навчання в Київському повітовому духовному училищі, а згодом у Київській духовній семінарії чудовий голос юнака привернув до себе загальну увагу: його чули спершу в хорі Софійського собору, а згодом – у хорі Михайлівського монастиря.

Невідомо, як могла б скластися подальша співацька кар'єра С. Гулака-Артемовського, але її вирішив щасливий випадок: до України в той час приїздить Михайло Глінка, маючи доручення з відбору співаків до складу Придворної співацької капели. Прослухавши обдарованого українського виконавця, М. Глінка одразу ж побачив, що його майбутнім має стати оперна сцена. Саму можливість зарахування до складу Придворної співацької капели вони вирішують використати як безпрограшний аргумент для залагодження справи з київським церковним начальством.

Варто окремо сказати про їхнє перебування в селі Качанівка на Чернігівщині, куди С. Гулак-Артемовський разом із М. Глінкою та вчителем співів Палагієм вирушив 20 червня 1838 року. Качанівський маєток, у який за домовленістю звозили відібраних М. Глінкою для зарахування до Придворної співацької капели хлопчиків, належав поміщикам Тарновським, які активно займалися підтримкою національного мистецтва: «всебічно розвинута людина, Г. Тарновський підтримував тісні стосунки з В. Жуковським, М. Глінкою, К. Брюлловим, М. Маркевичем, багатьма іншими літераторами та митцями. Був відомий і як покровитель молодих талантів» [11, с. 9].

Качанівка стала своєрідним українським культурним центром, де в різні роки перебували Тарас Шевченко, Марко Вовчок, Микола Костомаров, Михайло Максимович, Микола Гоголь, Пантелеймон Куліш, Микола Маркевич, Віктор Забіла, Михайло Щепкін та інші відомі представники національної культури. Долучився до нього перед від'їздом до Петербурга й Семен Гулак-Артемовський.

У Петербурзі С. Гулак-Артемовський успішно опановує секрети виконавської майстерності під керівництвом М. Глінки. Згодом він вирушає на навчання до Італії, яка була справжньою Меккою для співаків усього цивілізованого світу. Перед тим як остаточно опинитися в Італії, молодий співак на деякий час зупинився в Парижі.

Після напружених занять у відомих італійських викладачів Аларі та Романі С. Гулак-Артемовський у 1841 році з успіхом дебютує на сцені Флорентійської опери. Його виступи виявилися настільки успішними, що співак уже наступного сезону отримує запрошення стати солістом Петербурзького оперного театру, де вперше виступає в опері Доніцетті «Лючія ді Ламмермур». С. Гулак-Артемовський залишається солістом столичної сцени протягом 22 двох років, які стають розквітом його виконавського таланту. Його репертуар загалом нараховував 51 оперну партію й 11 водевільних і комедійних партій, серед яких були сценічні образи з опер М. Глінки, Моцарта, Доніцетті, Россіні, Верді й інших видатних композиторів світу. Особливо ж улюбленою роллю співака, хоч і не на сцені Маріїнського театру, була роль Михайла Чупруна у водевілі Івана Котляревського «Москаль-чарівник», яку він загалом виконував на сцені 91 раз [3, с. 10].

Окрема сторінка життя видатного музиканта – його дружні взаємини з Тарасом Шевченком, які розпочалися 1838 року, відзначалися виключною взаємною повагою і тривали до самої смерті поета. Т. Шевченко високо цінував виконавську майстерність співака. У 1843 році він захоплено писав: «Тепер через день дають «Руслана и Людмилу». А надто, як Артемовський співає Руслана, то так, що аж потилицю почуваєш – далекі, правда! Добрий співак, нічого казати!» [3, с. 10].

Шевченко також був добре знайомий із дружиною композитора Олександрою Іванівною, яка добре грала на фортепіано й арфі. Кобзар подарував їй свій автопортрет із написом «Олександрі Іванівні Гулак-Артемовській на пам'ять. 4 грудня 1860 року». Матеріали, присвячені дружбі двох митців, зберігаються в городищенському музеї співака, який із 1968 року має статус народного [2, с. 603].



Фото 1. А. Кармазін у Городищенському музеї С. Гулака-Артемовського, 2021 рік

С. Гулак-Артемовський, на відміну від деяких колишніх знайомих, не відцурався Т. Шевченка й після його арешту та заслання. Незважаючи на неприховане незадоволення російської імперської влади, музикант неодноразово посилав йому гроші нібито як плату за виконаний ним портрет [6, с. 4].

Після довгоочікуваного звільнення із солдатчини Т. Шевченко зустрівся із С. Гулаком-Артемовським уже наступного дня після приїзду до столиці – 28 березня 1858 року. Після цієї зустрічі уславлений музикант знайомив свого друга з новинками театрального та музичного світу, від якого той був відірваний десять років. 27 травня 1861 року Гулак-Артемовський брав участь у концерті пам'яті поета, виконавши його улюблені пісні, зокрема й присвячену Шевченкові обробку української народної пісні «Стоїть явір над водою».

Поряд із творчими успіхами у виконавській сфері мужніє та розвивається талант С. Гулака-Артемовського-композитора. 1851 року він створює музику до «Картини степового життя циган». Як зазначає Лідія Корній, збереглася лише афіша цього твору, з якої можна дізнатися, що в ньому співав справжній циганський хор [4, с. 199]. Тоді ж композитор пише вокально-хореографічний дивертисмент «Українське весілля», який залишався в репертуарі театру понад 10 років і користувався успіхом у глядацької аудиторії [4, с. 199]. Перу митця також належав водевіль «Ніч напередодні Іванова дня», романси й обробки народних пісень.



Фото 2. Пам'ятник С. Гулаку-Артемовському в Городищі

Найвидатніший твір С. Гулака-Артемовського – опера «Запорожець за Дунаєм». Композитор чудово розумів, що перед українським музичним мистецтвом стоять нові творчі завдання, пов'язані із загальним розвитком національної культури. Композитор самостійно створив лібрето опери, користуючись при цьому консультаціями видатного українського історика Миколи Костомарова.

Сюжет опери переносить уяву глядача до часів, коли після знищення Запорозької Січі російськими військами в 1775 році частина запорожців утекла на територію Османської імперії та заснувала там Задунайську Січ. Турецький уряд усіляко намагався використати козаків як воєнну силу, спрямовану проти їхньої Батьківщини. Зрештою, у 1828 році під час чергової російсько-турецької війни частина колишніх запорожців на чолі з кошовим отаманом Йосипом Гладким повернулася до України.

Готуючись до написання опери, С. Гулак-Артемовський детально знайомився з історичними джерелами, розглядав Запорозьку Січ як «охоронця слов'янського світу». Композитор, як відомо з деяких спогадів, мріяв створити цілком серйозну українську оперу на історичному ґрунті.

Він розумів, що поява такого оперного твору сприятиме становленню української музичної культури на одному рівні з іншими народами європейського континенту, адже XIX століття в європейській музиці називали століттям відкриття національних шкіл, а творчу зрілість національної школи оцінювали насамперед саме через призму глибини та сформованості оперного жанру.

Однак С. Гулак-Артемовський також розумів, чому в умовах насадження російської імперської ідеології втілення подібного задуму виявилось неможливим. Це неминуче призвело б до репресій і ще більших обмежень розвитку українського мистецтва. Тому автор вирішив ніби «сховати» серйозні думки про буття українства за потоком іскрометного народного гумору, обравши для свого твору лірико-комічний жанр. Після прем'єри 1863 року за участі автора в ролі Івана Карася опера мала значний глядацький успіх. Однак після антиукраїнського циркуляра міністра Валуєва твір на довгі два десятиліття зійшов з оперної сцени, відновлено його лише в червні 1884 року зусиллями учасників трупи Михайла Старицького та Марка Кропивницького.

Головна особливість опери, її своєрідна візитна картка – яскрава національна самобутність. Саме це найбільшою мірою й сприяло великій популярності опери, що цілком заслужено ввійшла до золотого фонду української класики й залишається в ньому й дотепер.

Серед виконавців, які зверталися до шедевр С. Гулака-Артемовського, був, як уже зазначали, й Олександр Мишуга. Майбутній «король тенорів» народився в червні 1853 року в селі Новий Витків на Львівщині в родині сільського шевця. Батьки бажали, щоб їхній син став учителем, й Олександр після навчання у Львівській гімназії та учительській семінарії деякий час працював на вчительській ниві.

Однак мрія стати співаком не полишала його, зрештою, у 1878 році О. Мишуга став учнем відомого польського співака Валерія Висоцького, у якого навчалася й Соломія Крушельницька. Фотографії В. Висоцького та його двох найвідоміших учнів можна бачити в музеї Соломії Крушельницької в селі Біла на Тернопільщині.



Фото 3. О. Мишуга, В. Висоцький, С. Крушельницька. Музей Соломії Крушельницької в с. Біла

Творчі заняття швидко дали успішний мистецький результат. На львівській сцені Олександр Мишуга дебютував у вересні 1880 року у фрагментах із опери «Страшний двір» Станіслава Монюшка. У березні 1881 року співак виступив на концерті, присвяченому пам'яті Тараса Шевченка, у Великому залі Народного дому у Львові, успішно виконавши твір Анатолія Вахнянина на слова Шевченка «Наша доля»: «...і композитора, і виконавця публіка нагородила бурхливими аплодисментами. До молодого співака починає приходити успіх» [1, с. 231].

Згодом молодий лірико-драматичний тенор вирушає до Італії вдосконалювати вокальну майстерність. Поряд із цим співак також опанував кілька іноземних мов. І 1883 року після тріумфального виступу на сцені оперного театру італійського міста Форлі в опері «Марта» німецького композитора Ф. Флотова до О. Мишуги надійшли численні творчі пропозиції від найкращих європейських театрів.

Виконання О. Мишугою партії Каніо в опері «Паяци» Руджеро Леонкавалло по-справжньому вразило її автора, і видатний італійський композитор подарував співаку клавір опери з написом: «У Мілані, у день відкриття сезону, слухав синьйора Філіппі в партії Каніо й був незмірно задоволений його точною інтерпретацією і чарівним мистецтвом співу» [9]. З усіх українських співаків подібної авторської оцінки удостоїлася лише славетна Соломія Крушельницька. Це сталося після того, як її участь у постановці опери «Мадам Баттерфляй» Джакомо Пуччіні допомогла автору тріумфувати після грандіозного провалу твору.

За словами Олександра Кошиця, «Олександр Мишуга завжди і всюди твердо заявляв, що він син свого народу». Відомий композитор також згадує, як ще в студентські роки вперше познайомився з мистецтвом О. Мишуги: «Читаючи афішу спектаклів, ми зі здивуванням побачили опери «Фауст» і «Галька» за участі Філіппі-Мишуги... Наше око вразило таке прізвище – не то італійське, не то українське» [5, с. 77]. А між тим тут не було нічого дивного: просто Олександр Пилипович вирішив у своєму сценічному псевдонімі «Філіппі» увічнити ім'я свого батька.

Поступово мистецький талант Олександра Мишуги підкорив оперні сцени Мілана й Турина, Відня й Берліна, Лондона й Парижа, Варшави та Кракова, Стокгольма й, звісно, Києва та Львова. Образи сценічних персонажів, створених О. Мишугою, вирізнялися високою вокальною культурою та яскравим драматичним обдаруванням. Серед найпам'ятніших оперних партій О. Мишуги – Стефан зі «Страшного двору» Станіслава Монюшка, Радмес і Герцог з «Аїди» та «Ріголетто» Джузеппе Верді, Фауст з однойменної опери Шарля Гуно, Турідду із «Сільської честі» П'єтро Масканьї. Постановки оперних

спектаклів за участі Олександра Мишуги майже завжди проходили з незмінними аншлагами.

Поряд із цими європейськими творчими досягненнями співак ніколи не покидав український національний репертуар, зокрема твори Миколи Лисенка й Віктора Матюка. Глядачі запам'ятали його участь у постановці опери «Янек» польського композитора Владислава Желенського, виконанням якої було відкрито Львівський оперний театр, який нині носить ім'я Соломії Крушельницької. Співак також виступав на концертах, присвячених ювілеям Т. Шевченка, І. Франка й інших діячів української культури [7, с. 403], а також на 100-річному ювілеї виходу у світ «Енеїди» Івана Котляревського [8, с. 85].

Окрім артистичної діяльності, О. Мишуга зробив значний внесок у розвиток української співацької школи. Протягом кількох років він викладав у Музично-драматичній школі Миколи Лисенка – першому фаховому закладі в Києві, де могли отримати професійну освіту українські артисти і співаки. Серед учнів Олександра Мишуги – такі видатні в майбутньому представники української співацької школи, як Михайло Микиша й Марія Донець-Тессейр.

Співак надавав значну матеріальну допомогу представникам українського національного руху. Серед її отримувачів були Іван Франко, Музично-драматична школа Лисенка, театр Миколи Садовського, українська газета «Рада». В останні роки життя О. Мишуга заповів значні кошти Львівському вищому інституту музики – нині це Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка.

Як слушно писав Максим Рильський, «поруч з іменем Соломії Крушельницької сяло ім'я Мишуги в сузір'ї найбільших співаків світу, таких як Енріко Карузо, Тітта Руффо, Федір Шаляпін. Він співав на всіх головніших оперних сценах Європи, у найвідповідальніших партіях світового оперного репертуару» [10, с. 3].

Висновки. Нині ювілеї видатних митців С. Гулака-Артемівського, О. Мишуги, С. Крушельницької, М. Лисенка доводиться відзначати під час ведення повномасштабної війни. Збереження й ушанування пам'яті великих українців, популяризація їхнього мистецтва – один і найважливіших складників спротиву варварській російській агресії. Цьому, зокрема, присвячено концертні заходи в музеях С. Гулака-Артемівського (2021, 2023) та Соломії Крушельницької (2023), у яких автор статті брав участь разом зі своїми творчими партнерами.

Отже, підтримка активного мистецького життя, проведення творчих проєктів, у тому числі й пов'язаних з ювілейними датами, у складних умовах воєнного часу – одна з важливих умов досягнення спільної Перемоги над ворогом.

Література:

1. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Київ : Національна музична академія України, 1997. 320 с.
2. Енциклопедія сучасної України. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень Національної академії наук України, 2006. Том 6 : Го-Гю. 712 с.
3. Коваль Г. Музей С. Гулака-Артемівського у Городищі. Путівник. Дніпропетровськ : Промінь, 1979. 30 с.

4. Корній Л. Історія української музики. Частина третя (XIX століття). Київ-Нью-Йорк : Видавництво М.П. Коць, 2001. 130 с.
5. Кошиць О. Кілька слів про славетного українського співака. Олександр Мишуга – король тенорів / автор-упорядник М. Головащенко. Київ : Музична Україна, 2004. С. 76–83.
6. Кудрявцев Л. Співак, композитор і... цілитель. *Сільська школа*. 2003. № 5–6.
7. Митці України : енциклопедичний довідник / за редакцією А. Кудрицького. Київ : Українська енциклопедія імені М.П. Бажана, 1992. 848 с.
8. Михайличенко О. Музично-педагогічна діяльність українських композиторів і виконавців другої половини XIX – початку XX століття. Історичні нариси. Суми : ВВП Мрія-1 ТОВ, 2005. 101 с.
9. Мишуга Олександр Пилипович. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B8%D1%88%D1%83%D0%B3%D0%B0_%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%9F%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87.
10. Рильський М. Книга про співака і патріота. Видатний співак Олександр Мишуга. Спогади. Львів : Каменяр, 1964. С. 3–4.
11. Шевченко Б. Качанівка, душі спочинок. Фотоальбом. Київ : Гнозис, 2011. 121 с.

References:

1. Hnyd B. (1997). *Istoriia vokalnogo mystetstva*. [History of vocal art]. [Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy in Ukrainian].
2. *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy*. (2006). [Encyclopaedia of Modern Ukraine]. Tom 6. Ho-Hiu. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy [in Ukrainian].
3. Koval H. (1979). *Muzei S. Hulaka-Artemovskoho u Horodyshchi*. Putivnyk. [S. Hulak-Artemovskiy Museum in Horodyshche]. Dnipropetrovsk: Promin [in Ukrainian].
4. Kornii L. (2001). *Istoriia ukrainskoi muzyky. Chastyna tretia (KhIKh stolittia)*. [History of Ukrainian Music. Part three (nineteenth century)]. Vydavnytstvo M. P. Kots. Kyiv-Niu-York [in Ukrainian].
5. Koshyts O. (2004). *Kilka sliv pro slavetnoho ukrainskoho spivaka. Oleksandr Myshuha – korol tenoriv*. [A few words about the famous Ukrainian singer. Oleksandr Myshuga – the king of tenors]. Avtor-uporiadnyk M. Holovashchenko. Kyiv: Muzychna Ukraina, pp. 76–83 [in Ukrainian].
6. Kudriavtsev L. (2003). *Spivak, kompozytor i... tsilytel*. [Singer, composer and... healer]. *Silska shkola*, № 5–6 (12.02.2003) [in Ukrainian].
7. *Myttsi Ukrainy. Entsyklopedychnyi dovidnyk* (1992). [Artists of Ukraine. Encyclopaedic reference book] / za redaktsiieiu A. Kudrytskoho. Kyiv: Ukrainska entsyklopediia imeni M.P. Bazhana [in Ukrainian].
8. Mykhailychenko O. (2005). *Muzychno-pedahohichna diialnist ukrainskykh kompozytoriv i vykonavtsiv druhoi polovyny KhIKh – pochatku KhKh stolittia*. [Musical and pedagogical activities of Ukrainian composers and performers of the second half of the nineteenth and early twentieth centuries]. *Istorychni narysy*. Sumy: VVP Mriia-1 TOV [in Ukrainian].
9. Myshuha Oleksandr Pylypovych (2023). [Myshuga Oleksandr Pylypovych]. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B8%D1%88%D1%83%D0%B3%D0%B0_%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%9F%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення 9.10.2023) [in Ukrainian].
10. Ryl'skyi M. (1964). *Knyha pro spivaka i patriota. Vydadni spivak Oleksandr Myshuha*. [A book about a singer and a patriot. The outstanding singer Oleksandr Myshuga]. *Spohady*. Lviv: Kameniar, pp. 3–4 [in Ukrainian].
11. Shevchenko B. (2011). *Kachanivka, dushi spochynok*. [Kachanivka, rest in peace. Photo album]. Fotoalbum. Kyiv: Hnozis [in Ukrainian].

ХОРОВІ КОЛЕКТИВИ НАВЧАЛЬНО-НАУКОВОГО ІНСТИТУТУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ СУМСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ А.С. МАКАРЕНКА: СПРОБА АНАЛІЗУ ДІЯЛЬНОСТІ В ІСТОРИЧНОМУ АСПЕКТІ

Карпенко Євген Віталійович,

доцент кафедри сценічного мистецтва, естради та методики режисерування
Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка
ORCID: 0000-0002-4867-9986

У статті автор робить спробу аналізу діяльності хорових колективів Навчально-наукового інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка – Народної хорової капели й жіночого хору – протягом майже сорока років існування колективів.

Проблема дослідження полягає в необхідності вдосконалення традиційних загальновідомих методик викладання хорового співу як в умовах офлайн освіти, так і в період дистанційних занять і воєнного стану.

Мета дослідження – аналіз специфіки функціонування хорових колективів Навчально-наукового інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка в історичному ракурсі й формування рекомендацій стосовно підвищення ефективності навчально-виховного процесу та активізації спонукального мотиву до навчання в здобувачів освіти.

Завдання дослідження: а) аналіз творчої діяльності Народної академічної хорової капели Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка як мистецького еталона; б) усвідомлення головних завдань, які стоять перед навчальним колективом, на прикладі вивчення особливостей етапів розвитку жіночого хору Навчально-наукового інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка.

У процесі дослідження розвитку хорової справи Навчально-наукового інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка застосовували методи аналізу, синтезу, спостереження, порівняння.

У процесі дослідження діяльності хорових колективів Навчально-наукового інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка проаналізовано роль навчального хору в процесі створення мистецького взірця, а також значення самостійної роботи студентів з хоровим колективом для формування професійних навичок майбутнього керівника хору.

Таким чином, навчальний хоровий колектив має вирішувати два головні завдання: залучати здобувачів освіти до виконавської діяльності на високому професійному рівні й виховувати майбутніх керівників хорових колективів через самостійну практичну роботу з хором.

Раціональний розподіл навчального часу на заняттях хорового класу може бути таким: до 40% репетиційного часу доречно присвятити практичній роботі студентів, а 60% заняття працюватиме викладач.

Ключові слова: навчальний хор, практична робота з хором, створення виконавського еталона, диригентські компетенції, дистанційна освіта.

Karpenko Yevhen. Choir groups of the Educational and Scientific Institute of Culture and Arts of Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko: an attempt to analyze the activity in a historical aspect

In the article, the author attempts to analyze the activities of the choral collectives of the Educational and Scientific Institute of Culture and Arts of Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko: the People's Choir Chapel and the Women's Choir during the almost forty years of the collectives' existence.

The problem of the research is the need to improve the traditional well-known methods of teaching choral singing, both in the conditions of off-line education and in the period of remote classes and martial law.

The purpose of the study is to analyze the specifics of the functioning of choral groups of the Educational and Scientific Institute of Culture and Arts of Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko in a historical perspective and to formulate recommendations regarding the improvement of the effectiveness of the educational process and the activation of the motivation to study among students.

Research objectives: a) analysis of the creative activity of the People's Academic Choral Chapel of the Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko, as an artistic standard; b) awareness of the main tasks facing the educational team on the example of the study of the specific stages of the development of the women's choir of the Educational and Scientific Institute of Culture and Arts of Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko.

In the process of researching the development of the choral business of the Educational and Scientific Institute of Culture and Arts of Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko used the methods of analysis, synthesis, observation, and comparison.

In the process of researching the activity of choral teams of the Educational and Scientific Institute of Culture and Arts of Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko, the following was analysed the role of the educational choir in the process of creating an artistic model, and also the importance of students' independent work with the choir for the formation of professional skills of the future choir leader.

Thus, the educational choir must solve two main tasks: involve students in executive activities at a high professional level and educate future leaders of choral groups through independent practical work with the choir.

The rational distribution of study time in choral class classes can be as follows: up to 40% of the rehearsal time should be devoted to the students' practical work, and 60% of the class will be worked by the teacher.

Key words: educational choir, practical work with the choir, creation of a performance standard, conducting competencies, distance education.

Вступ. Хоровий спів із давніх-давен був візитною карткою української культури. Українське народне багатоголосся дивувало слухачів і дослідників красою звучання, багатством імпровізаційних оновлень. «Хорове мистецтво, яке належить до найвищих досягнень українського народу в царині духовності, упродовж багатьох століть і в наші дні сприяє утвердженню високих морально-етичних принципів, любові до ближнього, ідеалів добра і злагоді в суспільстві» [8, с. 74]. Тож розвиток української культури на сучасному етапі, безумовно, має передбачати підтримку діяльності хорових колективів – професійних, аматорських і навчальних.

Варто зауважити, що саме навчальні хорові колективи сприяють генерації нових кадрів співаків хору й хормейстерів, здатних відроджувати й розвивати хорове мистецтво. Тут не варто принципово розрізняти колективи консерваторій, коледжів і педагогічних навчальних закладів. Зокрема, педагогічні університети, які продовжують готувати вчителів музичного мистецтва, часто забезпечують хормейстерськими кадрами не тільки загальноосвітні школи, а й заклади культури.

Сьогодні, запровадивши фахову підготовку хорових диригентів, педагогічні університети отримали можливість подальшого розвитку власних хорів, хоча, звичайно, на перешкоді стали пандемія коронавірусу та війна в Україні. Проте необхідно намагатися зберегти й примножити напрацювання хорової справи в країні. Студенти мають прагнути зустріти майбутній мир готовими до наполегливої творчої праці, не сумніваючись, що для музикантів-хормейстерів відкриється широке поле діяльності.

Проблема дослідження полягає в необхідності вдосконалення традиційних загальновідомих методик викладання хорового співу як в умовах офлайн освіти, так і в період дистанційних занять і воєнного стану. Необхідним елементом педагогічних пошуків має бути аналіз діяльності хорових колективів НН інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету протягом майже сорокарічного терміну їхнього існування й формування уяви здобувачів освіти про перспективи майбутньої професійної діяльності, що сприятиме активізації спонукального мотиву до навчання.

Мета дослідження – аналіз специфіки функціонування хорових колективів ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка в історичному ракурсі й формування рекомендацій стосовно підвищення ефективності навчально-виховного процесу та активізації спонукального мотиву до навчання в здобувачів освіти.

У наукових публікаціях, які з'явилися в останній час, автори підкреслюють важливість розвитку хорового мистецтва в Україні. Л.В. Качуринець підкреслює: «Гене́за української музичної культури тісно пов'язана з хоровим мистецтвом, бо хоровий спів – вагоме надбання в царині духовності народу» [6, с. 211].

Водночас значна частина авторів підкреслює, що в умовах карантину, війни й дистанційного навчання

хорові колективи зазнають великих труднощів у роботі. Т.Д. Пухальський наголошує, що «навіть досконале знання теорії та методики роботи не може замінити студенту вмінь, навичок і досвіду виконавської діяльності, здобутих у живому спілкуванні з хоровим колективом у ролі керівника чи хориста, на індивідуальних практичних заняттях з основного музичного інструменту, постановки голосу та хорового диригування у ролі виконавця» [3, с. 99].

Низка авторів намагається розвивати методику роботи хорових колективів, яка може бути застосованою в мирний час (О.М. Марач, М.І. Шурдак, А.В. Бондаренко). Разом із тим Т.І. Головачук та І.З. Адамова стверджують: «Дистанційна форма навчання дає можливість створення систем масового безперервного самонавчання, загального обміну інформацією. Саме це може найбільш адекватно і гнучко реагувати на потреби суспільства щодо підготовки високопрофесійних фахівців» [4, с. 3].

Аналіз публікацій переконує, що необхідність удосконалення підходів до роботи з навчальними хоровими колективами є вельми актуальною. У таких підходах має відбиватися реальна можливість застосування різних методик, тих або інших форм навчання з усіма їх перевагами й недоліками.

Завдання дослідження: а) аналіз творчої діяльності Народної академічної хорової капели Сумського державного педагогічного університету ім. А.С. Макаренка як мистецького еталона; б) усвідомлення головних завдань, які стоять перед навчальним колективом на прикладі вивчення особливостей етапів розвитку жіночого хору ННІ культури і мистецтв СумДПУ імені А.С. Макаренка.

Матеріали та методи. У процесі дослідження розвитку хорової справи ННІ культури і мистецтв СумДПУ імені А.С. Макаренка застосовували методи аналізу, синтезу, спостереження, порівняння.

Аналіз творчої діяльності Народної академічної хорової капели Сумського державного педагогічного університету ім. А.С. Макаренка як мистецького еталона

Творча діяльність Народної академічної хорової капели Сумського державного педагогічного університету ім. А.С. Макаренка (керівник – заслужений діяч мистецтв, професор І.П. Заболотний, хормейстери – старший викладач О.І. Івченко, викладач Т.В. Матвієнко, провідний концертмейстер – канд. пед. наук, доцент М.Б. Петренко) є яскравою сторінкою на тлі культурного ландшафту Сумщини. Можна сміливо стверджувати, що значення такої діяльності виходить за межі регіонального, бо географія концертних, фестивальних і конкурсних виступів колективу дуже широка: це й Лланголлен в Уельсі, це й Київ, і Львів, Тульчин, міста Сумської області. Капела – неодноразовий лауреат конкурсів ім. М. Леонтовича в Києві, фестивалю-конкурсу в Лланголлені (III місце), першого фестивалю хорового мистецтва у Львові. Тож колектив тривалий час демонструє стабільно високий рівень виконавської культури й майстерності.

Потужний злет капели пов'язаний з ім'ям Івана Петровича Заболотного – випускника Харківського інституту мистецтв імені І.П. Котляревського. Аналізуючи особливості творчого шляху капели та її керівника, необхідно з'ясувати ті об'єктивні й суб'єктивні передумови, які спричинили піднесення творчого рівня й активності капели та вивчити особливості методики роботи з хором її керівника І.П. Заболотного.

Капелу створено в 1984 році передусім як колектив, який здатний не тільки нести високе мистецтво до широкого загалу, а й такий, що створює мистецький узір для здобувачів вищої освіти.

У процесі творчої діяльності І.П. Заболотний доходить висновку, що правильне звукоутворення, якість звуку головне в хоровій практиці. Звичайно, він не нехтує виразністю виконання, підбором репертуару, проте все ясніше стає розуміння принципу головного ланцюга: заради повноцінного звучання можна тимчасово жертвувати іншими компонентами хорової роботи.

Навчаючи студентів, І.П. Заболотний неодноразово наголошував на важливості розвитку вокального слуху: «Сутність вокального слуху полягає в умінні розпізнавати усвідомлений процес звукоутворення» [5, с. 62].

Роботу над якістю звукоутворення хормейстер вважає головним кільцем ланцюга, тягнучи за який, можна витягти весь ланцюг. Вищесказане дає змогу зробити такі висновки стосовно рис методики роботи заслуженого діяча мистецтв, професора І.П. Заболотного:

- елементи методики знайомі хормейстерам, проте його ефективність, безумовно, полягає в раціональному поєднанні цих елементів;
- активний, проте економний видих: усе повітря перетворюється у звук;
- співак «тягне звук до себе – продовжує стан видиху»;
- резонування відчувається в потилиці, а не лише в «масці»;
- головною особливістю методу І.П. Заболотного є презумпція правильного звукоутворення. Заради цього він готовий тимчасово «жертвувати» іншими аспектами хорової роботи;
- допомагає також уміння чудово зібратися на сцені: хвилювання ніби додає сил і цей упевнено-піднесений стан передається хористам;
- велике значення для успішної роботи хорового колективу має правильно сформований репертуар;
- доброзичлива, ділова атмосфера в хорі – передумова творчих успіхів.

Аналізуючи діяльність народної хорової капели НН інституту культури і мистецтв, варто зробити такі висновки.

Репетиції капели проходили переважно під керівництвом професора І.П. Заболотного, що дало змогу досить швидко оновлювати репертуар, вивчаючи складні твори, такі як «Саят-Нова» Г.М. Ахін'яна, «Реквієм» В.А. Моцарта, «Меса-танго» М. Палмері й інших.

Водночас можна звернути увагу на досить обмежений термін, який виділяють студентам-випускникам для самостійної роботи з хором.

Усвідомлення головних завдань, які стоять перед навчальним колективом, на прикладі вивчення особливостей етапів розвитку жіночого хору ННІ культури і мистецтв СумДПУ імені А.С. Макаренка

Жіночий хор НН інституту культури і мистецтв (керівник – доцент Є.В. Карпенко, хормейстери – канд. пед. наук, доцент Н.В. Стефіна, викладач Ю.Д. Гавриленко, провідний концертмейстер – О.І. Ігнатівська) виріс із хору шкільної пісні, який створений в 1984 році водночас із мішаною капелою, яка в майбутньому здобула звання народної. У той час існував ще один жіночий хор під орудою старшого викладача Л.Ф. Пушкар. Прагнення того, щоб навчальний хор був яскравою концертною одиницею, ніколи не було самоціллю. Проте Т.В. Гарбуз, Т.В. Потапчук у статті «Вокально-хорова робота в процесі підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва в сучасній вищій школі» зауважують: «Студент-музикант повинен виховуватись у високопрофесійному колективі з усіма ознаками кваліфікованої оцінки» [3, с. 57]. Водночас студенти гостро потребували хорової лабораторії, де б існувала можливість набувати й удосконалювати практичні диригентські навички.

Капелла під керівництвом заслуженого діяча мистецтв, професора І.П. Заболотного здебільшого вирішувала питання художньо-естетичного виховання студентів, створювала певний мистецький еталон. Колектив досить інтенсивно концертував, брав участь і перемагав у конкурсах. Хор шкільної пісні, незважаючи на дещо обмежений склад, теж здійснював певну концертно-просвітницьку роботу, виступаючи перед учнями загальноосвітніх шкіл міста Суми. При цьому близько половини репетиційного часу віддавалося для самостійної роботи студентів.

В останні роки хори стали отримувати поповнення вельми різноманітне як за манерою співу, так і за рівнем музичної підготовки. У цей час уже існувало два хори: Народна хорова капела та жіночий хор. До жіночого хору влилися естрадні й академічні співаки, майбутні вчителі музики, а також хорові диригенти. Частина учасників хору (переважно серед майбутніх естрадних співаків) мала слабку музично-теоретичну підготовку, розучувала партії переважно на слух. Проте розуміння того, що хор мусить мати єдину манеру звуковидобування, допомогло подолати проблему створення одного тембрового ансамблю.

Кількість занять хору залишалася обмеженою – два рази на тиждень. Якщо в консерваторіях передбачено чотири заняття хору на тиждень і одне з них виділяється для самостійної роботи студентів, то в межах педагогічного навчального закладу такої можливості немає. Доводилося йти емпіричним шляхом і знаходити певний баланс між наданням здобувачам освіти практичних навичок роботи з хором і відтворенням еталонних зразків живого виконання, які міг підготувати викладач. Частка самостійної роботи студентів на заняттях жіночого хору під керівництвом Є.В. Карпенка коливалася від 30 до 40 процентів від загального часу аудиторних занять.

На початку 2000-х років концертно-конкурсна діяльність жіночого хору активізується. Колектив став неодноразовим переможцем регіонального фестивалю-конкурсу «Введенські пісенспіви» (Суми, 2002-2004), посів І місце на конкурсі «Мозаїка пісень» (Суми, 2019) і І місце на Міжнародному вокальному та хоровому конкурсі «Vokal-Art» (Ужгород, 2023). Також хор виборов І місце на міжнародному полікультурному фестивалі-конкурсі «Переяславський дивограй» (Переяслав, 2023) Творчі досягнення колективу свідчать про покращення рівня естетичного виховання хористів, про створення певного виконавського еталону, якого можна в подальшому прагнути випускникам. Разом із тим студенти старших курсів (майбутні вчителі музики й хормейстери) мають можливість систематично здобувати та удосконалювати навички самостійної роботи з хором.

Результати. У процесі дослідження діяльності хорових колективів НН інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного інституту імені А.С.Макаренка проаналізовано роль навчального хору в процесі створення мистецького взірця та значення самостійної роботи студентів із хоровим колективом для формування професійних навичок майбутнього керівника хору.

Порівняльний аналіз результатів багаторічних спостережень за діяльністю хорових колективів, а також за професійним шляхом випускників НН інституту культури і мистецтв дає змогу зробити такі **висновки**.

Навчальний хоровий колектив має вирішувати два головні завдання: залучати здобувачів освіти до вико-

навської діяльності на високому професійному рівні й виховувати майбутніх керівників хорових колективів через самостійну практичну роботу з хором.

Рациональний розподіл навчального часу на заняття хорового класу може бути таким: до 40% репетиційного часу доречно присвятити практичній роботі студентів, а 60% заняття працюватиме викладач.

Звичайно, у періоди підготовки концертних виступів, конкурсів, державних екзаменів розподіл навчального часу може змінюватися в той або ж інший бік. Збільшення частки самостійної роботи студентів негативно впливає на виконавський рівень хорового колективу. Позбавлення студентів можливості систематично вдосконалювати хормейстерські навички шляхом роботи з хоровим колективом негативно впливає на готовність випускників (учителів музики та хормейстерів) до наступної професійної діяльності.

В НН інституті культури і мистецтв в навчальних хорових колективах здійснено різне акцентування їхньої діяльності. Якщо капела надавала взірць виконання складних творів для мішаного складу, Жіночий хор, не припиняючи роботи з підвищення рівня виконавської майстерності, більше уваги приділяв самостійній роботі студентів і розвитку їхніх хормейстерських умінь і навичок. Як показує практика, таке взаємне доповнення специфічних сторін діяльності є досить ефективним і виправданим. У результаті спостерігається досить високий рівень спонукального мотиву до навчання в учасників обох хорових колективів.

Література:

1. Алтухова А.В., Ростовцева Н.С. Можливості використання дистанційного навчання у підготовці майбутніх вчителів образотворчого мистецтва. *Theory and practice of science: key aspects. Scientific collection «interconf»*. 2021. № 58. Р. 21–22.
2. Галацин К.О., Фещук А.М. Мотивація магістрів технічних спеціальностей до оволодіння іншомовною науковою комунікацією. *Академічні студії. Серія «Педагогіка»*. Одеса : Гельветика, 2021. Вип. 4. Ч. 1. С. 57–64.
3. Гарбуз Т.В., Потапчук Т.В. Вокально-хорова робота в процесі підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва в сучасній вищій школі. *Педагогічний часопис Волині*. 2017. № 1 (4). С. 56–61.
4. Головачук Т.І., Адамова І.З. Дистанційне навчання: сучасний погляд на переваги та проблеми. *Витоки педагогічної майстерності*. 2012. Вип. 10. С. 3–6.
5. Заболотний І.П. Основи хорознавства. Суми : Мрія-1, 2006. 186 с.
6. Качуринець Л.В. Віртуальний хор як необхідний педагогічний досвід в умовах дистанційного навчання. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020. Вип. 34. Том 3. С. 211–218.
7. Марач О.М., Шурдак М.І. Хорознавство з методикою викладання : методичні рекомендації та тестові завдання для самостійної роботи здобувачів вищої освіти спеціальності 025 «Музичне мистецтво» / Волинський національний університет імені Лесі Українки. Луцьк, 2022. Ч. 1. С. 33.
8. Мартинюк Т.В. Навчальний хор педагогічного університету у дзеркалі наукової концепції академіка Анатолія Авдієвського. *Педагогічна освіта: теорія і практика : збірник наукових праць*. Кам'янець-Подільський, 2017. Вип. 22 (1-2017) Ч. 2. С. 73–79.
9. Пухальський Т.Д., Кузів М.П. Особливості організації дистанційного навчання у вокально-хоровій підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва. *Молодь і ринок : науковий журнал*. Дрогобич, 2022. № 6 (204). С. 99–104.

References:

1. Altukhova A.V., Rostovtseva N.S. (2021) Mozhlivosti vykorystannia dystantsiinoho navchannia u pidhotovtsi maibutnikh vchyteliv obrazotvorchoho mystetstva. [Possibilities of using distance learning in the training of future teachers of fine arts]. Theory and practice of science: key aspects. Scientific collection «interconf», № 58. Rome, Italy, 21–22. 05, pp. 97–102 [in Ukrainian].
2. Halatsyn K.O., Feshchuk A.M. (2021) Motyvatsiia mahistriv tekhnichnykh spetsialnostei do ovolodinnia inshomovnoiu naukovoiu komunikatsiieiu [Motivation of masters of technical specialties to master foreign language scientific communication]. Akademichni studii. Seriia «Pedagogika», Vyp. 4, ch. 1, Vydavnychi dim Helvetyka – Helvetica Publishing House, Odesa. pp. 57–64 [in Ukrainian].

3. Harbuz T.V., Potapchuk T.V. (2017) Vokalno-khorova robota v protsesi pidhotovky maibutnikh vchyteliv muzychnoho mystetstva v suchasni vyshchii shkoli. [Vocal and choral work in the process of training future music teachers in modern higher education]. Pedahohichnyi chasopys Volyni – Pedagogical journal of Volyn. №1(4). pp. 56–61 [in Ukrainian].
4. Holovachuk T.I., Adamova I.Z. (2012) Dystantsiine navchannia: suchasnyi pohliad na perevahy ta problemy. [Distance learning: a modern view of advantages and problems]. Vytoky pedahohichnoi maisternosti : naukovyi zhurnal – Origins of pedagogical skill: scientific journal. Vyp. 10. pp. 3–6 [in Ukrainian].
5. Zabolotnyi I.P. (2006) Osnovy khoroznavstva. [Fundamentals of Horology] Sumy. Mriia-1 – Dream-1, pp. 186 [in Ukrainian].
6. Kachurynets L.V. (2020) Virtualnyi khor yak neobkhidnyi pedahohichnyi dosvid v umovakh dystantsiinoho navchannia. [Virtual choir as a necessary pedagogical experience in the conditions of distance learning]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: Mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Vydavnychiy dim Helvetyka – Current issues of humanitarian sciences: Interuniversity collection of scientific works of young scientists of Ivan Franko Drohobyt'sk State Pedagogical University. Helvetica Publishing House. Vypusk 34. Tom 3. pp. 211–218 [in Ukrainian].
7. Marach O.M., Shurdak M.I. (2022) Khoroznavstvo z metodykoiu vykladannia. Chastyna 1 : Metodychni rekomendatsii ta testovi zavdannia dlia samostiinoi roboty zdobuvachiv vyshchoi osvity spetsialnosti 025 muzychno mystetstvo. [Choir studies with teaching methods. Part 1: Methodological recommendations and test tasks for the independent work of applicants of higher education, specialty 025 musical art]. Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky – Volyn National University named after Lesya Ukrainka. Lutsk : elektronne vydannia. P. 33 [in Ukrainian].
8. Martyniuk T.V. (2017) Navchalnyi khor pedahohichnoho universytetu u dzerkali naukovo kontseptsii akademika Anatoliia Avdiievskoho. [Educational Choir of the Pedagogical University in the Mirror of Academician Anatoly Avdievsky's Scientific Concept]. Pedahohichna osvita: teoriia i praktyka. Zbirnyk naukovykh prats – Pedagogical education: theory and practice. Collection of scientific works. Vypusk 22 (1-2017) Chastyna2, Kamianets-Podilskyi. pp. 73–79 [in Ukrainian].
9. Pukhalskyi T.D., Kuziv M.P. (2022) Osoblyvosti orhanizatsii dystantsiinoho navchannia u vokalno-khorovii pidhotovtsi maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva. [Peculiarities of distance learning organization in vocal and choral training of future music teachers]. Molod i rynok: naukovyi zhurnal – Youth and the market: scientific journal. № 6 (204), Drohobych. pp. 99–104 [in Ukrainian].

МУЗИКА ДО П'ЕСИ МИКОЛИ КУЛІША «МИНА МАЗАЙЛО» У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ ІГОРЯ ГАЙДЕНКА

Кравченко Оксана Олександрівна,

аспірантка кафедри музикознавства та культурології

Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка

ORCID ID: 0000-0003-3648-4716

У статті висвітлено деякі риси музично-театральної творчості сучасного українського митця, представника харківської композиторської школи Ігоря Гайдєнка. Музика до театральних постанов посідає вагоме місце у творчому доробку композитора. Його приваблює музика, пов'язана зі словом, жестом, рухом. Головним творчим завданням він вважає слугувати своїм мистецтвом людям, відтворювати життєві враження, думки, почуття й емоційно доносити їх до слухача. Наявність діалогу між автором і слухачською аудиторією є пріоритетним завданням композитора. Комунікативні та змістові особливості твору завжди на першому місці. Композитор не пов'язує свою творчість із певним напрямом чи стилем. Віддаючи данину традиції, він головним вважає відчуття творчої свободи, оригінальність і неповторність задуму.

Ігор Гайдєнко працює в різних жанрах музично-театрального мистецтва. Перший його яскравий дебют – музика до п'єси Миколи Куліша «Мина Мазайло». Датується вона 1989 роком. Ця п'єса витримала більше ніж триста постанов, сьогодні не втратила актуальності й викликає зацікавленість у публіки. З кінця 1980-х років і по сьогодні вона посідає вагоме місце в репертуарі одного з найстаріших театрів України – Харківського державного академічного українського драматичного театру ім. Т.Г.Шевченка.

Звернення до творчості Миколи Куліша не було випадковим. Микола Куліш вів багаторічну плідну співпрацю з філософським театром-студією «Березіль», який очолив талановитий актор і режисер Лесь Курбас (нині це Харківський державний академічний український драматичний театр ім. Т.Г.Шевченка). Окрім того, представлене в п'єсі «Мина Мазайло» художнє відтворення проблем українізації у 20–30-х роках ХХ століття, національне відродження не втратили своєї актуальності й нині. Саме цим можна пояснити творче довголіття твору.

Ключові слова: музично-театральна творчість Ігоря Гайдєнка, п'єса Миколи Куліша «Мина Мазайло», театр-студія «Березіль», національне відродження.

Kravchenko Oksana. Music for the play of Mykola Kulish “Myna Mazailo” by Ihor Haidenko

The article highlights some features of the musical and theatrical work of the modern Ukrainian artist, the representative of Kharkiv School of Composers, Ihor Haidenko. Music for theatrical productions plays an important place in the creative work of composer. He is attracted to music through words, gestures, and movement as its part. He considers his main creative task to be serving people with his art, to reproduce life's impressions, thoughts, feelings and bring them in emotional way to the listener. The dialogue between the author and the listeners is the priority task of the composer. Communicative and meaningful features of the work always come first. The composer does not associate his work with a specific direction or style. Respecting traditions, the main thing is the sense of creative freedom, originality and embrace of the idea.

Ihor Haidenko works in various genres of musical and theatrical art. His first bright debut was the music for Mykola Kulish's play “Myna Mazailo”. It was written back in 1989. This play has gone through more than three hundred productions and has not lost its relevance nowadays and arouses the interest of the public. From the end of the 80s to the up-to-date moment, it plays an important place in the repertoire of one of the oldest theaters of Ukraine – the Kharkiv State Academic Ukrainian Drama Theater named after T.G. Shevchenko.

Reference to Mykola Kulish's work was not accidental. Mykola Kulish had many years of fruitful cooperation with the philosophical theater-studio “Berezil”, which was headed by the talented actor and director Les Kurbas (now it is Kharkiv State Academic Ukrainian Drama Theater named after T.G. Shevchenko). In addition, the artistic reproduction of the problems of Ukrainization in the 20s and 30s of the 20th century and the national revival presented in the play “Myna Mazailo” have not lost their relevance even in the present time. This can explain the creative longevity of the work.

Key words: musical and theatrical work of Ihor Haidenko, Mykola Kulish's play “Myna Mazailo”, theater-studio “Berezil”, national renaissance.

Вступ. Музично-театральне мистецтво Харківщини має багату історію. Його характерною особливістю є органічне поєднання суто регіонального, слобожанського й загальноукраїнського. Одним із найстаріших театрів України є Харківський державний академічний український драматичний театр ім. Т.Г.Шевченка, який створено у 1929 році. Це був філософський театр-студія «Березиль», який очолив талановитий актор і режисер Лесь Курбас. Він став творцем нового українського театру. У ті часи прогресивним було те, що п'єси ставилися українською мовою, на сцені сміливо поєднувалися елементи кіно, фото, музики.

Невипадково, що саме із цим творчим колективом десять років свого творчого життя пов'язав видатний український письменник – модерніст, яскравий новатор драматургічного жанру Микола Куліш. У співпраці з Лесем Курбасом створено чотирнадцять п'єс. Яскравою сторінкою програмного репертуару театру є п'єса «Мина Мазайло», яка стала відгуком драматурга на події в Україні періоду українізації. Творче життя цього твору розпочалося ще у 1929 році. Але з приходом часів сталінських репресій цей твір вилучено з репертуару театру, а життя талановитого драматурга трагічно обірвалося на піку слави і творчої зрілості.

Після Л. Курбаса майже двадцять років театр очолював його учень і послідовник – Мар'ян Крушельницький, котрий сповідував героїко-романтичний театр. У 1935 році театр-студію «Березіль» перейменовано на театр ім. Т.Г. Шевченка, а в 1947 році колектив одержав звання академічного. У репертуарі театру переважали твори української та світової класики.

У другій половині XX століття й на початку XXI століття театр очолювали такі яскраві творчі особистості, як Лесь Дубовик, Володимир Крайніченко, Віталій Смоляк, Феоктіст Александрін, Броніслав Мешкіс, Анатолій Литко, Михайло Гіляровський, Ігор Борис, Володимир Маляр, Степан Пасічник та інші. Але завжди незмінною була орієнтація на відродження національної класики й залучання до репертуару творів сучасних українських авторів.

У різні часи творчий колектив театру тісно співпрацював із відомими українськими композиторами: М. Вериківським, П. Козицьким, Ю. Мейтусом, Б. Крижанівським, Д. Клебановим, К. Данькевичем, Л. Ревуцьким, П. Майбородою, М. Кармінським, Б. Яровинським. Із кінця 80-х років і по сьогодні в репертуарі театру п'єси з музикою відомого харківського композитора Ігоря Гайдєнка. Одна з перших робіт композитора, що датується 1989 роком, – музика до п'єси Миколи Куліша «Мина Мазайло». Вона витримала більше ніж 300 постанов і сьогодні не втратила актуальності й викликає зацікавленість різних поколінь шанувальників театрального мистецтва, стала свого роду візитною карткою молодого митця. Більше ніж тридцять років цей твір входить до репертуару Харківського державного академічного українського драматичного театру ім. Т.Г. Шевченка.

Творча особистість митця й, зокрема, його музично-театральна творчість заслуговують на всебічне та глибоке вивчення й приваблюють новизною та неординарністю.

Матеріали та методи. Незважаючи на широку популярність музично-театральної музики Ігоря Гайдєнка, у сучасній музикознавчій літературі ця тема широко не висвітлена. Постать і творчий шлях Ігоря Гайдєнка неодноразово привертала увагу представників музичної науки. У поле зору дослідників потрапляли деякі питання біографічного й естетичного характеру, що становлять необхідний фундамент ґрунтового вивчення творчості митця.

Висвітлено стилістичні особливості творчості композитора в контексті загального процесу розвитку харківської композиторської школи й української академічної музики другої половини XX століття в статтях І. Драч, Л. Кияновської [1; 2].

В оригінальному жанрі медіапроекту «Ігор Гайдєнко: композитор проти волі» харківський режисер Тимофій Бінюков [3] знайомить нас з Ігорем Гайдєнком як освіченою, скромною, інтелігентною людиною. Це своєрідний творчий автопортрет, який є ключем для розуміння творчих процесів та особистості загалом.

Ці роботи мають велике значення, оскільки вони дають можливість усвідомлення процесів, що відбува-

лися в період формування композитора як митця, розкривають певні грані його особистості. Але сьогодні немає жодної роботи монографічного типу, присвяченої ґрунтовному вивченню життя і творчості Ігоря Гайдєнка.

Інформаційні матеріали щодо вивчення творчості митця в основному розміщені на інформаційних інтернет-ресурсах і в деяких довідниково-енциклопедичних виданнях.

Як підтверджує огляд наявних наукових праць, присвячених постаті й творчості композитора, їх теоретичне обґрунтування в сучасному вітчизняному музикознавстві порівняно з виконавською та слухацькою затребуваністю його музики здійснено недостатньо. Тому висвітлення питань творчої діяльності композитора є актуальним.

Уже більше ніж тридцять років композитор активно співпрацює з театрами Харкова, Запоріжжя, Сум, Миколаєва, Сімферополя, створив більше ніж п'ятдесят музично-театральних робіт, але лише в статті «Ігор Гайдєнко: композитор проти волі» [3] фрагментарно представлені деякі аспекти музично-театральної творчості композитора. Переважно це розрізнена інформація, що міститься в роботах, спрямованих на висвітлення основних тенденцій розвитку харківської композиторської школи та сучасної української музики загалом.

Тому дослідження музично-театральної творчості композитора в контексті як загального розвитку музично-театрального мистецтва Харківщини, так і вивчення жанрово-стилістичних особливостей автора є актуальним і зумовлено активним пошуком принципово нових засад відродження національної музичної культури.

Мета статті – окреслити деякі особливості музично-театральної творчості сучасного українського митця, представника харківської композиторської школи Ігоря Гайдєнка. На прикладі музики до п'єси Миколи Куліша «Мина Мазайло» показати, як відбувається встановлення емоційного контакту з глядачем, як драматургічний твір, написаний майже століття тому, сприймається сучасно й актуальний у наші дні.

Результати. Уже більше ніж тридцять років Ігор Гайдєнко активно працює в галузі музично-театрального мистецтва. Сам композитор відзначає: «Мені найбільше подобається писати для театру... Узагалі я не дружу з композиторами, а дружу з режисерами» [3]. Саме завдяки творчій співпраці з режисерами театрів Харкова, Запоріжжя, Сум, Миколаєва, Сімферополя побачили світ більше ніж п'ятдесят музично-театральних постанов композитора.

Зацікавленість саме музично-театральним жанром можна пояснити особливою специфікою театру, що відрізняє його від інших видів мистецтва, – наявністю тісного контакту з глядачем, який стає свідком процесу художньої творчості, спостерігає за створенням художнього образу на власні очі. Це і є діалог митця й публіки, про який неодноразово наголошував Ігор Гайдєнко [3] і який є таким важливим для нього. Мистецтво театру – це колективна творчість. Тісна співпраця режисера-постановника, художника, композитора, звукорежисера, акторів перетворює спектакль на справжній витвір

мистецтва, дає змогу встановити емоційний контакт із глядачем, примусити останнього співпереживати дії, що розгортаються на сцені. Цей процес значно ускладнюється, коли творчу команду й драматурга розділяє значний часовий відрізок: з одного боку, необхідно відтворити атмосферу іншої епохи, специфіку побуту, костюмів, а з іншого – донести сучасному глядачеві задум драматурга, створити необхідну атмосферу дії. І тут особливо важлива робота композитора та звуко-режисера, які допомагають установити емоційний контакт із глядачем, відчутти атмосферу твору і є сполучною ланкою між драматургом і режисером.

Тісні творчі зв'язки поєднують Ігоря Гайденка з Харківським державним академічним українським драматичним театром ім. Т.Г. Шевченка. Саме на сцені цього театру відбулася постановка однієї з перших робіт композитора, що датується 1989 роком, – музики до п'єси Миколи Куліша «Мина Мазайло».

Звернення композитора до п'єси Миколи Куліша «Мина Мазайло» не було випадковим. Саме на сцені філософського театру-студії «Березіль» (нині Харківського державного академічного українського драматичного театру ім. Т.Г. Шевченка) уперше побачила своє життя ця п'єса. Спільна робота талановитого режисера Леся Курбаса й драматурга викликала захоплення в глядачів, але водночас провокувала спалахи літературних дискусій. П'єси Миколи Куліша «Народний Малахій», «Мина Мазайло» й «Маклена Граса», поставлені на сцені театру у співпраці з Лесем Курбасом, стали приводом до розгортання кампанії цькування митців і ліквідації театру «Березіль» у 1935 році. За свою творчість яскраві таланти Микола Куліш і Леся Курбас були відправлені до Соловецького табору й розстріляні, а велика кількість творів, як і п'єса «Мина Мазайло», заборонені. Друге сценічне життя п'єси отримала майже через пів століття.

Сатирична комедія «Мина Мазайло» стала відгуком драматурга на події в Україні періоду українізації. Це свого роду літературна пародія на урядову директиву 20-х років минулого століття про негайну масову українізацію населення республіки. На перший погляд

комічна ситуація має політичний підтекст і виходить на рівень національної проблеми. Мовне питання, що покладено в основу конфлікту, неодноразово порушувалося на державному рівні. П'єса не втратила своєї актуальності й у наші дні, оскільки питання відродження рідної мови в усіх сферах життя, а ширше – національної культури, самобутності сьогодні, як ніколи, важливі.

Висновки. Варто зазначити, що музично-театральна творчість відомого вітчизняного композитора, представника харківської композиторської школи Ігоря Гайденка – це яскравий, оригінальний, різноманітний у стилістичному стосунку пласт сучасного українського музично-театрального мистецтва. Його твори вже більше ніж тридцять років входять у програмний репертуар театрів Харкова, Запоріжжя, Сум, Миколаєва, Сімферополя й викликають інтерес як у шанувальників театрального мистецтва, так і професіоналів. Наявність діалогу між автором і слухачською аудиторією, прагнення слугувати своїм мистецтвом людям, відтворювати життєві враження, думки, почуття й емоційно доносити їх до слухача стали запорукою його успіху. Композитор звертається до літературних джерел української та світової класики, які з роками не втрачають своєї актуальності, відтворюють сучасні проблеми суспільства.

Окрім того, активна робота митця в галузі музично-театрального мистецтва, театральна специфіка суттєво вплинули на музичну творчість загалом. О. Томах та Н. Рябуха зазначають: «Оскільки композитор активно співпрацює з театрами, то в його авторській музиці простежується вплив літературної прози, поетичної мови, театральної драматургії та елементів кінодраматургії (ефекту рухомого зображення, часопросторової зміни драматургічних планів, монтажного принципу композиційної побудови тощо)» [4, с. 81].

Різноманітна в жанровому й образному стосунку та водночас надзвичайно цілісна з погляду стилістики музично-театральна творчість композитора демонструє його величезний художній талант, оригінальність і самобутність композиторського письма, органічну єдність традицій і сучасності.

Література:

1. Драч І. Харківська композиторська школа: доля і позиція в культурі. URL: <http://jgreenlamp.narod.ru/charc.htm> (дата звернення: 11.01.2021).
2. Драч І., Кияновська Л. Харківська композиторська школа ХХ століття. URL: <http://classicalmusic.uol.ua/ukr/text/9019140/> (дата звернення: 09.01.2021).
3. Ігор Гайденко: композитор проти волі. URL: https://readmeua.wordpress.com/2019/02/10/igor_gaidenko/ (дата звернення: 24.01.2021).
4. Томах О., Рябуха Н. Специфіка концертмейстерської роботи піаніста над твором для голосу і фортепіано «Дорога» Ігоря Гайденка. *ΛΟΓΟΣ*: збірник наукових праць. Відень, 2020. Вип. 5. С. 79–81.

References:

1. Drach I. Kharkivska kompozytorska shkola: dolia i pozycja v kulturi. [Kharkiv school of composers: fate and position in culture]. [online] Available at: <http://jgreenlamp.narod.ru/charc.htm> [Accessed 11 Jan. 2021] [in Ukrainian].
2. Drach I., Kyianovska L. Kharkivska kompozytorska shkola XX stolittia. [Kharkiv school of composition of the XX century]. [online] Available at: <http://classicalmusic.uol.ua/ukr/text/9019140/> [Accessed 09 Jan. 2021] [in Ukrainian].
3. Ihor Haidenko: kompozytor proty voli. [Ihor Haidenko: composer against the will]. [online] Available at: https://readmeua.wordpress.com/2019/02/10/igor_gaidenko/ [Accessed 24 Jan. 2021] [in Ukrainian].
4. Tomakh O., Riabukha N. (2020) Spetsyfika kontsertmeysterskoi roboty pianasta nad tvorom dlia holosu i fortepiano «Doroha» Ihoria Haidenko. [The specifics of the pianist's concertmaster work on the piece for voice and piano «The Road» by Ihor Heidenko]. *Zbirnyk naukovykh prats ΛΟΓΟΣ* – Collection of science papers ΛΟΓΟΣ, 5. 79–81 [in Ukrainian].

ВИКОНАВСЬКА ТА ВИКЛАДАЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ МИХАЙЛА КАНЕРШТЕЙНА В ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ШКОЛИ

Лігус Валентин Олександрович,

заслужений артист України, доцент,

доцент кафедри музичного мистецтва

Київського національного університету культури і мистецтв

ORCID: 0000-0003-2430-0166

Web of Science ResearcherID: HGC-4776-2022

У статті висвітлено основні аспекти виконавської та викладацької діяльності видатного українського диригента Михайла Канерштейна. На основі опрацювання довідникової, наукової й публіцистичної літератури, архівних документів, навчально-методичних праць митця («Питання диригування», «Про методіку навчання диригентів») здійснено огляд його життєтворчості, простежено етапи різнобічної діяльності, виокремлено особистісні якості, що проявилися в професійному спілкуванні з колегами й учнями, проаналізовано методичні принципи роботи диригента з оркестром, схарактеризовано його внесок у розвиток вітчизняної диригентської школи, окреслено напрями подальшого дослідження проблеми. Методологія дослідження спирається на системний підхід, що охоплює історичний, культурологічний і системно-аналітичний ракурси. Використано низку загальнонаукових методів: історичний (для аналізу суспільно-політичних і загальнокультурних процесів радянської епохи); історико-культурний (для визначення художньо-естетичних засад розвитку української музики окресленого періоду); метод історіографічного аналізу (для осмислення літератури з досліджуваної проблематики); хронологічний (для усвідомлення процесів розвитку українського диригентського мистецтва); описовий (для систематизації зібраного матеріалу й характеристики досліджуваного об'єкта); біографічний (для вивчення життєтворчості М. Канерштейна). Наукова новизна дослідження полягає в зібранні та систематизації відомостей про життя й діяльність М. Канерштейна; у введенні в науковий обіг архівних документів особистого фонду митця; в аналізі його методичних поглядів на техніку диригування, викладених в авторських теоретичних працях; у розкритті особистісних і професійних рис диригента; у визначенні його внеску в історію розвитку вітчизняної диригентської школи.

Ключові слова: українська музика, виконавство, диригент, оркестр.

Lihus Valentyn. Performance and teaching of Mykhailo Kanershtein in the history of the Ukrainian conducting school development

The article highlights the main aspects of the performance and teaching of the prominent Ukrainian conductor Mykhailo Kanershtein. Based on the study of reference, scholarly and journalistic literature, archival documents, and educational and methodological works of the artist ("Conducting issues", "On the methodology of training conductors"), the conductor's creative life is overviewed and the stages of his versatile activity are traced. Moreover, the article identifies personal qualities manifested in the conductor's professional communication with colleagues and students, presents the analysis of the methodical principles of the conductor's work with the orchestra, characterizes his contribution to the development of the domestic conducting school, and outlines the directions for further research of the problem. The research methodology is based on a systematic approach, covering historical, cultural, and system-analytic perspectives. A number of general scientific methods are used: historical (for the analysis of socio-political and general cultural processes of the Soviet era); historical and cultural (to determine artistic and aesthetic foundations of the development of Ukrainian music of this period); the method of historiographical analysis (to understand the scholarly sources); chronological (to understand the processes of Ukrainian conducting art development); descriptive (to systematize the collected material and characterize the research subject); biographical (to study Kanershtein's creative life). The scientific novelty of the study consists in: collecting and systematizing information about Kanershtein's life and professional activity; introducing archival documents of the artist's personal foundation to scholarly discourse; analyzing his methodical views on the conducting technique, set forth in his theoretical works; revealing his personal and professional traits; determining his contribution to the history of the Ukrainian conducting school development.

Key words: Ukrainian music, performance, conductor, orchestra.

Вступ. Одним із нагальних завдань сучасного музикознавства є переосмислення мистецьких явищ радянської епохи й формування об'єктивного наукового погляду на тогочасний музичний процес. Цей, чи не найскладніший і часом найтрагічніший період нашої історії позначено тавром комуністичного режиму, який протягом сімдесяти років чинив фізичну та моральну розправу над українцями: репресіями, голодомором, примусовою русифікацією, ідеологічним тиском, паплюженням і нівеляцією духовних цінностей і культурної пам'яті, жорстким партійним контролем усіх форм мистецького життя.

Усупереч обставинам, чимало талановитих українських музикантів радянської доби самовіддано плекали високі стандарти світового професійного мистецтва, розвивали національні традиції композиторської та виконавської шкіл. Деяким митцям вдалося здобути заслужене визнання, іншим судилося скромніша доля, зважаючи на різноманітні ідеологічні перепони тоталітарної влади. У зв'язку з цим актуалізується прагнення відновити історичну справедливість, приділивши належну увагу творчій діяльності маловідомих чи то незаслужено забутих митців XX століття, які зробили

вагомий внесок у розвиток національної музичної культури. Серед таких музичних діячів, зокрема, видатний диригент і педагог *Михайло Маркович Канерштейн (1902–1987)*.

Матеріали та методи. Творча постать М. Канерштейна ще не поставала у фокусі дослідницької уваги. Основні відомості про митця викладено переважно в довідникових виданнях і публіцистичних нарисах із нагоди його ювілейних дат, зокрема публікаціях Алліна Власенка [1] і Валентини Кузик [2] у журналі «Музика». Цінними інформаційними джерелами про творчі принципи виконавської та педагогічної діяльності М. Канерштейна є його авторські праці: навчальний посібник «Питання диригування», стаття «Про методику навчання диригентів» [3], а також міркування митця про актуальні проблеми підготовки диригентських кадрів, опубліковані в журналі «Музика» [4]. Стислий аналіз змісту навчального посібника М. Канерштейна представлено в монографії Германа Макаренка [5]. Деякі деталі біографії та діяльності диригента вдалося уточнити в процесі ознайомлення з документами, що зберігаються в його особовому фонді в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України (фонд № 789). Опрацювання всіх означених матеріалів дало змогу вперше різнобічно розглянути основні аспекти виконавської та педагогічної діяльності митця в історії розвитку української диригентської школи.

Методологія дослідження спирається на системний підхід, що охоплює історичний, культурологічний і системно-аналітичний ракурси. Використано низку загальнонаукових методів: історичний (для аналізу суспільно-політичних і загальнокультурних процесів радянської епохи); історико-культурний (для визначення художньо-естетичних засад розвитку української музики окресленого періоду); метод історіографічного аналізу (для осмислення наукової, довідкової та публіцистичної літератури з досліджуваної проблематики); хронологічний (для усвідомлення процесів розвитку українського диригентського мистецтва); описовий (для здійснення систематизації зібраного матеріалу й характеристики досліджуваного об'єкта); біографічний (для вивчення життєтворчості М. Канерштейна).

Результати. Коли гортаємо сторінки життєпису М. Канерштейна, стає очевидно, що весь його доволі довгий професійний шлях був інспірований пошуком ідеалу, спонукаючи до неупинного самовдосконалення. Дійсно, яку б царину діяльності митця ми б не розглядали, чи то диригентську, чи то викладацьку або науково-методичну, скрізь простежується прагнення перфекціонізму. Відомий вислів видатного письменника Стефана Цвейга про знаменитого диригента Артуро Тосканіні, здається, цілком відповідає творчому кредо українського музиканта: «У мистецтві він визнає лише довершене, і нічого, крім довершеного» [7]. Сучасники стверджують, що протягом 1930–1970-х років серед вітчизняних диригентів М. Канерштейну не було рівних в інтерпретації багатьох шедеврів світової музичної класики, зокрема Третьої симфонії Л. Бетховена, Четвертої симфонії Й. Брамса, «Франчески да Ріміні»

П. Чайковського, «Шехеразида» М. Римського-Корсакова. Зокрема, схвальний відгук про мистецтво диригента залишив видатний композитор і педагог Рейнгольд Глієр під час гастролей українських музикантів у Москві 1948 року: «Відмінно показав себе в одному з концертів диригент Михайло Канерштейн – вдумливий, культурний музикант, диригентська манера якого, вирізняючись зовнішньою стриманістю рухів, свідчить водночас про значну професійну майстерність і вміння послідовно й точно реалізувати чіткий і стрункий виконавський задум» [6]. Бездоганне знання музичного матеріалу різних епох і стилів, філігранна диригентська техніка, глибоке розуміння тембрової палітри твору, тонке відчуття кожного інструменту оркестру – усім цим комплексом якостей, необхідних для здійснення успішної диригентської діяльності, вільно володів український маестро.

Найвищий рівень інтелектуального осмислення й художнього втілення композиторського задуму характеризує також підхід митця до виконання творів українських авторів, серед яких – блискучі прем'єри Другої симфонії Л. Ревуцького, фортепіанного концерту В. Косенка, «Слов'янського концерту» Б. Лятошинського, симфонічної поеми «Петро Конашевич-Сагайдачний» М. Вериківського, концерту для голосу з оркестром Р. Глієра, «Степової поеми» М. Скорульського, балету «Лілея» Г. Майбороди. З багатьма цими композиторами Михайла Марковича пов'язувала не тільки творча співпраця, а й щира дружба. Зокрема, теплі взаємини підтримував диригент з Андрієм Штогаренком, на пошану якого підготував і провів двадцять три авторські концерти. Приятелював М. Канерштейн і з видатними виконавцями радянської епохи, які вважали за честь виступати в концертних програмах під його орудою. Ці факти – свідчення беззаперечного професійного й особистісного авторитету українського диригента, який можна охарактеризувати словами славного вітчизняного диригента Бруно Вальтера: «Тільки визначна виконавська особистість може зрозуміти й розкрити велике у творчості іншого» [8]. Чимало грандіозних концертів видатних солістів (Д. Ойстраха, М. Ростроповича, Е. Гігельса, Б. Гмірі, З. Гайдай, М. Роменського) у супроводі оркестру на чолі з М. Канерштейном стали знаковими подіями в історії вітчизняного виконавства.

Шанобливе ставлення до Михайла Марковича в тогочасному музичному середовищі, безперечно, зумовлено як його талантом та особистісною харизмою, так і багатим практичним досвідом, набутим українським диригентом на різних етапах творчого шляху в численних колективах на різних географічних теренах. Як пише В. Кузик, «ніби сама буремна історія ХХ століття кидала його у вир процесів культуротворення, і він якнайактивніше шукав і знаходив там своє місце» [2, с. 26]. Справді, професійне становлення М. Канерштейна припадає на 1920-ті роки – період бурхливого розвитку українського національно-музичного мистецтва, яке органічно ввійшло в художній контекст європейської музики з творами С. Людкевича, В. Барвінського, В. Косенка, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, П. Козиць-

кого, М. Вериківського, М. Рославця, Л. Лісовського, А. Рудницького, Ф. Якименка. У виконавському просторі того часу гучно звучали імена видатних піаністів, скрипалів, диригентів: В. Барвінського, Г. Беклемішева, В. Косенка, Л. Колесси, Ю. Криха, Є. Перфецького, Р. Криштальського, Б. Бережницького, Д. Ахшарумова, Д. Бертє, Р. Глієра, В. Йориша, М. Малька, А. Маргуляна, Г. Столярова.

У 1920-х роках М. Канерштейн здобув музичну освіту в Київській консерваторії, де в ту пору працювали талановиті музиканти й педагоги. Його викладачем з класу скрипки був Наум Скоморовський, учень легендарного скрипаля Леопольда Ауера, а курс диригування майбутній маестро пройшов під керівництвом Миколи Малька – усесвітньовідомого диригента й педагога, з класу якого, крім Михайла Марковича, вийшла зіркова плеяда диригентів (Л. Гінзбург, О. Мелік-Пашаєв, Є. Мравінський, І. Мусін, Н. Рахлін). У 1925 році М. Малько назавжди покинув батьківщину, і чорна тінь «зрадника ідеалів революції» не тільки затьмарила пам'ять про цього митця в Радянському Союзі, а й лягла тяжким тягарем на долі його вихованців, особливо М. Канерштейна, який усіляко розвивав творчі й педагогічні настанови свого вчителя. Мабуть, саме відданість традиціям М. Малька та їхнє продовження в практиці стали на заваді «державного визнання» таланту й заслуг Михайла Марковича.

Свою трудову діяльність М. Канерштейн розпочав ще в студентські роки. Спочатку він грав на скрипці в оркестрі українського театру Миколи Садовського (1916), згодом став концертмейстером групи альтів оркестру Київського оперного театру (1924–1929). До активної диригентської практики митець долучився в 1926 році, коли після закінчення консерваторії очолив симфонічний оркестр курорту Сосновки Черкаської області (1926–1929), а пізніше оркестр державної української пересувної опери (1929–1930). У 1920-х роках М. Канерштейн також почав викладати в Київській консерваторії.

Важливою віхою у виконавській кар'єрі митця стало його призначення головним диригентом щойно заснованого оркестру Українського радіо і телебачення (1930). Цьому колективу Михайло Маркович віддав більше ніж десять років життя. У передвоєнний час маестро також виступав на чолі симфонічного оркестру Одеської філармонії (1939–1940). У перші роки війни М. Канерштейн разом з іншими колегами Київської консерваторії опинився в евакуації (м. Свердловськ, нині Єкатеринбург), займаючись викладацькою діяльністю. У період 1943–1944 років митець був запрошений на посаду доцента факультету військових диригентів Московській консерваторії. Після визволення Києва від німецьких загарбників (1944) диригент повернувся до рідного міста й очолив симфонічний оркестр Київської консерваторії, з яким надалі пов'язав своє життя.

У повоєнний час успішно розгорнулася й педагогічна діяльність музиканта. Працюючи на кафедрі симфонічного диригування Київської консерваторії, він виховав не одне покоління успішних і знаних на батьківщині

й у світі українських диригентів, серед яких – О. Гуляницький, Є. Дущенко, А. Власенко, Є. Білов, В. Кожухар, Є. Серов, Р. Кофман, Л. Бухонська, М. Сечкін. За спогадами учнів і колег, маестро вмів чітко й переконливо ставити завдання перед музикантами, виявляв нетерпимість до дилетантської неохайності й безвідповідального ставлення до виконуваного твору, при цьому з повагою і толерантністю ставився до кожного учасника колективу. Благородність, порядність і людяність як питомі якості особистості М. Канерштейна природно виражалися в його делікатній манері спілкування: «Ті, що викладали й училися в Київській державній консерваторії імені П.І. Чайковського, без сумніву, пам'ятають цю статечну красиву людину з «левою гривою», яка однаково доброзичливо ставилася й до видатних композиторів – Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, А. Штогаренка, і до студентів-першокурсників...» [2, с. 25]. Інтелегентність і добросердечність у людському спілкуванні, за спогадами колег і друзів, успадкував від митця його син, композитор Олександр Канерштейн (1933–2006).

Свій багаторічний досвід диригента й педагога Михайло Маркович узагальнив у навчально-методичних працях, зокрема посібнику «Питання диригування», який донині зберігає актуальність у процесі підготовки диригентських кадрів. Поява книги пов'язана з назрілою проблемою вивчення теоретичних аспектів диригування. Цей, наймолодший з усіх видів виконавського мистецтва, незважаючи на багатовіковий практичний досвід, у той час ще не набув вичерпного науково-методичного осмислення. Тому автор посібника поставив за мету надолужити певний відрив теорії від практики, фокусуючи увагу на основоположному питанні диригентської майстерності – техніці диригування. Зокрема, М. Канерштейн детально розробляє теоретичні основи диригентської техніки (амплітуда диригентського жесту, показ початку й закінчення звучання, специфіка ауфтактових рухів, тактування різних видів фермат тощо), визначивши нові методичні підходи в навчальному процесі. Крім того, у посібнику вперше порушено чимало питань організаційного та психологічного характеру (робота з оркестром, підготовка й проведення концертного виступу, специфіка праці диригента в оперному театрі), що свідчило про принципово новий якісний рівень теоретичного осмислення професії. На думку Г. Макаренка, розроблення цих важливих аспектів стала «міцним підґрунтям для подальших досліджень психологічної складової творчого процесу» [5, с. 160], що набули значної ваги на сучасному етапі розвитку виконавського музикознавства.

В іншій праці – статті «Про методику навчання диригентів» – маестро приділив особливу увагу роботі з партитурою, що вимагає від диригента «напруженої праці, великого терпіння, допитливості й уміння» [3, с. 22]. Розмірковуючи над питанням розкриття образної драматургії музичного твору, Михайло Маркович підкреслював важливість балансу раціонального й емоційного начал в інтерпретації диригентом композиторського задуму: «Виконання як вид творчості, як відображення

тих чи інших явищ життя немислиме поза емоційністю. Не зігріте емоцією, воно завжди має формальний характер і позбавлене впливовості. Отже, у виконавському процесі почуття та інтелект тісно пов'язані між собою. Невимушеність живого почуття, без якого не може бути справжнього виконання, обов'язково контролюється свідомістю, а свідомість, у свою чергу, зігрівається почуттям» [3, с. 22].

Актуальні питання підготовки диригентських кадрів М. Канерштейн також неодноразово озвучував у публічному просторі, зокрема й на сторінках журналу «Музика», у річизі професійних дискусій з іншими знайомими колегами-диригентами: М. Колесою, В. Тольбою, М. Покровським [4]. Ці факти підтверджують суспільну вагу особистості митця, його хвилювання за майбутнє рідної професії, щире піклування про розвиток національного диригентського мистецтва, дбайливе ставлення до молодих вихованців. Поради й пропозиції маестро щодо професійного зростання українських диригентів охоплювали цілий спектр важливих заходів та упроваджень, які успішно реалізовані як за життя Михайла Марковича, так і після його смерті. Ідеться про організацію та проведення на постійній основі семінарів для диригентів оркестрів театрів і філармоній, здійснення творчого обміну диригентами різних колективів, стажування українських диригентів

у вітчизняних і зарубіжних колег, відкриття диригентської асистентури в провідних театральних і філармонічних закладах.

Висновки. Отже, розгляд основних етапів життєтворчості М. Канерштейна переконує, що образ цього митця цілком відповідає ідеальному портрету керівника й натхненника оркестру, який, за влучним визначенням Г. Макаренка, має бути водночас «високопрофесійним музикантом і вченим-дослідником, мудрим учителем і глибоким філософом, натхненним митцем і здібним організатором» [5, с. 256]. Саме таким залишився маестро в історії вітчизняного музичного мистецтва й у пам'яті колег та учнів, які успішно розвивають його традиції. Базові принципи методики М. Канерштейна, спрямовані на розвиток технічної майстерності диригента, і сьогодні успішно використовують у навчальному процесі, а його конструктивні ідеї щодо системної організації виховання диригентських кадрів суттєво вплинули на розвиток сучасної інфраструктури диригентської школи оперно-симфонічного напрямку. Усі вищезначені факти й міркування унаочнюють вагу цього митця в історії розвитку вітчизняної музичної культури й, зокрема, виконавського мистецтва. Детальне вивчення граней його таланту, особистості, а також різноманітних аспектів диригентської та викладацької практики – справа майбутнього.

Література:

1. Власенко А. Ювілей диригента. *Музика*. 1982. № 5. С. 30.
2. Кузик В. Творець звукової палітри. *Музика*. 2002. № 3. С. 25–26.
3. Канерштейн М. Про методику навчання диригентів. *Питання диригентської майстерності* / упоряд. М. Канерштейн. Київ : Музична Україна, 1980. С. 5–32.
4. Канерштейн М. Мистецтво і майстерність диригента: виховання в консерваторії. *Музика*. 1974. № 4. С. 10–11.
5. Макаренко Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри : монографія. Київ : Факт, 2005. 328 с.
6. Глієр Р. Про концерти українських виконавців у Москві. *Радянська Україна*. 22.12. 1948. ЦДАМЛМ. Фонд № 789. Оп. 1. Спр. 15.
7. Toscanini A. Arturo Toscanini / With a Foreword by S. Zweig, Transl. by Eden and Cedar Paul. London, William Heineman, Ltd, 1936. 126 p.
8. Walter B. Von der Musik und vom Musizieren. Frankfurt : S. Fischer, 1976. 254 s.

References:

1. Vlasenko A. (1982). Iuviley dyryhenta [Conductor's anniversary]. *Muzyka*. № 5, p. 30.
2. Kuzyk V. (2002). Tvorets zvukovoi palitry [Creator of sound palette]. *Muzyka*. № 3. С. 25–26.
3. Kanershtein M. (1980). Pro metodyku navchannia dyryhentiv [On the method of training conductors]. *Pytannia dyryhentskoi maisternosti*. Kyiv: Muzychna Ukraina, p. 5–32.
4. Kanershtein M. (1974). Mystetstvo i maisternist dyryhenta: vyhovannia v konservatorii [Conductor's art and skill: education at conservatory]. *Muzyka*. № 4, p. 10–11.
5. Makarenko H. (2005). Tvorchist dyryhenta: estetyko-mystetstvoznachchi vymiry [Conductor's creativity: aesthetic-artistic dimensions]: Monograph. Kyiv: «Fakt».
6. Glier R. (1948). Pro kontserty ukrainskyh vykonavtsiv u Moskvi [About the concerts of Ukrainian performers in Moscow]. *Radianska Ukraina*. 22.12.1948. TsDAMLm. Fund №7 89, op. 1, spr. 15.
7. Toscanini A. (1936). Arturo Toscanini / With a Foreword by S. Zweig, Transl. by Eden and Cedar Paul. London, William Heineman, Ltd.
8. Walter B. (1976). Von der Musik und vom Musizieren. Frankfurt: S. Fischer.

МУЗИЧНО-ТАНЦЮВАЛЬНИЙ СИНТЕЗ: ПЕРЕВАГИ ТА ВИКЛИКИ ДВОХ МИСТЕЦТВ

Омельяненко Захар Валерійович,

викладач кафедри хореографії та музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0003-2563-5582

У статті розглянуто спільні та відмінні особливості музики й танцю, а також переваги та виклики синтезу музики й танцю. Для реалізації поставленої мети використано комплекс методів, зокрема загальнонаукові – аналіз, синтез, узагальнення, систематизація, які застосовувалися задля стану розробленості й висвітлення представленої проблеми; конкретно-наукові – порівняльно-зіставний аналіз, на основі якого з'ясовано спільні та відмінні особливості, а також переваги й виклики музично-танцювального синтезу.

У дослідженні наголошено на музично-танцювальному синтезі й установлено, що синтез музики й танцю є унікальним явищем, у процесі якого музиканти й танцівники співпрацюють разом задля створення цілісного твору. На основі застосування загальнонаукових і конкретно-наукових методів дослідження з'ясовано спільні властивості музики й танцю. Серед них виокремлено ритм, мелодію, гармонію, структуру. Доведено, що художнє вираження, співпраця, перформанс, естетичні елементи є спільними ланками для представлених видів мистецтва (музики й танцю). Наголошено на відмінних рисах музики й танцю, серед яких виділено медіум, вираження, інтерпретацію, виконання, імпровізацію, тривалість.

У науковому доробку конкретизовано й охарактеризовано фактори (культурне підґрунтя, художнє бачення, технічні обмеження, процес співпраці, глядацькі очікування), які впливають на синтез музики й танцю. Розглянуто переваги та недоліки, що виникають у процесі синтезу двох мистецтв, зокрема музики й танцю. Доведено, що перевагою музично-танцювального синтезу є підвищення виразності, залучення аудиторії та мистецькі інновації. Натомість недоліками означеного процесу є хронометраж і координація, балансування елементів, технічні вимоги.

Ключові слова: музика, танець, синтез, мистецтво, музично-танцювальний синтез, синтез музики й танцю.

Omelianenko Zakhar. Music and dance synthesis: advantages and challenges of the two arts

The article discusses the common and distinctive features of music and dance, as well as the advantages and challenges of synthesizing music and dance. To achieve this goal, a set of methods was used, including general scientific methods – analysis, synthesis, generalization, systematization, which were used to study the state of development and coverage of the problem presented. Specific scientific methods include comparative and contrastive analysis, which helped to identify common and distinctive features, as well as advantages and challenges of music and dance synthesis.

The study emphasizes music and dance synthesis and establishes that the synthesis of music and dance is a unique phenomenon in which musicians and dancers collaborate together to create a holistic work. Based on the application of general scientific and specific scientific research methods, the common properties of music and dance are revealed. Among them are rhythm, melody, harmony, and structure. It is proved that artistic expression, collaboration, performance, and aesthetic elements are common to the presented art forms (music and dance). The author emphasizes the distinctive features of music and dance, among which are the medium, expression, interpretation, performance, improvisation, and duration.

The scientific work specifies and characterizes the factors (cultural background, artistic vision, technical limitations, collaboration process, audience expectations) that influence the synthesis of music and dance. The advantages and disadvantages that arise in the process of synthesizing two arts, in particular music and dance, are considered. It is proved that the advantage of music and dance synthesis is increased expressiveness, audience involvement and artistic innovation. On the other hand, the disadvantages of this process are timing and coordination, balancing of elements, and technical requirements.

Key words: music, dance, synthesis, art, music and dance synthesis, synthesis of music and dance.

Вступ. У межах сучасного мистецького простору надзвичайно вагомим є питання синтезу мистецтв, зокрема музики й танцю. Актуальність останнього полягає в розширенні можливостей художнього вираження. Музично-танцювальний синтез сприяє інноваціям, творчості, підвищує доступність і співпрацю, стимулює технологічний прогрес. Більше того, синтез музики й танцю покращує медіапродукцію, підтримує освіту й навчання, а також сприяє збереженню та розвитку культурних практик.

Для розуміння досліджуваного феномена вагоме значення мають праці українських науковців, зокрема Л. Волошиної, О. Зінич, С. Щитової та інших. Останні висвітлюють окремі аспекти синтезу музичного й танцювального мистецтва. Дотичними до проблеми

дослідження стали праці іноземних вчених (Л. Бант, С. Браун, Е. Дісанаяке, С. Макгуайр, С. Халлам, П. Хігінс, М. Тіхонен та інші), які розкривають можливі шляхи музично-танцювального синтезу. Однак представлена кількість наукових праць дає підстави зауважити, що розгляд спільних і відмінних особливостей музики й танцю, а також переваг і недоліків останнього не був предметом цілісного дослідження.

Саме тому метою статті є розгляд спільних і відмінних особливостей музики й танцю, а також переваг і викликів синтезу музики й танцю.

Матеріали та методи. Досягнення мети дослідження здійснювали за рахунок низки наукових методів, зокрема загальнонаукових (аналіз, синтез, узагальнення, систематизація), які застосовували з метою

висвітлення представленої проблеми; і конкретно-наукових, а саме порівняльно-зіставного аналізу, на основі якого з'ясовано спільні й відмінні особливості, переваги та виклики синтезу музики й танцю.

Застосування загальнонаукових методів дослідження дає можливість охарактеризувати музику й танець як унікальні та взаємопов'язані мистецтва, синтез яких породжує яскраві й різноманітні перформанси. Під синтезом музики й танцю ми розуміємо спільний процес, у якому музиканти й танцівники працюють разом задля створенням цілісного твору. Музиканти створюють нову музику спеціально для танцю або намагаються адаптувати наявну музику до хореографії. У свою чергу, танцівники використовують музику як натхнення для своїх рухів, інтерпретуючи ритм і мелодію через власне тіло. Як наслідок, ми можемо говорити, що синтез музики й танцю є не просто відтворенням музики під час виконання танцівниками хореографії. Означені два види мистецтва сплітаються воедино, створюючи своєрідну цілісність, де музика й танець доповнюють і підсилюють одне одного. Такі дії вимагають ретельної координації та репетицій, оскільки танцівники повинні рухатися в такт музики, а музиканти мають бути налаштовані на рухи танцівників [3, с. 33].

Результати. Зазначимо, музика й танець є виконавськими видами мистецтва. Саме тому ми можемо говорити про їхні спільні властивості, вираження й передачу яких кожне з представлених мистецтв своєрідно трактує (див. таблицю 1 «Спільні властивості музики і танцю»).

Застосування порівняльно-зіставного аналізу дало можливість узагальнити представлену нами таблицю. Як наслідок, ми можемо констатувати, що спільними для музики й танцю є ритм, мелодія, гармонія, структура. Так, фундаментальним аспектом як музики, так і танцю є ритм. У музиці ритм належить до схеми ударів та акцентів, які створюють відчуття пульсу. Натомість у танці ритм – це час і тривалість рухів, а також їх співвіднесення з музичним ритмом. У музиці послідовністю музичних нот, зіграних або заспіваних у певному творі, є мелодія, тоді як у танці мелодія може бути виражена через рухи й жести танцівника. Характеризуючи гармонію з погляду музики, можемо констатувати, що остання є поєднанням різних музичних нот, які граються разом, створюючи акорди та гармонії. У танці гармонія проявляється через поєднання рухів, що виконують різні танцівники [4; 7, с. 320].

З урахуванням результатів таблиці 1 «Спільні властивості музики й танцю» ми стверджуємо, що й музика, і танець мають структуру, яка надає виконанню цілісності й організованості. У музиці означена структура передбачає куплетно-приспівну форму або сонатно-алегрову. Натомість у танці структура включає використання спеціальних рухів у певному порядку.

Доцільно наголосити, що визначальною характеристикою танцю є рух, котрий включає такі елементи, як постава, жест, вираз обличчя. Рух здатний характеризуватися плавністю, точністю та енергією. Музика й танець передбачають широке розмаїття стилів, які

відображають різні культурні, історичні та соціальні впливи. У музиці означені стилі включають такі жанри, як джаз, класика, рок, тоді як у танці – балет, контемпорарі, хіп-хоп, традиційні народні танці тощо [5, с. 12; 6].

Під таким кутом зору варто сфокусувати увагу на спільних і відмінних рисах музики й танцю, які ми узагальнили в таблиці 2 «Спільні та відмінні риси музики й танцю».

На основі аналізу, узагальнення й систематизації таблиці 2 ми можемо наголосити, що художнє вираження, співпраця, перформанс, естетичні елементи є спільними як для музики, так і для танцю. Натомість медіум, вираження, інтерпретація, виконання, імпровізація, тривалість дещо різняться щодо музики й танцю. Так, музика виражає себе за допомогою мелодії, гармонії, ритму й інших звукових елементів, тоді як танець – через рух, жести й експресію тіла. Поширеним елементом у музиці є імпровізація. Натомість у танці рухи часто ретельно відрепетирувані та продумані. Музика може тривати від кількох секунд до годин, тоді як танець, як правило, більш обмежений у часі, часто відбувається протягом певного періоду. Відповідно до художнього впливу, музика й танець характеризуються співпрацею між кількома митцями [1, с. 236].

У процесі дослідження вважаємо за потрібне звернути увагу на фактори, які впливають на можливий музично-танцювальний синтез, а саме:

- культурне підґрунтя – музика й танець тісно пов'язані з певними культурними традиціями. Як наслідок, на синтез музики й танцю впливає культурне походження виконавців і глядачів. Наприклад, танцювальна композиція, що поєднує індійську класичну музику з традиційними індійськими танцювальними рухами, буде відрізнятися від композиції, що поєднує африканські ритми із сучасними танцювальними стилями;

- художнє бачення – художнє бачення хореографа та композитора відіграє значну роль у синтезі музики й танцю. Хореограф володіє певними уявленнями про те, як танцювальні рухи мають синхронізуватися з музикою, тоді як композитор може мати певне звучання або настрій, який він намагається створити за допомогою музики;

- технічні обмеження – технічні обмеження простору для виконання й обладнання також впливають на синтез музики й танцю. Наприклад, акустика концертного залу впливає на спосіб написання та виконання музики, а освітлення й дизайн сцени – на танець і рухи танцівників;

- процес співпраці – процес співпраці між композитором, хореографом і танцівниками значно впливає на синтез музики й танцю. Ефективна співпраця вимагає відкритого спілкування, взаємної поваги та готовності експериментувати й випробовувати нове;

- глядацькі очікування – очікування аудиторії відіграють вагомий роль у синтезі музики й танцю. Для виступу, призначеного для більш традиційної або консервативної аудиторії, може знадобитися інший підхід, ніж до більш експериментального або такого, що розширює кордони [2, с. 84].

Таблиця 1

Спільні властивості музики й танцю

Характеристика відповідно до жанру «музика»	Властивість	Характеристика відповідно до жанру «танець»
У музиці ритм належить до схеми ударів та акцентів, які створюють відчуття пульсу.	Ритм	У танці ритм – це час і тривалість рухів, а також те, як вони співвідносяться з музичним ритмом.
У музиці мелодія – це послідовність музичних нот, зіграних або заспіваних у певному творі.	Мелодія	У танці мелодія може бути виражена завдяки рухам і жестам танцівників.
У музиці гармонія є поєднанням різних музичних нот, які виконуються разом, створюючи акорди й гармонії.	Гармонія	У танці гармонія може бути виражена через поєднання рухів, які виконуються різними танцівниками.
У музиці структура включає такі елементи, як куплетно-приспівна форма або сонатно-алегрова.	Структура	У танці структура передбачає хореографію або використання певних рухів у певному порядку.

Таблиця 2

Спільні та відмінні риси музики й танцю

Властивість	Характеристика
Спільні риси музики й танцю	
Художнє вираження	Музика й танець є художнім вираженням, яке може передавати емоції, історії та ідеї.
Співпраця	Музика й танець передбачають співпрацю між кількома митцями, зокрема музикантами, танцюристами, хореографами та композиторами.
Перформанс	Означені види мистецтва часто виконуються перед аудиторією, створюючи відчуття спільного досвіду між виконавцями та глядачами.
Естетичні елементи	Музика й танець включають естетичні елементи, такі як ритм, рух і структура. Останні забезпечують створення цілісного й захопливого мистецького твору.
Відмінні риси музики й танцю	
Медіум	Музика – це насамперед слуховий вид мистецтва, який створюється за допомогою звуку, тоді як танець – це візуальний вид мистецтва, який створюється за допомогою руху.
Вираження	Музика виражає себе через мелодію, гармонію, ритм та інші звукові елементи, натомість танець – через рух, жести й експресію тіла.
Інтерпретація	Інтерпретація музики може бути суб'єктивною й абстрактною, тоді як танець має тенденцію до більш конкретної й буквальної інтерпретації.
Виконання	Музику можуть виконувати окремі виконавці або групи, тоді як танець, як правило, виконують групи, причому окремі танцівники часто беруть на себе певні ролі в хореографічному творі.
Імпровізація	Поширений елемент у музиці, але менш поширений у танці, де рухи часто ретельно відрепетирувані та продумані.
Тривалість	Музика може тривати від кількох секунд до годин, тоді як танець, як правило, більш обмежений у часі, часто відбувається протягом певного періоду.

Таблиця 3

Переваги та виклики синтезу музики й танцю

Переваги синтезу музики й танцю	Виклики синтезу музики й танцю
Підвищена виразність – поєднуючи музику й танець, виконавці мають можливість виражати свої емоції більш повно та комплексно. Музика слугує саундтреками для рухів танцівників, а танець спроможний візуально виражати емоції, передані в музиці.	Хронометраж і координація – однією з найбільших проблем синтезу музики й танцю є необхідність точного хронометражу та координації між музикантами й танцівниками. Означені дії вимагають систематичних репетицій і координації між виконавцями.
Залучення аудиторії – поєднання музики й танцю може створити більш захопливий досвід для аудиторії. Останній забезпечить мультисенсорний досвід, який може бути більш захопливим, ніж кожен із видів мистецтва окремо.	Балансування елементів – балансування елементів музики й танцю є складним завданням. Важливо переконатися, що жоден із видів мистецтва не переважає над іншим. Більше того, обидва види мистецтва доповнюють один одного, створюючи гармонійне ціле.
Мистецькі інновації – синтез музики й танцю може призвести до нових форм художнього вираження та інновацій. Він спроможний надихнути митців на дослідження нових технік і стилів, а також розширити традиційні межі музичного й танцювального мистецтва.	Технічні вимоги – синтез музики й танцю вимагає технічного досвіду та обладнання, такого як звукові системи, освітлення та спецефекти, котрі дорого коштують і потребують ретельного планування й підготовки.

Ми стверджуємо, що синтез музики й танцю становить унікальний мистецький досвід, котрий поєднує два потужні, самостійні види мистецтва. Проте, на нашу думку, означений синтез характеризується

як позитивними, так і негативними моментами. Саме тому доречно розглянути переваги та виклики синтезу музики й танцю, що ми систематизували в таблиці 3.

На основі аналізу та систематизації таблиці 3 «Переваги та виклики синтезу музики й танцю» ми встановили, що перевагами синтезу музичного мистецтва є підвищена виразність, залучення аудиторії та мистецькі інновації. Натомість хронометраж і координація, балансування елементів, технічні вимоги є головними викликами синтезу музики й танцю.

Висновки. Отже, на основі застосування загальнонаукових і конкретно-наукових методів дослідження ми розглянули спільні та відмінні особливості музики й танцю, а також переваги та виклики синтезу музики й танцю. У процесі дослідження доведено, що ритм, мелодія, гармонія, структура є спільними ланками для музики й танцю, також спільними для музики й танцю є художнє вираження, співпраця,

перформанс, естетичні елементи, тоді як медіум, вираження, інтерпретація, виконання, імпровізація, тривалість є відмінними рисами, характерними для музики й танцю.

Висвітлюючи проблему музично-танцювального синтезу, ми конкретизували фактори, які впливають на означений процес, а саме: культурне підґрунтя, художнє бачення, технічні обмеження, процес співпраці, глядацькі очікування. Установлено, що синтез музики й танцю відзначається низкою переваг (підвищена виразність, залучення аудиторії та мистецькі інновації). Однак задля уникнення недоліків (хронометраж і координація, балансування елементів, технічні вимоги) і досягнення бажаного художнього ефекту музично-танцювального синтезу вимагає ретельного планування й координації.

Література:

1. Волошина Л. Взаємовплив музики і хореографії в історичному контексті. *Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтвознавство»*. 2012. Вип. 11. С. 234–239.
2. Зінич О. Мова пластики в сучасному французькому балетному (пластичному) театрі: метаморфози форм руху. *Студії мистецтвознавчі*. 2009. № 4 (28). С. 80–89.
3. Хухра Л. Поняття та напрямки синтезування хореографічного та образотворчого мистецтва. *Молодий вчений*. 2019. № 8 (72). С. 33–35.
4. Янина-Ледовська Є. Розвиток синтезованої структури сучасного хореографічного мистецтва. *Культура України*. 2012. Вип. 36. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura36/27.pdf.
5. Яромчук В. Синтез мистецтв мультимедіа в контексті сучасних практик культури : автореф. дис. ... канд. культурології. Київ, 2012. 19 с.
6. Brown S., Dissanayake E. The Synthesis of the Arts: From Ceremonial Ritual to «Total Work of Art». *Evolutionary Sociology and Biosociology*. 2018. Vol. 3. URL: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fsoc.2018.00009/full>.
7. Yasser J. The Variation Form and Synthesis of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2016. Vol. 14. P. 318–323.

References:

1. Voloshyna L. (2012). Vzayemovplyv muzyky ta khoreohrafiyi v istorychnomu konteksti [Interaction of music and choreography in the historical context]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya mystetstvoznnavstvo*, No. 11, P. 234–239 [in Ukrainian].
2. Zynych O. (2009). Mova plastyky v suchasnomu frantsuzkomu baletnomu (plastychnomu) teatri: metamorfozy form rukhu [The language of plasticity in modern French ballet (plastic) theater: metamorphoses of forms of movement]. *Studiyi mystetstvoznnavchi*, No. 4 (28), P. 80–89 [in Ukrainian].
3. Khukhra L. (2019). Ponyattya ta napryamky syntezuvannya khoreohrafichnoho ta obrazotvorchoho mystetstva [Concepts and directions of synthesizing choreographic and visual arts]. *Molodyy vchenyy*, No. 8 (72), P. 33–35 [in Ukrainian].
4. Yanyina-Ledovska Ye. (2012) Rozvytok syntezovanoi struktury suchasnoho khoreohrafichnoho mystetstva [Development of the synthesized structure of modern choreographic art]. *Kultua Ukrayiny*. Vypusk 36. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura36/27.pdf [in Ukrainian].
5. Yaromchuk V. (2012). Syntez mystetstv multymedya v konteksti suchasnykh praktyk kultury [Synthesis of multimedia arts in the context of modern cultural practices]. *Avtoref. dys. kand. kul'turolohiyi*. Kyiv. 19 p [in Ukrainian].
6. Brown Steven, Dissanayake Ellen. (2018). The Synthesis of the Arts: From Ceremonial Ritual to «Total Work of Art». *Evolutionary Sociology and Biosociology*, Volume 3. URL: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fsoc.2018.00009/full> [in English].
7. Yasser J. The Variation Form and Synthesis of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2016. Vol. 14. P. 318–323 [in English].

ХОРЕОГРАФІЯ ЯК ДРАМАТУРГІЧНИЙ І ВИРАЗНИЙ РЕСУРС В ОПЕРІ ДАНІЕЛЯ ОБЕРА «НІМО З ПОРТІЧІ»

Омельяненко Катерина Анатоліївна,

викладач кафедри хореографії та музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0002-6506-9784

Максименко Анатолій Іванович,

старший викладач кафедри хореографії та музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0001-5339-1365

Мета статті – визначити драматургічну функцію хореографічного компонента в ранніх зразках французької історичної опери доби романтизму (на прикладі «Німої з Портічі» Д. Обера), охарактеризувати жанрово-стильові й композиційні параметри хореографічних сцен, розкрити діалектику розвитку хореографічного мистецтва як складника оперного жанру. Методологічною основою є комплексний підхід з використанням методів хореографічного аналізу (композиційний, лексичний) і комплексу загальноприйнятих у музикознавстві методів дослідження (історичний, композиційно-драматургічний, жанрово-стильовий, інтонаційний).

На прикладі раннього зразка «великої» історичної опери Д. Обера простежено розвиток французької хореографічної традиції в оперному жанрі: повернення на оперну сцену усталених хореографічних жанрів XVIII століття й надання їм іншого драматургічного статусу за збереження традиційної функції видовищності. Відзначено драматургічну й виразну роль пантоміми, а також «низовий» соціальний статус головної героїні, яку композитор підняв до рівня «високого» трагедійного персонажа. Проаналізовано жанрово-стильові й композиційні параметри хореографічних сцен, розкрито їх драматургічно-сміслову навантаженість. Відзначено використання композитором прийому характеристики через танцювальний жанр.

На підставі комплексного аналізу «Німої з Портічі» Д. Обера як раннього зразка «великої» французької історичної опери розкрито сюжетно-сміслову навантаженість хореографічних сцен, їх драматургічну роль, визначено діалектику розвитку хореографічної традиції у французькому музичному театрі першої третини XIX століття. Відзначено новаторське використання Д. Обером хореографічного ресурсу в опері як засобу виразності й драматургічного розвитку. Важливим засобом стала відроджена композитором пантоміма, пов'язана з образом німої Фенелли. Використання в партії головної героїні мови жестів замість співу стало основним нововведенням композитора.

Установлено драматургічну роль масових танцювальних сцен, які отримали подвійне смислове навантаження, а також прийому характеристики через танцювальний жанр. Затвердження п'ятиактної композиції опери з розташуванням великих хореографічних сцен у першому і третьому актах стало взірцем для інших композиторів, які пізніше звернулися до жанру «великої» історичної опери.

Ключові слова: хореографія, хореографічна сцена, пантоміма, французька опера, «велика» історична опера, оперна драматургія, Д. Обер.

Omelianenko Kateryna, Maksymenko Anatolii. Choreography as a dramatic and expressive resource in Daniel Aubert's opera "The Dumb Girl of Portici"

The purpose of the article is to define the dramatic function of the choreographic component in the early examples of French historical opera of the Romantic period (on the example of D. Aubert's "Mute of Portici"), to characterize the genre-stylistic and compositional parameters of choreographic scenes, to reveal the dialectic of the development of choreographic art as a component of the opera genre. The methodological basis of the article is a comprehensive approach to the topic using the methods of choreographic analysis (compositional, lexical) and a set of generally accepted research methods in musicology (historical, compositional and dramaturgical, genre-stylistic, intonational).

On the example of an early example of the "great" historical opera by D. Aubert, the development of the French choreographic tradition in the opera genre is traced: the return to the opera stage of the established choreographic genres of the eighteenth century and giving them a different dramatic status while preserving the traditional function of entertainment. The author emphasizes the dramatic and expressive role of pantomime, as well as the "low" social status of the main character, whom the composer raised to the level of a "high" tragic character. The genre-stylistic and compositional parameters of the choreographic scenes are analyzed, their dramatic and semantic load is revealed. Attention is drawn to the composer's use of characterization through the dance genre.

On the basis of a comprehensive analysis of D. Aubert's "Mute of Portici" as an early example of the "great" French historical opera, the plot and semantic load of choreographic scenes, their dramatic role are revealed, the dialectic of the development of the choreographic tradition in the French musical theater of the first third of the nineteenth century is determined.

The author has determined the innovative use of choreographic resources in opera by D. Aubert as a means of expressiveness and dramatic development. An important tool was the pantomime revived by the composer, which is associated with the image of the mute Fenella and permeates the entire stage "score". The use of sign language instead of singing in the role of the protagonist was, in relation to the "great" historical opera, the composer's main innovation. The introduction of a mimetic "grassroots" character (as the main character) into the "great" opera, which had previously been characteristic of the comic genre, made us reconsider operatic stereotypes

and the dramaturgy of the performance as such. The innovative solution of the main part was not only spectacular – it placed the accents in a different way, emphasizing the importance of pantomime as a dramatic tool.

It is established that an important dramaturgical role is played by mass dance scenes, which received a double semantic load. The choice of dances for mass scenes was not accidental. Aubert used a vivid dramaturgical technique of characterization through the dance genre. This applies to the national coloring of specific dances and the use of their rhythmic intonations in solo numbers. Aubert approved the five-act composition of the opera with the arrangement of large choreographic scenes in the first and third acts, which became a model for other composers who later turned to the genre of "great" historical opera.

Key words: choreography, choreographic stage, pantomime, French opera, "great" historical opera, opera drama, D. Aubert.

Вступ. «Велика» французька опера як провідний сценічний жанр середини XIX століття вже не раз привертала увагу музикознавців як українських, так і зарубіжних. Головними ракурсами досліджень були проблема формування й розвитку нового жанру (історичний аспект), його музично-жанрові та драматургічні ознаки, музично-стильовий аналіз конкретного твору, висвітлення історії створення та сценічного життя тієї чи іншої опери, питання історичної реконструкції. Драматургічна функція хореографічних номерів у французькій «великій» опері, їх жанрово-стильові характеристики, танцювальна лексика та її смислове навантаження на цьому етапі залишаються поза межами ґрунтовних досліджень.

Мета статті – визначити драматургічну функцію хореографічного компоненту в ранньому зразку французької історичної опери доби романтизму (на прикладі «Німої з Портічі» Д. Обера), охарактеризувати жанрово-стильові й композиційні параметри хореографічних сцен і на підставі проведеного аналізу розкрити діалектику розвитку хореографічного мистецтва як складника оперного жанру XIX століття.

Матеріали та методи. Французьку оперу не раз досліджували українські музикознавці, які обирали різні ракурси. Серед ґрунтовних праць, передусім варто відзначити монографію М. Черкашиної «Історична опера епохи романтизму» [1], у якій простежується процес формування та розвитку нового жанру в європейській музиці. Аналізуючи багатоактні сценічні твори, М. Черкашина визначає загальні для них музично-драматургічні особливості, які згодом стають невід’ємними рисами «великої» історичної опери. Згадуються в роботі й балетні сцени, що завжди були традиційними для вистав головної оперної сцени Франції й за тією ж традицією увійшли в історичну оперу. Проте вони не розглядаються як важливий композиційно-драматургічний компонент твору, залишаючись у сприйнятті, як і раніше, лише декоративним елементом. Жанру опери, у тому числі історичному, присвячено розділ посібника «Історія опери» Л. Іванової, Г. Куколь та М. Черкашиної [1]. У ньому розглянуто різні оперні жанри в динаміці їх розвитку, висвітлено творчість окремих композиторів, серед яких – Д. Обер, Дж. Россіні, Дж. Мейєрбер – автори «великих» історичних опер, але хореографічний компонент знову залишається поза увагою дослідниць. Оминається стороною хореографічне питання в дисертаціях Л. Мудрецької («Жанрово-стильовий пошук в оперній творчості Жюльє Масне» [4]) і В. Мовчан («Французька лірична опера в динаміці жанрової традиції» [3]).

Аналогічне можна сказати стосовно великої кількості наукових статей, у яких розглядаються вищеназвані

композиторські постаті та їхні оперні твори. Серед них виділяються публікації О. Сакало, присвячені творчості Дж. Мейєрбера [6; 7], де дослідження хореографічного компонента в багатоактних операх композитора не ввійшло в поставлені авторкою завдання. Питання хореографічного складника у «великій» французькій опері розглянуто в статті О. Енської «Хореографічні сцени у «великих» операх Ф. Галеві» [2]. Недостатня кількість досліджень хореографії як драматургічного ресурсу в оперному жанрі, а також сучасні тенденції до розширеного використання хореографічного мистецтва в постановках опер на театральних сценах зумовлюють актуальність статті.

Результати. Загальновідомо, що жанри «великої» та «великої» історичної опер були породженням романтичної епохи [1]. Проте вони не виникли на пустому місці: усталені музично-театральні традиції різних рівнів (жанрові, композиційні, драматургічні) збереглися й увійшли в композиторську практику XIX століття. Успадковані, вони утворювали своєрідний каркас, який під впливом творчих пошуків митців постійно оновлювався. Особливо це стосується співвідношення хореографічного та музичного мистецтв у театральних жанрах, які сформувалися в попередніх століттях і продовжили своє життя в добу романтизму (опера, балет, опера-балет, пантоміма тощо).

Давня традиція щодо введення в оперні спектаклі балетних сцен ретельно зберігалася, і головною підставою в цьому була видовищність. Балетні номери в оперних виставах завжди викликали в театральній публіці захоплення. Треба підкреслити, що ставлення композиторів до хореографічних вставок у XIX столітті почало змінюватися: поступово балетним сценам, які не втрачали своєї декоративної функції, стало надаватися вагомое драматургічне значення. Останнє вимагало від композиторів більш логічного використання хореографічних ресурсів. Так, в операх, представлених на сцені Королівської академії музики в другій чверті XIX століття («Облога Коринфа», «Мойсей» і «Вільгельм Телль» Дж. Россіні, «Німа з Портічі» й «Густав III» Д. Обера, «Роберт-Диявол» і «Гугеноти» Дж. Мейєрбера, «Жидівка» й «Гвідо і Жіневра» Ф. Галеві та інші), постановка балетних сцен була зумовлена розвитком сюжетної лінії й нерозривним зв’язком з основною дією. Автори опер ретельно продумували введення хореографічних сцен, а також використання засобів виразності, до яких входили не тільки танці, а й пантоміма, що давало змогу гармонійно об’єднати вокальні та танцювальні номери в єдину драматургічну лінію. Додамо, що у клавірах багатьох творів оперного жанру поряд із традиційними *Pas de trios*, *Pas de cinq*, *Air de danse*, *Air*

de ballet, Choeur dansé стала зустрічатися *Pantomime* як окремих номер. Відродження цього жанру, поширеного в мистецтві бароко, було викликано новими вимогами до оперного спектаклю.

Значна увага приділялася хореографічному компоненту в історичних операх, що зумовлено завданнями жанру. З початку його формування композитори ставили перед собою мету якомога сильніше наблизитися до відтвореної епохи. Опера поступово починала сприйматися як «художній документ» минулого (за М. Черкашиною). Автор, використовуючи історичний сюжет, намагався занурити глядача в той час і те місце, де відбувалися події. Публіка мала відчуття себе учасником цих подій, побачити все нібито зсередини й завдяки цьому зрозуміти героїв, їхні почуття і вчинки, зрозуміти причинно-наслідкові зв'язки й винести для себе важливі уроки історії. Тому необхідним було якомога точніше передати стиль життя в минулому. Це стосувалося не тільки зовнішнього боку спектаклю, а й художньої мови – музичної стилістики, жанрової характеристики, а також передавання картин побуту через хореографічні види (танець, балет, пантоміма), форми й жанри.

Першою вдалою спробою реальнішого відтворення історії на сцені стала п'ятиактна опера Д. Обера «Німа з Портічі» на лібрето Е. Скріба й Ж. Делавіня (інші назви: «Мазаньєлло», «Фенелла», «Розбійники з Палермо»). Незвичним для паризької публіки було те, що головними дійовими особами драматичного сюжету стали *представники низового соціального прошарку*, які всупереч «Поетиці» Буало були піднесені композитором до рівня трагедійних («високих») персонажів. Для характеристики цих героїв, згідно з їхнім соціальним статусом, Д. Обер використав ритмоінтонації «низового мистецтва» – народних пісень і танців, а також маршів Великої французької революції. Твір Д. Обера також став унікальним прикладом «великої» опери, у якій *головний персонаж німий* і протягом усього спектаклю не промовляє жодного слова. Нагадаємо, що мімічні ролі в той час зустрічалися доволі часто, але лише в маргінальних жанрах – мелодрамах і водевілях.

Порушення сталих традицій (трансформація «нижнього» персонажа у «високий», по-перше, і виведення на головну сцену Парижа німої героїні, по-друге) наражало на певний ризик. Але не тільки яскравість музики талановитого й уже відомого на той час композитора, захоплива сюжетна інтрига, постановні ефекти зіграли на успіх прем'єри, а й сміливе рішення авторів опери відмовитися від традиційного набору персонажів і їхніх вокальних амплуа. Тому на хореографію, зокрема пантоміму, як засіб виразності було покладено велику виразну функцію. Партія Фенелли була доручена талановитій балерині Ліз Нобле, яка своєю пластичністю, мімікою, ходою змогла передати широку гаму почуттів героїні.

Уведення в оперу сольної хореографічної партії – *дієвого балету* – зумовило новий підхід до створення партитури. Композитор, працюючи над твором, по-перше, мав урахувувати німу «розмову» Фенелли й надавати можливість висловлювати їй свої думки й почуття, тому опера виявилася насиченою оркестровими епізодами,

які супроводжували сценічну гру героїні. По-друге, сама музика цих епізодів мала бути надзвичайно виразною та разом із пантомімою «розповідати» історію й розкривати психологічний стан персонажа; при цьому характер музичних фраз і жестів мав збігатися. З приводу несподіваного композиторського рішення відомий французький критик Ф. Фетіс після прем'єри висловлював свою думку: «Ця роль німої – нововведення в опері; це засіб різноманітності, і за часів, коли головною вимогою є новизна, було б нерозумно оголосити війну авторам, які вирішили об'єднати в одному творі переваги опери й балету» [13].

Партія Фенелли виявилася найскладнішою і для постановників, і для виконавиці, на відміну від таких компонентів спектаклю, як музика й художнє оформлення, пантоміму не записували. Якщо оркестрові та вокальні партії фіксували в партитурі, а сценічне розташування акторів і їх пересування, рухи статистів і кордебалету помічали ремарками, описували в лібрето, декорації та костюми замальовували в ескізах, то зміст танцювальних партій, які ґрунтувалися на пантомімі, точно й детально відобразити на папері було надто складно. Неможливо було повністю, у деталях прописати всі рухи й міміку обличчя. Усе, що мала робити балерина, композитор окреслював у партитурі лише в загальних рисах. Це були ремарки й дидактики, які пояснювали, куди має рухатися актриса, про що розповідати та які почуття передавати рухами тіла й мімікою, а які саме рухи робити – вирішувала виконавиця, це було її імпровізацією. Вона мала не тільки майстерно володіти технікою пантоміми, а й відчувати музику, щоб кожний рух відбувався в такт і відповідав характеру музики. Д. Обер, зі свого боку, виявив себе справжнім майстром складати музичні портрети: його музика, ідучи за текстовим змістом тієї чи іншої сцени, яскраво розкриває психологічний стан героїні в цей момент або те, що вона намагається сказати. Завданням балерини було додати до оркестрової партії емоційний візуальний ряд, утворивши справжній мистецький дует музики й хореографії.

У хореографії на той час була вже розроблена ціла система рухів-символів: положення рук, корпусу, голови, погляд, міміка, характер рухів і ходи символізували конкретні настрої; за допомогою цього арсеналу на сцені можна було вести розмову. Ще всередині XVIII століття було сформульовано чіткі інструкції щодо сценічної жестикуляції, які прописували висоту, на яку повинна бути піднята рука актора в певних позах, траєкторія рухів, якої необхідно точно дотримуватися, щоб висловити певний афект. Завдяки Ж.-Ж. Новерру, теоретику і практику хореографії, пантоміма була піднята на дуже високий рівень виразності й передачі сюжету. Про її завдання й можливості Ж.-Ж. Новерр написав у «Листах про танець і балет» (1760) [12].

Оскільки існував «словник» пантоміми, глядачі XIX століття добре розуміли сценічну мову жестів. Наведемо кілька відомих прикладів головних жестів і їх символічного значення: показ на себе означає «я», на іншого – «ти», дотик до серця – «любов», два підня-

тих пальця однієї руки до неба і звернення в зал до глядачів, як до вівтаря, означає клятву; різкий рух кулака до серця (як удар ножа) або руки зі стиснутими кулаками, схрещені й опущені в напрямку до землі, означає смерть; легкий дотик пальців до губ – це запрошення до розмови, а вказівка на вухо – прохання послухати тощо. Але це були лише схеми. Емоцію, яку потрібно було вкласти в цю схему, прописати не можна, тут вступали у володіння індивідуальність і виконавський талант. Саме такий талант мала Ліз Нобле.

Уже на ранньому етапі жанр історичної опери передбачав значну кількість масових сцен, у яких «народ створює історію» або відтворюються картини побуту й передається національний колорит. Про це свідчить те, що в «Німу з Портічі» введено розгорнуті хореографічні сцени. Так, у першій дії виконуються народні танці – гуараш і болеро. Їх уведення зумовлено сюжетно: іспанська принцеса Ельвіра, весела і щаслива, прибула зі своєю свитою в оточенні молодих дівчат. Для розважання всіх присутніх починаються танці. Спочатку виконується гуараш (№ 3) – низка виходів, які супроводжуються музикою з різними тактовими розмірами (6/8, 2/4), тональностями й темпами та відтінками настрою, але загальний характер усіх *entrées*, які насичені синкопами, можна визначити як примхливий і спокусливий (композитор навіть помітив другий вихід (*entrée*) ремаркою «збабливо»).

Важливим є з'ясування драматургічного навантаження згаданої сцени. Для цього необхідно звернутися до історії танцю, який не так часто потрапляв до європейської оперної сцени, та охарактеризувати його стиль. Відомо, що гуараш, *пікантний* за характером і змістом, має кубинське походження; його танцювали або співали в танцювальних салонах *нижчого* класу. Рухи, які виконували танцівники, робили гуараш настільки спокусливим, що наприкінці XIX століття він став улюбленою формою в публічних будинках Гавани. Крім того, жанр активно використовувався в комічних театральних п'єсах і мав часто *сатиричний* зміст, у якому *висміювалася* влада. У XVII столітті гуараш розповсюдився вже в Іспанії. Його вважали старомодним *танцем для черні*, який нерідко мав вульгарний відтінок. Головним композиційним принципом гуарашу є чергування сольного й колективного співу або танцю, а з метроритмічного боку варто відзначити комбінації розмірів 6/8 і 2/4 [10]. Повертаючись до оперної партитури, зазначимо, що композитор витримав музичні ознаки танцю.

Драматургічний аналіз опери дає можливість побачити кілька варіантів зумовлення цієї хореографічної сцени. По-перше, танець черні, який на сцені виконують жителі Неаполя, є характеристикою «через жанр» самого натовпу й засобом протиставлення неаполітанців, що захищають свої інтереси, шляхетній принцесі. По-друге, відома сатирично-революційна спрямованість гуарашу дає підставу інтерпретувати сцену як передвісника повстання на чолі з Мазаньєлло, що розіграється в третій дії. По-третє, гуараш, який був розповсюджений в Іспанії та мав національний колорит, натякав водночас і на іспанське походження самої

Ельвіри. По-четверте, танець-розпуста нагадував і про пікантні обставини, які спровокували драматичні події та призвели до загибелі обох головних героїв. Таким чином, *смислова інваріантність* цього номера, *підтекстовість* робить його важливим драматургічним вузлом. Під час постановки танцю хореограф може підкреслити смислове навантаження сцени, відкрити приховані аспекти його змісту.

Розгорнуту хореографічну сцену продовжує сповнене життєвої сили «Болеро» (№ 4). Експресивний, з легко впізнаваною ритмічною формулою, іспанський за походженням танець стає, завдяки музично-хореографічним засобам, *портретом* іспанської нареченої. Так, обидва номери («Гуараш» і «Болеро») виконують важливі функції: перший на рівні підтексту підкреслює ситуаційний момент дії, другий – створює жанрову портретну замальовку.

Не можна забувати й про *декоративну функцію* хореографічної сцени, яка пов'язана з весільною ходою, – те, без чого «велика» опера як жанр у недалекому майбутньому не зможе існувати, оскільки видовищність спектаклю залишалася пріоритетною. Таким чином, функціональна бінарність сцени (окреслення *зовнішньої* сторони картини прибуття принцеси Ельвіри з її розважальною декоративністю, з одного боку, і розкриття внутрішнього *підтексту*, – з іншого) ще раз указує на важливе місце, яке посідає танцювальний ряд у цій опері.

Другу хореографічну сцену Д. Обер розташував у третій дії. За сюжетом, на площі зібралися рибалки, квіткарки, селяни з кошиками. Звучить запальна *тарантела* (№ 16), яка втягує у вир танцю всіх присутніх на площі й додає святкового настрою. Композитор звертається до національних танців, трактуючи їх як засіб створення більш реалістичного контексту. Виконуючи завдання *відтворення картини національного побуту*, традиційних розваг простих городян, тарантела, як національний символ італійської культури, найбільше підходила для його вирішення. З часом використання побутових жанрів тієї чи іншої історичної епохи, а також місцевості, де відбувається дія, стає однією з головних ознак жанру «великої» історичної опери.

Паризький театр опери (Королівська академія музики), для якого писали оперу, був передусім розважальним підприємством і мав працювати з прибутком. Працюючи над «Німою з Портічі», її автори про це не забували. Доручивши виконання партії Фенелли танцівниці, вони так, по-перше, вивели на новий рівень пантоміму в опері, по-друге, посилили візуальний ряд, що, як правило, сприяло успіху постановки. Для театру, який конкурував з іншими й мав збирати якомога більше глядачів, останнє було найважливішим. Грандіозний успіх прем'єри «Німої» не був би можливим без яскравої, емоційної музики Д. Обера, яка занурює слухачів у свій звуковий простір, передаючи різноманітні психологічні стани оперних персонажів, і чітко «прописує» жести й рухи балерини.

Історичне значення опери Е. Скріба – Д. Обера важко переоцінити. Уведення у двадцяті роки XIX століття у «велику» оперу мімічного «низового» персо-

нажа, який був притаманний тільки комічному жанру й асоціювався з таємничою інтригою (герої видавали себе за німів, приховуючи тайну), змусило переглянути оперні стереотипи і драматургію спектаклю. Таке новаторське рішення головної партії по-іншому розташовувало акценти, підкресливши важливість пантоміми як драматургічного засобу.

Висновки. Результати комплексного аналізу хореографічних сцен опери показали, що автори «Німої з Портічі» використали широкий арсенал хореографічних засобів. На першому плані, безперечно, знаходиться драматична пантоміма як засіб виразності, що пронизує всю сценічну «партитуру» й пов'язана передусім із головною героїнею. Другий хореографічний план опери становлять танцювальні народно-побутові сцени, яким надано подвійну драматичну функцію. Вибір танців для масових сцен не був випадковим. Обираючи той чи інший танець, Д. Обер застосовував яскравий драматургічний прийом характеристики через жанр. Відроджена п'ятиактна композиція опери з розташуванням великих хореографічних сцен у першому і третьому актах пізніше стала взірцем для інших композиторів, які звернулися до жанру «великої» історичної опери.

На прикладі «Німої з Портічі» можна побачити діалектику розвитку хореографічної традиції у французькому музичному театрі. Хореографія, яка у формі балету була якщо не лідером, то рівноправним партнером музики в бароковому спектаклі, у другій чверті XIX століття після тривалої перерви, пов'язаної з політичними подіями, нагадала про себе й посіла почесне місце, але в новому жанрі й з оновленими функціями. На оперній сцені залишилися традиційні для опер XVIII століття різноманітні *Pas*, *Air de danse*, відродилася й *Pantomime*, але це був *вищий рівень* використання музично-пластичного мистецтва, який відрізнявся не тільки хореографічною багатоплановістю (балет, пантоміма, ціла низка національно-побутових танцювальних жанрів), а й наданням кожному номеру за збереження його традиційної декоративної функції глибокого смислового навантаження.

Те, що започаткував Д. Обер стосовно хореографічних ресурсів, надалі розвинуто як у Франції, так і за її межами.

Перспективи подальшого вивчення. Результати дослідження можуть бути використані в подальшому розробленні цієї та суміжних тем, присвячених вивченню різних оперних жанрів, а також творчості окремих композиторів.

Література:

1. Іванова І.Л., Куколь Г.В., Черкашина М.Р. Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття. Київ, 1998. 384 с.
2. Енська О.Ю. «Опера з самого початку тяжіла до видовищності», або Хореографічні сцени у «великих» операх Ф. Галеві. *Аспекти історичного музикознавства*. 2018. С. 7–22.
3. Мовчан В. Французька лірична опера в динаміці жанрової традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Харків, 2016. 18 с.
4. Мудрецька Л.Г. Жанрово-стильовий пошук в оперній творчості Жюльє Масне (на прикладі опер «Манон» та «Вертер») : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Одеса, 2004. 18 с.
5. Обер Даніель-Франсуа-Еспрі. *Шевченківська енциклопедія*. Київ, 2013. Т. 4. С. 611.
6. Сакало О. «Гугеноти» Джакомо Мейєрбера: залаштунокві процеси першої вистави. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2016. № 1. С. 54–64.
7. Сакало О.В. «Роберт-Диявол» Джакомо Мейєрбера і французька *tragedie lyrique*. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2017. № 4. С. 64–75.
8. Auber D.F.E. Die Stumme von Portici: grosse oper in 5 akten [Klavierauszug]. Leipzig und Berlin : C.F. Peters. 223 p.
9. Clement F., Larousse P. Dictionnaire lyrique ou Histoire des operas. Paris : Imprimerie Pierre Larousse, 1869. 765 p.
10. Clarke M., Vaughan D. The Encyclopedia of Dance and Ballet. 1977. 376 p.
11. Malherbe C. Auber: biographie critique. Paris : Éditeur Henri Laurens, 1911. 133 p. URL: <https://archive.org/details/auberma100malh/page/40/mode/2up?view=theater>.
12. Noverre J.-G. Letters on Dancing and Ballet. Alton : Dance Books, 2004. 169 p.
13. Fétis F.J. Nouvelles de Paris: Académie Royale de musique: Première représentation de La Muette de Portici. *Revue musicale*. 1828. 1 Mars.

References:

1. Ivanova I.L., Kukol H.V., Cherkashyna M.R. (1998). Istoriya opery: Zakhidna Yevropa XVII–XIX stolittya. [Opera history: Western Europe of the XVII–XIX centuries]. Kyiv. 384 P. [in Ukrainian].
2. Enska O.YU. (2018). «Opera z samoho pochatku tyazhila do vydovyschnosti», abo Khoreohrafichni stseny u «velykykh» operakh F. Halevi. [«Opera gravitated towards spectacle from the very beginning», or Choreographic scenes in the «great» operas of F. Halevi.]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*. pp. 7–22 [in Ukrainian].
3. Movchan V. (2016). Frantsuzka lirychna opera v dynamitsi zhanrovoyi tradytsiyi. [French lyrical opera in the dynamics of the genre tradition]. *Avtoref. dys. kand. mystetstvovnav*. Kharkiv. 18 p. [in Ukrainian].
4. Mudretska L.H. (2004). Zhanrovo-stylovyi poshuk v operniy tvorchosti Zhyulya Masne (na prykladi oper «Manon» ta «Verter») [Genre-stylistic search in Jules Masne's opera work (on the example of the operas «Manon» and «Werther»)]. *Avtoref. dys... kand. mystetstvovnav*. Odesa. 18 p. [in Ukrainian].
5. Ober Daniel-Fransua-Espri. (2013). Shevchenkivska entsyklopediya. [Shevchenko encyclopedia]. Kyiv. T. 4. p. 611 [in Ukrainian].

6. Sakalo O. (2016). «Huhenoty» Dzhakomo Meyybera: zalashtunkovi protsesy pershoyi vystavy. [Giacomo Meyerbeer's «Huguenots»: behind-the-scenes processes of the first play]. Chasopys Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P.I. Chaykovskoho. № 1. pp. 54–64 [in Ukrainian].
7. Sakalo O.V. (2017). «Robert-Dyyavol» Dzhakomo Meyybera i frantsuzka tragedie lyrique. [«Robert the Devil» by Giacomo Meyerbeer and the French tragedie lyrique]. Chasopys Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P.I. Chaykovskoho. № 4. pp. 64–75 [in Ukrainian].
8. Auber D.F.E. Die Stumme von Portici: grosse oper in 5 akten [Klavierauszug]. Leipzig und Berlin: C.F. Peters. 223 p. [in English].
9. Clement F., Larousse P. (1869). Dictionnaire lyrique ou Histoire des operas. Paris : Imprimerie Pierre Larousse. 765 p. [in English].
10. Clarke M., Vaughan D. (1977). The Encyclopedia of Dance and Ballet. 376 p. [in English].
11. Malherbe C. (1911). Auber: biographie critique. Paris : Éditeur Henri Laurens. 133 p. URL: <https://archive.org/details/auberma100malh/page/40/mode/2up?view=theater> [in English].
12. Noverre J.-G. (2004). Letters on Dancing and Ballet. Alton: Dance Books. 169 p. [in English].
13. Fétis F.J. (1828). Nouvelles de Paris: Académie Royale de musique: Première représentation de La Muette de Portici. Revue musicale. 1 Mars [in English].

ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ СОЛОСПІВІВ ВСЕВОЛОДА РИБАЛЬЧЕНКА НА ВІРШІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Павлюк Тетяна Сергіївна,

творча аспірантка кафедри камерного співу
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
ORCID ID: 0009-0008-1853-9713

У статті представлено виконавський аналіз солоспівів В. Рибальченка, зібраних у цикл «Шість романсів на слова Тараса Шевченка: для високого жіночого голосу в супроводі фортепіано» (1966). Визначено, що цикл складається з різноманітних за образним змістом і драматургічним характером романсів, кожен із яких відображає жанрові характеристики українського солоспіву: куплетну форму, взаємопроникливість поетичного слова й музики, простоту і щирість емоційного змісту, естетичну красу й довершеність музичної думки.

З'ясовано, що В. Рибальченко в циклі «Шість романсів на слова Тараса Шевченка» вибудовує драматургію кожного номера на основі принципу контрасту задля багатогранного розкриття художньо-образного змісту поетичного тексту, акцентуючи увагу на тембрових і динамічних характеристиках вокального звучання, ладогармонічній мові твору як важливих факторів драматургічного розвитку й музичної виразності в розкритті різнопланових за змістом віршів Великого Кобзаря: психологічно-поглиблених, філософсько-споглядальних, лірично-задумливих, епічних.

Проаналізовано виконавську манеру сучасної української співачки Валерії Туліс в інтерпретації солоспівів В. Рибальченка, що набула повноти вираження через сформовану культуру звуку, визначену школою професорки Валентини Антонюк, а також її художній світогляд, рівень естетичного розвитку.

Визначено, що пошук відповідних авторському задуму шляхів вираження музичної думки у вокальному циклі В. Рибальченка «Шість романсів на слова Тараса Шевченка» зумовив розвиток виконавських особливостей, які впливають на характер представлення музичного образу й проявляються у виконавській схильності солістки до емоційної підкресленості психологічних станів і настроїв, посилення інтонаційно-фонічних нюансів музичного мовлення й загалом персоніфікації виконавської манери прочитання та сценічного втілення композиторського задуму твору.

Ключові слова: виконавський аналіз, вокальний цикл, романс, солоспів, українська вокальна школа.

Pavliuk Tetiana. Performance analysis of Vsevolod Rybalchenko's solo singings on poems by Taras Shevchenko

The article presents a performance analysis of V. Rybalchenko's solo singings, collected in a cycle "Six romances to the words of Taras Shevchenko: for a high female voice accompanied by a piano" (1966). It is determined that the cycle consists of romances that are diverse in their figurative content and dramatic nature, each of which reflects the genre characteristics of the Ukrainian solo singing: couplet form, interpenetration of poetic words and music, simplicity and sincerity of emotional content, aesthetic beauty and perfection of musical thought.

Found out that V. Rybalchenko in his cycle "Six romances to the words of Taras Shevchenko" builds the dramaturgy of each number on the principle of contrast for the multifaceted disclosure of the poetic text, emphasizing the timbre and dynamic characteristics of the vocal sound, harmonic language work as important factors of dramaturgical development and musical expressiveness in revealing poems of the Great Kobzar: psychologically in-depth, philosophically contemplative, lyrically thoughtful, epic.

An analysis of the performance manner of the modern Ukrainian singer Valeria Tulus in the interpretation of V. Rybalchenko's solo singings, which gained fullness of expression due to the formed sound culture defined by the school of Professor Valentina Antonyuk, as well as her artistic worldview, level of aesthetic development, was carried out.

It is noted in the work that the search for ways of expressing musical thought corresponding to the author's idea in V. Rybalchenko's vocal cycle "Six romances to the words of Taras Shevchenko" determined the development of performance features that affect the nature of the presentation of the musical image and are manifested in soloist's performance tendency to detail psychological states and moods, strengthening of intonation and phonic nuances of musical speech, and in general – personification of the performing manner of reading and stage embodiment of the composer's idea of the work.

Key words: performance analysis, vocal cycle, solo singing, Ukrainian vocal school.

Вступ. Відомо, що жанр солоспіву виник у II пол. XIX ст. – у період формування української класичної музики, пов'язаний із творчістю М. Лисенка. Ментально цей жанр, безумовно, закорінений у пісенно-фольклорні джерела, однак має авторів тексту й музики, становить пізніший жанровий різновид міської пісні-романсу, на відміну від якої солоспів – це одностановна пісня з розвиненим темпоритмом і широким мелодичним діапазоном. Істотною особливістю солоспівів є індивідуалізація художньо-образного змісту, що позначає їх метамову рисами позамузичної семантики, спонукаючи співаків до пошуку сценічних рішень.

Український композитор В. Рибальченко (1904–1988), створюючи цикл «Шість романсів на слова Тараса Шевченка: для високого жіночого голосу в супроводі фортепіано» (1966), написав камерно-вокальний шедевр, що складається з різноманітних за образним змістом і драматургічним характером солоспівів. Кожен номер циклу відображає жанрові характеристики українського солоспіву, який в історичному й художньому аспектах зростає на міцних класичних традиціях, вирішивши з ліричної народної пісні, поступово набравши ознак самостійного жанру, для якого притаманна здебільшого куплетна форма, взає-

мопроникливість поетичного слова й музики, простота і щирість емоційного змісту, естетична краса й довершеність музичної думки.

Необхідно зазначити, що увага українських композиторів у 60-х роках ХХ ст. до жанру романсу набула широкого резонансу, відкривши його для нових трактувань. Так, у романсах В. Рибальченка жанр збагатився індивідуальністю стильових інтонацій композиторського письма, що склалися на ґрунті народнопісенного мелосу, для яких характерна особлива відвертість, мелодична щедрість, емоційна свобода вислову. У творчості українських композиторів 2-ї половини ХХ ст. В. Губаренка, Л. Дичко, Ю. Іщенко, І. Карабиця, В. Кирейка та інших збагачено мовно-образну стилістику класичного фольклорно-побутового романсу, його тематику й засоби виразності. Солоспіви на слова Т. Шевченка писали М. Лисенко, Д. Січинський, В. Барвінський, Ф. Надененко, А. Кос-Анатольський, М. Жербін, Ю. Рожавська, Ю. Мейтус, Георгій і Платон Майбороди, Б. Фільц, І. Шамо, М. Скорик та інші композитори [12, с. 24].

В. Рибальченко в циклі «Шість романсів на слова Тараса Шевченка» вибудовує драматургію твору на основі принципу контрасту задля багатогранного розкриття художньо-образного змісту творів Кобзаря. Композитор акцентує увагу на тембрових і динамічних характеристиках вокального звучання, ладогармонічній мові циклу як важливих факторів драматургічного розвитку й музичної виразності в розкритті різнопланових за змістом поетичних текстів Т. Шевченка: глибинно-психологічно, філософсько-споглядальних, мрійливо-ліричних, епічних. Так, образний зміст Шевченкової поезії влучно передають інтонації народного епосу в романсі «Із-за гаю сонце сходить», у якому композитор вдало інтерпретує гострий емоційно-психологічний стан героїв оповіді, підкреслюючи надмірною гостротою гармоній драматичну ситуацію змісту.

В умовах сучасного камерно-вокального музичування солоспів, як унікальний вид українського романсу, не втратив своєї актуальності й вокалісти все частіше обирають шлях театралізації популярного жанру. Цикл «Шість романсів на слова Тараса Шевченка» В. Рибальченка має невичерпні можливості для сучасної виконавської інтерпретації, прикладом чого стало концертне виконання романсів заслуженою артисткою України Валерією Туліс. Пошук нових фарб, смислів, підтекстів обертається в її виконанні цієї музики зануренням в образно-сміслові основи поетичного першоджерела. В інтерпретації циклу виконавиця прагне піднести значущість поетичного слова Кобзаря, відтворити національну експресію образного змісту, і жанр солоспіву дає їй таку можливість.

Інтерпретація циклу Валерією Туліс характерна тим, що, оскільки поетичний текст існує у творі паралельно з мелодійним його втіленням, інтонуючи слова романсів, надаючи їм різного художнього забарвлення, вокалістка підкреслила ті межі образу, які містять персоніфіковані характеристики, є виконавською інтерпретацією змісту й значення пісенного тексту, що,

безумовно, дало виконавиці велику свободу дії. Крім того, використовуючи резерви акторської майстерності, міміку й пластику на концертній сцені, вокальне виконання твору В. Рибальченка «Шість романсів на слова Тараса Шевченка» В. Туліс базує на створенні особливого сценічного образу в окресленні новизни характерів та інтонацій емоційного прочитання тексту й включає орієнтацію на етично-ціннісні змістові основи солоспіву як жанру народної музики; розуміння художньо-історичних підвалин композиторського стилю (неофольклоризм); розуміння природи художнього виразу в кожному романсі циклу; усвідомлення специфіки вокального звуковидобування, його відповідності високим канонам української вокальної школи, національним традиціям академічного виконавства.

Матеріали та методи. Життєтворчість українського Пророка Тараса Шевченка в її літературознавчому й філософському осмисленні досліджено в численних роботах І. Дзюби, О. Забужко, В. Смілянської, Н. Чамати й інших [5–6; 11]. Проблеми музичної Шевченкіани представлено працями Н. Королюк, Н. Костюк, Б. Фільц та інших дослідників, а також розвідками О. Козаренка, Л. Кияновської, Л. Корній, Я. Якуб'яка, які проаналізували зв'язок доробку українських композиторів з поезією Тараса Шевченка [8–9; 12–13]. Численні концертні програми, об'єднані назвою «Вокальна Шевченкіана», і наукове дослідження ейдосу вокальності Т. Шевченка здійснила В. Антонюк, розвинувши свої наукові результати в авторському курсі лекцій «Історія вокального виконавства» [1–2; 7]. Під час написання статті ми керувалися знаннями, отриманими з лекційного курсу В. Москаленка – автора теорії музичної інтерпретації [10]. Матеріалами дослідження також стали фахові праці з проблем вокальної творчості (Н. Гребенюк) [4]. Цікавий результат китайського дослідника інтонаційно-жанрових засад українських солоспівів Ван Цзо, на думку якого «у процесі вивчення української камерно-вокальної лірики варто розрізняти кілька її різновидів, жанрова-стилістична різниця яких зумовлена історико-жанровою генезою та природою мелосу: є романс, зміст якого розкриває загальноєвропейський інтонаційний комплекс; і є солоспів, лінія якого йде від «Музики до «Кобзаря» М. Лисенка. Прикметними ознаками солоспіву є вокальність, породжена розумінням характеру національного стилю, мелодична пластика, яскрава образність, помножені на відчуття поетичної інтонації [3, с. 733].

Методологія дослідження базується на застосуванні інтегрального підходу: музично-історичного й інтерпретативного аналізу та комбінуванні описового й компаративного методів.

Результати. Специфіка сучасного виконання солоспівів полягає в тому, що камерний спів був і залишається сферою артистичного вираження вокальної мініатюри, її образної глибини й концентрованої музичної думки. Тому сучасна школа камерного співу орієнтована на виховання артистів, здатних солювати й висловлювати музичні настрої психологічно переконливо та зріло [4, с. 69]. Саме тому сучасна вокальна школа вису-

ває професійні вимоги до виконання солоспівів, серед яких – розвинений динамічний діапазон і водночас володіння філігранними прийомами камерного виконавства (техніка філірування та *mezzo voce*, тембральна палітра тощо); відчуття стилю й уміння відтворити задум композитора. В усвідомленні професійно підготовленого виконавця-вокаліста жанр українського солоспіву – це передовсім національна експресія співаного слова (термін В. Антонюк) та особливий світ душевної розповіді, що звучить у голосі з інтимною щирістю та сповідальністю [1, с. 67–77]. Специфіка солоспіву об'єктивує позиції концертного виконання, що передбачає вияв вокальної харизми камерного співака, завжди орієнтованого на діалог з аудиторією, на створення інтимної й довірливої атмосфери виступу. Таке завдання вимагає від вокаліста – камерного виконавця – особистісного розуміння і смислової інтерпретації музичного твору, його наповнення максимальною деталізацією різноманітних виразових засобів [4, с. 91]. Академічна манера виконання солоспівів без супроводу вимагає від вокаліста досконалого володіння всіма типами вокалізації, імпровізуванням, а також розуміння стилю. Підвищена емоційність концертно-камерного виконання солоспівів (гнучкість мелодії, динамічна й ритмічна розмаїтість) потребують від співаків уваги до стилістики задіяних виразових засобів – вокально-технічних, образно-художніх і динамічно-рухливих (сценічних).

Солоспіви В. Рибальченка на вірші Т. Шевченка віддзеркалюють художньо-мистецькі процеси в українській музичній культурі, що потужно вплинули на формування національної вокально-виконавської школи, адже українська вокально-виконавська традиція сформувалася й розвинулася на таких жанрах, як солоспів, романс, народна пісня, у ній домінуючими стали ліричні та лірико-драматичні особливості інтерпретації, орієнтація на високий художній рівень культури академічного співу. Українська композиторська школа слугувала важливим фактором розвитку вокально-виконавської, спираючись на фольклорно зумовлені жанрові різновиди й форми камерної творчості, що особливо яскраво виражені у творчості композиторів ХХ ст., коли посилюлися тенденції до ствердження професіоналізму, вироблення чітких фахових критеріїв і професійних способів реалізації в розвитку національного музичного мистецтва [1, с. 12].

Жанр солоспіву, на який спрямував свою увагу В. Рибальченко, створюючи цикл романсів на вірші Т. Шевченка, має багато можливостей для виконавської інтерпретації: показовою можемо назвати виконання цього твору заслуженою артисткою України, лауреаткою міжнародних конкурсів, Валерією Туліс. Провідна солістка Національного театру оперети (із 2012 р.) В. Туліс закінчила НМАУ імені П.І. Чайковського як оперна та камерна співачка й викладач (клас докторки культурології, професорки, народної артистки України, завідувачки кафедри камерного співу Валентини Геніївни Антонюк). Удосконалювала свою майстерність в Італії, на майстер-класах професора Марчелло Ліппі. Лауреат Міжнародних конкурсів: «Мистецтво ХХІ століття», «Гран-прі Марії Каллас», «Гран-прі Тре-

тього міжнародного конкурсу «Солоспів», «Гран-прі Третього міжнародного конкурсу «Романс», дипломант конкурсів імені Соломії Крушельницької, Миколи Римського-Корсакова, Станіслава Монюшко, володар Міжнародної нагороди в кіномистецтві «Дебют» («За високі професійні досягнення, фондові записи на українському радіо»). Учасниця фестивалів «Музичні прем'єри сезону», «О-FEST», «Карпатський простір», «Сіверські музичні вечори», форуму «Opera Europa 2017» тощо. Гастролювала в Німеччині, Франції, Польщі, Казахстані, Алжирі [13, с. 142]. У її репертуарі – безліч камерно-концертних творів українських і зарубіжних композиторів, серед яких – обраний нами для вивчення цикл В. Рибальченка. Зосередимося на його аналізі, маючи за виконавський зразок інтерпретацію твору, здійснену Валерією Туліс під керівництвом нашої спільної викладачки Валентини Геніївни Антонюк.

Перший номер циклу – «Ой стрічка до стрічечки» – виконується з усвідомленням важливості виразної подачі кожного слова, з опорою на чисте інтонсування та дотриманням усіх темпових указівок автора. В умовно другій частині романсу «Ой плахотка...» відбувається стрімке темпове зрушення (*Presto* – 200). За такого швидкого темпу для виконавиці важливо зберегти артикуляційну виразність, не загубити чіткість слів і мелодичної лінії, що ускладнюється динамічним нюансом *piano*, указаним у тексті автором. На завершення романсу «Ой стрічка до стрічечки» автор додає виразних динамічних градацій, що важливо виконати вокалістці, дотримуючись усіх музичних нюансів, змін у динаміці, і зробити в кінці пісні потужне наростання динаміки голосу з *piano* до *ff*.

Другий – «Якби мені крила» (з поеми «Сотник») – побудовано так, що перша фраза повторюється тричі, кожного раз вокалістці потрібно проінтонувати її з новим смыслом, урізноманітнюючи образ, при цьому дотримуючись ритмічної пульсації співаного слова. Це свого роду вступ до основної частини (*allegro assai* – 152). І тут наявний складний темповий контраст – раптовий перехід із повільного руху до швидкого, що потребує особливої вокальної та сценічної майстерності й відчуття стилю пісні-танцю.

У частині *Moderato con moto* композитор застосовує змінний розмір (2/4 – 3/4 – 4/4 – 3/4). Також для цього романсу характерні постійні зміни в динаміці, що також є складним завданням і потребує концентрації виконавських сил солістки, також технічної вправності. Романс завершується нотою «ля» *a cappella* в динаміці *pp*, що є дуже непростим випробуванням для позиційної манери виконання солістки.

Третій – «Ой піду я не берегом – лугом» – є лірико-драматичним центром усього циклу. Це романс драматичного змісту, глибокої експресії; у ньому повсякчас наявні динамічні зміни – контрасти *piano* та *forte*. На завершення солоспіву звучить вокаліз як відголосок основної частини твору: у ньому виконавиці необхідно відчуття й передати всю тугу та біль душевного розпачу героїні, її внутрішню трагедію; це – найдраматичніша частина романсу й усього циклу.

Четвертий – «*Подражаніє сербському*» – є складним у технічному стосунку тут необхідно продемонструвати зміни настрою, зумовлені змістом солоспіву (від оповідального – до ліричного). Кінцівка романсу «*Andantino con moto*» відбувається в динаміці *piano* (початок і завершення) у верхній теситурі, що потребує досконалої інтонаційної й позиційної подачі.

П'ятий – «*Із-за гаю сонце сходить*» – характерний повсякчасною зміною метроритму (3/4 – 4/4 – 2/4). Це найскладніший романс у театральнo-драматичному плані: у ньому йдеться про кріпачку, козака й пана, який катує їх. У романсі композитор використав прийоми різкої зміни динаміки між частинами, від *ff* до *pp*, прагнучи до вираження конфліктних образів, їх зіставлення та наповнення трагедійним змістом.

Шостий – «*Якби таки...*» (з поеми «*Гайдамаки*») – звучить у дуже швидкому темпі (*alla breve*); у ньому – багато текстових повторів, які в співі потрібно семантично урізноманітнювати, задля збагачення образно-художнього змісту. Наявні й різкі динамічні зіставлення *forte* – *piano* майже в кожному такті. Виконавська складність романсу полягає в дотриманні швидкого темпу за рахунок збереження високої вокальної позиції та чистоти інтонування.

Здійснюючи виконавський аналіз циклу В. Рибальченка на вірші Т. Шевченка, ми звернули увагу на пошук нових фарб, нових смислів, підтекстів цих солоспівів, що перетворюється в процесі його вивчення на поглиблене занурення в образно-сміслові основи поетичного першоджерела. Інтерпретація солоспівів В. Рибальченка на вірші Т. Шевченка набула повноти вираження через сформовану культуру звука співачки, яка визначається її школою. Способи досягнення акустично досконалого, еталонного співу залежать від природних даних, музичної підготовки, слухового досвіду, а головне, від уявлення вчителя про ідеальне звучання голосу його учня. Сукупність цих характеристик і становить зміст поняття «вокальна школа».

Висновки. Здійснення виконавського аналізу циклу В. Рибальченка «Шість романсів на слова Тараса Шевченка» зумовило концентрацію нашої уваги на способах педагогічного впливу на формування індивідуальної манери й вокально-виконавського стилю солістки через персоніфікацію художніх образів, експресивне відтворення психологічних станів і настроїв, створення інтонаційно-фонічних нюансів з метою максимального відтворення музично-поетичної концепції та сценічного втілення авторського задуму. Для В. Туліс у виконанні солоспівів В. Рибальченка властиві чистота й краса тону, віртуозна гнучкість і надзвичайна рухливість фразування, що є особливістю виконавської майстерності української співачки, цікавої своїми природними даними (естетичні, акустичні та емоційні характеристики звука, національна експресія, темперамент), так само й індивідуальною манерою виконання (інтонаційною переконливістю, метроритмікою, фра-

зуванням). Артистизм виконання, висока технічність і вільне володіння регістрами та динамічним діапазоном, дотримання академічної манери співу, рельєфність і пластичність звуковедення, м'якість і теплота тембру голосу В. Туліс зумовлені своєрідною філософією звуку її викладачки В. Антонюк.

Цілеспрямована концентрація всіх внутрішніх сил В. Туліс на досягнення головної мети, – переконливості в трактуванні музичних образів солоспівів В. Рибальченка на вірші Т. Шевченка, – є ознакою професіоналізму та водночас світоглядного, мистецького розвитку співачки в розумінні художніх ідей твору: вона досконало розкрила потенціал твору, його інтонацію, динаміку, темпові характеристики, артикуляцію, фразування, агогіку тощо, стверджуючи свій індивідуальний виконавський стиль у контексті кращих традицій української вокальної школи.

Представлений нами виконавський аналіз солоспівів В. Рибальченка, зібраних у цикл «Шість романсів на слова Тараса Шевченка: для високого жіночого голосу в супроводі фортепіано» (1966), дає підстави для визначення, що твір складається з різноманітних за образним змістом і драматургічним характером романсів. Кожен із них відображає жанрові характеристики українського солоспіву: куплетну форму, взаємопроникливість поетичного слова й музики, простоту і щирість емоційного змісту, естетичну красу й довершеність музичної думки. З'ясовано, що В. Рибальченко в циклі «Шість романсів на слова Тараса Шевченка» вибудовує драматургію кожного номера на основі принципу контрасту задля багатогранного розкриття художньо-образного змісту поетичного тексту, акцентуючи увагу на тембрових і динамічних характеристиках вокального звучання, ладогармонічній мові твору як важливих факторів драматургічного розвитку й музичної виразності в розкритті різнопланових за змістом віршів Великого Кобзаря: психологічно-поглиблених, філософсько-споглядальних, лірично-задумливих, епічних. Проаналізовано виконавську манеру сучасної української співачки Валерії Туліс в інтерпретації солоспівів Всеволода Рибальченка на вірші Тараса Шевченка, що набула повноти вираження через сформовану культуру звука, визначену школою професорки Валентини Антонюк, а також її художній світогляд, рівень естетичного розвитку. Визначено, що пошук відповідних авторському задуму шляхів вираження музичної думки у вокальному циклі В. Рибальченка «Шість романсів на слова Тараса Шевченка» зумовив розвиток виконавських особливостей, які впливають на характер представлення музичного образу й проявляються у виконавській схильності солістки до емоційної підкресленості психологічних станів і настроїв, посилення інтонаційно-фонічних нюансів музичного мовлення й загалом персоніфікації виконавської манери прочитання та сценічного втілення композиторського задуму твору.

Література:

1. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.

2. Антонюк В.Г. Образ ностальгічної вокальності у духовній спадщині Тараса Шевченка. *Музика. Український інтернет-журнал*. 2022.12.04. URL: <http://mus.art.co.ua/obraz-nostalichnoi-vokalnosti-u-dukhovniy-spadshchyni-tarasa-shevchenka>.
3. Ван Цзо. Інтонційно-жанрові засади українського солоспіву. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 40. 2014. С. 726–736.
4. Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 1999. 269 с.
5. Дзюба І.М. Тарас Шевченко. Життя і творчість. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 720 с.
6. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. 4-е вид. Київ : Факт, 2007. 148 с.
7. Зворигіна О. Вокальна Шевченкіана Валентини Антонюк. *Музика. Український інтернет-журнал*. 2023.20.03. URL: <https://mus.art.co.ua/vokalna-shevchenkiana-valentyny-antonjuk>.
8. Короліук Н.І. Кобзарєва пісня: поезія Тараса Шевченка і музика. Київ : Фонд мистецтв «Юніталанти», 1994. 75 с.
9. Костіук Н.О. Поезія Тараса Шевченка в українській музиці: імена і жанри. *Студії мистецтвознавчі*. 2008. № 2. С. 101–110.
10. Москаленко В.Г. Лекції з музичної інтерпретації : навчальний посібник. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 2013. 134 с.
11. Смілянська В., Чамата Н. Структура і смисл: Спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка. Київ : Вища школа, 2000. 207 с.
12. Фільц Б.М. Особливості розкриття поезії Тараса Шевченка у творчості українських композиторів. *Студії мистецтвознавчі*. 2014. № 3. С. 20–30.
13. Шевченкіана на початку ХХІ століття: *Матеріали науково-практичної конференції, присвяченої 190-річчю від дня народження Т.Г. Шевченка*. 25 березня 2004 р. Харків, 2004. 194 с.
14. Рибальченко В.П. Шість романсів на слова Тараса Шевченка [Ноти] : для високого жіночого голосу в супроводі фортепіано. Київ : Мистецтво, 1966. 42 с.

References:

1. Antonyuk V.G. (2001). *Ukrainska vokalna shkola: etnokulturolohichniy aspekt*. Monohrafiia [Ukrainian vocal school: ethnocultural aspect. Monograph]. Ukrainska ideia, Kyiv. 144 p. [in Ukrainian].
2. Antonyuk V.G. (2022). *Obraz nstalichnoi vokalnosti u dukhovniy spadshchyni Tarasa Shevchenka* [The image of nostalgic vocality in the spiritual heritage of Taras Shevchenko]. *Muzyka. Ukrainskyi internet-zhurnal*. URL: <http://mus.art.co.ua/obraz-nstalichnoi-vokalnosti-u-dukhovniy-spadshchyni-tarasa-shevchenka> [in Ukrainian].
3. Wang Zuo (2014). *Intonatsiino-zhanrovi zasady ukrainskoho solospivu* [Intonational and genre principles of Ukrainian solo singing]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*. Vyp. 40. S. 726–736 [in Ukrainian].
4. Hrebenuk N.Ye. (1999). *Vokalno-vykonavska tvorchist: psykholoho-pedahohichniy ta mystetstvoznavchyi aspekty* [Vocal and performing creativity: psychological-pedagogical and art history aspects]: monohrafiia. NMAU imeni P.I. Chaikovskoho, Kyiv. 269 p. [in Ukrainian].
5. Dziuba I.M. (2008). *Taras Shevchenko. Zhyttia i tvorchist* [Taras Shevchenko. Life and creativity]. Kyiv : Vydavnychiy dim «Kyievo-Mohylianska akademiia», 720 p. [in Ukrainian].
6. Zabuzhko O. (2007). *Shevchenkiv mif Ukrainy. Sproba filosofskoho analizu* [Shevchenko's myth of Ukraine. An attempt at philosophical analysis]. [4-e vyd]. Kyiv : Fakt. 148 p. [in Ukrainian].
7. Zvoryhina O. (2023). *Vokalna Shevchenkiana Valentyny Antoniuk* [Valentina Antonyuk's vocal Shevchenkiana]. *Muzyka. Ukrainskyi internet-zhurnal*. URL: <https://mus.art.co.ua/vokalna-shevchenkiana-valentyny-antonjuk> [in Ukrainian].
8. Koroliuk N.I. (1994). *Kobzarev apisnia: poeziia Tarasa Shevchenka i muzyka* [Kobzarev Apisnya: Taras Shevchenko's poetry and music]. Kyiv : Fond mystetstv«lunitalanty». 75 p. [in Ukrainian].
9. Kostyuk N.O. (2008) *Poeziia Tarasa Shevchenka v ukrainskii muzytsi: imena i zhanry* [Poetry of Taras Shevchenko in Ukrainian music: names and genres]. *Studii mystetstvoznavchi*. № 2. P. 101–110 [in Ukrainian].
10. Moskalenko V.H. (2013). *Lektsii z muzychnoi interpretatsii. Navchalnyi posibnyk* [Lectures on musical interpretation. Tutorial]. Kyiv : NMAU imeni P.I. Chaikovskoho. 134 s. [in Ukrainian].
11. Smilianska V., Chamata N. (2000). *Struktura i smysl: Sproba naukovoi interpretatsii poetychnykh tekstiv Tarasa Shevchenka* [Structure and meaning: An attempt at scientific interpretation of Taras Shevchenko's poetic texts]. Kyiv : Vyshcha shkola. 207 p. [in Ukrainian].
12. Filts B.M. (2014). *Osoblyvosti rozkryttia poezii Tarasa Shevchenka u tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv* [Peculiarities of the revelation of Taras Shevchenko's poetry in the work of Ukrainian composers]. *Studii mystetstvoznavchi*. № 3. P. 20–30 [in Ukrainian].
13. *Shevchenkiana na pochatku XXI stolittia* (2004). [Shevchenkiana at the beginning of the 21st century]: *Materialy naukovy-praktychnoi konferentsii, prysviachenoi 190-richchiu vid dnia narodzhennia T. H. Shevchenka*. 25 bereznia 2004 r. Kharkiv. 194 p. [in Ukrainian].
14. Rybalchenko V.P. (1966). *Shist romansiv na slova Tarasa Shevchenka* [Six romances to the words of Taras Shevchenko] [Noty] : dla vysokoho zhinochoho holosu v suprovodi fortepiانو. Kyiv : Mystetstvo. 42 p. [in Ukrainian].

МОДИФІКАЦІЯ ВІОЛОНЧЕЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА В СУЧАСНОМУ ВЕКТОРІ РОЗВИТКУ

Погорецький Юрій Юрійович,

аспірант кафедри музикознавства та музичної освіти
факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0002-4314-4464

Стаття присвячена проблемам виконавського інструментального мистецтва, зокрема віолончельного, у світлі сучасного соціокультурного простору. Акцентується увага на нових умовах концертної діяльності, на відміну від попередніх, використанні новітніх технологій і пошуках актуального музичного матеріалу. Описано виконавські завдання і трансформації роботи віолончеліста-інтерпретатора в тенденціях розвитку технічних можливостей. Зазначено на фізіологічних властивостях дій артиста під час публічного виступу, зумовлених специфікою акустичних вимог конкретних мистецьких локацій.

Досліджений спадок виконавських традицій дає можливість виявити новизну інтерпретування, написання нової музики для віолончелі, доповнюючи репертуар особливими творами, що визначає нові форми виконання й модифікацію сучасного музичного розвитку. У наведених прикладах двох творів великої форми композиторів-сучасників України й Ізраїлю – Вікторії Віти Польової та Баруха Берлінера – простежено модифікацію композиторського й виконавського підходів до концепції створення оригінального мистецького продукту. Важливою тенденцією визначено постійні зміни у викладі музичного тексту та специфіки перцепції слухача. Підкреслено зв'язок певного музичного доробку сучасності із джерелами духовної культури, який є актуальною потребою у викликах часу.

Сформовано поняття модифікації виконавства у віолончельному мистецтві й особливостей його конкретних завдань. Окреслено технологічні тенденції появи нових форм існування виконавства в інформативних теренах і їх різновиди – онлайн та офлайн. Зосереджено увагу на інтерпретаційному куті розвідки, що є одним із основних векторів-важелів у розвитку музичного мистецтва. Виокремлено поняття семантики віолончелі в розумінні змістового наповнення уявлення про інструмент з боку індивідуальних особливостей: характеристики звучання, ролі можливостей висловлювання, пріоритетних композиторських уподобань.

Ключові слова: віолончель, модифікація виконавства, онлайн- та офлайн-виконання, семантика віолончелі, твори для віолончелі.

Pohoretskyi Yurii. Modification of cello performance in the modern vector of development

The article is devoted to the problems of performing instrumental art, in particular cello, in the light of modern sociocultural space. Attention is focused on the new conditions of concert activity in contrast to the pre-existing ones, the use of the latest technologies and the search for relevant musical material. The performance tasks and transformations of the work of the cellist-interpreter in the trends of development of technical capabilities are described. It is noted on the physiological properties of the artist's actions during a public performance, due to the specific acoustic requirements of specific artistic locations.

The studied heritage of performing traditions makes it possible to reveal the novelty of interpretation, writing new music for the cello, complementing the repertoire with special works that define new forms of performance and modification of modern musical development. In the given examples of two works of a large form of contemporary composers of Ukraine and Israel – Victoria Vita Poleva and Baruch Berliner, the modification of the composer and performance approaches to the concept of creating an original artistic product is traced. An important trend is determined by constant changes in the presentation of the musical text and the specifics of the listener's perception. The connection of a certain musical heritage of our time with the sources of spiritual culture, which is an urgent need for the challenges of the time, is emphasized.

The concept of modifying performance in cello art and the features of its specific tasks has been formed. Technological tendencies of emergence of new forms of existence of performance in informative spaces and their varieties – online and offline are outlined. The focus of attention is focused on the interpretation angle of exploration, which is one of the main leverage vectors in the development of musical art. The concept of cello semantics is allocated in the understanding of the meaningful filling of the imagination about the instrument from the side of individual features: the characteristics of sound, the role of the possibilities of expression, priority of composer preferences.

Key words: cello, performance modification, online- and offline-performance, cello semantics, works for cello.

Вступ. Інструментальне виконавство в сучасному соціокультурному просторі, за вимогами часу, набуває нових форм, відтворюючи появу нових жанрів, способів їх виконання, тим самим відповідаючи на такі виклики. Розвиток сучасних технологій у різних сферах життєдіяльності людини поступово проникає у виконавське мистецтво й відображається у вигляді нових форм інтерпретації, способів і прийомів гри на віолончелі. Перехід цивілізованого суспільства до постійного вико-

ристання Інтернет мережі диктує нові правила, надає нові можливості. Вплив технологій створення відео- й аудіозаписів, їх розміщення в соцмережах значною мірою становлять нову уявлення про сучасне музичне виконавство.

Матеріали та методи. Віолончельне виконавство перебуває в пошуках новітніх актуальних форм і засобів, поринаючи в специфічні наукові дослідження, тим самим намагаючись знайти рішення складних худож-

ньо-естетичних запитів. Метод поєднання суміжних галузей науки дає можливість краще означити й систематизувати проблеми та завдання сучасного віолончелиста-виконавця. Для визначення нового поняття *онлайн- та офлайн-виконання* проведено міждисциплінарні розвідки. Компаративний та аналітичний методи дослідження застосовано в порівнянні аналізу двох сучасних творів для віолончелі (2021 і 2022 роки написання). У статті використовується емпіричний метод із власного багаторічного концертного досвіду.

Мета дослідження полягає в розкритті тенденцій трансформації актуальних процесів віолончельного виконавства.

Результати. Модифікація віолончельного виконавства пов'язана зі змінами вектору соціокультурного розвитку, світового музичного життя й технологічного прогресу. Відсилення музичного повідомлення в інформативний простір стає важливим компонентом виконавської діяльності задля популярності. Новочасними трансляторами музичного матеріалу стали інтернет-платформи та соцмережі: Youtube, Facebook, Instagram тощо. Метою діяльності музиканта, окрім події (концерту, запису, перформансу), також стає кількість слухачів і «переглядів» його виступу. З появою нових викликів і соціальних обмежень (Covid-19, воєнний стан) актуальними формами концертів стали виступи на відкритому повітрі й онлайн. Карантинні обмеження сприяли поширенню *«open-air»* перформансів, які завжди перебували в полі зору поціновувачів цікавих форматів особливо за сприятливих погодних умов і ще більше здобули популярності. Завдяки суспільному замовленню, модифікації концертних програм за рахунок впливу мейнстріму та кросоверу проглядається дефіцит належних концертних залів, відповідних до ідеї мистецької події, тому музикант-виконавець шукає інші можливості й використовує оригінальні локації сучасного простору. Як такі локації можливо використовувати різні місця: приміщення заводів, урбаністичних об'єктів інфраструктури, лофтів, кінотеатрів, дахів тощо. Для підтримання уваги й зацікавленості слухача доречним є використання якостей перформансу під час виступу саме в спеціальних локаціях. Такі концертні виступи ускладнюють завдання їх організації та підготовки, але, безумовно, користуються великим попитом публіки.

Звучання віолончелі в нових умовах, навіть просто неба потребує особливих акустичних рішень. За відсутності відповідних можливостей виникає прагнення в підсилюванні природного звуку віолончелі й майже всіх акустичних інструментів. Новітні технології дають змогу досягти позитивного результату. Класичні інструменти, а особливо віолончель, мають потужний тембровий потенціал. Гра на електроінструментах залишається недостатньо ефективною з погляду якості звучання, транслюючи лише силу та міць звука. Використання сучасних мікрофонів (DPA, Audio-Technica) з кріпленням безпосередньо до акустичного інструмента виявилось більш вдалим і довершеним, уже стає нормою в музичному просторі сьогодення. Заохочення цих пристроїв на сучасних лока-

ціях є невід'ємною частиною технічних умов концертів такого формату й у комплексі з якісною звуковою апаратурою і компетентною роботою звукорежисера дають ширші можливості для виконавців.

Втрачаючи природні тембральні властивості інструмента, виконавець починає видобувати гармонійне звучання за рахунок докладання певних фізичних зусиль, використовуючи збільшення фізичного навантаження. Розширюється амплітуда рухів задля якості тембру, збільшується контроль над інтонацією, що продиктовано відсутністю якісного транслювання звуку для виконавця на сцені. Художньо-технічні засоби віолончелиста-інтерпретатора – динамічні нюанси, агогічні підкреслення, темпоритмічні особливості, штрихи – підлягають утрируванню, дещо збільшенню. Необхідно зазначити, що головну роль у музичному мистецтві має виконавець і його майстерність. Наголошуючи на пріоритетному ставленні до вагомості дії інтерпретатора, доктор філософії О.Т. Катрич у статті відзначає: усе залежить від виконавця [1]. У монографії О.А. Червої, присвяченій творчості видатного віолончелиста, заслуженого артиста України В.С. Червова, зазначено, що віолончеліст, зі слів Вадима Червова, повинен компенсувати якості, яких не вистачає в інструменті, майстерністю гри. Він завжди міг відтворити естетичне звучання на найпростішому з погляду рівня виготовлення інструменті. Вирізняв найтонші зміни окраси звуку, тембру постійно експериментуючи зі звуковибудуванням, дотримуючись вимог внутрішнього слухання. На переконання В.С. Червова, дотик людських рук до віолончелі є основним механізмом утілення замислу у звук [7, с. 105–106].

До новітніх форм у віолончельному виконавстві й музичному виконавстві загалом можна зарахувати концертні виступи онлайн та офлайн. Ця форма сприйняття контенту вже є невід'ємною частиною музичного життя. Професор соціології Лондонської школи економіки та політичних наук Дон Слейтер стверджує, що різниця між тим, що є онлайн, і тим, що вважається офлайн, з погляду його галузі є надто простою. Він аргументує це тим, що відмінності у відносинах є складнішими, ніж проста дихотомія онлайн проти офлайн, тому що деякі люди не розділяють онлайн-відносини з офлайн і реальним життям, заводячи друзів по листуванню. Навіть телефон можна розглянути як інтернет-досвід у певних обставинах, бо зараз практично не існує межі між новими технологіями й інтернетом [9]. У цьому ж контексті наявність людини в мережі називається «онлайн», а її відсутність – «офлайн».

Різниця між цими поняттями в соціології та музикознавстві велика. Музичне онлайн-виконання транслюється виключно в кіберпросторі, інтернет мережі, тоді як поняття офлайн-виконання ототожнюється зі сталим форматом концертного виступу, який відбувається в реальному часі та місці, де слухач має можливість бути присутнім безпосередньо, слухати й бачити виконавця. Сприйняття звуку та енергії артиста наживо завжди складно зіставити зі сприйняттям того самого виступу навіть у професійному записі чи онлайн, завдяки більш

яскравим афектам у слухача за рахунок високого рівня емоційної концентрації та співпереживання музичного твору в живому виконанні. Але є суттєва різниця в можливостях охоплення аудиторії, під час сучасного онлайн-виконання порівняно з офлайн-виконанням, тому що гіпотетично кількість людей, яка прослухає цю трансляцію, може сягати кількості технічних приладів у світі для її перегляду водночас. Тому більшість концертів офлайн усе частіше проходять із використанням технології веб-трансляції та стриму, тим самим перетворюючись на онлайн-виконання. Важливою відмінністю залишається те, що трансляція онлайн-виконання можлива за будь-яких часових і локаційних умов. Отже, стала форма концертного виступу теж трансформується завдяки можливостям новітніх технологій, модифікація виконавства зумовлена вектором розвитку технічних можливостей.

Специфіка наукових досліджень сучасного віолончельного виконавства полягає в складності відокремлення самого поняття «віолончельне виконавство» з контексту «інструментальне виконавство». Ключем до розуміння феномена віолончельного виконавства є семантика віолончелі. З одного боку, великий тембровий спектр, який найбільш наближений до певних регістрів людського голосу: від меланхолійності, що відбилася в сентиментально-романтичному вигляді інструмента, до драматично-мужнього тону монологів, сповідальності, найвищого прояву трагізму, співзвучних мистецтву ХХ та першій чверті ХХІ століття. З іншого – процес еволюції музики для віолончелі, оригінальні жанри, форми виконання, стилістичні й технічні прийоми, які раніше не використовували в репертуарі. Нинішні тенденції поки що недостатньо вивчені.

Розкриття розуміння багатофункціональності інструмента віолончелі можливо побачити в різних напрямках музичної діяльності: сольний, камерний грі (ансамблі різних складів), участі в складі оркестру, створенні фонового звучання як заповнення музичного простору й певні музичні завдання (інтонаційні, ритмічні, агогічні) у звукозапису, концертному виконанні, завдяки різновидам імітаційних прийомів. У сучасному віолончельному репертуарі з'являються самотутні твори для віолончелі соло, камерні твори, сольні партії з оркестром, саундтреки для художніх і документальних фільмів із сольним голосом віолончелі тощо.

Українська мисткиня Вікторія Польова посідає особливе місце в сучасному музичному просторі, створила й розвиває свій унікальний композиторський стиль, який бере витoki з найпотужніших проявів мистецького авангарду. Світова прем'єра музики до балету «Дзеркало. Сні. Маленьке життя» (2021 рік написання) для фортепіано з камерним оркестром відбулася 11 травня 2021 року в колонному залі імені М.В. Лисенка Національної філармонії України. Музика балету «Дзеркало» – це 15 п'єс умовної дійсності героя, його уявлення світобудови крізь призму сну, пошуки відповідей на важливі питання власного внутрішнього пошуку. У преамбулі автора до партитури зазначено опис ірраціональної розповіді, сюжет якої вгадується, але не виявлений і дещо розірва-

ний. «Метареальність простих див, де музика парить над логікою» [2, с. 3]. Партитура включає сольні голоси фортепіано, віолончелі, ударних інструментів, сурми, флейти, кларнету і скрипки, які наділені характеристиками-образами. У цьому видатному творі наявна особлива сольна партія віолончелі. У творчості В. Польової яскраво проявлені тенденції підкреслення значення ролі віолончелі як в особистому ставленні до інструмента, так і в семантично-сакральному сенсі.

Зосереджуючи увагу на семантиці інструмента, впливу його звучання на слухача, Вікторія Віта Польова виокремлює декількох камерних п'єс для віолончелі й фортепіано всередині оркестрового циклу, яке є спеціальним композиторським прийомом, у такий спосіб акцентуючи увагу слухача на цю частину балету. У номері 13 «Танка» балету «Дзеркало» композиторка транслює семантику віолончелі висловленням на сторінці рукопису: «Віолончель – людина. Вистоювання, вибудовування себе»¹. Партія віолончелі створена в довгих тривалостях, процесуальній тягlosti й повільному висхідному переході по регістрах, сягаючи найвищої тональної ноти *соль* для можливого утримання довгого звука на інструменті. Партія віолончелі створює образ складності етапів духовного життя людини, цілковито виходить на перший план, виконується в авангарді динамічного балансу за задумом композиторки.

У п'єсі «Етер» для фортепіано й віолончелі (№ 14 балету) тема віолончелі має ознаки внутрішнього співу, існує та розвивається за канвою фортепіанної фактури, доповнюючи й підсилюючи її. У творі закладено партію голосу «ельфійською мовою»², яку можна виконувати кожному з учасників ансамблю, а також окремому вокалісту (вокалістці). Подібний ефект використав ізраїльський композитор Барух Берлінер під час концерту для віолончелі з камерним оркестром під назвою «Сон Якова», що має аналогічні відсилання до сучасного духовно-інструментального жанру. Симфонічна поема Баруха Берлінера «Сон Якова» надихнула композитора на створення однойменного концерту, який спочатку був написаний для віолончелі, а сьогодні вже існує в чотирьох версіях: для віолончелі, скрипки, альту і кларнета. У постійному процесі «кристалізації» ідеї твору виникла каденція для віолончелі до другої частини, у якій на фоні остинатних гармоній в оркестрі відбувається неочікуване застосування співу єврейської молитви самим солістом чи музикантом з оркестру, зазвичай віолончелістом (віолончелісткою) [8]. Концерт Б. Берлінера – частина великого міжнародного проекту Genesis («Створення світу»), який став масштабним роздумом про свободу вибору й боротьбу між добром і злом, закладеною Богом у людині³.

У назвах творів балету Вікторії Віти Польової «Дзеркало. Сні. Маленьке життя» й Баруха Берлінера «Сон Якова» спостерігаються спільні асоціативні пара-

¹ Вікторія Віта Польова «Танка» для віолончелі і фортепіано (№ 13 балету «Дзеркало. Сні. Маленьке життя»), рукопис, 1 с.

² Вірш із «Книги Книг» Олексія Олександрова «ельфійською мовою».

³ З особистого спілкування з Барухом Берлінером під час концертного туру оркестру «Kyiv Virtuosi» Латинською Америкою (Богота, Колумбія, 6 червня 2023 року).

лелі. Прийом застосування співу виконавцем у інструментальному творі не є новим, його використовували ще за часів бароко, але у ХХІ столітті він набуває нової сили, стає частиною масштабних творів, у зв'язку з чим потребує специфічного відтворення. Виконання наведених композицій висуває всі сучасні вимоги перед віолончелистом-інтерпретатором, адже обидва твори активно виконують у світовому концертному просторі.

Висновки. Розвиток наукових технологій, що спричиняють світову еволюцію цивілізації, в інструментальному виконавстві змінює уявлення суспільства й про віолончельне виконавство. Тенденції такого розвитку модифікують форми музикування на віолончелі. Сприйняття сучасного віолончельного виконавства неодмінно залежить від усіх факторів впливу цього процесу. Технічний прогрес диктує нові стандарти і правила в різних сферах науки й мистецтві. І в цьому постійному русі наука й мистецтво існують у щільній співпраці, створюючи спільний цілісний актуальний продукт.

Методи пізнання змін виконавських тенденцій трансформуються згідно із запитом часу. З'являються суміжні науки, дисципліни, що визначають, досліджують новітні процеси. Задля розгорнутого вивчення про-

блематики віолончельного виконавства використовують міждисциплінарні науки. Новітнє віолончельне виконавство майже не існує у звичному понятті, розвивається на перетинах інших видів мистецтва й набуває різних форм.

Особливості сучасного концертного виконання суттєво відрізняються від класичного, академічного, загальноприйнятого музикування в акустичному залі. Сьогодні воно пов'язано з такими важливими аспектами, як вибір локації, особливості озвучення концертного приміщення, підсилювання звуку класичних інструментів, зокрема віолончелі, використання пристроїв, лаштунків для створення комфортного чи специфічного звуку згідно з поставленою метою та художніми ідеями виконавця.

Простежені новітні форми віолончельного виконавства в актуальних форматах онлайн та офлайн охарактеризовано в компаративному аналізі. Охарактеризовано також вплив транслявання виконання музики в Інтернет мережі задля поширення й популяризації виконавського інструментального мистецтва. Наголошено на тому, що специфіка наукових досліджень у віолончельному виконавстві існує в синтезі різнобічних наукових методів визначення й розуміння цього виду мистецтва.

Література:

1. Катрич О.Т. Колективний слухач – пасивний реципієнт чи креатор ідей? (Про інтенціональний вимір музичного виконавства). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ, 2022. Вип. 135 : Інтерпретаційні аспекти музичної творчості. С. 17–25.
2. Польова В.В. «Дзеркало. Сні. Маленьке життя». Балет. Партитура. Рукопис. Київ, 2021. 86 с.
3. Польова В.В. «Танка» для віолончелі і фортепіано. Рукопис. Київ, 2020. 5 с.
4. Польова В.В. «Етер» для віолончелі і фортепіано. Рукопис. Київ, 2020. 7 с.
5. Стародуб І.В. Фортепіанна музика Вікторії Польової: досвід виконавського втілення та слухачького сприйняття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ, 2022. Вип. 135 : Інтерпретаційні аспекти музичної творчості. С. 48–57.
6. Сучасне віолончельне мистецтво: естетика, теорія, практика : навчальний посібник для вищ. навч. закл. к-ри і мистецтв III–IV рівнів акред. / В.Г. Сумарокова та інші. Одеса : БМБ, 2009. 160 с.
7. Червова О.А. Вадим Сергійович Червов («Вклонитися пам'яті»). Київ : Фенікс, 2012. 320 с.
8. Berliner, Baruch “Jacob’s Dreams” concerto for cello & string orchestra. Manuscript. Tel Aviv, 2022. P. 52.
9. Slater, Don. Social relationships and identity online and offline. In: Lievrouw, Leah and Livingstone, Sonia, (eds.) *Handbook of New Media: Social Shaping and Consequences of Icts*. Sage Publications, London, UK, 2002. P. 533–546.

References:

1. Katrych O.T. Kolyektivnyi slukhach – pasyvnnyi retsyipiient chy kreator idei? (Pro intentsialnyi vymir muzychnoho vykonavstva) [Collective listener – passive recipient or creator of ideas? (On the intuitive dimension of musical performance)] // *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Vyp. 135: Interpretatsiini aspekty muzychnoi tvorchosti. Kyiv, 2022. S. 17–25 [in Ukrainian].
2. Polova V.V. «Dzerkalo. Sny. Malenke zhyttia» [Mirror. Dreams. A Little Life]. Balet [Ballet]. Partytura [Score]. Rukopys [Manuscript]. Kyiv, 2021. 86 s. [in Ukrainian].
3. Polova V.V. «Tanka» dlia violoncheli i fortepiano [«Tanka» for cello and piano]. Rukopys [Manuscript]. Kyiv, 2020. 5 s. [in Ukrainian].
4. Polova V.V. «Eter» dlia violoncheli i fortepiano [«Eter» for cello and piano]. Rukopys [Manuscript]. Kyiv, 2020. 7 s. [in Ukrainian].
5. Starodub I.V. Forteapianna muzyka Viktorii Polovoi: dosvid vykonavskoho vtilennia [Piano music by Victoria Poleva: experience of performing embodiment] // *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Vyp. 135: Interpretatsiini aspekty muzychnoi tvorchosti. Kyiv, 2022. S. 48–57 [in Ukrainian].
6. Sumarokova V.H., Bilousova Yu.V., Veselina O.Yu., Kononova M.V., Larchikov V.V. Suchasne violonchelne mystetstvo: estetyka, teoriia, praktyka [Contemporary cello art: aesthetics, theory, practice]: Navch. pos. dlia vyshch. navch. zakl. k-ry i mystetstv III–IV rivniv akred. – Odessa: VMV, 2009. – 160 s. [in Ukrainian].
7. Chervova O.A. Vadym Serhiiiovych Chervov («Vklonytysia pamiati») [Chervov, Vadym (Bow to Memory)]. – K.: Feniks, 2012. – 320 s. [in Ukrainian].
8. Berliner, Baruch «Jacob’s Dreams» concerto for cello & string orchestra. Manuscript. Tel Aviv. 2022. Pp. 52.
9. Slater, Don (2002) Social relationships and identity online and offline. In: Lievrouw, Leah and Livingstone, Sonia, (eds.) *Handbook of New Media: Social Shaping and Consequences of Icts*. Sage Publications, London, UK, pp. 533–546.

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНЦІЙ У САМОСТІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ХОРОВОГО КЕРІВНИКА

Пушкар Лариса Федорівна,

старший викладач кафедри хореографії та музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0001-5390-7763

Коган Інна Петрівна,

концертмейстер кафедри хореографії та музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0001-9119-6624

Гламаздіна Олена Павлівна,

концертмейстер кафедри хореографії та музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка
ORCID ID: 0009-0000-5641-8519

У статті розглядаються теоретичні аспекти проблеми формування професійних компетенцій у самостійній діяльності майбутнього хорового керівника за умов сучасного культурно-освітнього середовища. Завданнями дослідження є теоретичний аналіз наукових підходів щодо визначення характерних основних функцій диригента-хормейстера, показників розвитку його виконавських навичок у роботі з хором, професійних компетенцій як результату зростання фахових характеристик особистості хормейстера.

Визначено напрями диригентсько-хорової підготовки в процесі формування професійних компетенцій сучасного керівника хорового колективу в закладах вищої освіти мистецького спрямування. Зазначено, що оволодіння методичною та технологічною освітньою базою сприяє формуванню підготовки до самостійного пошуку шляхів для успішної професійної позиції та творчої активності. Наголошено, що для забезпечення результативності самостійної роботи здобувачів вищої освіти викладачу потрібно контролювати виконання завдань, спрямованих на опанування сучасних методів і прийомів музичної освіти, на різних етапах його реалізації. Аналізуючи й узагальнюючи теоретичні здобутки, спираючись на особисті надбання, зробили спробу узагальнити найбільш ефективні умови розвитку професійних компетенцій хормейстерів.

Такий підхід дасть змогу уникнути прогалин у формуванні професійних досягнень здобувачів вищої освіти, забезпечити і спрямувати навчальний процес на формування комплексу спеціальних базових знань, необхідних мистецьких умінь і практичних навичок майбутніх хормейстерів на основі розвитку й удосконалення особистісних професійних компетентностей: виконавських, педагогічних, організаційних, просвітницьких, комунікативних тощо, які забезпечують ефективність практичної професійної виконавської та педагогічної діяльності у сфері музичної освіти й науки.

Ключові слова: професійні компетенції, самостійна діяльність, мотивація, хорове виконавство, творча активність, вокально-хорова робота.

Pushkar Larysa, Kohan Inna, Hlamazdina Olena. Formation of professional competences in the independent activity of the future choir director

The article considers the theoretical aspects of the problem of the formation of professional competences in the independent activity of the future choir director under the conditions of the modern cultural and educational environment. The tasks of the research are the theoretical analysis of scientific approaches to determine the characteristic main functions of the conductor-choirmaster, indicators of the development of his performance skills in working with the choir, professional competencies as a result of the growth of the professional characteristics of the choirmaster's personality.

The directions of conducting and choral training in the process of forming the professional competences of the modern choral team leader in institutions of higher education of the artistic direction have been determined. It is noted that mastering the methodical and technological educational base contributes to the formation of preparation for independent search of ways for a successful professional position and creative activity. It is emphasized that in order to ensure the effectiveness of the independent work of students of higher education, the teacher needs to monitor the performance of tasks aimed at mastering modern methods and techniques of music education at various stages of its implementation. Analyzing and summarizing theoretical achievements, relying on personal assets, an attempt was made to summarize the most effective conditions for the development of professional competencies of choirmasters.

This approach is able to avoid gaps in the formation of professional achievements of higher education seekers, to ensure and direct the educational process to the formation of a set of special basic knowledge, necessary artistic skills and practical skills of future choirmasters based on the development and improvement of personal professional competencies: executive, pedagogical, organizational, educational, communicative, etc., which ensure the effectiveness of practical professional performing and pedagogical activities in the field of music education and science.

Key words: professional competences, independent activity, motivation, choral performance, creative activity, vocal and choral work.

Вступ. Актуальність статті зумовлена потребою сучасної системи підготовки хорових диригентів у детальному вивченні професійних виконавських навичок і засобів їх формування. Беручи до уваги практичну роботу з хором колективом, майбутній спеціаліст опановує низку завдань, що є складниками його професійної діяльності. Майстерність диригента визначається не лише рівнем знань, умінь і навичок майбутніх фахівців, а й синкретичними та взаємозумовленими компетенціями в процесі здобуття ними вищої освіти.

Матеріали та методи. Формування професійних компетенцій майбутнього хормейстера в системі фахової музичної освіти пов'язане з активною пошуковою діяльністю студентів, оскільки право на вільний вибір, реалізацію творчого потенціалу в практичній діяльності в умовах інноваційних процесів може бути основним складником виконавського напрямку. У перебігу постійного вдосконалення теоретичних знань з основного предмета спеціалізації та практичного досвіду збагачуються музичні потреби особистості, розширюється кругозір і зростає духовна культура загалом. Безперервні мистецькі пошуки притаманні творчій особистості та сприяють постійному зростанню інтересу до діяльності.

Так, О. Михайличенко окреслює важливі закономірності музичного навчально-виховного процесу, які проявляються в єдності й взаємодії музичного виховання та загального розвитку людини; у зв'язку між рівнем музичного розвитку особистості й характером її практичної творчої діяльності; у поєднанні загальної мети виховання та конкретних музично-виховних завдань; у єдності методів музичного виховання й самовиховання; взаємозв'язки між можливостями особистості та природою виховних впливів [1, с. 80–82].

Невід'ємною частиною професійної підготовки педагога-хормейстера, пов'язаною з широким спектром майбутньої практично-педагогічної роботи хорового керівника, у поєднанні власне музичної, загальнокультурної та психолого-педагогічної діяльності є музичне виконавство в різних його видах (хорове, вокальне, інструментальне тощо). Водночас ускладнення соціально-педагогічних завдань вимагає більш гнучкого типу мислення, володіння широким комплексом знань, умінь і навичок разом із високорозвиненими професійними якостями, які в результаті становлять основу професійно-педагогічної підготовки хорового керівника в закладах вищої освіти.

Тож актуальність досліджуваної теми зумовлена зростанням вимог до якісного рівня освітнього середовища, у якому сучасний фахівець мистецької спеціалізації, у тому числі хормейстерської, на думку І. Лошкової, має бути не лише творчою особистістю, а й фахівцем-професіоналом, спроможним оперативно адаптуватися до змін на ринку праці.

У музикознавчій сфері з проблеми дослідження професійної компетенції педагога-музиканта накопичено певний експериментальний матеріал із різних аспектів удосконалення процесу підготовки хормейстерів загалом і формування їхніх професійних компетенцій зокрема. Основу методології музичного виконавства становлять теоретичні здобутки, аналітичні розробки,

монографії й насамперед практичний педагогічний досвід видатних представників вітчизняного хорового мистецтва (Л. Качуринець, Л. Василевська-Скупа, А. Мархлевський, В. Палкін, Т. Смирнова, С. Шип, П. Ковалик, І. Заболотний, Є. Карпенко) з диригентсько-хорових навчальних дисциплін. Також вагомий внесок у розроблення проблеми диригентсько-хормейстерської майстерності зробили М. Колесса, О. Бенч-Шокало, В. Краснощоківа, А. Лашенко, С. Горбенко, А. Козир, А. Кречківський, О. Стахевич, А. Болгарський, Л. Костенко, Г. Сагайдак, К. Пігров. У власних розвідках вони зазначили пошук шляхів і вдосконалення процесу фахової підготовки хормейстерів до продуктивної професійної діяльності.

Ефективним процесом професійного зростання майбутнього фахівця, опікувалися видатні дослідники: А. Козир, О. Отич, Г. Падалка, Т. Танько, О. Лобова, Г. Ніколаї, О. Ломакіна, В. Тиможинський, О. Олексюк, П. Шиманський, В. Гаврилюк, І. Чемерис, О. Ростовський, Н. Миропольська, О. Рудницька, А. Маркова, О. Щолокова, В. Чепелюк та інші, а також представники зарубіжного наукового досвіду: Д. Макклелланд, Т. Гілберт, Дж. Гілфорд.

У педагогічній практиці актуальними є проблеми формування професійних компетенцій як багатовимірного феномена, розкриттю якого присвячені здобутки вчених: Н. Бібік, О. Пометун, В. Болотова, Т. Добутко, В. Петрук, О. Савченко, І. Михайличенка, В. Серікова, А. Семенова, А. Ващенко та ін.

Вивчення наукових джерел у рамках цієї проблеми дало змогу нам висновувати про недостатню розробленість зазначеної теми. Для вирішення поставлених завдань використано теоретичні методи дослідження: вивчення психолого-педагогічних, мистецтвознавчих матеріалів і публікацій, аналіз та узагальнення умов формування професійних компетенцій у самостійній роботі майбутніх хормейстерів.

Результати. Компетенції – це внутрішні, потенційні, приховані психологічні новоутворення (знання, уявлення, програми (алгоритми) дій, системи цінностей і відношень), які згодом стають актуальними в компетентностях фахівця [2, с. 85–86]. У процесі професійної діяльності вони трансформуються в особистісні якості людини, відповідно, переходять у компетентності з мотиваційними, смисловими, регуляторними складниками.

На думку Є. Карпенка, здобувачі вищої освіти мистецького напрямку мають оволодіти професійними компетенціями для успішної творчої діяльності, серед яких:

- шляхи створення хорового колективу;
- розвиток вокального слуху;
- володіння однією з найскладніших у музично-виконавському мистецтві технікою диригування;
- здатність читання хорових партитур;
- оволодіння знаннями аранжування хорових творів;
- уміння організовувати репетиційний процес;
- мистецтво створення позитивного психологічного клімату в хоровому колективі на різних етапах і видах діяльності;

– уміння ефективно використовувати педагогічні прийоми в практичній діяльності [3, с. 7].

На заняттях у хоровому класі студенти засвоюють різноманітний хоровий репертуар, закріплюють набуті в процесі вивчення низки спеціальних дисциплін (диригування, хорознавства, читання хорових партитур тощо) теоретичні знання. Завдяки репетиційній роботі й концертній діяльності формуються та вдосконалюються різні технічні прийоми виконавської майстерності. Успішність використання студентами хорового мистецького потенціалу в процесі формування професійних компетенцій є важливим чинником удосконалення індивідуальних креативних умінь, творчої ініціативи в пошуку й упровадженні ефективних підходів до художньо-виконавської діяльності.

Професійні компетенції формуються в майбутніх хормейстерів у перебігу освоєння фахових дисциплін, таких як: теорія та методика викладання світової художньої культури; теорія та методика музичної освіти; основи дослідницької діяльності диригента-музиканта; музична психологія; основи музичної педагогіки; диригування; сольфеджіо; основи вокальної підготовки; хоровий клас; теорія музики; основи інструментальної підготовки.

Варто зазначити, що в професійній підготовці фахівців музичного хорового мистецтва з метою моделювання майбутньої професійної діяльності недостатньо повно використовується потенціал дисциплін вокально-хорового циклу (постановка голосу, хорове аранжування, диригування й хоровий спів), які, на наш погляд, мають значні можливості для формування професійних компетенцій здобувачів вищої освіти.

У наукових дослідженнях сучасних фахівців щодо впровадження нових форм і методів професійної підготовки майбутнього хормейстера звернена увага на самостійну пізнавальну роботу студента, адже організація різновидів вокально-хорової діяльності свідчить про різноміжні можливості цього процесу оволодіння комплексом

фахових компетенцій і системою музично-теоретичних знань. Самостійну систематичну, цілеспрямовану діяльність майбутнього фахівця з урахуванням сформованих мотивів учні й педагоги-практики (О. Бондаревська, А. Бугра, В. Довганець, Г. Захарова, Д. Брукс, Дж. Тейлор, К. Тернер, Дж. Хармер, С. Хіл) розглядають як одну з вирішальних умов підвищення освітньої якості, вона стає потребою до постійного самовдосконалення та всіляко сприяє розвитку особистості.

Самостійна робота, на думку Л. Бірюкової, є вершиною становлення професійної зрілості майбутнього хормейстера, завершальним етапом розв'язання навчально-виховних завдань [4, с. 136].

Необхідно звернути увагу на той факт, що внутрішня мотивація студента до самостійної творчої роботи, за висловом професора О. Рудницької, де кожний суб'єкт «стає творцем нових елементів культури» [5, с. 17], сприяє становленню таких професійних компетенцій:

- формування технологічного мислення педагога-музиканта (у процесі роботи над вокально-хоровим твором у студента кристалізується увага до процесів вокального звукоутворення та звукознавства, співочої дикції та інших параметрів вокально-хорової звучності);

- формування оціночно-аналітичних навичок (хормейстер проводить цілеспрямовану порівняльну роботу якісних параметрів власного й колективного звучання);

- формування досвіду контролю й саморегуляції (хоровий спів у колективі сприяє вдосконаленню індивідуальних співочих відчуттів, серед яких – слухові, м'язові, вібраційно-резонаторні відчуття, функції контролю й моделювання вокального процесу загалом);

- формування навичок педагогічного контролю та діагностики (у процесі вокально-хорової діяльності в хормейстера розвивається вокальний слух, контроль за звуковисотною та ритмічною стороною музичного твору, вокальний стиль і принципи звукоутворення,



Рис. 1. Види фахових знань для набуття практичного досвіду в когнітивній діяльності майбутнього хормейстера

володіння вокальним диханням, чистотою співочої дикції, різними видами хорового ансамблю тощо);

– формування творчої самостійності й художньої артистичності (під час виконання хорового репертуару відтворюється широкий спектр індивідуальних якостей особистості, серед яких – творча воля виконавця, активна особистісна позиція, самостійність тощо).

У педагогічних дослідженнях О. Михайличенко пропонує дві форми організації навчальної діяльності: репродуктивну (стандартне сприймання й засвоєння матеріалу) і продуктивну (аналітичне сприймання й усвідомлення змісту діяльності). Саме продуктивна організація занять передбачає самостійну роботу й залучення до активної самопідготовки студентів у позаурочний час з метою забезпечення результативності навчального процесу [1, с. 118].

Разом із тим сучасні життєві обставини засвідчують, що ті знання, якими студент оволодів самостійно, шляхом власному досвіду, думки й наполегливості, ста-

ють міцним здобутком майстерності майбутніх диригентів-хормейстерів. Саме тому вищі освітні заклади поступово переходять від репродуктивної діяльності до керівництва самостійною пізнавальною роботою здобувачів вищої освіти.

Педагогічний потенціал диригентсько-хорових дисциплін полягає в інтеграційному зв'язку предметів диригентсько-хорового циклу з п'яти напрямів професійної підготовки майбутнього хормейстера (музично-теоретичний, технологічний, дослідницький, виконавський, педагогічний), які пов'язані зі структурними компонентами самостійної діяльності студента. Підвищення ефективності формування професійних компетенцій у процесі самостійної роботи здобувачів вищої освіти багато в чому залежить від правильно підібраних тренувальних вправ і різноманітних завдань хорового циклу, у результаті якого розвиваються фахові навички (див. рис. 2).

Накопичення й поглиблення знань, навичок і вмінь формують у студентів потребу в нових знаннях, уміння

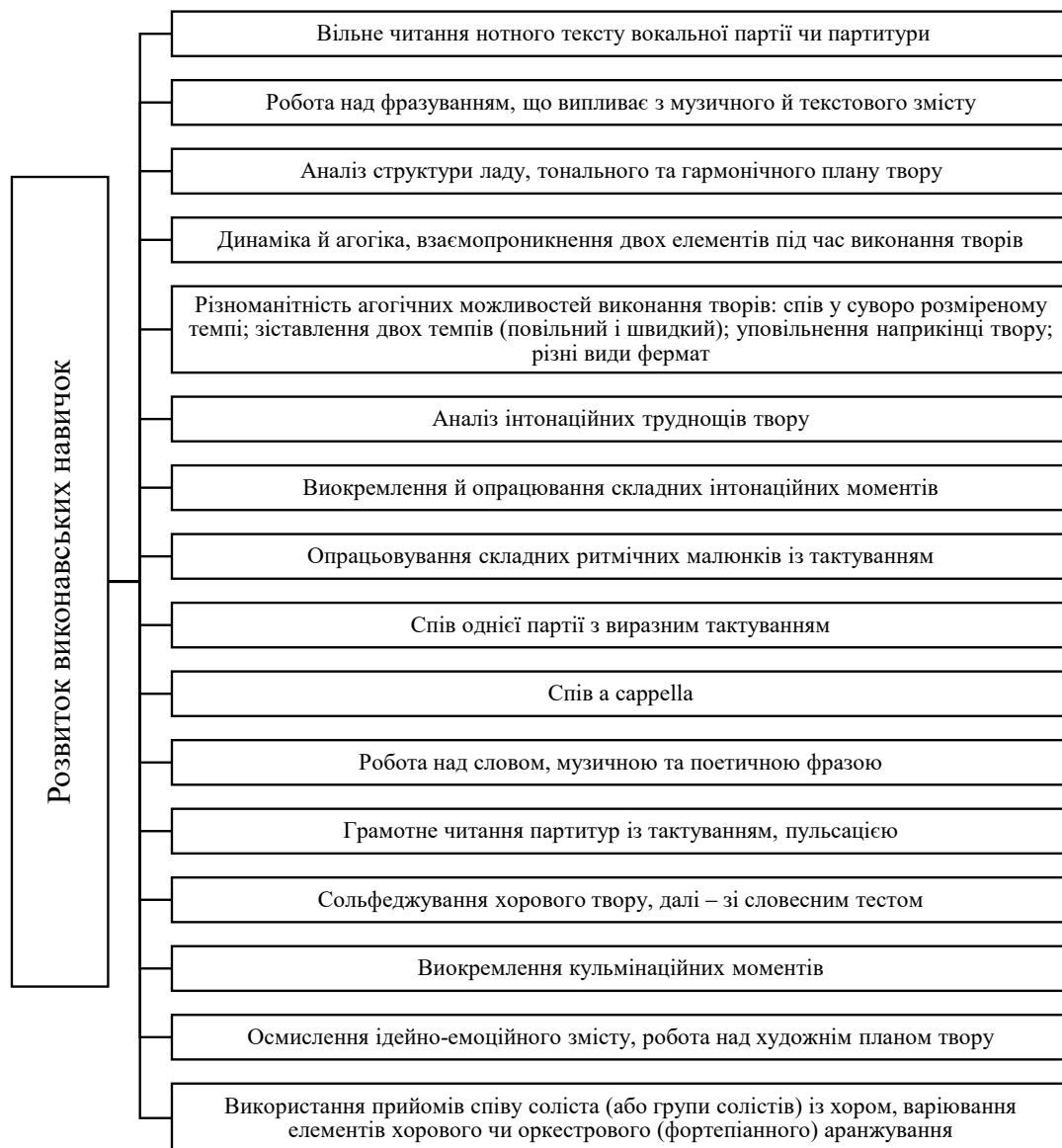


Рис. 2. Розвиток фахових навичок

знайти індивідуальний підхід до того чи іншого завдання, критично оцінювати поданий музичний матеріал, уміти висловлювати власну думку в питаннях інтерпретації твору, його диригентського втілення. Проте вже на цьому етапі варто прищеплювати студентам навички самостійного використання необхідних засобів для вирішення нагальних мистецьких питань.

У результаті освітнього процесу з хорових навчальних дисциплін майбутній фахівець здатний свідомо сприймати й засвоювати диригентські навички під час вирішення кола технічних і виконавських завдань, контролювати власні дії як на уроці, так і в самостійній роботі. З іншого боку, володіння прийомами диригентської техніки є підґрунтям для самостійного освоєння нових навичок. Наприклад, аналіз хорової партитури а *capella* чи партитури з інструментальним супроводом потрібно розглядати від загального до детального: поетичний та інтонаційний зміст твору, жанрові особливості, тематизм, мелодика, гармонія, агогіка, динаміка, хоровий виклад тощо.

У процесі самостійної роботи над хоровою партитурою формується відповідальність студента за здійснений вибір, інтенсифікується процес усвідомлення набутих знань і формування професійних навичок [6, с. 6].

Освоєння навчальних дисциплін хорового циклу має забезпечити формування в здобувачів вищої освіти академічних, соціально-особистісних і професійних компетенцій.

Вимоги до професійних компетенцій майбутнього спеціаліста:

- використовувати оптимальні методи, форми, засоби навчання в галузі хорової музичної освіти (створення первісного уявлення про художні образи в поетичному та нотному текстах; виконання хорової партитури на фортепіано; вокальне виконання голосів усіх хорових партій; музично-теоретичний аналіз, вокально-хоровий розгляд хорової партитури та створення виконавського трактування – інтерпретації);

- організовувати та проводити виховні заходи (формування професійно-особистісних якостей, організаційська воля, управлінські здібності, комунікабельність тощо);

- займатися самоосвітою й самовдосконаленням професійної діяльності, розвивати творчі дослідницькі навички (наприклад, розкрити суть творчої роботи композитора та поетичного слова, знайти відповідність композиційних рішень: порівняння, зіставлення, аналізу, синтезу, абстракції, узагальнення з позицій музи-

кознавця, вокаліста, інструменталіста, педагога диригента-хормейстера);

- організувати цілісний педагогічний процес з урахуванням сучасних освітніх технологій і педагогічних інновацій.

Варто зазначити, що значну частку змісту теоретичних дисциплін студент-музикант освоює в процесі самостійної роботи. Тематика охоплює питання історичного, спеціально-теоретичного, методичного характеру. Особливий інтерес майбутніх хормейстерів сконцентрований на оволодінні педагогічним досвідом провідних хорових диригентів. Результати самостійної роботи майбутній фахівець може подати у вигляді письмової анотації на вокально-хоровий твір, реферат, дослідницький проект, доповідь, наукову статтю тощо.

Професійні компетенції здобувачів вищої освіти мистецького напрямку формуються впродовж навчального процесу та вдосконалюються протягом усього професійного життя керівника хорового колективу. Теоретичний складник дослідження полягає в розширенні наукових уявлень про зміст професійної компетенції хормейстерів, що дає змогу розглядати її компоненти як умови, що впливають на результати навчання та визначають ефективність формування професійних компетенцій майбутнього керівника хору. У сучасних умовах формування професійної компетенції визначає не тільки результат, а й процес забезпечення безперервної навчальної діяльності.

Одержані результати дослідження можуть сприяти подальшому вдосконаленню ефективної підготовки майбутніх хормейстерів до самостійної інноваційної творчої діяльності.

Висновки. Таким чином, для формування професійних компетенцій хормейстери повинні володіти комплексом знань, умінь і навичок вокально-хорового виконавства: упевнено орієнтуватися у сфері мистецтва, мати достатні базові знання, які дають змогу узагальнити отриману інформацію, формулювати й висловлювати власну думку з питань мистецької галузі. Цей процес супроводжується вивченням термінологічної, методичної та теоретичної бази, розвитком вокального слуху й навичок хорової діагностики, володінням диригентською технікою, прийомами аранжування хорових творів тощо. Тому належну увагу варто приділяти підготовці майбутнього хормейстера на етапі його професійного вдосконалення в закладах вищої освіти, актуалізувати творчу мотивацію фахівців до самостійного наукового пізнання.

Література:

1. Михайличенко О.В. Основи загальної та музичної педагогіки: історія та теорія : навчальний посібник. Суми : Козацький вал, 2009. 208 с.
2. Словник-довідник з професійної педагогіки / за ред. А.В. Семенової. Одеса : Пальміра, 2006. 222 с.
3. Заболотний І.П., Карпенко Є.В., Матвієнко Т.В. Робота з хором : навчально-методичний посібник для здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня. Суми : ФОП Цьома С.П., 2023. 114 с.
4. Бірюкова Л.А. Підготовка вчителя музики до роботи з хором : навчально-методичний посібник. Суми : СумДПУ ім. А.С. Макаренка, 2011. 240 с.
5. Мистецька освіта в Україні: теорія і практика / О.П. Рудницька та ін. ; заг. ред. О.В. Михайличенко, редактор Г.Ю. Ніколаї. Суми : СумДПУ ім. А.С. Макаренка, 2010. 255 с.

6. Карпенко Є.В. Алгоритми самостійної роботи студента в процесі вивчення хорового аранжування : методичні рекомендації до робочої програми з хорового аранжування для здобувачі вищої освіти другого (магістерського) рівня. Суми : ФОП Цьома С.П., 2021. 64 с.

References:

1. Mykhailychenko O.V. (2009). Osnovy zahal'noyi ta muzychnoyi pedahohiky: istoriya ta teoriya [Basics of general and musical pedagogy: history and theory]: Study guide. Sumy: publishing house «Cossack Val», 208 p. [in Ukrainian].
2. Slovnyk-dovidnyk z profesiynoyi pedahohiky [Dictionary-handbook of professional pedagogy] / Ed. A.V. Semenova Odesa: Palmyra, 2006. 222 p. [in Ukrainian].
3. Zabolotnyi I.P., Karpenko E.V., Matvienko T.V. (2023). Robota z khorom. [Work with a choir]. Educational and methodological guide for students of higher education of the first (bachelor) level. Sumy: FOP Tsyoma S.P. 114 p. [in Ukrainian].
4. Biryukova L.A. (2011). Pidhotovka vchytelya muzyky do roboty z khorom. [Preparation of a music teacher to work with a choir]: educational and methodological manual. Sumy: Sumy DPU named after A.S. Makarenko. 240 p. [in Ukrainian].
5. Mystets'ka osvita v Ukrayini: teoriya i praktyka. [Art education in Ukraine: theory and practice] / O.P. Rudnytska [and others]; general ed. O.V. Mykhailychenko, editor G.Yu. Nikolai. Sumy : Sumy DPU named after A.S. Makarenko. 2010. 255 p. [in Ukrainian].
6. Karpenko E.V. (2021). Alhorytmy samostiynoyi roboty studenta v protsesi vyvchennya khorovoho aranzhuvannya. [Algorithms of the student's independent work in the process of studying choral arrangement]. Methodical recommendations for the work program on choral arrangement for students of higher education of the second (master's) level. Sumy : FOP Tsyoma S.P. 64 p. [in Ukrainian].

«МУЗИКА» ЯК ДЖЕРЕЛО УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ (НА ПРИКЛАДІ СКРИПКОВОЇ МІНІАТЮРИ І.Ф. КАРАБИЦЯ «МУЗИКА»)

Рябінін Олексій Валерійович,

творчий аспірант кафедри скрипки
оркестрового факультету

Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
ORCID ID: 0000-0003-4980-2373

Рукомойнікова Олександра Олександрівна,

творчий аспірант кафедри камерного ансамблю
оркестрового факультету

Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
ORCID ID: 0000-0001-9455-6680

Українська музична спільнота завжди славилася своїми талановитими синами, прославляючи нашу країну. Українське музичне суспільство ставило перед собою завдання: доносити українську народну музику до людей, зберігати українське коріння, національну історію для майбутнього, виявляти та підтримувати таланти, любити країну. Усі якості патріота, талант організатора яскраво прослідковуються у видатного українського композитора І.Ф. Карабиця. Ця людина справді любила свою країну, і ця любов блискучою проявляється в музиці. Музичні твори композитора стоять у низці українських шедеврів сучасного українського мистецтва. Скрипкова мініатюра «Музика» для скрипки соло є віртуозним твором, який розкриває професійні можливості й виконавську майстерність. Музична мініатюра представляє камерну фундаментальність, утворюючи структурно-семантичний ряд і виконуючи цілісні жанрово-стильові функції, розкриваючи музичний образ. Музична експресія та змістова психологічна завантаженість, поступовий тематичний розвиток та активізація семантико-емоційного розгортання, використання композитором максимальної виразності почуттів допомагають розкрити внутрішній стан мініатюри. П'єса має особливості як музичного діалогу, так і театрального переконання, що сприяє прояву імпровізаційного таланту. Музичний текст твору високоемоційний, особливо яскраве звучання у високому регістрі, що дає глибоке замислення й розуміння композиторського задуму та музичної ідеї. У творі наявні виражені рівні, елементи, які поєднані принципом неофольклоризму й містять єдину тему української народності. Велике значення народності оспівується в музичних творах видатних українських композиторів, і скрипкова мініатюра І. Карабиця «Музика» не є винятком, вони формують у сучасного суспільства дух гордості нації й перемоги.

Ключові слова: українська спілка композиторів, народна ідентичність, композиційно-драматургічна ідея, композитор І.Ф. Карабиць, народність.

Riabinin Oleksii, Rukomoinikova Oleksandra. "Music" as a source of Ukrainian identity (on the example of the violin miniature by I.F. Karabits "Music")

The Ukrainian music community has always been famous for its talented sons, glorifying our country. The Ukrainian musical society has always set itself the main goals and objectives: to bring Ukrainian folk music to people, to preserve Ukrainian roots, national history for the future, to identify and support talents, to love the country. All the qualities of a patriot, all his creativity and talent as an organizer can be clearly traced in the outstanding Ukrainian composer I.F. Karabits. This man really loved his country, and this love, like lightning, manifests itself in music. The composer's musical works are among the Ukrainian masterpieces of contemporary Ukrainian art. Violin miniature "Music" for solo violin is a virtuoso violin miniature that reveals professional capabilities and performing skills. Musical miniature represents chamber fundamentality, forming a structural and semantic series and performing integral genre and style functions, revealing the musical image. Musical expression and meaningful psychological load, gradual thematic development and activation of semantic and emotional development, the composer's use of maximum expressiveness of feelings, helps to reveal the inner state of the miniature. The play has features of both musical dialogue and the use of theatrical persuasion, which contributes to the manifestation of improvisational talent. The musical text of the work is highly emotional, especially the bright sound in the high register, which gives deep thought and understanding of the composer's idea and musical idea. The work contains pronounced levels, elements that are united by the principle of neo-folklore and carry a single theme of the Ukrainian nationality. The great significance of the nationality is sung in the musical works of outstanding Ukrainian composers, and the violin miniature by I. Karabits "Music" is no exception, which carries the spirit of pride of the nation and victory to modern society.

Key words: Ukrainian union of composers, folk identity, compositional and dramatic idea, composer I.F. Karabits, nationality.

Вступ. Яскравість і віртуозність творчості І.Ф. Карабиця мотивує до звернення й аналізу своєю неповторністю та індивідуальністю, музичні твори композитора є прикрасою будь-якого концерту й вагомим репертуарним скарбом для скрипаля-віртуоза.

Матеріали та методи. У статті використано матеріали відеовиконання скрипкової мініатюри у виконанні А.І. Баженова, на основі методів герменевтики й аналізу твору зосереджено увагу на основних компонентах музичного твору «Музика», проводячи композицій-

но-драматичний, смислово-розумовий і стильовий аналіз і поетапний розбір скрипкової мініатюри.

Результати. Ранні музичні твори І.Ф. Карабиця відрізняються емоційною експресивністю музичного колоритного мовлення й пошуку індивідуального, особистого стилю за допомогою використання додекафонії¹. Камерні твори неофольклорної тенденції (неофольклоризм²), такі як «Пісні Явдохи Зуїхи», «Три пісні на народні тексти», доповнили п'єсу «Музика» для скрипки соло (1972) національною характерністю. Прагнення до глибинного та різнобарвного окрасу інструментального жанру, розкриття української ідентичності дають змогу розкрити й уявити театралізацію реального дійства, традицій народного музикування.

Одночастинний музичний твір «Музика» для скрипки соло (1972) – яскравий оригінальний зразок віртуозної концертної п'єси з українським колоритом. Програмність, рівні й форма твору, вкраплення підголоскової поліфонії несуть мудрість і широту народності. Спираючись на фундаментальні концепції музикування, традиційні школи української музичної класичності, використовуючи сучасні музичні техніки (алеоторику³), створює нові підходи до розкриття глибинного сприйняття теми народності. Виконання малої форми – п'єси «Музика» для скрипки соло І.Ф. Карабиця – вимагає вміння демонстрації технічного володіння, поєднання «композитор-виконавець», етико-виразного розуміння можливостей інструменту й художнього стилю та задуму автора. Віртуозний твір розкриває професіоналізм та артистизм скрипалів, інтелект і художній музичний смак, глибину розуміння твору та любов до рідної землі.

«За багатолітню історію становлення й розвитку музичної творчості нашої країни сформувалася плеяда музичних знавців і композиторів, які віддано присвячують себе та несуть у сучасність свої вміння та знання, заохочуючи композиторським хистом молоду хвилю нашого покоління. Українські композитори, творці чудової музики, ставши вже сучасними класиками, виспівуючи українську пісню чи мелодію національного колориту, висвітлюють у творчості все багатство української історії та особисті традиції, український характер нашого народу» [4].

Іван Федорович Карабиць (1945–2002) народився на українському Донбасі в родині трудівників-шахтарів. У тринадцять років вступив на навчання до Арте-

мівського музичного училища, після був студентом композиторського факультету Київської державної консерваторії ім. П. Чайковського у видатного Бориса Лятошинського й у студії Мирослава Скорика.

На рівні музичного потенціалу Іван Федорович мав необмежені здібності організатора. Становлення й майбутнє незалежної України з культурним корінням було поштовхом для заснування Міжнародного музичного фестивалю «Київ Музик Фест», автором ідеї, незмінним постійним директором й художнім керівником якого з 1990 року був І.Ф. Карабиця.

Міжнародний благодійний фонд і Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті В. Горовиця з 1995 року був другим проектом композитора, який очолював журі й давав стартові можливості талановитим музикантам.

«Майже двадцять років викладав композицію в *alma mater*. Когорта його учнів поповнила ряди Національної спілки композиторів України. Івана Карабиця запрошували в численні художні ради, у правління Фонду культури, Національну комісію з питань культури при ЮНЕСКО. Ніколи не шкодував сил. І коли був художнім керівником ансамблю солістів «Київська камерата» став засновником циклу концертів «Час камерати», ініціатором запису десяти компакт-дисків сучасної української музики» [5].

Перераховуючи основні музичні твори І.Ф. Карабиця, звертаєш увагу на багатогранність і необмежений талант великого українського композитора: «опера-ораторія «Київські фрески», мюзикл «Ніч чудес», музична комедія «Любов, любов», вокально-симфонічні концерти для хору, солістів і симфонічного оркестру «Сад божественних пісень», ораторії та поема для басу й симфонічного оркестру, три симфонії для оркестру та концерти» [6] тощо. На музичному українському Олімпі І.Ф. Карабиць посідає почесне вагоме місце. «Вагомим складником функціональних процесів музичного твору є поєднання семантики звуку та історико-стильове відображення музичної мови окремого простору в часі, історії, митті. Твір представляє камерну фундаментальність, утворюючи структурно-семантичний ряд і виконуючи цілісний жанрово-стильові функції, розкриваючи музичний образ. Музична експресія та змістова психологічна завантаженість, поступовий тематичний розвиток та активізація семантико-емоційного розгортання, використання композитором максимальної виразності почуттів допомагають розкрити внутрішній стан мініатюри» [7].

Яскравим музичним твором у творчості композитора є п'єса «Музика» для скрипки соло, яка звертає увагу своєю неповторністю й особливістю: тактові риси та позначання розміру відсутні, кульмінаційне алеаторичне вкраплення, темпові розділи, зі своєрідним заповненням простору, технікою виконання. Можливості імпровізації та театральної дії дають необмежені простори для виконання, ставши щасливою путівкою для скрипалів. Музичний твір створений у 1972 році, присвячений видатному скрипалеві Анатолію Івановичу Баженову. У 1974 році п'єса залунала й була оцінена вищою нагородою на Всесоюзному конкурсі молодих

¹ Додекафонія (від грец. δώδεκα – дванадцять і φωνή – звук) – атональна система композиції; інша назва – дванадцятитоновна техніка [1].

² Неофольклоризм (від нео... і фольклоризм) – напрям європейської професійної музики першої третини 20 ст., пов'язаної з фольклором. У музиці неофольклоризму з рідною для композитора народною культурою поєднують новітню, а не традиційну стилістику, докорінно оновлюють систему «композитор-фольклор», розробляють малодосліджені пласти народної творчості. Рідко цитують, натомість створюють музику у фольклорному дусі [2].

³ Алеоторика (лат. *aleatorius* – гральний, гравецький) – вид композиторської техніки 20 ст., напрям музичного авангардизму, принципом якого є навмисна випадковість виникнення тих чи інших компонентів музичного тексту під час його творення або виконання. Мистецьке завдання алеоторики – витворення характерних звукових ефектів переважно «п'ямпоподібного», «загадково-коливного» типу. Здебільшого поєднує два компоненти: повторювані звукові фігури й дуже швидкий темп їх виконання, що створює певний перцептуальний ефект: людський слух вловлює тільки загальний ефект звучання, фактично не сприймаючи деталей [3].

виконавців. Високий професіоналізм музичного твору в поєднанні з національним забарвленням, характерним українським зворотом дають можливість імпровізаційного прояву й зображеного розуміння для виконавця, тому цікавим, як нам видається, буде розгляд твору в поєднанні принципів професійного виконання та розкриття композиторського задуму внутрішньоемоційними якостями скрипаля, особливо коли це стосується спорідненої народності.

Розглядаючи композиційно-драматургічну ідею, ми виділяємо, що п'єса «Музика» має варіативно-последовну форму, яка єднає чотири частини (перший, другий, третій і четвертий розділи) та коду. Скрипкова мініатюра є свідченням вдалого використання елементів народності й фольклору, спираючись на традиційні українські школи (тип рапсодій, рівномірний акцент подвійних нот, своєрідність тонального забарвлення та мелосу, інтонаційна окраса розділу – *Tempo Largo*), продовжуючи фундаментальні концепції Миколи Лисенка, Віктора Косенка й інших.

Перший розділ твору – *Vivo*, містить два елементи, тематика яких прослідковується впродовж усієї мініа-

тюри. Перший тематичний елемент першого розділу (*vivo*), з якого починається твір, має функцію вступу, нібито налаштовує на народження музики та виразності теми й містить у складі декілька нот (виконання *pizzicato*, високий регістр, динаміка *ff* у *sf*). Контраст посилює дрібна тривалість, яка може мати принципи імпровізації (рис. 1).

Поєднально-охоплюючим чинником є інтегрально-ритмічна частина (пусті струни), яка нагадує бій барабанщиків і тематично дає змогу перейти до тематичного (другого) елемента твору (рис. 2).

Тематичний (другий) елемент першого розділу – *mf cantabile* – налаштовує на мотивний складник, є протилежністю першому тематичному елементу своєю мелодійністю й виразністю тематизму, ліричною наспівністю із застосуванням прийомів *arco* (рис. 3).

Другий розділ твору – *Andante recitando e rubato*, має досить емоційний характер, асоціюючи тему плачу, акцентує на декілька яскравих епізодів.

І епізод – багаторазові повторення мало-секундної інтонації на ладовій складовій – тон «g» у *pizzicato* (ліва рука) – функція остинато. Звучання скрипки g-moll важ-



Рис. 1. Тематичний (перший) елемент першого розділу



Рис. 2. Інтервально-ритмічна група першого розділу



Рис. 3. Тематичний (другий) елемент першого розділу (початок)

ливе для композитора, розкриваючи смислове навантаження та семантику принципів тональності, є прихованим двоголоссям у музичній поліфонії. Композиторська мовна інтонація діалогу – імітація голосового супроводу (контраст *pizzicato* – *arco*) – двоголосся, на базі першого розділу, основується на можливостях виконавця. Виразність першого епізоду другого розділу прикрашають рецитації з повторами на одному звуці та роботі смичком. Емоційність, схвилюваність і напруженість подаються завдяки прискоренню, яке долається подрібненням довжин (вісімки переходять у шістнадцятки) на фоні тематичного зростання. Речитативні уявні висловлювання нагадують людський плач, передаючи низхідними малими секундними інтонаціями, переходячи на круті довжини (вісімки-четвертні-половинні). Два елементи першого епізоду різноманітні й варіюються: перший – гармонійне налаштування й відокремлення, другий – емоційне висловлювання (секундні інтонації). Перший елемент повторюється в четвертому, але, замість двох ритмічних формул, складається з однієї. Другий елемент при повторенні з малої секунда «g – as» перетворюється на велику «g – а», досягає секунди (малої) «b – а». Мотив третього елемента звучить на цілу кварту вище, рух малої терції піднімається від «с-е», потім спадає від «е» до «d». Четвертий елемент починається з «е», обіймаючи звучання *fis* – *e* (рис. 4).

Третій розділ. I епізод – *Tranquillo*, зміна рецитації (акорди *pizzicato*). Порівняно з I епізодом (низхідна секунда (мала) «es – d» середнього регістру II епізод має звучання на октаву вище й мелодико-емоційність засновується на секундній (великій) «e – d», момент просвітлення базується на дієзних акордах (рис. 5).

II епізод третього розділу – *pi mosso animato*, наступна фаза розвитку рецитації (звучання на секту вище, підвищення градусу експресії, збільшення метричного кількісного дроблення нот, починаючи з восьмої тривалості до тридцять другої). Спостерігається емоційне напруження звучання, яке переходить до високого регістру, тим самим розкриваючи пронизливість мелодії (рис. 6).

III епізод третього розділу – *Maestoso*, є кульмінацією музичного твору, звучання насичене, виділяються артикуляційні акорди, які підсилені повтором інтервально-ритмічної групи й тематичними елементами першого розділу, використовуючи композиторські засоби (принципи діалогістичності з елементами двоголосся, ритмічний розвиток із можливістю інтерпретації). Повтор першого елемента – *pizzicato*, але побудова скорочена, повтор другого елемента переходить до високого регістру, чергуючись із низьким, що відтворює темброве становлення (рис. 7).

Четвертий розділ твору – *Tempo I*, починається з інтерпретації другого розділу, нагадуючи людський плач, підсилюючи малими секундними інтонаціями (рис. 8).

Шістнадцятитривалості на висхідній секундній працюють над мелодійністю, яка плавно перетинається з кодою. Мелодія насичується, підтримуючись *crescendo* й *accelerando* (рис. 9).

Кода – *Vivace*, починається з інтервально-ритмічної групи, яка синтезується в тематичний (перший) елемент першого розділу (*arco*). Кінцівка всього музичного твору завершується яскравим епізодом із другого розділу (єднання рецитації на звуці «e» й низхідної малої



Рис. 4. Другий розділ. I епізод. *Andante recitando e rubato*



Рис. 5. Третій розділ. I епізод – *Tranquillo*. Моменти просвітлення

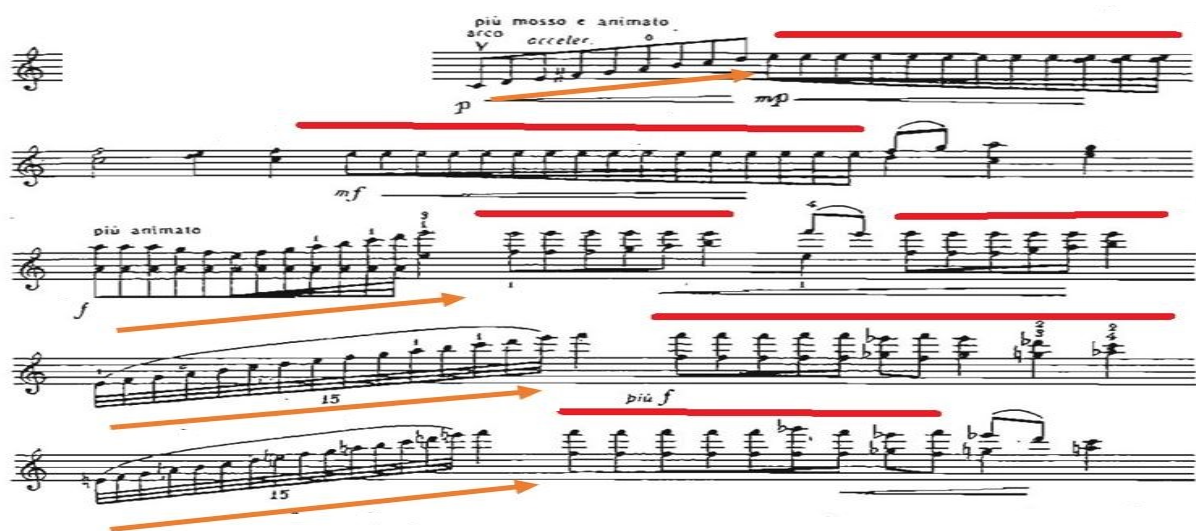


Рис. 6. Третій розділ. II епізод, *più mosso animato*



Рис. 7. Третій розділ. III епізод. *Maestoso*



Рис. 8. Четвертий розділ. Початок. Уривок плачу



Рис. 9. Четвертий розділ. Кінцівка четвертого розділу



Рис. 11. Останній акорд

секунді «f – e») та інтервальним співзвуччям (опорні тони «a – e») (рис. 10).

Останній акорд – pizzicato – на дзвінких струнах і відкритих «g-d-a-e», що є основою інтервально-ритмічної групи й містить інтерпретаційну тематику поєднання початку та кінцівки музичного твору «Музика» (рис. 11).

Треба відмітити техніко-професійну складність музичного твору: необхідність володіння; вільний звук і гриф, розвинена техніка правої й лівої руки (техніка октав та акордів, glissando і pizzicatoz glissando,

тремоло і штрих sautillé, підголосна поліфонія й септолі, форшлаги і квінтолі) тощо. Скрипкова мініатюра «Музика» – сольна віртуозна п'єса неофольклоризму, яка є взірцем українського музичного народного скарбу.

Висновки. Яскраві музичні твори І.Ф. Карабиця на часі. Принципи оновлення часово-просторових напрямлень сучасної музичної новації та розуміння діалогу в стилі імпровізації, посилення значення козацького духу українців набирають вагу в сучасному суспільстві, особливо коли в нашій країні триває війна.

Література:

1. Додекафонія. *Енциклопедія сучасної України* / за ред. І.М. Дзюби, А.І. Жуковського, М.Г. Железняк. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2008. URL: <https://esu.com.ua/article-20499>.
2. Неофольклоризм. *Енциклопедія сучасної України* / за ред. І.М. Дзюби, А.І. Жуковського, М.Г. Железняк. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2021. URL: <https://esu.com.ua/article-73633>.
3. Алеоторика. *Енциклопедія сучасної України* / за ред. І.М. Дзюби, А.І. Жуковського, М.Г. Железняк. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001. URL: <https://esu.com.ua/article-43604>.
4. Рябінін О. Джерела музичної платформи у сучасному сьогоденні творчості Іщенка Ю.Я. *Теорія мистецтва та концепція збереження культурної спадщини* : праці міжн.-наук. конференції. Полтава, 2021. С. 44–46. URL: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/mcnd/issue/view/30.04.2021-4>.
5. Сікорська І. Карабиць Іван Федорович. *Музикознавець*. 2020. URL: <http://www.kreschatic.kiev.ua/ua/2020/art/2964.html>.
6. Карабиць Іван Федорович. *Енциклопедія сучасної України* / за ред. І.М. Дзюби, А.І. Жуковського, М.Г. Железняк. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2012. URL: <https://esu.com.ua/article-9552>.
7. Рябінін О. Концепція програмного музичного співзвуччя скрипкових мініатюр в контексті народності. *Fine Art and Culture Studies*. 2022. № 5. С. 40–46. URL: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-6>.

References:

1. Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy/ Dodekafoniia / [Encyclopedia of Modern Ukraine. Dodecaphony] za red.: I.M. Dziuba, A.I. Zhukovskiy, M.H. Zhelezniak ; Kyiv. Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy, 2008. – Rezhym dostupu: <https://esu.com.ua/article-20499> [in Ukrainian].

2. Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy / Neofolklorizm / [Encyclopedia of Modern Ukraine. Neofolklorism] za red.: I.M. Dziuba, A.I. Zhukovskyi, M.H. Zhelezniak ; Kyiv. Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy, 2021. – Rezhym dostupu: <https://esu.com.ua/article-73633> [in Ukrainian].
3. Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy / Aleotoryka / [Encyclopedia of Modern Ukraine. Aleotory] za red.: I.M. Dziuba, A.I. Zhukovskyi, M.H. Zhelezniak. Kyiv. : Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy, 2001. – Rezhym dostupu: <https://esu.com.ua/article-43604> [in Ukrainian].
4. Riabinin O. (2021). Istoky muzychnoi platformy u suchasnomu sohodenni tvorchosti Ishchenka Yu.Ia. [The Origins of the Music Platform in the Modern Present of Y.Y. Ishchenko's Work.] Teoriia mystetstva ta kontseptsii zberezhennia kulturnoi spadshchyny: pratsi mizhn.-nauk. konferentsii. 30.04.2021r. Poltava. Ukraina. str. 44–46. Rezhym dostupu: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/mcnd/issue/view/30.04.2021-4> [in Ukrainian].
5. Sikorska I. (2020). Karabyts Ivan Fedorovych. [Karabits Ivan Fedorovych] Muzykoznavets. 2020. Rezhym dostupu: <http://www.kreschatic.kiev.ua/ua/2020/art/2964.html> [in Ukrainian].
6. Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy / Karabyts Ivan Fedorovych / [Encyclopedia of Modern Ukraine. Karabits Ivan Fedorovych] za red.: I.M. Dziuba, A.I. Zhukovskyi, M.H. Zhelezniak ; Kyiv. Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy, 2012. – Rezhym dostupu: <https://esu.com.ua/article-9552> [in Ukrainian].
7. Riabinin O. (2022). Kontseptsiiia prohramnoho muzychnoho spivzvuchchia skrypkovykh miniatiur v konteksti narodnosti. [The concept of programmatic musical consonance of violin miniatures in the context of nationality] *Fine Art and Culture Studies*, 5, s. 40–46. Rezhym dostupu: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-6> [in Ukrainian].

ТВОРЧИСТЬ ОЛЕКСАНДРА ПИЛИПОВИЧА МИШУГИ (1853–1922) У КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

Сачок Віктор Іванович,

творчий аспірант,

викладач кафедри камерного співу

Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського

ORCID ID: 0000-0001-8886-0133

У статті розглядається постать відомого українського виконавця XIX – початку XX століття – Олександра Пилиповича Мишуги (1853–1922) у контексті становлення й розвитку української вокальної школи, яка наслідувала традиції європейських вокальних шкіл, передусім італійської вокальної школи. Робиться наголос, що впродовж тривалої еволюції європейської музичної культури вдосконалювалися можливості голосового апарату співаків, методи та принципи музичного виконавства. Найвідоміша в Європі й світі італійська школа співу сформувалася впродовж XVII–XIX ст., завдяки їй вироблено еталон класичного звучання голосу – техніка *bel canto*, якого й донині дотримуються репрезентанти багатьох національних вокальних шкіл.

Зазначається, що потужний вплив західноєвропейської вокальної традиції на українську школу співу кінця XIX – початку XX ст. рельєфно виявився у творчості Олександра Мишуги – одного з найосвіченіших музикантів свого часу, оперного й концертно-камерного співака, видатного педагога кінця XIX – початку XX ст., ім'я якого належить до плеяди виконавців світової слави: співака-українця О. Мишуги (сценічне ім'я Філіппі-Мишуга) у кінці XIX ст. вважали «королем тенорів» і володарем прекрасного ліричного тембру. Виступи О. Мишуги були окрасою оперних і концертних сцен Риму, Мілана, Турину, Лондона, Парижа, Відня, Берліна, Праги, Варшави, Кракова, Санкт-Петербурга, Києва, Львова, Харкова. Завдяки виконавському професіоналізму О. Мишуги, розширенню ним жанрового діапазону виконуваних партій у творчості, особливої актуальності набула спрямованість розвитку української вокальної школи оперного й камерного виконавства до «європеїзації» в контексті змістового розмаїття творчих індивідуальностей композиторів і співаків.

Ключові слова: Олександр Мишуга, камерне виконавство, українська вокальна школа, вокальні традиції, вокальний жанр.

Sachok Viktor. The creativity of Oleksandr Pylypovych Myshuga (1853–1922) in the context of the traditions of the Ukrainian vocal school

The article examines the figure of the famous Ukrainian performer of the 19th – early 20th century – Oleksandr Myshuga (1853–1922) in the context of the formation and development of the Ukrainian vocal school, which followed the traditions of European vocal schools, primarily the Italian vocal school. The article emphasizes that during the long evolution of European musical culture, the capabilities of the vocal apparatus of singers were improved, and the methods and principles of musical performance were improved. The most famous Italian school of singing in Europe and the world was formed during the 17th–19th centuries, thanks to which the standard of classical sounding of the voice was developed – the *bel canto* technique, which is still followed by representatives of many national vocal schools.

The article notes that the powerful influence of the Western European vocal tradition on the Ukrainian singing school of the late 19th and early 20th centuries. Appeared in relief in the work of Oleksandr Myshuga – one of the most educated musicians of his time, an opera and concert-chamber singer, an outstanding teacher of the late 19th – early 20th centuries, whose name belongs to the galaxy of performers of world fame – a Ukrainian singer O. Myshuga (stage name Filippi-Myshuga) at the end of the 19th century was considered the “king of tenors” and the owner of a beautiful lyrical timbre. O. Myshuga's performances graced the opera and concert stages of Rome, Milan, Turin, London, Paris, Vienna, Berlin, Prague, Warsaw, Krakow, St. Petersburg, Kyiv, Lviv, Kharkiv. Thanks to the performing professionalism of O. Myshuga, the expansion of the genre range of performed parts in his work, the tendency of the development of the Ukrainian vocal school of opera and chamber performance to “Europeanization” has become especially relevant, in the context of the meaningful diversity of creative individualities of composers and singers.

Key words: Oleksandr Myshuga, chamber performance, Ukrainian vocal school, vocal traditions, vocal genre.

Вступ. Олександр Пилипович Мишуга (псевд. Філіппі, 1853–1922) – всесвітньовідомий оперний і камерний співак (ліричний тенор), вихованець італійської вокальної виконавської школи, продовжувач традицій *bel canto*, відомий своєю оперною, концертно-виконавською, педагогічною та меценатською діяльністю. О. Мишуга все своє життя віддав рідному народові, популяризації народної пісні, співака справедливо вважають засновником українського професійного вокального мистецтва й національної вокальної виконавської школи.

Творчість О. Мишуги й формування української вокальної школи відбувалося в умовах становлення й розвитку європейських національних вокальних шкіл – італійської, німецької, французької (XVII–

XIX ст.), що історично пов'язано зі становленням музичного театру, кожна вокальна школа втілювала характерні особливості манери звукоутворення й звуковедення. О. Мишуга у творчості презентував національну вокальну манеру виконавства, характерну власну специфіку мовлення з притаманними їй специфічними ментальними характеристиками, особливостями фонетичного, інтонаційного, ладового та ритмічного відчуття, у його вокальній манері виконання яскраво відобразилася мелодійність української мови та самобутність багатовікового мелосу, емоційна чутливість і душевна глибина українського характеру.

Творчість О. Мишуги репрезентувала традиції своєрідності виконавського стилю в українській вокальній

школі, що, на думку дослідниці вокального мистецтва професорки В. Антонюк, узгоджується із сучасним розумінням феномена «вокальна школа» як таким, що передусім пов'язаний з індивідуальною творчістю виконавця, розкривається в контексті загальних характеристик мистецьких персоналій, відповідаючи західноєвропейським традиціям ідей персоналізму [1, с. 7].

Матеріали та методи. Матеріалами дослідження стали фахові праці з проблем вокальної творчості й історії вокального виконавства В. Антонюк, О. Баланко, Б. Гнидь, Л. Горелік, Н. Гребенюк, І. Кавун та ін. Видатну постать вокального мистецтва й вокальної педагогіки Олександра Мишуги розглянуто в працях В. Антонюк, М. Головащенко, К. Кондратюка, Н. Свободи, С. Чарнецького, О. Шуляр та ін. Аналіз феномена «виконавська школа» представлений науковими здобутками авторів: В. Антонюк, Б. Гнидь, С. Кучеренко, В. Сумарокова та ін. Феномен камерно-концертного виконавства став предметом дослідження в роботах О. Баланко, Т. Булат, О. Шуляр та ін. Праці, пов'язані з естетикою музично-виконавського мистецтва, проблемами інтерпретації, представлені іменами В. Москаленка, С. Тишка, Б. Фільц та ін.

Методологія дослідження базується на поєднанні таких методів: *історико-культурологічного* – у розкритті впливів культурних, художньо-мистецьких факторів на формування національної вокальної школи в Україні, а також традицій концертно-камерного виконавства; *естетико-стильового аналізу* – у розкритті характеристик українського концертно-камерного виконавства; *персоналістичного* – у зверненні до життя і творчості Олександра Пилиповича Мишуги, в окресленні індивідуальних характеристик сценічних образів та особливостей виконання камерних творів.

Результати дослідження. Народився Олександр Мишуга в 1853 р. на Львівщині (с. Новий Витків) у родині шевця. Рано втратив батьків і став сиротою. Навчався в бурсі при соборі св. Юра у Львові, опановуючи грамоту і співаючи в хорі. Закінчив учительську семінарію. Перші основи вокальної школи український співак отримав у Львові, у досвідченого польського педагога, професора Валерія Висоцького, який виховав чимало прославлених виконавців, серед яких такі імена, як Соломія Крушельницька (сопрано), Адам Дідур (бас), Яніна Королевич-Вайда (сопрано), Марія Мокшинська (сопрано), Олександр Мишуга (тенор). Згадуючи свого вчителя, О. Мишуга писав: «...Мій професор Висоцький зумів зразу ж зрозуміти мою вразливу натуру, відкрив мені таїни краси співу, і я всією душею і тілом віддався йому під опіку. Я слухав його науку, його поради й артистичні вказівки, переживаючи на заняттях невимовне блаженство» [14, с. 466]. Через роки, займаючись педагогічною діяльністю, О. Мишуга буде спиратися в ній на педагогічні методи і творчі принципи свого шанованого вчителя.

В. Висоцький – видатний бас (*basso cantante*) туринської сцени, який навчався у Ф. Ламперті – знаменитого італійського педагога. В. Висоцький оперну кар'єру розпочав в італійській групі, співаючи в Одесі. Виступав

також на італійській оперній сцені: у театрі «Ла Скала» в Римі, у театрах Флоренції, Венеції, Вероні, Трієсті та ін. Залишивши оперну сцену, співак відкрив власну школу вокалу, згодом здобувши посаду професора сольного співу у Львівській консерваторії, навчав талановитих учнів [4, с. 231].

На галицькій сцені О. Мишуга вперше виступив у 1880 році, виконавши фрагменти з опери «Страшний двір» С. Монюшка, а на концертно-камерну сцену співак вийшов у 1881 році – це був концерт, присвячений пам'яті Т. Шевченка, у великому залі Народного дому Львова. О. Мишуга виконав твір А. Вахнянина на слова Т. Шевченка «Наша доля».

На той час українські вокалісти завершували своє професійне навчання в Італії та кращих освітніх закладах Європи – у Відні, Берліні, Празі, Кракові, займаючись згодом концертно-виконавською і викладацькою діяльністю. О. Мишуга студіювався в Мілані в професора Джованні Баттіста Рубіні, який розвивав голосовий потенціал свого вихованця, продовжуючи традиції свого вчителя – знаменитого тенора Андреа Нодзарі, виконавця тенорових партій в операх Россині.

Матеріальну допомогу в час перебування в Італії О. Мишуга отримав, як зазначає в праці Б. Гнидь «Історія вокального мистецтва», від російського емігранта із Ніцци, який за участь у великому концерті заплатив співакові тисячу франків золотом, що дало можливість завершити навчання [4, с. 232]. Цілеспрямовано й наполегливо О. Мишуга опановував в Італії свій фах: окрім занять співом, він вивчав анатомію, фізіологію, акустику, а також педагогіку, психологію, логіку й естетику, історію й літературу, оволодівав італійською, німецькою, російською, англійською, французькою мовами.

У 1882 році О. Мишуга дебютував в опері «Марта» Ф. Флотова в м. Форлі. Після успіху прем'єри й низки яскравих виступів у європейських містах дирекція Львівської опери запропонувала співакові контракт на 1883–1884 рр. О. Мишуга розпочав свою сценічну кар'єру у Львові, багаторазово виступаючи перед публікою.

4 жовтня 1900 р. почав показувати вистави Великий міський театр (із 1939 р. – Львівський театр опери і балету, з 1956 – імені І. Франка). Першою на його сцені була поставлена лірико-драматична опера «Янек» В. Желенського – про життя карпатських верховинців. Провідну партію в ній виконував славетний український тенор О. Мишуга, для якого її спеціально написали. Успішна початкова діяльність львівської опери значною мірою зумовлена активністю її директора Т. Павликовського, який проявив себе не лише вмілим організатором і здібним режисером, а й прогресивним громадським діячем.

У перші роки діяльності львівської опери в ній дебютували талановиті молоді співаки – вихованці львівської консерваторії: О. Руснак, О. Носалевич, О. Любич-Парахоняк, М. Голинський, Є. Гушалевиц, Р. Любинецький, В. Качмар, С. Федичковська, В. Флоріанський, М. Скала-Старицький і М. Менцинський. Яскраву сторінку в історії театру вписали визначні

солісти-українці: О. Любич-Парахоняк, О. Руснак, Є. Гушалеви́ч, О. Носалеви́ч, А. Дідур, О. Мишуга, М. Менцинський, С. Крушельницька та ін., мистецтво яких стало національною гордістю народу й здобуло всесвітнє визнання.

У сезоні 1901–1902 рр. вихованець італійської школи бельканто О. Мишуга виконав одинадцять партій в операх «Галька», «Страшний двір» С. Монюшка, «Фауст» Ш. Гуно, «Фра Дияволо» Д. Обера, «Травіата» Дж. Верді, «Кармен» Ж. Бізе, «Лючія ді Ляммермур» Г. Доніцетті, «Манон» Ж. Массне, «Марта» Ф. Флотово. Уже під час співацької діяльності за кордоном він майже щороку приїздив у рідний край, беручи участь у мистецьких святах: співав у ювілейних концертах, присвячених Т. Шевченкові, М. Шашкевичу, І. Франкові, невтомно пропагував українську музику та національну культуру, виконуючи твори М. Лисенка, А. Вахнянина, В. Матюка.

Успішно гастролюючи в багатьох країнах світу, співак фондував великі кошти на розвиток української музичної культури, сприяючи діяльності Музичного інституту імені М. Лисенка, робітничої бурси у Львові тощо.

Демократизація культурного життя тогочасної Галичини позначилася створенням масових аматорських гуртків (музичних, театральних, літературних тощо). Із середини XIX ст. в Україні актуалізувалася потреба в організованих формах концертного життя. Її реалізації сприяло створення музично-освітніх товариств, які проголосили своєю метою масову популяризацію серйозної музики (зокрема хорові товариства «Торбан» та «Боян», 1890-і рр.). У 1842 р. відкрився львівський приватний театр «Скарбека», один із найбільших у тогочасній Європі (тепер у його приміщенні функціонує Український державний академічний драматичний театр імені М. Заньковецької). На початку 70-х рр. XIX ст. декламаційні, пісенні, театральні вечори влаштовували гімназичні культурні товариства «Согласіє» (1870 р.), «Братній Союз» (1871 р.) і хор товариства українських студентів «Союз» (1875 р.). Останній часто гастролював по краю та за його межами. З листопада 1897 р. набули розголосу музично-декламаторські вечори «Музичного кружка» [5, с. 129].

Це, у свою чергу, сприяло зростанню професіоналізації культурної діяльності, зокрема появи приватних музичних шкіл, симфонічних і камерних оркестрів. Зазначені умови сприяли вихованню талановитих музикантів і співаків, якими згодом захоплювалася не тільки західноукраїнська, а й західноєвропейська публіка.

Блискуча співо́ча кар'єра О. Мишуги продовжувалася близько двадцяти років. Під час виступів на сцені Львівської опери співак демонстрував виконавський стиль, що поєднував традиції *bel canto* й українську зворушливість почуттів, ніжну кантилену арій і лірику народнопісенної творчості. Співак часто виступав у Львові з концертами, у програмі яких звучала українська музика. Солоспіви М. Лисенка, В. Матюка, арії з опери С. Гулака-Артемівського прикрашали концертні програми О. Мишуги.

У 1884 р. М. Мишуга співав на сцені Варшавського оперного театру, виконуючи провідні партії ліричного тенору. З 1885 р. співак солював на сцені Віденської опери, у 1885–1905 рр. О. Мишуга виступав на багатьох сценах Європи, виконуючи численні партії: Фауст, Каварадоссі, Альфред, Ленський, Ромео, Герман, Радмес і багато інших. У 1909 році О. Мишуга виступав на відкритті оперного театру у Львові, виконавши партію Янека з опери «Янек» В. Желенського, ця опера написана спеціально для голосу співака.

У 1894–1923 рр. О. Мишуга разом із С. Крушельницькою і М. Менцинським активно виступали в містах Галичини й Буковини з концертами, присвяченими вшануванню пам'яті Т. Шевченка. Програми концертів склалися з творів українських композиторів, романсової творчості, а також українських народних пісень і солоспівів.

Педагогічну діяльність О. Мишуга розпочав у 1900 р. Його популярність як педагога співу швидко зростає, у 1905 р. М. Лисенко запрошує співака до Києва на посаду професора сольного співу Музично-драматичної школи. У 1912–1913 рр. співак викладає у Варшаві в Музичному інституті ім. С. Монюшка, навчаючи й вокалістів із Києва та Львова. Усі свої заощадження митець віддавав на потреби народної освіти, його нездійсненою мрією стала думка про відкриття у Львові школи співу при Вищому музичному інституті імені М. Лисенка. У 1914–1919 рр. О. Мишуга вів школу співу в Римі та Мілані. З 1919 року співак жив у Стокгольмі (Швеція).

У 1922 році видатного співака не стало. Він похований на батьківщині, у Новому Виткові на Львівщині.

Секрет концертно-камерного вокального мистецтва О. Мишуги – у поєднанні своєрідного м'якого поетичного тембру його чудового голосу й високої технічної майстерності виконання. Іноді м'який тембр голосу О. Мишуги порівнювали з голосом італійця Дж. Рубіні. Дійсно, цих співаків поєднувала особлива виразовість у створенні образу, що закладена в голосових можливостях співаків. Верхня ділянка діапазону Дж. Рубіні й О. Мишуги формувалася у фальцетному режимі, для їхнього вокального виконавства були характерні легкість емісії, гнучкість і рухливість голосу, витончене фразування, вміння використовувати контрастне звучання *forte* й *piano*. Дж. Рубіні вперше застосував прийом, що має назву «ридання», надалі широко використовуваний у виконавській практиці італійських співаків. З ім'ям цього співака асоціюється також феномен «вібрато» – коливання голосу (5–7 рухів за одну секунду), яке робить голос трепетним та емоційним. О. Мишуга, наслідуючи італійські традиції вокального співу, уносив у концертно-камерне виконання особливу теплоту вокального тону, чим зачаровував аудиторію, переконуючи її довершеними художніми трактовками.

Тогочасні критики високо підносили вокальне мистецтво О. Мишуги, відмічаючи наслідування традицій італійської вокальної школи *bel canto*, творчий метод і постановку голосу співака, точність і красу музичного фразування, сценічний артистизм виконавця.

Досить вдало визначив особливості співочого мистецтва О. Мишуги С. Чарнецький – український поет і театральний критик: «Майстерне фразування, чудове ведення кантилени, глибокий ліризм, потужні засоби вокальної культури, багато чуття й понад все – рідкісно гарна і шляхетна окраса голосу – ось прикмети, що в підсумку складали силу його імені» [14, с. 468].

Секрет успіху О. Мишуги полягав не лише в опануванні італійської вокальної школи, знаменитої традиціями *bel canto*, не лише в природній рідкісній ніжності й красі голосу, а й у вмінні досконало володіти ним, у вмінні змінювати тембр голосу залежно від значення слова, у вмінні глибоко відчувати й передавати зміст, характер, стиль виконуваних творів, у великій майстерності перевтілення. Весь свій талант, розум і досвід, усе своє натхнення, темперамент і увесь потужний багаж вокально-технічних засобів виразності О. Мишуга завжди підпорядковував вокальному образу. У його мистецтві співу не було нічого зайвого, розрахованого на швидкий, поверховий успіх. Співак завжди прагнув до цілковитої гармонії голосу, слова, міміки, жестів, рухів, ритму, що збагачувало його концертно-камерне виконавство, роблячи художньо досконалими створювані ним вокальні образи.

О. Мишуга був першим в Україні, хто прагнув підвести під вокальну педагогіку наукову базу й вивести її зі сфери таємничості, емпіричних секретів. Як педагог, О. Мишуга стверджував: «Мій метод науки співу спирається на цілком нову систему, яку я сам вигадав: спів – то продовжені склади мови, усі слова треба виразно вимовляти одним безперервним звуком, а голос повинен опиратися в одній і тій самій точці при зміні роботи зв'язок» [11, с. 374].

Висновки. Розвиток концертно-камерного виконавства і становлення української вокальної школи в кінці XIX – початку XX ст. зумовлений наслідуванням традицій європейського вокального виконавства, для якого характерне передусім домінування італійської вокальної традиції, виконавського стилю *bel canto*. Результатом впливу італійської вокальної культури й педагогіки стала творчість славних українських співаків, серед яких почесне місце посідає Олександр Пилипович Мишуга.

Концертно-камерна сольна діяльність О. Мишуги (ліричний тенор, італійська вокальна школа) поряд із концертними виступами інших українських виконавців успішно сприяла популяризації української національної музичної спадщини засобами виконавського вокального мистецтва. І вдома, на батьківщині, і під час гастролей по Європі співак обов'язково включав до програм своїх концертів українські народні й авторські пісні В. Барвінського, М. Лисенка, С. Людкевича,

Д. Січинського та інших, неодноразово виконуючи їх. О. Мишуга виконував камерно-вокальні твори українських композиторів: солоспіви, романси, обробки народних пісень, думи. Слухаючи його концерти, вітчизняна й західноєвропейська публіка знайомилася з музичною культурою України, отримувала відомості про історію й духовну культуру українського народу. Багато працюючи за межами України, О. Мишуга з гордістю демонстрував своє національне походження, підносячи статус рідної мови та культури. Блискуча співоча кар'єра О. Мишуги продовжувалася близько двадцяти років. Під час виступів співак демонстрував виконавський стиль, що поєднував традиції *bel canto* й українську зворушливість почуттів, ніжну кантилену арій і лірику народнопісенної творчості.

О. Мишуга увійшов до історії вітчизняного музичного мистецтва як один із найвиразніших інтерпретаторів української народної пісні та класичного романсу (твори М. Лисенка, А. Вахнянина, В. Матюка). Співак брав активну участь у мистецьких святах, ювілейних концертах, присвячених Т. Шевченкові, М. Шашкевичу, І. Франкові, невтомно пропагуючи українську музику й національну культуру.

У програмі концертів за участі О. Мишуги звучала українська музика: солоспіви М. Лисенка, В. Матюка, арії з опери С. Гулака-Артемовського, романси й народні пісні. Концертно-камерний виконавський стиль О. Мишуги, який наслідував італійські традиції вокального співу *bel canto*, складався з поєднання м'якого поетичного тембру голосу та високої технічної майстерності виконання. Співаку притаманна особлива теплота, виразовість, задушевність і проникливість у створенні образу. Для його вокального виконавства характерні легкість емісії, гнучкість і рухливість голосу, витончене фразування, уміння використовувати контрастне звучання *forte* й *riano*, загальна емоційність виконання, довершеність художніх трактовок.

Усесвітньовідомий тенор О. Мишуга як один із кращих інтерпретаторів і пропагандистів українських пісень, творів вітчизняних композиторів і зарубіжних авторів посів почесне місце в історії українського оперного та концертно-камерного виконавства, української вокальної педагогіки.

Розвиток національної вокальної школи став можливим завдяки персоніфікації мистецьких досягнень в особах українських виконавців, завдяки сценічній творчості видатних співаків українське камерно-вокальне мистецтво піднесено на рівень художньої довершеності. Зокрема, український всесвітньовідомий тенор О. Мишуга розкрив свій вокальний потенціал і досягнув мистецьких вершин на оперній і камерно-концертній сцені.

Література:

1. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
2. Баланко О.М. Українська камерно-вокальна музика кінця XX – початку XXI ст. як виконавський феномен : дис. ... канд. мистецтва знав. : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2016. 246 с.

3. Булат Т.П. Камерно-вокальна лірика. Становлення пісні-романсу. *Історія української музики* : у 6 т. / ІМФЕ імені М. Рильського ; редкол.: М.М. Гордійчук та ін. Київ : Наукова думка, 1989. Т. 2. С. 231–254.
4. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва : підручник. Київ : Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, 1994. 320 с.
5. Головащенко М.І. Олександр Мишуга. Спогади, матеріали, листи. Київ : Музична Україна, 1971. 424 с.
6. Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. Київ : Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, 1999. 269 с.
7. Кавун В. Історико-теоретичні аспекти становлення вокального мистецтва. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2017. Вип. I (8). С.160–164.
8. Кондратиук К. Портрети видатних українських митців XIX – початку XX ст. : навчальний посібник. Львів : Студії, 1995. 123 с.
9. Мишуга О.П. Спогади. Матеріали. Листи / упорядкув., підгот. текстів, вступ. ст. та прим. М. Головащенко. Київ : Муз. Україна, 1971. 779 с.
10. Олександр Мишуга – король тенорів / авт.-упоряд. : М.І. Головащенко. Київ : Музична Україна, 2004. 610 с.
11. Олександр Мишуга про себе. Олександр Мишуга. Спогади, матеріали, листи / упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко. Київ : Муз. Україна, 1971. С. 367–374.
12. Свобода Н. Олександр Мишуга і його новаторські педагогічні принципи. *Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтво»*. 2003. Вип. 3. С. 137–145.
13. Сумарокова В.Г. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття. *Музичне виконавство. Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2004. Кн. 10. С. 180–190.
14. Чарнецький С. Пам'яті Олександра Мишуги. *Олександр Мишуга. Спогади, матеріали, листи* / упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко. Київ : Муз. Україна, 1971. С. 466–471.
15. Шуляр О. Вокально-виконавська та педагогічна діяльність славетного співака Галичини Олександра Мишуги. *Вокальне мистецтво: Історія. Сучасність. Перспективи* : збірник статей / ред.-упоряд. Г. Карась. Івано-Франківськ : Фоліант, 2015. С. 50–67.

References:

1. Antonyuk V.G. (2001). *Ukrainska vokalna shkola: etnokulturolohichniy aspekt* [Ukrainian vocal school: ethnocultural aspect]: monohrafiia. Ukrainska ideia, Kyiv. 144 p. [in Ukrainian].
2. Balanko O.M. (2016). *Ukrainska kamerno-vokalna muzyka kintsia XX – pochatku XXI st. yak vykonavskiy fenomen* [Ukrainian chamber and vocal music of the late 20th and early 21st centuries. as a performing phenomenon]: dys. ... kand. Mystetstvoznavstva 17.00.03. Muzychne mystetstvo. Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv. 246 p. [in Ukrainian].
3. Bulat T.P. (1989). *Kamerno-vokalna liryka. Stanovlennia pisni-romansu* [Chamber and vocal lyrics. Formation of a romance song]. *Istoriia ukrainskoi muzyky* : v 6 t. IMFE imeni M. Rylskoho; [redkol.: M.M. Hordiichuk ta in.] : Naukova dumka, T. 2. Kyiv. P. 231–254 [in Ukrainian].
4. Hnyd B.P. (1994). *Istoriia vokalnoho mystetstva* [History of vocal art]: pidruchnyk. Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho, Kyiv. 320 p. [in Ukrainian].
5. Holovashchenko M.I. (1971). *Oleksandr Myshuha. Spohady, materialy, lysty*. [Oleksandr Myshuga. Memories, materials, Letters]. *Muzychna Ukraina*, Kyiv . 424 p. [in Ukrainian].
6. Hrebeniuk N.Ye. (1999). *Vokalno-vykonavska tvorchist: psykholoho-pedahohichniy ta mystetstvoznavchy aspekt* [Vocal and performing creativity: psychological-pedagogical and art history aspects]: monohrafiia. Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho, Kyiv. 269 p. [in Ukrainian].
7. Kavun V. (2017). *Istoryko-teoretychni aspekty stanovlennia vokalnoho mystetstva* [Historical and theoretical aspects of the formation of vocal art]. *Mizhnarodnyi visnyk: kulturolohiia, filolohiia, muzykoznavstvo*. Vyp. I (8). Kyiv. P. 160–164 [in Ukrainian].
8. Kondratiuk K. (1995). *Portrety vydatnykh ukrainskykh myttsiv XIX – pochatku XX st.* [Portraits of prominent Ukrainian artists of the 19th and early 20th centuries.]: navch. posib. Studii, Lviv 123 p. [in Ukrainian].
9. Myshuha O.P. (1971). *Spohady. Materialy. Lysty* [Memoirs. Materials. Letters]. *Uporiadkuv., pidhot. tekstiv, vstup. st. ta prym. M. Holovashchenka. Muz. Ukraina*. Kyiv. 779 p. [in Ukrainian].
10. *Oleksandr Myshuha – korol tenoriv* (2004). [Oleksandr Myshuga is the king of tenors]. M. I. Holovashchenko (avt.-uporiad.). *Muzychna Ukraina*, Kyiv. 610 p. [in Ukrainian].
11. *Oleksandr Myshuha pro sebe* (1971). [Oleksandr Myshuga about himself]. *Oleksandr Myshuha. Spohady, materialy, lysty* [uporiad., pidhotovka tekstiv, stattia ta prymitky M. Holovashchenka]. *Muz. Ukraina*, Kyiv. P. 367–374 [in Ukrainian].
12. *Svoboda N.* (2003). *Oleksandr Myshuha i yoho novatorski pedahohichni pryntsyipy* [Oleksandr Myshuga and his innovative pedagogical principles]. *Visnyk Lviv. un-tu / Seriia myst-vo*. Vyp. 3. Kyiv. P. 137–145 [in Ukrainian].
13. *Sumarokova V.G.* (2004). *Vykonavska shkola yak obiekt doslidzhennia: do vyznachennia poniattia* [Executive school as an object of research: towards the definition of the concept] *Muzychne vykonavstvo. Naukovyi visnyk Nats. muz. akad. Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho*. Kn. 10. Kyiv. P. 180–190 [in Ukrainian].
14. *Charnetskyi S.* (1971). *Pamiaty Oleksandra Myshuhu* [in memory of Oleksandr Myshuga] *Oleksandr Myshuha. Spohady, materialy, lysty* [uporiad., pidhotovka tekstiv, stattia ta prymitky M. Holovashchenka]. *Muz. Ukraina*, Kyiv. P. 466–471 [in Ukrainian].
15. *Shuliar O.* (2015). *Vokalno-vykonavska ta pedahohichna diialnist slavetnoho spivaka Halychyny Oleksandra Myshuhu* [Vocal performance and teaching activity of the famous singer of Halychyna Oleksandr Myshuga] *Vokalne mystetstvo: Istoriia. Suchasnist. Perspektyvy* : zbirnyk statei / red.-uporiad. Hanna Karas. Foliant, Ivano-Frankivsk. P. 50–67 [in Ukrainian].

СТИЛЬОВА ПАРАДИГМА В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ СХОДУ ТА ЗАХОДУ ЗАСОБАМИ ІНТОНУВАННЯ

Устименко-Косоріч Олена Анатоліївна,

докторка педагогічних наук, професорка,
директорка Навчально-наукового інституту культури і мистецтв
Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0001-9686-7626

У статті проаналізовано стильову парадигму Сходу та Заходу засобами інтонування. Зазначено, що протягом еволюції людської думки існує філософське, релігійно-містичне й космологічне осмислення музики загалом і її окремих сторін. Інтонування виявляється найважливішим предметом для філософського проникнення сутності музики, яке здатне виконувати смислоформувальну, комунікативну, емоційно-виразну функції. Проникаючи практично в усі галузі матеріальної та духовної культури, воно є звуковою формою відображення й рефлексії навколишнього світу. З'ясовано, що сутність інтонування як смислового явища культури полягає в здатності акумулювати й транслювати культурні смисли. Інтонування сприяє передачі та сприйняттю будь-якої звукової інформації, посиленню сенсу висловлювання чи звернення (мовленнєвого, танцювального, музичного тощо). Доведено, що основна місія інтонування – відтворення сакральних текстів. Зазначено, що в низці характерних для архаїчних культур сигнальних форм інтонування (сигнали тривоги, небезпеки, заспокоєння) виникають типові риси синкретизму первісного світогляду. Обрядове інтонування буддистів має синтетичний характер, розкриваючи ідею багатопрозовості перероджень, змін етапів і стадій життя і смерті тощо. У монотеїстичних релігіях інтонування стає важливим провідником смислів за допомогою виділення ключових слів сакральних текстів, а також звуковим механізмом структурної організації промови.

У дослідженні на прикладі звукових наслідувань і сигналів доведено, що інтонування здатне відображати інтуїтивне світовідчуття та світогляд людей. Звернення до інтонування в народних, релігійних і магічних ритуалах дало змогу актуалізувати проблему впливу звукового компонента обряду на емоційний стан людини. Результати роботи можуть бути корисні фахівцям у галузі культурології, філософії, релігієзнавства, теорії та історії мистецтв, а також психології; можуть бути використані музикознавцями, етнографами, а також педагогами.

Ключові слова: традиційна культура, стильова парадигма, інтонація, періоди, історія, музична культура Сходу та Заходу, релігія, інтерпретація.

Ustymenko-Kosorich Olena. A stylistic paradigm in the musical culture of the East and the West by means of intonation

The article analyzes the stylistic paradigm of Immediately and Entering in different ways. It is noted that throughout the evolution of human thought there is a philosophical, religious-mystical and cosmological understanding of music behind the scenes and other sides. Intonation is the most important subject for the philosophical penetration of the essence of music, which is to understand the meaning-forming, communicative, emotional-viral function. Penetrating practically into all aspects of material and spiritual culture, it is the sound form of reflection and reflection on the excess light. It is clear that the essence of intonation as a semantic manifestation of culture lies in the accumulation and translucent of cultural meanings. Intonation absorbs the transmission and adoption of any sound information, enhancing the sense of expression and expression (movement, dance, music, etc.). It has been proven that the main mission of intonation is the creation of sacred texts. It is noted that among the lower signal forms of intonation characteristic of archaic cultures (signals of alarm, insecurity, calmness) there are typical rices associated with the syncretism of the primary light-gazer. The ritual intonation of Buddhists is of a synthetic nature, revealing the idea of the richness of rebirth, changes in stages of life and death, etc. In monotheistic religions, intonation becomes an important conveyor of meaning behind the additional vision of the key words of sacred texts, as well as the sound mechanism of the structural organization of promotion.

Research in the application of sound signals has shown that intonation effectively reflects the intuitive light perception and light gaze of people. The development of intonation in folk, religious and magical rituals made it possible to actualize the problem of infusing the sound component of the ritual into the emotional state of people. The results of the work may be of interest to the scholars of cultural studies, philosophy, religion, theory and history of myths, as well as psychology; can be used by musicologists, ethnographers, as well as teachers.

Key words: traditional culture, style paradigm, intonation, periods, history, musical culture at once and at sunset, religion, interpretation.

Вступ. Занурення особистості у світ самого себе в аспекті всієї палітри культурних феноменів і форм – вічна проблема філософії, яка не втрачає своєї актуальності. У роботі здійснена спроба визначити сутність інтонування як одного з головних способів емоційної передачі змісту світу через звучання мови, музики, сакральних дійств, які посідають провідне місце в різ-

них сферах культури. Не відзначаючи існування таких форм інтонування, як внутрішнє, пластичне й навіть кольорове, ми обмежилися межами суто музичного інтонування з визначенням звучання між мовленням і музикою, а саме: різні звукові форми з тоновим звучанням, які характерні різним традиційним культурам; створення наповненого певним змістом, емоційного звучання.

Відтворюючи сутність музичності, інтонування здатне впливати на процес сприйняття людиною навколишнього світу, визначати сутність речей і явищ. За допомогою інтонування відбувається комунікація людини з природою, її емоційно-психологічне самовираження, розкривається колективний або індивідуальний початок, регіональні, ментальні та стилеві особливості звукової культури.

На території України проживають представники різних національних культур і вірувань, відбувається постійна міграція населення, з'являються категорії вимушених переселенців. Одним зі способів установити етнічний і регіональний діалог є вивчення й розуміння іншої культури. Соціокультурний устрій людей формується в різних ритмах, регламентованих суспільних відносинах, установлених зв'язках із навколишнім світом тощо, що сприяє розвитку релігійної, етнічної свідомості суспільства. У кожній національній культурі існує певна форма-еталон, через яку засвоюються традиції, їх передача та трансляція.

На нашу думку, головним звуковим носієм смислів у національній культурі є інтонування з власною системою знаків, символів, які швидко сприймаються представниками культури на підсвідомому рівні. Так, звукові символи вираження тривоги, радості, гніву є загальновідомими для певного етносу [3]. У релігії через інтонування проявляються стани благання, скорбота, смиренність. Засобами звуків установлюються ритмізовані життєві моделі, які дають змогу організовувати трудові процеси, згуртовувати та впливати на психологічний стан людей. Саме тому звернення до таких мало вивчених форм інтонування в традиційних культурах і релігії визначило предмет статті. Незважаючи на численну джерельну базу з теми інтонування, означений феномен залишається вузькоспеціальною проблемою музикантів, етнографів, хореографів, художників і філологів.

Матеріали та методи. Запропонований філософсько-культурологічний підхід щодо дослідження проблеми інтонування значно розширює коло джерел, до якого увійшли праці філософів, істориків і культурологів, що тією чи іншою мірою стосуються музики, дослідження в галузі обрядової культури релігієзнавців та етнографів, а також роботи музикознавців, пов'язані з вивченням музичної інтонації, вокального й інструментального інтонування. Важливу групу наукових джерел становлять роботи філософів й представників музичної естетики XVII–XVIII століть (Ш. Батто, Р. Декарт, Ш. Монтеск'є, Ж.-Ж. Руссо та ін.); для професійних музикантів (Дж.Б. Доні, Дж. Каччіні, К. Монтеверді, Я. Пері (Італія); Бурделло-Бонне, Ж.-Ф. Рамо, К. Глюк, А. Гретті, Б. Ласепед, М. Шабанон (Франція) та ін.). Більшість із них поєднували музичну творчість із його філософським осмисленням.

Методологічною базою для дослідження означеної проблеми обрано філософський, історичний і стилістичний підходи, що ґрунтуються на діалектичній єдності законів пізнання природи, культури, мистецтва та суспільства.

Результати. З метою вивчення специфіки традиційного інтонування в обрядах монотеїстичних релігій ми

звернулися лише до трьох із них, а саме: іудаїзму, що став основою для розвитку світових релігій – християнства та згодом ісламу. Однак ми не ставили питання про дослідження музичної культури й інтонування в межах ісламської культури через відсутність нотного й аудіо-матеріалу. Проте обране коло культурних прикладів і релігій цілком достатнє для дослідження та узагальнення культурних характеристик у межах релігійного спрямування. Так, цілком очевидна наявність схожих характеристик у культурі й релігії Заходу та Сходу в традиційних їх проявах інтонування, які існують між католицизмом і православ'ям, що становлять дві гілки християнства. Але важливо для нашої роботи визначити інтонаційне першоджерело, установити можливість його збереження, еволюції та трансформації релігійної культури в інші форми. Цілком зрозуміло, що таким першоджерелом варто вважати іудаїзм. За два тисячоліття дві провідні гілки християнства – католицизм (західна) та православ'я (східна) – становлять особливу унікальну культуру з погляду можливого збереження архетипів інтонування [3, с. 18].

На відміну від християнства, ісламу, іудаїзм завжди був і залишається виключно етнічною релігією єврейського народу. Саме із цієї причини музичне інтонування в релігійних обрядах іудеїв зберегло більш давні приклади порівняно з багатонаціональною обрядовою традицією християн. Однак розселення євреїв по всій землі протягом двох тисячоліть мало значний вплив на мелодику народних піснеспівів (молитви) й особливо пісень релігійно-святкового характеру.

На сучасних службах у синагогах звучить мелодійна мова, що визначається як кантіляція та поєднує традиційний речитатив із мелодійною обробкою. Кантіляція використовується також під час літургії та читання різних біблійських книг. Коріння цього інтонування сягає в глибоку давнину. В основі іудаїзму зберігається найдавніший спосіб запису звуків, який складається зі знаків кантіляції, що зустрічаються й зараз. Знаки розташовуються над текстом і допомагають читцю розшифрувати мелодійні фігури, образи, а також смислові інтонації. Техніки інтонування кантіляції навчаються кантори й інші представники іудаїзму [4].

Дослідники єврейської культури зазначають, що музична інтерпретація символів кантіляції може бути прочитана по-різному, залежить від етнолінгвістичної групи єврейського населення, яка її застосовує відповідно до книг Біблії [4, с. 55]. На інтерпретацію кантіляції можуть впливати час читання або мета. Важливо, що в культурі євреїв Центральної та Західної Європи значний вплив на кантіляцію здійснили європейські середньовічні музичні лади. Особливо помітний такий вплив у польсько-литовських євреїв. У західній єврейській культурі знаки й мелодія кантіляції близькі до арабської ладово-мелодійної моделі (макаму). В італійській єврейській культурі дослідники відмічають превалювання давньогрецького тетрахордового ладу та силабічного стилю, музичні фрази, відсутність мелізматичних побудов.

Дослідники зазначають, що цезури в кантіляції з'явилися дещо пізніше [4, с. 55], їх відсутність свід-

чить про зразок кантиляції стародавнього походження, що встановлений в італійській єврейській культурі. Розповсюдження доісламських музичних традицій спостерігаємо в кантиляції єменських євреїв, побудованій на простому звукоряді. Відмінності в інтерпретації знаків кантиляції знаходимо в марокканських, сирійських, персидських євреїв [5, с. 18].

Ш. Луццатто визначив три основні функції кантиляції: 1) «фіксація традиційної мелодії, у тому числі її рух вгору і вниз, тривалість звуку, а також інтонації (питальна, оповідальна або оклична) окремих фраз»; 2) «синтаксична – розподіл біблійного вірша цезурою на смислові частини й установа смислового зв'язку між окремими словами цього вірша»; 3) «фонетико-граматична – виділення ударного складу» [4, с. 118].

Стає зрозумілим, що на католицьку службу значний вплив мала європейська музична культура, ніж на православ'я. Це стосується не лише розвитку і становлення композиторських шкіл і стилів у Європі, але й запровадження до церковного богослужіння музичних інструментів. Інструментальний супровід значно збагатив звукове оформлення літургії новими образами та прийомами інтонування, що визначило суттєві відмінності від первісного зразка.

Незважаючи на цей аспект, для всіх монотеїстичних релігій характерний вокальний спосіб інтонування традиційних молитов. Інструментальний супровід, що дозволений у католицькій службі, виник значно пізніше, але це не торкається традиційного читання молитов і священних текстів. Православна церква це пояснює тим, що голос людині даний Богом, а інструменти пішли від Сатани. Заборону на інструментальний супровід під час молитви вперше виявлено в іудеїв. Для них це знак жалоби по Храму в Єрусалимі, який зруйновано римлянами в 70-му році нашої ери. Під час розселення по всьому світу іудеї пообіцяли не запроваджувати в релігійну практику інструментальний супровід до відбудови нового Храму. Саме з того моменту виключно один раз на рік під час святкування євреї використовують звуки священного рогу (шофар).

Шофар – це бараний ріг, виготовлений спеціальним чином. Звук рогу дуже гучний, сильний, звучить у певні моменти молитви в контексті наголошення на відповідні благословення з визначенням і дотриманням спеціального мотиву й ритму. Передбачена точна кількість звуків, які мають бути виконані на шофарі. Загалом їх тридцять і кожний має свою назву [2, с. 14]. Під час звучання шофара ніхто з присутніх на службі не вимовляє жодного звуку та сприймає його звучання як головну заповідь.

Шофар, за традицією, є символом, його звук нагадує тривожний крик, що змушує євреїв замислитися й згадати про вчинок Авраама, який був готовий прийняти рішення Бога та принести в жертву свого сина Іцхака. Отже, шофар у єврейській традиції звучав у всі найважливіші моменти єврейської історії. Але звук шофара використовувався не тільки для інформування населення про важливі події, а й для того, щоб нагадати про основні заповіді [2, с. 14].

Зауважимо, що в християн під час служби застосовується музичне звучання чотирьох видів:

1) псалмодія – музичні речитативи, застосовувані для читання священних текстів;

2) традиційні молитовні наспіви, інтонаційною основою яких є найдавніші види молитовних співів – осмогласся (православ'я) та григоріанський хорал (католицизм);

3) особливі варіанти розспівів традиційних молитов, які мають офіційно визнаних авторів-виконавців;

4) хорові (православ'я) та вокально-інструментальні духовні твори, створені композиторами [5].

Для визначення релігійних зразків звучання в церковній службі найчастіше користуються такими термінами: «спів», «псалмодія», «читання». Усі ці слова зберігають незвичність, сакральність звучання молитовних текстів, їхню відмінність від побутової мови. Тексти священних книг і псалми, як правило, виконуються особливим способом наспіву з явним вираженням інтонуванням. «Співи» використовуються як у традиційних молитвах, так і в авторських хорових творах.

Проаналізуємо основні молитви християн – «Отче наш» і «Символ віри», у яких концентрується основна ідея. У звичайному варіанті вони виконуються на один мотив. Обидві молитви співаються хором, в унісон або всіма учасниками служби. Відмінність виконання цих молитов – переконаність в істинності християнської віри. У співі обох молитов дві висотні опори – головна «С» і нижня домінанта «G». Подібні квартові інтонації між основними висотними опорами молитов зустрічаються в релігійних обрядових наспівах інших релігій. І хоча на перший погляд ця схожість здається суто технічного характеру, вона може свідчити про давність таких інтонацій, комфортних для інтонування й наближених до побутової мови.

Однак у православному варіанті квартовий інтервал заповнюється суворим, поступовим, цілеспрямованим рухом. Ритм суворий, гранично рівний, а текст складається з фраз, що розділяються паузами (диханням). Початкові й заключні фрази, як правило, припадають на сильну, ударну частку такту, інші найчастіше починаються із затакту. Змістові акценти виділяються половинними тривалостями. У самому інтонуванні й у мелодійному малюнку наявний дух сили та віри.

Особливу роль у католицькій службі відіграє григоріанський хорал – канонізовані мелодії молитов у виконанні тенору, що зберігаються незмінними протягом тисячоліть. Перехід з усної традиції в письмову визначив основну роль григоріанського хоралу в музичному оформленні католицької служби, його важливість можна порівняти з православним осмоглассям. Так, поступово в музиці католицького богослужіння з'являлися образи радісного тріумфу (Алілуя), а до XVII століття – скорботи, страждання розп'ятого Ісуса Христа. Однак усі ці почуття характерні для музики, створеної композиторами.

Порівняльний аналіз інтонування в католицькому та православному храмах дає змогу розкрити в них значні відмінності. Вони стосуються передусім регі-

стрів і діапазону. Під час спостереження за службою в католицьких храмах можна помітити, що в моменти колективних молитов священик зберігає високий регістр. Виконувати таку молитву непередбаченому хору, більшість учасників якого не може інтонувати високі звуки, досить складно, саме тому, замість унісону, звучить гетерофонія. У православній службі високий регістр використовується під час читання текстів молитов, проте колективні традиційні молитви виконуються в середньому регістрі в зручному спокійному темпі. Кожне слово таких молитов співається повільно без скоромовки та поспіху.

Висновки. Аналіз традиційного інтонування в обрядовій культурі таких монотеїстичних релігій, як іудаїзм, католицьке і православне християнство, дає змогу зробити такі висновки.

У традиційних обрядових формах інтонування православного й католицького християнства зберігається архаїчний прийом кантиляція, що широко застосовують в іудаїзмі.

Незважаючи на різні найменування, цей спосіб інтонування має такі незмінні якості:

- більшість високих регістрів, що створюють відчуття піднесеної легкості;
- відносно невеликий голосовий діапазон інтонування основного тексту;
- переважання інтонаційного діапазону, наближеного до побутової мови; інтонування є чимось середнім між власне промовою та співом;
- наявність загальних інтонаційно-мелодійних прийомів виділення слів, які не мають особливого змістового значення.

Виявлено загальні закономірності в практиці навчання релігійного інтонування. До них можна зарахувати такі:

а) усна форма передачі досвіду інтонування традиційних релігійних текстів, що дає змогу інтуїтивно засвоїти принцип ритмічної організації та мелодійного руху;

б) використання способів письмового фіксування напрямів руху мелодійного малюнка, цезур, інтонацій питання або оклику тощо;

в) використання в обрядовій практиці ручних знаків інтонування.

У традиційному обрядовому інтонуванні названих монотеїстичних релігій є й особливості, що виявляються в таких моментах:

– повна заборона наявності інструментів у церкві, але обов'язкове дзвінкове звучання за її межами (у православ'ї);

– відсутність інструментального супроводу читання релігійних текстів і низки традиційних молитов за участі музичних інструментів (орган, струнні, духові інструменти) під час меси, а також наявність дзвону за межами храму (католицизм);

– застосування шофара (іудаїзм).

Подальших наукових розвідок потребують дослідження суттєвих відмінностей у музичному плані пізніших зразків релігійної музики: етнічний вплив, регіональна специфіка в мелодії та ритмі молитов, вплив загальної культури на релігійну музичну культуру; чотириголосся в православному хоровому співі й у європейських зразках єврейських кантиляцій; стилі та жанри в католицькій і православній авторській музиці, створеній композиторами.

Література:

1. Ву Гуолінг. Національна виконавська інтонація в камерно-вокальних творах французьких композиторів XIX сторіччя. *Гуманітарні науки: історія, соціологія, політологія, психологія, мистецтвознавство*. 2008. № 2. С. 143–152.
2. Ле Ван Тоан. Жанр Куанхо: традиції та сучасність: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 1998. 21 с.
3. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2004. 21 с.
4. Сапелкіна З.П. Релігія і культура. Релігійний туризм : навчальний посібник. Київ : Вид-во Акад. праці і соц. відносин Федер. проф. спілок України, 2012. 220 с.
5. Суббота О.В. Особливості моторно-інтонаційної природи музики. Музичне мистецтво і культура. *Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А.В. Нежданової*. Одеса. 2001. № 2. 14–151.

References:

1. Vu Huolin (2008). Natsionalna vykonavska intonatsiia v kamerno-vokalnykh tvorakh frantsuzkykh kompozytoriv XIX storichchia. [National performance intonation in chamber and vocal works of French composers of the 19th century]. *Humanitarni nauky: istoriia, sotsiologhiia, politologhiia, psykholohiia, mystetstvoznavstvo* – Humanities: history, sociology, political science, psychology, art history. P. 143–152 [in Ukrainian].
2. Le Van Toan (1998). Genre Quankho: traditions and modernity. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: UNTAM [in Ukrainian].
3. Ma Wei (2004). The concept of form in the music of China and Europe: aspects of composition and performance: Odessa: ONMA [in Ukrainian].
4. Sapielkina Z.P. (2012). Relihiia i kultura. Relihiinyi turyzm: navch. Posib [Religion and culture. Religious tourism: education]. Vyd-vo Akad. pratsi i sots. vidnosyn Feder. prof. spilok Ukrainy – View of Acad. labor and social relations of Fed. Prof. unions of Ukraine, Kyiv. 220 s. [in Ukrainian].
5. Subbota O.V. (2001). Osoblyvosti motorno-intonatsiinoi pryrody muzyky. Muzychne mystetstvo i kultura [Peculiarities of the motor-intonational nature of music. Musical art and culture]. *Naukovyi visnyk Odeskoi derzhavnoi konservatorii im. A.V. Nezhdanovoi* – Scientific Bulletin of the Odesa State Conservatory named after A.V. Nezhdanova. Odesa. 2001. 2. 14–151 [in Ukrainian].

КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ ЙОЗЕФА ГАЙДНА В МУЗИКОЗНАВЧИХ ВИМІРАХ СЬОГОДЕННЯ

Чжан Цзіньцю,
аспірант

Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка
ORCID ID: 0009-0004-8040-4781

Мета статті – дослідити стилістичні й композиційні особливості концерту для труби Es-dur Й. Гайдна, висвітлити його наукову розробленість як предмета музикознавчого дослідження. Методологія дослідження заснована на комплексному підході щодо вивчення концертної творчості Й. Гайдна, зокрема його концерту для труби з оркестром Es-dur. Це зумовило застосування низки окремих методів, серед яких основні історико-компаративний, культурологічний, теоретичне узагальнення, музикознавчий аналіз тощо.

Концерт для труби з оркестром Es-dur (1796) Й. Гайдна є останнім твором композитора в цьому жанрі й першим класичним концертом для цього інструменту. Гайднівський трубний концерт написаний на підтримку експерименту й дружби з А. Вайдінгером – чудовим трубачем і винахідником клапанної труби з хроматичним строєм. Після цього для труби композитор більше нічого не писав. Незважаючи на певну титульність твору, його дослідженість сьогодні зовсім незначна. У концерті для труби Й. Гайдна закумульовано еволюцію жанру не тільки стосовно творчості й індивідуального стилю митця, а й до загальному, адже творчий шлях Й. Гайдна охопив весь період розвитку класичного оркестру, від ранньокласичних зразків і до застосування класичного парного складу, що використовується в останньому трубному концерті композитора.

Поряд зі слідуванням духу часу й утіленням відповідних класичному стилю новацій багато чого в концерті Й. Гайдна для труби залишилося від барокової спадщини. По-перше, це виключне значення кожного інструменту, що кристалізувалося в барокових *concerto grosso* (група *concertino*) і постало підґрунтям класичного концерту для сольного інструменту з оркестром. По-друге, трактування сольного інструменту навіть самим композитором як *clarino*. Це відбулося на характері й інтонуванні партії солюючої труби, що порівняно з класицистичним духом усього твору спирається на барокову практику натуральних (обертонових) звукорядів. Проте переконливі, вільні та сміливі експерименти Й. Гайдна щодо вибору інструментарію, оркестрового балансу, тембрових інструментальних сполучень сприяли розвитку жанру концерту в європейській музичній практиці класичної доби.

Ключові слова: труба, бароко, класицизм, *concerto grosso*, сольний інструментальний концерт, еволюція жанру, еволюція оркестру.

Zhang Jinqiu. Joseph Haydn's trumpet concerto in musicological dimensions of the present

The purpose of the article is to investigate the stylistic and compositional features of J. Haydn's E-flat Trumpet Concerto, to highlight its scientific development as a subject of musicological research. The research methodology is based on a comprehensive approach to studying of J. Haydn's Concert work, in particular his Concerto for trumpet and orchestra in E-flat major. This entailed the application of a number of separate methods, among which the main ones are: historical-comparative, cultural, theoretical generalization, musicological analysis.

J. Haydn's Trumpet Concerto in E-flat major (1796) is the composer's last work in this genre and the first classical concerto for this instrument. This work was written in support of the experiment and friendship with A. Weidinger, a great trumpeter and the inventor of the valve trumpet with chromatic tuning. After that, the composer wrote nothing more for the trumpet. Despite the certain titularity of the work, its research today is quite insignificant. The Trumpet Concerto of J. Haydn accumulated the evolution of the genre not only in terms of the artist's creativity and individual style, but also of the era as a whole. After all, J. Haydn's creative path covered the entire period of development of the classical orchestra, starting with early classical samples and ending with the use of the classical double composition used in the composer's last trumpet concerto.

Along with following the spirit of the times and embodying the innovations corresponding to the classical style, many things in J. Haydn's trumpet concerto remained from the baroque heritage. First, it is the exclusive meaning of each instrument, which crystallized in the Baroque concerto grosso (group concertino) and became the basis of the classical concerto for a solo instrument with an orchestra. Secondly, the interpretation of the solo instrument even by the composer himself as a clarino. This was reflected in the character and intonation of the salt trumpet part, which, compared to the classicist spirit of the entire work, relies on the baroque practice of natural (overtone) scales. However, J. Haydn's persuasive, free and bold experiments regarding the choice of instrumentation, orchestral balance, timbre instrumental combinations contributed to the development of the concerto genre in the European musical practice of the classical era.

Key words: trumpet, Baroque, Classicism, concerto grosso, solo instrumental concert, evolution of the genre, evolution of the orchestra.

Вступ. З другої половини XVIII – до початку XIX століття зміна барокової стилістики на класичну позначилася на особливій гостроті пошуків відповідних до нового стилю технічних і звукових якостей наявного інструментарію. Насамперед це виявилось в упровадженні

конструкційних новацій у багатьох клавішних, струнних і духових інструментах. Охопив цей процес і трубу, обмежені технічні можливості барокового стилю (*clarino*) чи натурального обертонового ряду якої в цей час уже не задовольняли виконавців і композиторів [4, с. 326].

Для вираження стилістики нового класичного мелодизму й інтонування потребувався інструмент широкого діапазону з рівним міцним звучанням. Барокові труби, що мали яскраві, навіть «крикливі» верхи, і натуральні труби того періоду з їх обертоновим строем і приглушеним тембром у низькому регістрі цим вимогам не відповідали. Це викликало в середині 1790-х років появу кількох нових модифікацій інструменту. Одним із них була клапанна труба (Klappentrompet), запропонована віденським придворним музикантом Антоном Вайдінгером (1766-1852) [7, с. 30].

У класичний період, коли труба втратила свою популярність, винахідливість, виконавська майстерність та амбіційність А. Вайдінгера продовжила її існування як сольного інструменту, адже автор труби нової конструкції всіляко намагався її популяризувати й ініціював створення для Klappentrompet спеціального репертуару, у тому числі двох концертів: Й. Гайдна (Es-dur, 1796) та Й.Н. Гуммеля (в оригіналі у E-dur, 1803) [1]. Порівняно зі значною виконавською популярністю цих творів, що стали основою класичного репертуару в програмах сучасних трубачів, їх наукове осмислення знаходиться в певному «латентному» стані, особливо стосовно гайднівського концерту для труби з оркестром.

Матеріали та методи. До жанру інструментального концерту Й. Гайдн (1732-1809) звертався впродовж сорока років: у 1756 році у Відні був написаний перший його Концерт C-dur для органу (клавіру) з оркестром, а в 1796 році – останній, яким став Концерт для труби з оркестром. У величезному доробку композитора серед багатьох інструментів, для яких він писав концерти, налічується 20 концертів для клавіру/органу з оркестром, 9 – для скрипки, 6 – для віолончелі, 16 – для інших інструментів (у тому числі для контрабаса, баритона, флейти валторни) [8].

Однак унікальний твір Й. Гайдна, що став першим класичним трубним концертом, нечасто згадується навіть у ґрунтовних музикознавчих працях. Можливо, таку ситуацію спричинив загальний парадоксальний стан дослідженості концертної творчості композитора, адже поряд зі значною зацікавленістю його інструментальним доробком (сонатами, камерними ансамблями, симфоніями) концерти австрійського митця й нині залишаються в зацінці наукових інтересів музикознавців.

Багато років майже єдиною працею, у якій висвітлено історію виникнення трубного концерту Й. Гайдна, залишається стаття американського трубача й музикознавця Едварда Тарра, присвячена 200-річчю від дня створення цього опусу [7]. В українському музикознавстві гайднівський концерт побіжно згадується в розвідці Валерія Посвлюка (у зв'язку з визначенням поняття «clarino») [3]. Але праць, у яких розглядалися б певні теоретичні та стильові аспекти концерту Es-dur для труби з оркестром Й. Гайдна, у вітчизняному музикознавстві сьогодні немає.

Мета статті – дослідити стилістичні й композиційні особливості концерту для труби Es-dur Й. Гайдна, висвітлити його наукову розробленість як предмета музикознавчого дослідження.

Методологія дослідження ґрунтується на комплексному підході щодо вивчення концертної творчості Й. Гайдна, зокрема його концерту для труби з оркестром Es-dur. Це потребувало застосування низки окремих методів, серед яких основними є історико-компаративний, культурологічний, теоретичне узагальнення, музикознавчий аналіз тощо.

Результати. У класичну добу інструментальний концерт посідав середнє місце між великими симфонічними творіннями та більш «легкими» розважальними опусами. Як й інші жанри інструментальної музики, в основі концерту спирався на добутки оперного мистецтва. Це стосувалося як мелодичного боку та виразних прийомів творів, так і їх музичних структур. За цими чинниками численні інструментальні концерти «найстаршого» віденського класика органічно вписуються в контекст епохи та його власної творчості: з одного боку, вони продовжують традиції класичного оркестрово-симфонічного письма, а з іншого – демонструють впливи популярної дивертисментної музики того часу. Разом із тим багато чого у своїх концертах Й. Гайдн запозичив від барокового мистецтва. Передусім це невеликий оркестровий склад з індивідуалізованими тембрами й виключною роллю кожного виконавця. Також певним спадком барокового часу був принцип «colla parte», що передбачав можливу заміну інструментів, а отже, варіативність тембрального звучання твору. У цьому стосунку трубний концерт композитора, у якому навіть тематизм просякнутий бароковим інтонуванням, становить непересічний інтерес для дослідників цієї музики.

Усе вищевідзначене ставить перед музикознавцями низку проблем, пов'язаних як із загальними питаннями дослідження концертного жанру в гайднівській творчості, так і з його останнім концертом, створеним для труби. Основні з них – це питання, присвячені формуванню інструментального складника концертів митця, зумовлені виконавською практикою того часу, оркестровий склад та ансамблеві співвідношення із сольним інструментом, а також установлення звукового й тембрального балансу між ними, трактування та інструментальне викладення сольної партії тощо.

Інструментальна музика, що як жанр набула самостійності в XVII столітті, будучи відгалуженням оперного мистецтва, усотала кращі надбання цього жанру. Не був винятком у цьому й інструментальний концерт. Уже в ранніх зразках жанру, зважаючи на загалом супроводжувальну роль оркестру, затверджується його ранньокласичний склад, що нараховував дві скрипки, альт, басову групу (*continuo*), два гобої, дві валторни. Під час концерту, так само як і в опері, під час проведення партії солістом тутітне звучання оркестру знімалося. В обох випадках (і в опері, і в концерті) воно замінювалося на скромний ансамблевий акомпанемент, іноді в такому ансамблі деякі інструменти (частіше гобої) навіть загалом не задіявали.

У підході до використання ранньокласичного оркестру Й. Гайдн не був оригінальним. Так, й оркестровка повільних частин його концертів, де використовуються

струнні за підтримки *continuo*, нагадує супровід оперних речитативів. Це все було результатом виконавської практики доби, коли вибір і взаємозамінність інструментів залежали від об'єктивних обставин, тобто наявності в цьому колективі тих або інших музикантів-інструменталістів.

Невеликий склад, індивідуалізованість тембрів, окрема роль кожного голосу – усі ці риси класичний концерт наслідують від барокового *concerto grosso*. Саме для цієї форми старовинного концерту характерні виключне значення кожного інструменту (група *concertino*) та унісонів інструментальних партій (групи *ripieno*). Згодом індивідуалізація тематизму й тембрів солюючих інструментів, що кристалізувалася в барокових *concerto grosso*, стає підґрунтям для формування класичного концерту для сольного інструменту з оркестром.

Зазначена диференціація оркестрових груп (*concertino* – дві скрипки й віолончель; *ripieno* – перші, другі скрипки, альти й баси) та індивідуалізація тематизму теж з яскраво втіленні в інструментальних концертах Й. Гайдна. Але поряд із цими «наочними» ознаками, що йшли від практики інструментальної музики бароко, у концертах Й. Гайдна наявні й пошуки нового, що засвідчували становлення класицистичного мислення. Передусім це стосувалося вибору інструментарію, кількісного (і якісного) складу оркестру й особливостей інструментального викладення неповторного гайднівського письма.

Цей новий імпульс жанр концерту отримав із розвитком інструментально-симфонічної музики в другій половині XVIII століття насамперед у творчості представників Мангеймської капели й безпосередньо її лідера – Яна Стаміца (1717-1757). У середині століття увага до оркестрового забарвлення, до сполучення й балансу індивідуальних тембрів з їх часто специфічним звучанням постає головною засадою всіх оркестрових творінь, у тому числі й гайднівських інструментальних концертів. Однаково важливу роль тут мають як окреме зафарблення кожного інструмента, так і яскраве, міцне звучання всього оркестру. При тому в концертному жанрі, структура якого основана на принципі діалогу соліста з оркестром, яскраво проявляється і його «театральна» природа.

Новації, застосовані Й. Гайдном у концерті для труби з оркестром, демонструють також й еволюцію оркестрового складу, що відбулася в другій половині XVIII століття, адже протягом сорока років від абсолютної відсутності мідних духових інструментів у складі оркестру в ранніх композиціях митця відбувається їх включення в усі оркестрові партитури останнього періоду його творчості, у тому числі й до трубного концерту.

У зв'язку з цим особиста кар'єра композитора стає яскравою ілюстрацією тих процесів, що відбувалися в музичній культурі другої половини XVIII століття й загалом позначилися на кількісному та якісному стані оркестрів. Зокрема, на ранньому етапі творчості, коли Й. Гайдн обіймав посаду директора музики при дворі Фердинанда Максиміліана Франца графа Морцина, у його розпорядженні було 12–15 інструменталістів.

Перебуваючи з 1761 року на службі в князя П.А. Естергазі, він очолював капелу приблизно такого ж складу: 4-5 скрипок, альт, віолончель, контрабас, два гобої, два фаготи (усього близько 12 виконавців). Від 1766 року у зв'язку з переїздом капели й керівника в маєток Естергаз відбувається збільшення оркестрового складу до 25 осіб, на який Й. Гайдн пише свої концертні та симфонічні твори цього періоду [8].

Проте, незважаючи на розширення й певну стабілізацію кількості музикантів у капелі, композитор продовжує застосовувати мобільність складів та інструментального стилю загалом. Поряд із симфоніями з розгорнутими інструментальними партіями та яскравими сольними проведеннями Й. Гайдн створює оркестрові опуси дивертисментного плану для традиційного ранньокласичного складу, не включаючи сольних фрагментів.

Такий типовий ранньокласичний склад оркестру (дві скрипки, альт, басова група, два гобої, дві валторни), органічним підґрунтям для якого слугувала барокова музика, тільки в останньому десятилітті XVIII століття еволюціонує до загальноприйнятого класичного (парного) складу: перші скрипки, другі скрипки, альт, віолончель, контрабас, дві флейти, два гобої, два кларнети, два фаготи, дві/чотири валторни, дві труби, тромбони. У ці роки Й. Гайдн двічі перебуває в Лондоні, і саме на такий склад розраховані його останні так звані «лондонські» симфонії (№ 99, 100, 101, 103, 104) і написаний після повернення в 1796 році концерт для труби з оркестром [8].

У творах для зазначеного складу викладення партій струнної групи в оркестровому письмі формує три- та чотириголосся, що спричиняє поступове «відмирання» функції *basso continuo*. При тому органічним компонентом композиції стає так звана «мобільна» інструментовка, що являє собою нотографічну фіксацію оркестрової партитури, запис якої уніфікується. Саме в гайднівських партитурах визначено певний порядок і місце запису партій деяких інструментів (зокрема фагота), що вважається завершальною ознакою ранньокласичного періоду.

Ураховуючи певну невизначеність оркестрових складів періоду раннього класицизму, треба відзначити, що все-таки вже в ранніх концертах Й. Гайдна духові інструменти були повноправними одиницями оркестру. Так, склад оркестру першого концерту для клавіру (органу) C-dur включає дві скрипки, альт, бас *continuo*, два гобої, дві труби. Оркестровий склад деяких інших гайднівських концертів розрахований на звучання струнних і дерев'яних духових інструментів (концерти для валторни D-dur і чембало F-dur). Доволі часто композитор сполучає в оркестрі струнні та мідні духові інструменти (концерти для двох чембало G-dur, для скрипки A-dur, для віолончелі C-dur, для двох лір C-dur, G-dur, F-dur тощо). У багатьох творах оркестрове викладення побудовано на сполученні струнних із дерев'яними та мідними духовими інструментами (концерти для клавіру, скрипки, віолончелі, гобою і труби з оркестром).

Зокрема, до складу оркестру останнього концерту для труби з оркестром Й. Гайдна входять група струнних (violini, viola, basso), подвійний склад дерев'яних духових (2 flauti, 2 oboi, 2 fagotti), дві валторни й литаври. Уведення литавр на той час теж не було загальнопоширеною практикою. На думку автора статті, включенням до оркестрового складу концерту цей ударний інструмент зобов'язаний загальному характеру твору й вибору солюючого інструменту.

Загалом про застосування труби у творах Й. Гайдна Е. Тарр, – автор статті про історію трубного концерту композитора, – пише, що «його творчість для труби мало чим відрізнялася від творів його сучасників» [7, с. 33]. Дослідник зазначає: «У своїх попередніх творах для труб Гайдн зазвичай використовував їх парами (виняток: три в месі лорда Нельсона). До 1775 року він писав лише для труб С, потім поступово додав висоту ре (1775), сі-бемоль (1778-79) і мі-бемоль (в Англії, 1793)» [7, с. 32].

Про те, що віденський маєстро не проводив значних експериментів і пошуків у своєму останньому концерті, свідчить і трактування ним сольного інструменту як clarino. Це підтверджує думка видатного українського трубача й дослідника В. Посвалюка: «Й. Гайдн в автобіографічному манускрипті партію труби свого відомого Концерту для труби з оркестром *мі-бемоль* мажор називав Clarino solo. Таку ж назву знаходимо в партитурах деяких творів В. Моцарта, зокрема партіях труб його відомого «Реквієму» [3, с. 30]. Додамо, що Й. Гайдн зберігає не тільки назву, він дотримується й інтонування партії сольної труби в рамках натурального звукоряду, що застосовувалося в трубних творах барокової доби (порівняно із загалом класицистським духом цього опусу). Великою мірою це визначило вітальний характер концерту, що також співвідносить цю музику з творами барокового часу.

Хоча пізніше Й. Гайдн не звертався до написання трубних творів, створення концерту для труби відзначило його як одного з перших композиторів, хто передбачив великі можливості духових інструментів. Ці можливості реалізовані пізніше, до середини XIX століття, коли відбулося істотне вдосконалення духового інструментарію. Це переконливо зазначає в праці знайний дослідник духового мистецтва В. Громченко, зауважуючи, що через свої скромні виражальні можливості

духові інструменти XVIII століття не могли втілити «суттєво ускладнених в емоційно-образному й технічному сенсах музичних концепцій» XIX століття, а «відтак відійшли на другий план як концертуючий інструментарій, проте в описаному контексті не могли не продовжувати свою еволюцію в оркестрі. Саме оркестр в епоху Романтизму стає основною художньо-мистецькою сферою їх застосування» [2, с. 98].

Висновки. Здійснений у статті огляд музикознавчих джерел довів, що Концерт для труби з оркестром Es-dur Й. Гайдна (1796, перший класичний концерт для цього інструменту) не отримав належної уваги дослідників, що актуалізує наукові пошуки автора статті. Установлено, що Й. Гайдн загалом використовував трубу як оркестровий інструмент згідно з композиторською практикою свого часу. Створення концерту для труби зумовлено насамперед дружбою з королівським трубачем і винахідником клапанної труби А. Вайдінгером і зацікавленням його хроматичним інструментом. Більше творів для труби Й. Гайдн не писав.

Композиційна техніка в концерті для труби Й. Гайдна сполучає в собі як певні новації – використання повного класичного складу оркестру з введенням литавр, так і традиції барокового мистецтва – трактування партії труби як clarino. Еволюція оркестрового складу впродовж сорокарічного періоду розроблення композитором концертного жанру – від ранньокласичних зразків і до затвердження класичного парного складу – збіглася з аналогічними процесами в музичній практиці його доби: з трансформацією в цей час барокових складів і форм і затвердженням класичних. Належність партії сольного інструменту до стилю clarino, на що вказав у партитурі сам автор, яскраво проявилось в інтонуванні, характерному для барокової «вітальної» музики.

Загальний стан незначного вивчення гайднівського концерту для труби з оркестром виявляє нагальну необхідність теоретичного розроблення різних аспектів цієї проблематики. Із цим пов'язані питання особливостей утілення концертного жанру у творчості митця, формування оркестрової фактури, ансамблевих співвідношень (як між окремими групами оркестру, так і між оркестром і сольним інструментом), установлення звукового й тембрального балансу, трактування партії сольного інструменту в концертному жанрі тощо.

Література:

1. Антон Вайдінгер. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%BD_%D0%92%D0%B0%D0%B9%D0%B4%D1%96%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D1%80 (дата звернення: 30.09.2023).
2. Громченко В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика) : монографія. Київ-Дніпро : ЛІРА, 2020. 304 с.
3. Посвалюк В. Труба в епоху бароко. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : збірник наукових праць / Рівненський держ. гуманіт. ун-т. Рівне, 2016. Вип. 8. С. 28-34.
4. Чжан Цзіньцю. Труба: історія та органологія інструменту в динаміці стильних змін від Бароко до Класицизму. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : збірник наукових праць / Дніпропетровська академія музики імені М.І. Глінки. Дніпро : ГРАНІ, 2023. Вип. 24 (1). С. 317–332.
5. Hoboken A., von J. Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis: in 3 Bänden. Mainz : Schott, 1957. Bd. 1. 848 S.
6. Hyshka I. Sound Creation as an Important Component of the Trumpeter's Technical Skills (history, theory, methods, practice) : monograph. Lviv : AA, 2011. 185 p.

7. Tarr Edward H. Haydn's Trumpet Concerto (1796-1996) and its Origins. *International Trumpet Guild Journal* : School of Music Florida State University Tallahassee. September, 1996. P. 30–43.

8. Webster, James; Feder, Georg. Joseph Haydn. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Published separately as a book: (2002) The New Grove Haydn. New York : Macmillan, 2002. 178 p.

References:

1. Anton Weidinger. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%BD_%D0%92%D0%B0%D0%B9%D0%B4%D1%96%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D1%80 (in Ukrainian).

2. Hromchenko V. (2020). Wind solo in the European academic compositional and performing works of the 20th – early 21st centuries (development trends, specificity, systematics) [Dukhove solo v yevropeiskii akademichnii kompozytorsky i ta vykonavskyi tvorchosti XX – pochatku XXI st. (tendentsii rozvytku, spetsyfika, systematyka)] : monograph. Kyiv-Dnipro: LIRA. 304 p. (in Ukrainian).

3. Posvaliuk V. (2016). Trumpet in the Baroque era [*Truba v epokhu baroko*]. The history of formation and prospects for the development of brass music in the context of the national culture of Ukraine and abroad [*Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoï muzyky v konteksty natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia*]: collection of scientific papers Rivne State Humanities University. Rivne. Issue 8. P. 28-34 (in Ukrainian).

4. Zhang Jinqiu. (2023). Trumpet: the history and organology of the instrument in the dynamics of stylistic changes from Baroque to Classicism [*Truba: istoriia ta orhanolohiia instrumentu v dynamitsi stylnykh zmin vid Baroko do Klasysyzmu*]. Musicological opinion of the Dnipropetrovsk region [*Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*]: a collection of scientific works of the Dnipropetrovsk Academy of Music named after M.I. Hlinka. Dnipro : HRANI. Is. 24 (1). P. 317-332.

5. A. von. Hoboken (1957). J. Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis: in 3 Bänden. Mainz: Schott. Bd. 1. 848 S.

6. Hyshka I. (2011). Sound Creation as an Important Component of the Trumpeter's Technical Skills (history, theory, methods, practice) : monograph. Lviv : AA. 185 p. (in English).

7. Tarr Edward H. (1996). Haydn's Trumpet Concerto (1796 - 1996) and its Origins. *International Trumpet Guild Journal* : School of Music Florida State University Tallahassee. September. P. 30-43 (in English).

8. Webster, James; Feder, Georg. (2002). Joseph Haydn. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Published separately as a book: The New Grove Haydn. New York: Macmillan. 178 p. (in English).

НАРОДНІ ТРАДИЦІЇ В КОНТЕКСТІ ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ КИТАЙСЬКОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ

Чжу Сиси,

аспірантка кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка
ORCID ID: 0009-0003-1396-5290

У статті охарактеризовано народні традиції в контексті розвитку китайської інструментальної музики. Визначено періоди розвитку музичної культури Китаю, а також особливості становлення концертного виконавства європейського типу в Китаї на початку XX століття. Здійснено екскурс в історію розвитку культурно-музичного життя на основі наявних історичних даних, запропоновано загальне поняття про джерела музичного життя в Китаї в XX столітті. Зазначено, що музична культура Китаю – історико-культурний феномен, специфіка якого визначається низкою чинників: багатовіковою історією китайської культури з її унікальним поєднанням музики усної та письмової традицій у палацовому й народно-професійному варіантах; закритістю класичного китайського церемоніалу від зовнішніх впливів, його «самостворення», що призвело до формування особливих інститутів внутрішнього концертного життя імператорського двору та його оточення; імплантацією елементів європейської музичної культури, у тому числі принципів та інститутів концертного життя, на китайський ґрунт – «пересадкою», яка успішно проведена через високий внутрішній потенціал китайської цивілізації.

Систематизовано події та факти в історії музичної культури Китаю XX століття, що укладається в п'ять етапів, кожен із яких відповідає певному періоду політичної історії країни. Вони відрізняються своєю специфікою, виділяючи той чи інший аспект системи цінностей, що встановлюється, синтезують європейські та національні риси. Базовими для нового китайського мистецтва стають спочатку освітні установи (консерваторії, інститути, школи) й оркестрові колективи, до яких пізніше приєднуються солісти-інструменталісти, хори, солісти-вокалісти. Запозичена в КНР система підготовки професійних музикантів виявилася досить ефективною, її перші плоди належать до 1950-х років. Але справжній концертний бум почався наприкінці 1970-х років, коли, переживши жах «культурної революції», Китай стрімко рушив назустріч світовому культурному соціуму. Крім концертних організацій і театрів, у країні виникла й активно розвивається система побутування музичного мистецтва, компоненти якої поєднують усі види сучасної музичної культури.

Ключові слова: народні традиції, виконавство, інструментальна музика, періоди, історія, жанри, стилі, підготовка музикантів, освіта, репертуар.

Zhu Sisi. Folk traditions in the context of the history of the development of Chinese instrumental music

The article describes folk traditions in the context of the development of Chinese instrumental music. The periods of development of Chinese musical culture, as well as the peculiarities of the formation of European-type concert performances in China at the beginning of the 20th century, are determined. An excursion into the history of the development of cultural and musical life is carried out on the basis of available historical data, a general concept of the sources of musical life in China in the period of the 20th century is proposed. It is noted that the musical culture of China is a historical and cultural phenomenon, the specificity of which is determined by a number of factors: the centuries-old history of Chinese culture, with its unique combination of music of oral and written traditions in palace and folk-professional versions; the closure of the classical Chinese ceremonial from external influences, its "self-creation", which led to the formation of special institutions of the internal concert life of the imperial court and its surroundings; implantation of elements of European musical culture, including the principles and institutions of concert life, on Chinese soil – a "transplantation" that was successfully carried out due to the high internal potential of Chinese civilization.

The work systematizes events and facts in the history of Chinese musical culture of the 20th century, which is divided into five stages, each of which corresponds to a certain period of the country's political history. They differ in their specificity, highlighting one or another aspect of the established value system, which synthesizes European and national features. Initially, educational institutions (conservatories, institutes, schools) and orchestral groups, which are later joined by soloists-instrumentalists, choirs, and soloists-vocalists, become the basis for the new Chinese art. The system of training professional musicians borrowed from China turned out to be quite effective, its first fruits date back to the 1950s. But the real concert boom began at the end of the 1970s, when, having survived the horror of the "cultural revolution", China slowly moved towards the world cultural society. In addition to concert organizations and theaters, the country has developed and is actively developing a system of living musical art, the components of which combine all types of modern musical culture.

Key words: folk traditions, performance, instrumental music, periods, history, genres, styles, training of musicians, education, repertoire.

Вступ. На початку XX століття музика Китаю пройшла великий шлях розвитку, без знання якого неможливо зрозуміти деякі явища, що виникають у музичній практиці XX століття. Тому для того, щоб зрозуміти особливості концертного життя сучасного Китаю, необхідно мати уявлення про його історію.

Концертне життя Китаю водночас базується на власних традиціях і включає музичну практику європейського походження. Вплив європейських країн на музику Китаю – одне з проблемних, ключових теоретичних питань для сучасного дослідника китайської музики. Аналогічні питання ставлять і намагаються

вирішувати в суміжних темах. Наприклад, у роботі Пен Чен, присвяченій ладовим питанням китайської музики та їх реалізації в композиторській творчості XX століття, зазначено, що, «у XX столітті китайська музична культура зазнала сильного впливу західної музики та музичної науки» [5]. У результаті вказаних трансформацій відбулися зміни в стилі та творчих підходах китайських композиторів, музичні твори яких відбивали не лише традиції національної музики, а й принципи західної музичної теорії та композиторської техніки [5]. У зв'язку з цим набуває актуальності питання про практику концертування в музичній культурі КНР, а його розгляд дає можливість створити наукове підґрунтя для визначення музичного виконавства та його значення в сучасному китайському мистецтві.

Дослідження музично-культурних традицій XX століття пов'язане не лише з проблемними питаннями, а й із першими узагальненнями та систематизацією наявної інформаційно-наукової бази. Відомості, які накопичено на цей час, дають змогу узагальнити періоди й тенденції музичної національної культури КНР.

Матеріали та методи. Дослідження музики Китаю не є предметом вивчення виключно сучасних музикознавців. Його витoki закладено набагато раніше, бо ще в давні часи без відриву від живої музики, що звучить, вивчали різні питання її історії та теорії. Накопичено багато фактів і свідчень про високу зацікавленість китайців цією галуззю. Так, археологи у 2000 році знайшли музей музичних інструментів, який відносять до епохи Хань. Найцікавішою пам'яткою в цьому сенсі є й відома книга Шицзін. Наведені приклади свідчать про те, що музична традиція Китаю є одним із найдавніших культурних явищ.

Протягом тривалого часу зібрано солідну базу історичних свідчень і пам'яток китайської музичної культури, розроблено питання музичної теорії, методики навчання музики, розбудовано систему передачі виконавського досвіду від покоління до покоління.

Науковий доробок щодо історії музичної культури Китаю аж до початку XX століття представлено багатьма поколіннями музикантів, філософів і вчених, сьогодні використовують музикознавці Китаю, України й інших країн. Таких досліджень безліч, їх результати викладено в підручниках з історії та теорії музики. Одна з найсучасніших праць у галузі музикознавства належить У Ген-Ір.

Питання теорії та історії музики в Китаї висвітлено нерівномірно. Досить ґрунтовно проаналізували науковці специфіку китайської народної музики в межах етномузикології, а також докладно вивчені проблеми ладоутворення (Ван Гунці, Ян Інлю, Лі Чунгуан, Хуан Сянпен, Пу Хенцзянь, Сюй Жункунь, Пен Чен).

Значну увагу приділено питанням музичної освіти, як спеціалізованої шкільної, так і музики в загальноосвітній школі (Ван Пешоань, Лі Чуцай, Лю Сян-ю, Сю Хайлін, Сяо Чаожань, Хо Інін, Шу Сінчен, Гу Ін, Чжан Сян, Чжан Юань, Ван Юйхе та Сунь Цзінань). Представлено низка наукових робіт щодо теорії та методики викладання фахових дисциплін (Ян Бохуа, Чжен

Цзіньян, Гао Гонін, Ма Так, У Шуньчжан, Чжу Юнбей та інші). Питання національної традиційної культури, специфіку концертування представлено виключно статтями китайських дослідників, що вимагає дослідницького підходу й передбачає систематизацію та теоретичне узагальнення даних. Методологічним орієнтиром ми обрали джерелознавчий, історичний та теоретичний підходи, що ґрунтовані на діалектичних законах пізнання природи й суспільства.

Результати. Згідно з найдавнішими джерелами, легендами та міфами, уже в IV–III тисячоліттях до нової ери в Китаї існувала розвинена музична культура, рівень її розвитку був достатнім, щоб її можна було порівняти не лише з аналогічними національними варіантами фольклору, але й з музикою інших стародавніх держав, таких як Стародавня Індія або Єгипет.

Музика Китаю нерозривно пов'язана з його історією, особливостями культури в той чи інший історичний період. Традиційно прийнято розділяти історію Китаю на періоди згідно з правлінням тієї чи іншої династії. Перші історичні документальні свідчення про китайську музику відносять до XVI–XI століть до нової ери [3, с. 10]. За цими документами ми дізнаємося, що до XI–VIII століть до нової ери складається традиція «ритуальних оркестрів». У цих оркестрах використовували різні народні інструменти, такі як «бяньцзинь» (літофони), «бяньчжун» (набори бронзових дзвонів), «хун-чжун» (дзвін), «гоудяу» (дзвін), «юн» (дзвін), «бо» (дзвін), «гу» (барабан), «сюань» (інструмент з глини) тощо.

Поряд з інструментальною музикою в Китаї цього часу була розвинена й музика вокальна, про що свідчать численні записи в книзі «Шицзін». Центральне місце в книзі «Шицзін» посідають магічні пісні, написані в різних жанрах: «чжен'я», «сяоя». Частина пісень у цей період створюються в жанрі гімну («суї»). Подальший розвиток вокальної та інструментальної музики нерозривно пов'язаний із політичною ситуацією в країні, а також із тими філософськими доктринами, які визначали життя держави в той чи інший період. Так, у період правління династії Чжоу активно формувалося та розвивалося вчення Кун Цюй. Зберігаючи значення в культурі Китаю до нашого часу, конфуціанство на першому етапі свого розвитку сприяло створенню особливої системи придворних церемоній [2, с. 12]. Ці церемонії супроводжувалися співом і музикою, причому існувала розвинена ієрархія взаємозв'язку послідовності проведення церемоніалу й використання в них вокальної та інструментальної музики. Особливу роль тут відігравали придворні оркестри (інструментальна музика) та гімни (вокальна музика).

З розвитком Китаю та правлінням нових династій тривалий час зберігалася ця придворна традиція, що змінювалася, розвивалася й удосконалювалася. Так, у пізній період правління династії Цін традиція придворного церемоніалу була настільки розвинена, що при дворі було затверджено спеціальний орган, який відповідав за проведення церемоній і музику в них. Ця установа була названа «Дасію». На межі тисячоліть, під

час правління династії Хань, ще до створення Північних і Південних царств, придворна музика перебувала на високому рівні. У той час формувалися перші стилістичні варіанти музики, такі як «я-юе» (конфуціанські церемонії), «су-юе» (народна музика). Інтерес до світської народної музики не був далеким від «офіційних» музикантів, що спеціалізувалися на ритуальній музиці. Відомо про існування «Юефу» – спеціальної музичної організації, яка займалася збиранням пісень Китаю різних локальних традицій [5, с. 44]. Історія зберегла імена відомих музикантів того часу, таких як Сим Сянчжу і Цай Юн, які брали активну участь у обробці народних пісень. Традиція придворних церемоніалів також не стояла на місці, з'являлися дедалі більше оркестрів і музикантів. У результаті виникали значні за кількістю оркестри, що включали від трьохсот до восьмисот виконавців на різних інструментах. Згідно з китайською теорією музики, інструменти в цих оркестрах ділилися на вісім груп. Критерієм такого поділу був матеріал, із якого виготовляли інструменти.

Крім розвитку традиції функціонування придворних оркестрів, в означений період виникла нова тенденція, яка поклала початок великим перспективам майбутнього. Ідеться про становлення сольного інструментального виконавства в Китаї. Першими сольними видами стали струнні інструменти – «цина» та «піпа». Перша група («цина») була поширена при дворі, у колах еліти, а друга («піпа») – отримала масове розповсюдження. Отже, виконавство на «піпі» вже на першому етапі поклало початок становленню музичних шкіл (майстри Су Чжипо, Цзі Лі та Лі Яняня).

Розвиток придворної та народної музики підготував період розквіту китайської музики, який відносять до часу правління династій Суй і Тан. Про феномен творчого зльоту в цей період давньої музики Китаю свідчить той факт, що «стиль Тан» або «танський стиль» набув значного поширення в інших країнах, таких як Японія, Корея та В'єтнам.

Саме в цей період працюють Даюешу й Кучуйшу [3, с. 17] – це дві спеціальні організації, які займаються діяльністю музикантів і музичним репертуаром. Перша з них відповідала за традиційну канонічну та народну музику, а друга – за придворні оркестри. У цей період продовжувалася жанрова диференціація особливо у сфері світської музики. Виникають дві групи жанрів – музика на пленері (лі-пучі) і музика в приміщенні (цо-пучі). Те, що музика поділялася на ці дві групи показово, адже стає зрозумілим, що вже на цьому етапі розвитку чітко формується специфіка концертування в закритому приміщенні. Розвиток китайської музики в цей період не був обмежений традиціями саме однієї країни [4]. Безумовно, китайська культура мала значний вплив на розвиток мистецтв на ближні східні азіатські міста та країни, але й відмічається протилежна ситуація, коли в національну китайську музику, до репертуару придворних оркестрів включалися різнонаціональні твори. Так звана «музика 10 країн», або по-іншому «10 видів музики» об'єднувала музику й інструменти Кореї, Індії, країн Індокитаю та Центральної Азії [5, с. 25].

Вражає склад оркестрів, які налічували до півтори тисячі учасників-музикантів. Тенденція до збільшення складу учасників оркестру й музичних колективів зберігалася до VII століття, однак після цього періоду спостерігається відносна стабілізація.

З VIII століття в музичній китайській культурі настає новий етап, який відрізняється інтересом до камерного музикування, народженням нових жанрів і посиленням тенденції до професіоналізації виконавців. На початку VIII століття водночас відкрилося п'ять спеціальних музичних навчальних закладів, у тому числі два з них (Цзяофан і Ліюань) існували при імператорському палаці. Відкриття музичних навчальних закладів – це дуже важливий етап у культурному розвитку будь-якої країни. У Китаї ця подія відбувається набагато раніше, ніж у багатьох країнах Європи. Водночас спеціалізовані заклади європейського зразка націлені на концертування китайського типу й уніфіковану музичну теорію. Це пояснюється тим, що національні традиції архаїчної країни сфокусовані на передачі усної традиції в межах музичної освіти, яка накладає відбиток на особливості підготовки музикантів, систему освіти, а також на типи й види музикування загалом.

Новий етап розвитку китайської музики пов'язаний із відродженням вчення Конфуція та початком правління династії Сун. Особливою популярністю в цей період користуються видовищні мистецтва різних жанрів:

- пісенні балади з інструментальним супроводом («чжунгун-дяо»), які розігрувалися в балаганах («вацзи»);
- драми («чуаньцзю»);
- музичні драми («наньцзю») [2, с. 15].

Розвиток цієї галузі музичного мистецтва призвів до першої кульмінації, що виникає в епоху Юань-Мін. Музична драма XII–XIII століть була яскравим явищем у культурному житті регіону, вона вплинула на музичні традиції таких країн, як Корея, Японія, В'єтнам.

Подальший розвиток музичної драми породжує безліч локальних різновидів (наприклад, таких як сюяоська, хайяньська, геяньська музична драма). Поступово виникають як підрозділи всередині жанру «музична драма», так і нові жанри. У XV–XVI століттях біля Південного Китаю зароджується жанр куньцзю, куньшаньська п'єса. Досить швидко жанр завоює собі визнання й закріплюється як у Південному, так і в Північному Китаї (з початку XVI століття). Найкращі майстри в жанрі куньцзю: Лян Болун, Вей Лянфу, Чжан Етан.

Розвиток цього напряму музичного мистецтва взаємопов'язаний із народженням пекінської опери. Цей жанр формується в Китаї з 1790 року, коли чотири провінційні трупи об'єдналися, щоб дати першу виставу в цьому жанрі для імператора [1, с. 145]. Основні особливості цього жанру зберігаються незмінними, що є унікальним явищем у музичній культурі Китаю, і можуть бути коротко сформульовані таким чином: жанр зароджується в межах професійної музики, а походить від вуличних уявлень; використовується атрибутика театру масок; синтез елементів театру, пантоміми, акробатики й цирку,

карнавального дійства; відсутність того типу вокалу, який прийнято в опері європейської традиції; інструменти оркестру – національні китайські (двострунні скрипки, тарілки, барабани); символіка кольору.

Поряд із музичною драмою у XIII–XVII століттях розвиваються різні галузі музичного мистецтва в рамках монастирів і палаців, у місті й сільських місцевостях, при дворі імператора й у салонах знаті. Музика звучить як у закритому приміщенні, так і на свіжому повітрі. У цей історичний період зароджується та набуває популярності низка регіональних вокальних та інструментальних жанрів.

Серед найбільш відомих є:

- «яньге» – вокально-інструментальний жанр, який поєднує народний танець і спів;
- «ляньженьчжуань» – драматичний жанр у складі п'єс-діалогів;
- «ляньженьтай» – жанр, дуже близький до ляньженьчжуань і нагадує п'єсу-діалог;
- «хуагу» – це традиційні пісні під музику, що включають елемент драматичної дії (сцени під музику);
- «нанма» – танець Тибету з речитативом.

За підсумками аналізу основних жанрів, спостерігаємо подальшу жанрову диференціацію, виникнення регіональних жанрових різновидів. Найпопулярнішим у цьому сенсі виявився жанр пісенних оповідей. Цікаво, що формування різновидів пов'язано з різним інструментальним складом, у результаті різні локальні різновиди оповідей виконували в супроводі тих чи інших інструментів. Наприклад: дагу – пісенна оповідь, що виконувалася в супроводі струнних і барабана; ціньшу – у супроводі цитри; танці – у супроводі піпи. Але це єдиний шлях розвитку жанрової диференціації в китайській музиці. Наприклад, пісенна оповідь цзоучан виконувалася, на відміну інших, паралельно наявним жанрам декількома виконавцями як театралізоване дійство. Інший напрям у розвитку жанрів пов'язаний із їх підпо-

рядкуванням образним групам і темповим категоріям. Так з'явилися «куайбань» (швидка оповідь) і «маньбань» (повільна оповідь). Ці жанри оповідей зберегли своє значення аж до XX століття.

XX століття – період динамічного розвитку музичної культури Китаю, що розпочався з активного впливу західної традиції зі збереженням національної самобутності. Зазначимо, що на початку минулого століття китайська музика пройшла тривалий шлях становлення й розвитку, досягнувши значних успіхів у низці напрямів, а саме: закладено основи народної та професійної музики; сформовано основні групи жанрів (вокальні, інструментальні, змішані, синтетичні); створено традицію аматорського та професійного виконавства музики й підготовлено не один десяток видатних виконавців на різних інструментах; на національній основі створено перші концертні організації – оркестрові, оперні; закладено основи музичної освіти. На основі вищезазначених тенденцій розвитку музичної культури Китаю на початку XX століття настає етап становлення концертної традиції європейського спрямування.

Висновки. Аналіз історичного розвитку китайської музичної культури дав змогу констатувати поступове зростання видів мистецтва, зміцнення матеріальної бази, заснування сфери освіти й популяризації музики, підвищення якості підготовки виконавців як у Китаї, так і за рахунок навчання китайських музикантів за його межами. Революційні зміни, що відбулися в Китаї на початку XX століття, призвели до важливих трансформацій культурного коду, у якому з'явилися раніше неможливі компоненти. Європейський вплив на розвиток культурного буття Китаю був спрямований і на музичне мистецтво, частиною якого стало концертне життя в усіх його проявах. П'ять етапів, виділених у статті, – показники поступового піднесення в умовах численних політичних катаклізмів у Китаї протягом минулого століття.

Література:

1. Ву Гуолінг. Національна виконавська інтонація в камерно-вокальних творах французьких композиторів XIX століття. *Гуманітарні науки: історія, соціологія, політологія, психологія, мистецтвознавство*. 2008. № 2. С. 143–152.
2. Ле Ван Тоан. Жанр Куанхо: традиції та сучасність : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 1998. 21 с.
3. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2004. 21 с.
4. Суббота О.В. Особливості моторно-інтонаційної природи музики. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А.В. Нежданової*. Одеса, 2001. № 2. С. 14–151.
5. Ян Мінкан. Народні пісні і танці в Китаї. Пекін : Народна музика, 1996. 323 с.

References:

1. Vu Huolin (2008). Natsionalna vykonavska intonatsiia v kamerno-vokalnykh tvorakh frantsuzkykh kompozytoriv XIX storichchia. [National performance intonation in chamber and vocal works of French composers of the 19th century]. *Humanitarni nauky: istoriia, sotsiologhiia, politologhiia, psikhologhiia, mystetstvovnavstvo* – Humanities: history, sociology, political science, psychology, art history. P. 143–152 [in Ukrainian].
2. Le Van Toan (1998). Genre Quankho: traditions and modernity. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: UNTAM [in Ukrainian].
3. Ma Wei (2004). The concept of form in the music of China and Europe: aspects of composition and performance: Odessa: ONMA [in Ukrainian].
4. Subbota O.V. (2001). Osoblyvosti motorno-intonatsiinoi pryrody muzyky. *Muzychne mystetstvo i kultura* [Peculiarities of the motor-intonational nature of music. Musical art and culture]. *Naukovyi visnyk Odeskoi derzhavnoi konservatorii im. A. V. Nezhdanovoi* – Scientific Bulletin of the Odesa State Conservatory named after A. V. Nezhdanova. Odesa. 2001. 2. 14–151 [in Ukrainian].
5. Yan Minkan (1996). Narodni pisni i tantsi v Kytai [Folk songs and dances in China]. Pekyn: «Narodna muzyka» [in China].

ЖАНРОВА ДИФУЗІЯ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО Й ОПЕРНОГО ЖАНРУ (НА ПРИКЛАДІ ОПЕРИ Ш. ГУНО «ФАУСТ»)

Ян Ваньцін,

аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики
Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
ORCID ID: 0000-0002-3417-9366

Статтю присвячено особливостям вокального стилю видатного французького композитора Ш. Гуно, зокрема тим, які виникли та сформувалися завдяки дії жанрової дифузії. Мова йде про особливу багаторівневу взаємодію у творчості Ш. Гуно камерно-вокального й оперного жанрів і відповідний жанрово-стильовий результат, який має як композиторський, так і виконавський вимір.

Метою представленої статті є виявлення дії жанрової дифузії камерно-вокального й оперного жанрів у творчості Ш. Гуно (на прикладі опери «Фауст»). Основними методами дослідження обрані жанровий, який дає змогу виокремити, описати й проаналізувати особливості взаємодії камерно-вокального й оперного жанрів; стильовий, за допомоги якого ми маємо змогу конвертувати жанрову дифузію в стильовий принцип; виконавський, що надає практично-творчу доказову базу для перевірки результатів дослідження.

У статті розглядається специфіка жанрово-стильової природи вокальної музики Ш. Гуно крізь призму результатів дії жанрової дифузії. Виокремлено два рівні цієї взаємодії та її напрям; окреслено практичні перспективи такої взаємодії крізь призму вокального виконавства.

Найважливішою особливістю жанрової дифузії у вокальній творчості Ш. Гуно є її багаторівневність, що зумовлена проявами закономірностей цієї дифузії не тільки між камерно-вокальним та оперним жанром, але й усередині самої камерно-вокальної творчості композитора. Специфіка камерно-вокального жанру у вокальній творчості Ш. Гуно пов'язана із жанровою дифузією академічної камерно-вокальної музики й сучасною композитору міською пісенно-романсовою практикою. Це проявляється як у жанрових визначеннях (пісня, романс, куплети тощо), так і у відповідній інтонаційності, художній образності, емоційному строю, структурі, інших жанрових прикметах. Як правило, саме цю особливу стилістику камерно-вокальної музики Ш. Гуно й відзначають дослідники. В оперній творчості композитор використовує ці жанри в стилістиці, що має помітний вплив на жанрову природу опери, а також на перспективи виконавства й інтерпретації. Цей другий рівень жанрової дифузії камерно-вокальної та оперної музики у творчості Ш. Гуно має, таким чином, обопільно спрямований рух, що надає музиці композитора виконавського багатства й перспективи.

Ключові слова: вокальне мистецтво, вокальне виконавство, жанрова дифузія, жанр, камерно-вокальна музика, оперна музика, стиль, Ш. Гуно.

Yang Wanqing. The genre diffusion of chamber-vocal and opera genre (on the example of C. Gounod's opera "Faust")

The article is devoted to the peculiarities of the vocal style of the outstanding French composer C. Gounod, in particular, to those that arose and were formed due to the effect of genre diffusion. We are talking about a special multi-level interaction in the creative work of C. Gounod of chamber-vocal and opera genres and the corresponding genre-stylistic result, which has both a composing and performing dimension.

The purpose of the presented article is to reveal the effect of genre diffusion of chamber-vocal and opera genres in the creative work of C. Gounod (on the example of the opera "Faust"). As the main methods of research we have chosen the genre-based one, which allows to single out, describe and analyse the peculiarities of the interaction of chamber-vocal and opera genres; the stylistic one, with the help of which we are able to convert genre diffusion into a stylistic principle; and the performing one, which provides a practical and creative evidence base for verifying the research results.

The article examines the specifics of the genre-stylistic nature of C. Gounod's vocal music through the prism of the results of the effect of genre diffusion. Two levels of this interaction and its direction are distinguished; the practical prospects of such interaction through the prism of vocal performance are outlined.

The most important feature of genre diffusion in C. Gounod's vocal creative work is its multilevelness, which is stipulated by the manifestations of the laws of this diffusion not only between the chamber-vocal and opera genres, but also within the composer's chamber-vocal creative work itself. The specificity of the chamber-vocal genre in C. Gounod's vocal creative work is related to the genre diffusion of academic chamber-vocal music and the composer's contemporary urban song-romantic practice. This is manifested both in genre definitions (song, romance, couplets, etc.), and in the corresponding intonation, artistic imagery, emotional line, structure, and other genre features. As a rule, it is precisely this special style of chamber and vocal music of C. Gounod that is noted by researchers. In his opera creativity, the composer uses these genres in his style, which has a noticeable impact on the genre nature of the opera, as well as on the perspectives of performance and interpretation. This second level of genre diffusion of chamber-vocal and opera music in C. Gounod's creative work thus has a mutually directed movement, which gives the composer's music richness and perspectives.

Key words: vocal art, vocal performance, genre diffusion, genre, chamber and vocal music, opera music, style, C. Gounod.

Вступ. Академічне музичне мистецтво в сучасному глобалізованому світі, повному різноманітних жанрових явищ, стильових напрямів і феноменів міжкультурної взаємодії, не втрачає своєї життєдайної сили, художньо-образного й емоційно-комунікативного потенціалу, продовжуючи радувати своїх шанувальників по всьому світу. Між тим в умовах такої, так би мовити, культурно-мистецької конкуренції багато творів музичного мистецтва минулого виглядають досить привабливо саме для знавців і поціновувачів академічного музичного мистецтва, тоді як для широкого загалу слухачів вони залишаються свого роду *terra incognita*, хоча музика ця досить відома й звучить на сценах усього світу.

До такої сфери ми можемо зарахувати музику видатного французького композитора XIX сторіччя Шарля Гуно. Її ліричний профіль, що особливо своєрідно проявив себе у вокальних жанрах (як камерному, так й оперному), потребує особливої виконавської майстерності, щоб актуалізувати той художньо-образний та емоційний світ, який утілений композитором. Простота цієї музики, як вокально-технічна, так й емоційна, одразу ставиться під сумнів, коли з нею стикається виконавець. Особливо це є показовим на прикладі камерно-вокальної творчості Ш. Гуно. Прозорість фактури всього твору, простота вокальних ліній, щирість емоційного висловлювання, інтонаційна зрозумілість широкому загалу слухачів – ці якості піддаються якісному втіленню тим виконавцям, які мають досвід, майстерність, смак, добре обізнані зі стилем композитора та, ширше, французької національної вокальної традиції.

Відзначена практично всіма дослідниками творчості Шарля Гуно специфіка його камерно-вокальної музики, що пов'язана із жанровою взаємодією академічного камерно-вокального жанру із жанровими різновидами міської пісенної культури й, отже, певною жанровою дифузією, справила свій вплив і на оперну творчість композитора. Останній факт став настільки масштабним і системним, що дав змогу стверджувати, що Шарль Гуно став засновником окремого жанру французької ліричної опери. При цьому в музикознавчій літературі ці процеси, на наш погляд, описані ще не досить прискіпливо, хоча те, що ми чуємо в музиці Ш. Гуно, не залишає ніяких сумнівів у дії жанрової дифузії та її цікавих художніх результатах. Крім того, це питання має й серйозний практичний вимір, бо для сучасного виконавства, яке все більше спирається на можливість інтерпретації (як правило, закладені як особливий потенціал самим композитором, що і є одним із параметрів виміру таланту майстра) і комунікативні закономірності, знання про особливості жанрової дифузії є корисними для можливості авторських виконавських перетворень і створення власних образно й емоційно достовірних виконавських версій.

Метою представленої статті є виявлення дії жанрової дифузії камерно-вокального й оперного жанрів у творчості Ш. Гуно (на прикладі опери «Фауст»).

Матеріали та методи. Основними методами дослідження обрано жанровий, який дає змогу виокремити, описати й проаналізувати особливості взаємодії камерно-

вокального й оперного жанрів; стильовий, за допомогою якого ми можемо конвертувати жанрову дифузію в стильовий принцип; виконавський, що надає практично-творчу доказову базу для перевірки результатів дослідження.

Матеріали дослідження, обрані як наукова база, становлять кілька груп. Наукові розвідки, що опрацьовані автором представленої статті, становлять доволі великий корпус наукових праць. Тому, урахувуючи жанр статті, ми обрали для списку літератури найбільш показові, на наш погляд, наукові праці за тими тематичними напрямами, які відображені в темі дослідження.

По-перше, це наукові джерела, які присвячені камерно-вокальній та оперній творчості Шарля Гуно. Треба зауважити, що в цьому сенсі переважна кількість досліджень стосується або характеристики творчості композитора в цілому, або його оперного доробку [1; 2; 3; 4]. Також зауважимо, що досить великий відсоток згадок про опери Ш. Гуно, зокрема «Фауст», – це відгуки (часом доволі детальні й аналітичні, серед них згадана стаття І. Лобанової) на постановки опери, що є дуже прикметним в умовах активного залучення зараз до наукового пошуку виконавського складника.

При цьому камерно-вокальна творчість Шарля Гуно поки що окремо системно не вивчена в сучасному музикознавстві. Це виглядає трохи дивно й навіть певною мірою несправедливо, з огляду на те що саме в камерно-вокальній творчості видатного французького композитора, як у творчій лабораторії, протікали специфічні процеси взаємодії та жанрової дифузії, народжувався й формувалася його особливий стиль, який системно вплинув на всі жанри його творчості (до речі, не тільки вокальні). Серед останніх праць із цієї теми можемо згадати статтю автора представленої статті, що присвячена поетиці камерно-вокальної творчості Шарля Гуно. Ми залучаємо до цього поняття й музичне виконавство як надважливий етап у реалізації музики в живому звучанні, її буття [5].

По-друге, це інформація щодо жанрової дифузії в музичному мистецтві. Усі наявні джерела, які бачили й у яких згадується явище жанрової дифузії, виявилися зі сфери літературознавства, у них досліджуються літературні тексти, як проза, так вірші, з явним нахилом до сучасності й постмодерних явищ. Нам вдалося з'ясувати, що термін «жанрова дифузія» має найширше тлумачення, а всі інші види міжжанрової взаємодії або протиставляються цьому поняттю, або є його різновидами. Цікавою знахідкою нам видалася стаття Є. Васильєва про жанрову конвергенцію в сучасній літературі, драматургії, де автор системно відзначає різницю між поняттями «жанрова конвергенція» та «жанрова дифузія», наприклад: «...На відміну від жанрової дифузії, у процесі якої елементи різних, полярних жанрів (трагічне і комічне, трагічне й фарсове) не лише взаємодіють, але й взаємодоповнюються і взаємозамінюються, жанрові елементи, котрі беруть участь у жанровій конвергенції, при зближенні й навіть злитті все ж таки зберігають свою автономність» (виокремлення автора) [6, с. 72].

Також, звичайно, як музичний матеріал залучено оперу Шарля Гуно «Фауст» у різних виконаннях.

Отже, залучені матеріали дали змогу нам провести певну дослідницьку роботу щодо жанрової дифузії у вокальній музиці Ш. Гуно.

Результати. Вокальний стиль Шарля Гуно як у камерно-вокальному, так і в оперному жанрі має свою специфіку. Про неї так чи інакше зазначають усі дослідники творчості видатного французького композитора, і вона полягає в тотальній ліризації. Завдяки цьому Ш. Гуно вважається засновником жанру французької ліричної опери, його камерно-вокальний доробок також є зразком ліричного різновиду жанру. Більше того, ця лірична вокальність вплинула багато в чому й на інструментальну музику композитора, хоча це тема окремого дослідження.

Саме камерно-вокальна творчість Ш. Гуно стала творчою лабораторією майстра, де він поєднав академічне камерно-вокальне мистецтво із сучасними йому вокальними жанрами переважно французької міської культури. Процеси такого поєднання ми називаємо жанровою дифузією, де відбувається почасти взаємозаміна одних елементів на інші, і стосується це різних складників – форми-структури (пісенна, куплетна), інтонаційності (як звуковисотної, так і ритмічно організованої в легко ідентифікованих жанрових формах), образного строю тощо. Якщо розглядати ці процеси в контексті творчості композитора як такі, що відбуваються всередині камерно-вокального жанру, то такий варіант жанрової дифузії пропонуємо назвати «внутрішньожанровою дифузією». Тому серед пісень і романсів Ш. Гуно ми можемо легко ідентифікувати жанрові «різновиди» куплетів, балад, серенад тощо, які вносять в академічний вокальний стиль, який має, як правило, більш чи менш сильно виражені ознаки «мистецькості», свіже відчуття щирості, безпосередності відчуттів та емоцій, їх простої та переконливої подачі. З іншого боку, академічність камерно-вокальної музики Ш. Гуно надає його творам особливої стилістики й високого благородства справжнього мистецтва.

Важливо зазначити, що подібна внутрішньо жанрова дифузія виражається не тільки в певних параметрах твору, які ми аналітично осягаємо, але й у тих зовнішніх проявах, які в першу чергу стосуються виконавської презентації музики. Мова йде про поетику, а саме поетику вокального стилю композитора. Завдяки згаданий жанровій дифузії камерно-вокальній музиці Ш. Гуно притаманна особлива свобода, яка дає змогу вивільнятися від деяких академічних умовностей, як правило, шляхом взаємозаміни деяких компонентів академічних жанрів на аналогічні компоненти жанрів міської культури. Одне з головних завдань композитор бачив у досягненні безпосередності й щирості музичного висловлювання, як інтонаційного, так і емоційного; при цьому важливим параметром дотичності до професійного музичного мистецтва залишається академічність презентації твору в сенсі параметрів форми й виконання на концертній сцені. Саме тому більшість дослідників творчості Шарля Гуно відзначають формування та неймовірний розквіт у його камерно-вокальній музиці, а потім і в інших жанрах побутової музичної

сфери на всіх рівнях – інтонаційному, образному, емоційному. Власне, ця тенденція продовжила також своє життя й у творчості інших композиторів наступних поколінь. Ставши основою поетики вокального стилю Ш. Гуно в камерно-вокальній музиці, ця внутрішньо-жанрова взаємодія становить і специфіку виконавського втілення, з одного боку, простоти чи, власне, безпосередності висловлювання, з іншого боку, складності у відтворенні цієї простоти, у тому числі в плані виконавської інтерпретації. Оскільки явище, яке ми розглядаємо, а саме жанрова дифузія, є доволі складним, то і його виконавське відтворення є завданням непростим (але й дуже цікавим) особливо в сучасних умовах, де окремим комунікативним завданням є актуалізація образного, емоційного, інтонаційного змісту музики минулих століть для сучасного слухача.

Саме тому в ракурсі теми поетики вокального стилю Ш. Гуно наголошуємо, що цілісне, системне дослідження процесів набуття побутовими жанрами нової ролі й нової жанрової якості в професійному вокальному мистецтві на прикладі творчості композитора є актуальним завданням як для науковців, так і для співаків. Цю поетику ми характеризуємо як семантичну «ауру» і конкретного твору, і творчого доробку, що має особливе жанрове спрямування. Підкреслимо, що для адекватної та достовірної щодо авторського стилю реалізації музики в живому звучанні саме тут виступають на перший план технічні та художні завдання виконавця, який завдяки майстерному використанню всього комплексу засобів виконавської виразності, художньому смаку, обізнаності та досвіду має втілити цю «ауру» у звукове життя.

Додамо також, що за такого балансу та взаємозалежності жанрових перетворень (дифузії) від параметрів стилю можна говорити про вокальний стиль Ш. Гуно як жанровий стиль. Це зумовлено саме жанровою дифузією французьких побутових та академічних вокальних жанрів, що стало основою вокального стилю видатного французького композитора.

Ця побутово-академічна вокальна природа камерно-вокальної музики Ш. Гуно, ставши основою його стилю, неминуче поширила свій вплив і на інші жанри творчості, зокрема на оперну, що й стало запорукою визначення створеного жанрового різновиду французьким композитором як «лірична опера». Яким чином це відбулося?

Візьмемо за приклад усесвітньо відому оперу Ш. Гуно «Фауст». На перший погляд, за структурою це доволі класичний оперний твір, без принципових новацій будови, драматургічно-сюжетних принципів. Але вже другий погляд звертає нашу увагу на деякі жанрові уточнення – куплети Мефістофеля, куплети Зібеля, баладу й арію Маргарити... Під час прослуховування цих номерів можна легко впевнитися, що ці твори саме і є носіями тієї жанрової дифузії, про яку ми говорили щодо камерно-вокальних творів Ш. Гуно. У них ми відчуваємо жанрові прикмети тих жанрів, якими вони номіновані (куплети, балада), – структурні, інтонаційні, художньо-образні.

Тут постає питання: наскільки це впливає на саму оперу? Бо подібні явища вставних номерів неоперного наче походження, які обумовлені сюжетом, атмосферою, соціальним походженням персонажа, не є рідкістю в операх на момент створення «Фауста». У музиці композиторів епохи романтизму це звичайна практика, особливо в деяких різновидах опери, бо саме естетика музичного романтизму передбачає звернення до побуту звичайних людей із відповідними музичними характеристиками.

Знайомлячись з усією оперою, ми впевнюємося, що справа не тільки і окремих номерах, що мають заявлену неоперну жанрову природу. Наприклад, каватина «Валентина» має так само характер не зовсім традиційно оперний, за мелодичною вокальною лінією та структурою це скоріше пісня-молитва. Сам інтонаційно-образний стрій усієї опери втілює саме побутову музичну атмосферу на оперній сцені, у самій концепції втілення сюжету «Фауста» композитором суттєво зміщується акцент із філософсько-світоглядного стрижня на лірико-драматичний. До речі, саме за це композитора доволі жорстко критикували сучасники, та й пізніше деякі дослідники піддавали сумніву саме таке прочитання «Фауста» Й. Гете, хоча це не завадило опері Ш. Гуно стати справжнім шедевром європейського оперного мистецтва й одним із улюблених творів слухачів. Мабуть, усе ж таки індивідуальне бачення великого майстра, його відчуття прагнень публіки при достовірності відтворюваних образів та емоцій без суттєвих порушень першоджерела, а тільки зі зміною ракурсу бачення, з особливою композиторською інтерпретацією перевіряється часом і любов'ю поціновувачів музичного мистецтва.

Отже, на рівні всього оперного твору ми маємо справу з другим рівнем жанрової дифузії, яку можемо визначити як міжжанрову дифузію (де беруть участь камерно-вокальний та оперні жанри). Камерно-вокальний жанр у творчості Ш. Гуно вже має сам по собі таку складну природу, обумовлену внутрішньо жанровою дифузією. Так би мовити, це один рівень жанрової дифузії. Другий рівень, таким чином, це жанрова дифузія між двома великими жанрами, що включає в себе й перший рівень. Це додатково посилює дію побутових жанрів, що входять до опери, і завдяки їхній інтонаційності, що пронизує не тільки окремі номери, але й весь образно-емоційний стрій твору, створюється, по суті, жанровий різновид ліричної опери, де начебто

побутова, повсякденна, звичайна людська драма підіймається до художнього узагальнення і стає загально-людським сюжетом, що торкається кожного.

Зрозуміло, що в такій ситуації перед виконавцями, як співаками, так і постановниками оперної вистави, постають спеціальні окремі завдання, пов'язані з посиленням того чи іншого складника жанрової дифузії (або на рівні окремих номерів – внутрішньожанрової дифузії, або на рівні всього оперного твору – міжжанрової дифузії). Від цього залежить характер інтерпретаційної версії твору та її як мистецька, так і художньо-образна достовірність, переконливість і довговічність.

Висновки. Здійснивши низку аналітичних спостережень, ми можемо констатувати таке. Найважливішою особливістю жанрової дифузії у вокальній творчості Ш. Гуно є її багаторівневність, що обумовлена проявами закономірностей цієї дифузії не тільки між камерно-вокальним та оперним жанром, але й усередині самої камерно-вокальної творчості композитора. Специфіка камерно-вокального жанру у вокальній творчості Ш. Гуно пов'язана із жанровою дифузією академічної камерно-вокальної музики й сучасною композитору міською пісенно-романсовою практикою. Це проявляється як у жанрових визначеннях (пісня, романс, куплети, балада, вальс тощо), так і у відповідній інтонаційності, художній образності, емоційному строю, структурі, інших жанрових прикметах. Як правило, саме цю особливу стилістику камерно-вокальної музики Ш. Гуно й відзначають дослідники. В оперній творчості композитор використовує ці жанри в авторській стилістиці, що має помітний вплив на жанрову природу опери, а також на перспективи виконавства й інтерпретації. Цей другий рівень жанрової дифузії камерно-вокальної та оперної музики у творчості Ш. Гуно має, таким чином, обоюдно спрямований рух, що надає музиці композитора виконавського багатства й перспективи.

У вищесказаному ми також вбачаємо перспективи подальшого вивчення вокальної творчості Ш. Гуно (як камерно-вокального, так і оперного жанру), що, можливо, стане однією із засадничих позицій майбутнього системного та ґрунтовного дослідження із цієї проблематики. Також передбачаємо, що залучення до такої наукової праці виконавського ракурсу не тільки збагатить сучасну музичну науку, але й буде корисним для виконавців – співаків і постановників оперних вистав.

Література:

1. Лобанова І.В. Опера «Фауст» Ш. Гуно як дебютна постановка Е. Юнгвальд-Хількевича на сцені Українського державного театру опери та балету (1925). *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2018. Вип. XIV С. 50–62. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/asismy_2018_14_6.
2. Huebner S. The operas of Charles Gounod-Softcover. Oxford : Oxford University Press, 1992. 336 p.
3. Jellinek G. «Faust. Charles Gounod». *Opera Quarterly* 5, no. 4. 1987. P. 140–42. URL: <http://dx.doi.org/10.1093/oq/5.4.140>.
4. Pines R. «Faust. Charles Gounod». *Opera Quarterly* 18, no. 3. 2002. P. 403–5. URL: <http://dx.doi.org/10.1093/oq/18.3.403>.
5. Ян Ваньцін. Поетика камерно-вокальної творчості Ш. Гуно: виконавський аспект. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2022. Вип. 65. С. 185–198.

6. Васильєв Є.М. Жанрова конвергенція в сучасній драматургії. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. Харків, 2018. Вип. 79. С. 71–78. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhIFL_2018_79_14.

References:

1. Lobanova I.V. (2018). Opera «Faust» Sh. Huno yak debiutna postanovka E. Yunhvald-Khilkevycha na stseni Ukrainkoho derzhavnoho teatru opery ta baletu (1925). [The opera «Faust» by C. Gounod as the debut production of E. Jungwald-Khilkevych on the stage of the Ukrainian State Opera and Ballet Theater (1925)]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*. Kharkiv. Vyp. XIV, C. 50–62. http://nbuv.gov.ua/UJRN/asismy_2018_14_6 [in Ukrainian].
2. Huebner S. (1990). *The operas of Charles Gounod-Softcover*. Oxford : Oxford University Press [in English].
3. Jellinek G. (1987). «Faust. Charles Gounod». *Opera Quarterly* 5, 4, 140–42. <http://dx.doi.org/10.1093/oq/5.4.140> [in English].
4. Pines R. (2002). «Faust. Charles Gounod». *Opera Quarterly* 18, 3, 403–5. <http://dx.doi.org/10.1093/oq/18.3.403> [in English].
5. Yang Wanqing. (2022). Poetyka kamerno-vokalnoi tvorchosti Sh. Huno: vykonavskyi aspekt. [Poetics of chamber and vocal works of C. Gounod: performance aspect]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*. Kharkiv. Vyp. 65. С. 185–198. DOI 10.34064/khnum1-6511 [in Ukrainian].
6. Vasyliiev Ye.M. (2018). Zhanrova konverhentsiia v suchasni dramaturhii. [Genre convergence in modern drama]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V.N. Karazina. Seriiia : Filolohiia*, 79, 71–78. http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhIFL_2018_79_14 [in Ukrainian].

ПОНЯТТЯ «МЕНЕДЖМЕНТ ХОРОВОГО КОЛЕКТИВУ» В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ОСВІТИ

Ярмолук Олена Валеріївна,

викладач кафедри диригентсько-хорових дисциплін та постановки голосу
Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради
ORCID ID: 0000-0001-7238-0522

У статті розглянуто основні складники сучасної диригентсько-хорової освіти, що складається з таких компонентів: диригування (хорове/оркестрове), хорознавство, практична робота з вокально-хоровим колективом, хорове аранжування, хоровий клас, постановка голосу, інструментальна підготовка тощо.

Методологія статті базується на науковому дослідженні й аналізі літературних джерел, використанні аналітичного методу для огляду останніх досліджень і публікацій у структурі диригентсько-хорової освіти й виконавства.

Окреслено основні якості майбутнього хорового диригента, серед яких – досконале володіння основами мануальної техніки, належна вокальна й інструментальна підготовка, знання елементарної теорії музики, сольфеджіо, гармонії, поліфонії та композиції, наявність відповідних особистих (комунікація, емпатія, пунктуальність, стресостійкість, критичне мислення, креативність) і лідерських якостей.

З'ясовано зміст основних менеджерських функцій керівника хорового колективу, серед яких – організація та забезпечення належних матеріально-технічних умов для реалізації завдань колективу (репетиційна база; забезпечення учасників допоміжними матеріалами; пошук цифрових платформ і концертних майданчиків для здійснення виконавської діяльності), фінансове забезпечення колективу (заробітна плата (за наявності професійного рівня); пошук окремої фінансової підтримки (спонсори, меценати, патронаж)), популяризація та просування колективу (створення електронного сайту, розповсюдження аудіо- й відеоматеріалів на цифрових платформах (наприклад, YouTube), ведення сторінок у соціальних мережах (Facebook, Instagram, Twitter, TikTok), участь у радіо й телевізійних ефірах (за можливості) на державних центральних чи регіональних засобах масової інформації).

Аргументовано доцільність введення основних аспектів менеджменту в сучасну диригентсько-хорову освіту, їхнє застосування під час освітнього процесу в контексті практичної роботи з вокально-хоровими колективами.

Ключові слова: менеджмент, хоровий колектив, диригент, диригентсько-хорова освіта, мистецтво.

Yarmoliuk Olena. The concept of “management of a choir” in the context of modern conductor and choral education

The article deals with the main components of modern conducting and choral education, which consists of the following components: conducting (choral/orchestral), choral studies, practical work with a vocal and choral group, choral arrangement, choral class, voice training, instrumental training, etc.

The methodology of the article is based on scientific research and analysis of literary sources, using the analytical method to review the latest research and publications in the structure of conducting and choral education and performance.

The main qualities of a future choral conductor are outlined, including a perfect command of the basics of manual technique, proper vocal and instrumental training, knowledge of elementary music theory, solfège, harmony, polyphony and composition, and the presence of appropriate personal (communication, empathy, punctuality, stress resistance, critical thinking, creativity) and leadership qualities.

The content of the main managerial functions of the head of the choir is clarified, including: organization and provision of appropriate material and technical conditions for the implementation of the tasks of the collective (rehearsal base; provision of participants with auxiliary materials; search for digital platforms and concert venues for performing activities), financial support of the collective (salary (if professional level); search for separate financial support (sponsors, patrons, patronage)), popularization and promotion of the team (creation of an electronic website, distribution of audio and video materials on digital platforms (e.g. YouTube), maintaining pages on social networks (Facebook, Instagram, Twitter, TikTok), participation in radio and television broadcasts (if possible) on state central or regional media).

The expediency of introducing the main aspects of management in modern conducting and choral education, their application during the educational process in the context of practical work with vocal and choral groups is argued.

Key words: management, choir, conductor, conducting and choral education, art.

Вступ. Українське хорове мистецтво, його виконавські традиції є вагомим складником світової музичної культури. Хоровий спів – один із наймасовіших зразків музичного виконавства завдяки своїй доступності, демократичності, багатовіковій історії, неповторності й самобутності. Це найпопулярніший жанр масової народної творчості, складник його менталітету. Окрім цього, він має величезну багатовікову історичну ретроспективу – від унікальних особливостей народного музикування, яскравих традицій духовного співу до

професійного рівня світових майстрів хорової справи.

Сьогодні, під час повномасштабної війни на території України, значення національного вокально-хорового мистецтва є досить вагомим, адже це один із методів поширення та розповсюдження правдивої інформації щодо подій, які відбуваються; популяризація української культури, її знайомство зі світовим слухачем, розвінчання міфу про ідентичність усіх слов'янських культур (зокрема білоруської, російської та української); робота з комплексом «меншовартості» та «другорядності».

Забезпечення цих процесів неможливе без наявності професійних кваліфікованих кадрів, які будуть конкурентоспроможними, володітимуть певним рівнем теоретичної та практичної підготовки, а також особливим комплексом особистих таких якостей, як креатив, емпатія, критичне мислення, стресостійкість, здатність до генерації, самоаналіз і багато інших.

Тому питання щодо змісту сучасної диригентсько-хорової освіти, її реформування й удосконалення в контексті сьогодення, відповідність запитам ринку праці є надзвичайно актуальними.

Матеріали та методи. Проблеми підготовки майбутніх фахівців до управління хоровими колективами розглядають у працях В. Андрущенко, О. Бенч-Шокало, І. Гулеско, М. Загайкевич, П. Ковалика, А. Козир, Ю. Пучко-Колесник, становлення диригентсько-хорової техніки, багатофункціональність професії диригента – А. Авдієвського, Є. Єгорова, Н. Селезньової, Т. Смирнової, М. Колесси, К. Пігрова, А. Мархалевського, Д. Завадинського, І. Розумного, А. Болгарського, Д. Бондаренка, А. Мірошникова, Н. Кушлик, А. Растрігіної, М. Камінської, Л. Лялюк, І. Цюряк, С. Світайло, Л. Остапенко, Л. Ярошевської, Н. Тарарак, Л. Шумської, Л. Костенко, Л. Бірюкової, О. Кузнецової, Г. Сікори.

Діяльність видатних українських колективів і хорових діячів розглядають В. Чучман, Г. Карась, О. Драгомирецька, А. Мартинюк, Ю. Баранецька, А. Савка, І. Цмур, В. Рожок, Л. Сенченко, В. Лабунець, С. Дацюк; специфіку регіонального розвитку диригентсько-хорового виконавства – А. Мартинюк, М. Ферендович, І. Бермес, Ю. Серганюк, І. Задорожний, Л. Мороз, Ж. Зваричук, І. Шатова, О. Солонець, Т. Стан та інші; головні тенденції конкурсно-фестивального руху у сфері хорової культури й соціокультурне значення диригентської діяльності – Ю. Пучко-Колесник, А. Лашенко, І. Бермес, П. Ковалик, О. Бенч, Х. Флейчук, Н. Синкевич.

Вагоме значення вокально-інструментальної підготовки хормейстера розглядають Л. Орехова, І. Каленик, В. Федоришин, О. Кузнецова, В. Шип; фахову ерудованість, творче мислення та здатність до інтерпретації – Є. Білявський, Д. Загребський, О. Козіна, Л. Сбітнева; аналіз диригентської роботи й управління самодіяльними хоровими колективами – С. Горбенко, П. Ковалик, А. Козир, А. Мархалевський; питання хорознавства – О. Коломоєць, Є. Єгоров, К. Пігров, Т. Смирнова, В. Доронюк, М. Ковбасюк, К. Кушнір і багато інших.

Результати. Професійна мистецька освіта в Україні сформована завдяки симбіозу багатовікових традицій народного музикування, активної виконавської, науково-методичної та дослідницької діяльності видатних митців і колективів.

За період становлення диригентсько-хорова підготовка пройшла безліч етапів розвитку (від системи умовної жестикуляції до появи мануальної техніки), проте сучасних ознак набула в другій половині ХХ століття з появою кафедр хорового диригування в консерваторіях Львова, Києва, Одеси та Харкова. Саме в цей період почали своє становлення національні школи хорового виконавства, сформувалися їхні основні

засади й головні тези завдяки діяльності видатних диригентів, зокрема К. Пігрова, М. Колесси, П. Муравського, О. Перунова, А. Авдієвського, Є. Савчука, а також композиторів-шістдесятників – Є. Станковича, Л. Грабовського, Л. Дичко, І. Карабиця, М. Скорика й інших [2].

Сьогодні підготовка майбутнього диригента (хормейстера) здійснюється в таких закладах фахової передвищої та вищої освіти: училище, коледж, інститут, університет та академія. Головним завданням кожного такого закладу є професійна підготовка кваліфікованих конкурентоспроможних кадрів, які відповідатимуть актуальним запитам ринку праці й задовольнятимуть потреби стейкхолдерів чи майбутніх роботодавців.

Диригування – один із найскладніших видів музичного виконавства, оскільки поєднує вокальний, інструментальний, диригентсько-хоровий, теоретичний і практичний складники. Диригент (хормейстер) повинен не лише мати наявні природні музичні здібності (музичний слух, пам'ять та уяву), а й володіти диригентською технікою, відповідною вокальною й інструментальною підготовкою, особистісними та лідерськими якостями, розумітися в питаннях елементарної теорії музики, сольфеджіо, гармонії, композиції й поліфонії, музичних стилях та епохах.

Сучасна хорова освіта активно розвивається в закладах вищої мистецької освіти, є складником структури їхньої фахової підготовки, яка передбачає оволодіння студентами комплексом спеціальних знань, умінь і навичок; спрямовується на поглиблення, усвідомлення й інтеграцію філософських, психолого-педагогічних і спеціальних музичних знань; створення сприятливих умов для формування сучасного вчителя-просвітника, фахівця широкого гуманітарного профілю, що відповідає змісту педагогічної площини феномена диригентсько-хорової школи [3, с. 3].

Алла Растрігіна зазначає: «Диригентсько-хорова підготовка, будучи найбільш складною й специфічною серед інших видів фахового навчання, містить цикл дисциплін, що забезпечують студенту-музиканту набуття відповідних фахових компетенцій, необхідних для ефективної професійної діяльності. Диригентсько-хорові дисципліни посідають одне з провідних місць у системі підготовки майбутнього педагога-музиканта, оскільки визначаються специфікою роботи фахівця, спрямованою на практичне вирішення завдань становлення духовності підростаючого покоління засобами хорового мистецтва» [4, с. 63].

Фахова підготовка здійснюється в рамках циклу таких спеціальних освітніх компонентів, як диригування (хорове чи оркестрове), хорознавство, практична робота з вокально-хоровим колективом, хоровий клас, хорове аранжування, постановка голосу, інструментальна підготовка. Відповідно до прогнозованих результатів навчання, здобувачі освіти повинні:

- володіти знаннями основ вокальної педагогіки й методики виховання голосу;
- уміти застосовувати практичні навички розвитку й охорони співацького голосу;

- демонструвати власну музично-виконавську та художньо-педагогічну культуру;
- володіти диригентсько-хоровою технікою, застосовувати її прийоми в практичній діяльності з вокально-хоровими колективами;
- використовувати теоретичні знання в роботі з хоровими творами (аналіз партитури тощо);
- керуватися в діяльності принципами толерантності, творчого діалогу, співробітництва, поваги до всіх учасників процесу;
- здійснювати індивідуальний підхід до особистості, забезпечувати належний психоемоційний клімат у колективі [5].

Здебільшого диригентсько-хорова освіта спрямована на формування й розвиток музично-теоретичних здібностей, проте в теперішніх умовах для забезпечення успішного функціонування хорового колективу цього недостатньо, адже, зважаючи на низку об'єктивних причин, диригент є не лише творчою структурною одиницею, а й змушений виконувати менеджерську та організаційну функції.

Видозміна функцій диригента, нагальна потреба в появі менеджменту в галузі хорового мистецтва з'явилися з початком пандемії коронавірусної хвороби COVID-19. Звичні форми роботи з колективом, його практична підготовка, здійснення репетиційної та концертної діяльності стало неможливим, а тому виникає потреба в реорганізації адміністративних функцій, пошуку нових нестандартних рішень задля вирішення нагальних питань щодо забезпечення функціонування колективу на відповідному рівні. Спілкування зі співаками, співпраця з концертмейстером, проведення репетицій, участь у концертах, конкурсах і фестивалях – усе це стало можливим лише в онлайн режимі як у професійних, так і в аматорських хорових колективах.

Через це, окрім фахових компетентностей, важливу роль у конкурентоспроможності випускника відіграють здібності менеджера й лідера, тому є сенс увести до навчальних планів дисципліни, що будуть необхідні для розвитку цих якостей, а саме: «Музичний менеджмент» та «Основи розвитку лідерських якостей» [7, с. 173–174].

Проаналізувавши науково-методичну літературу з обраної тематики та спираючись на власний досвід у диригентсько-хоровій підготовці, ми можемо виділити такі функції хорового диригента:

- музично-виконавську (здійснення репетиційної, концертної та конкурсно-фестивальної діяльності);
- інтерпретаційно-прогностична (формування стратегії розвитку колективу; пошук відповідного жанру, стилю, форми й манери виконання; аналіз діяльності хору, визначення сильних і слабких сторін у виконавстві; вибір належного музичного репертуару, його інтерпретація та адаптація до наявних людських ресурсів; участь у конкурсах і фестивалях, робота над організацією та підготовкою);
- психологічно-комунікативна (створення сприятливого психологічного клімату всередині колективу; налагодження вже наявних стосунків між учасниками

(за потреби); установлення здорової субординації між диригентом і його підопічними, фундаментом якої буде розуміння й повага; формування особистого статусу керівника, який задовольняє потреби хору в особистій творчій реалізації та популяризації мистецтва через призму власного хормейстерського бачення; уміння створити й утримати колектив у достатньому кількісному співвідношенні за допомогою власних лідерських і комунікативних якостей);

- функція менеджменту (її зміст полягає в організації та забезпеченні належних матеріально-технічних умов для реалізації завдань колективу (база для проведення репетицій, забезпечення учасників допоміжними матеріалами; пошук платформ і концертних майданчиків для здійснення виконавської діяльності (окрім цього, костюми, транспортний засіб тощо)); завдання належного фінансового забезпечення (здебільшого це стосується професійних хорових колективів) – забезпечення гідної заробітної плати, пошук окремої фінансової підтримки (спонсори, меценати, патронаж); популяризація та просування колективу – створення електронного сайту, розповсюдження аудіо- й відеоматеріалів на цифрових платформах (наприклад, YouTube), ведення сторінок у соціальних мережах (Facebook, Instagram, Twitter, TikTok), участь у радіо й телевізійних ефірах (за можливості) на державних центральних чи регіональних засобах масової інформації тощо).

Сергій Савенко зазначає таке: «Щодо організації конкурсно-фестивального хорового заходу підкреслюються особливості менеджменту як новітньої функції в діяльності диригента-хормейстера. Наголошується, що в практичній організації будь-якої конкурсно-фестивальної форми існують два етапи: створення конкретної програми творчої акції (утілення концепції заходу в процесі формування програми, підбір учасників і запрошених виконавців, здійснення фандрайзингу компанії) та забезпечення її публічної презентації (технічне устаткування, PR-компанія, забезпечення цільової аудиторії шляхом застосування різних видів маркетингу) [6, с. 9–10].

Варто зазначити, що для реалізації цих завдань у практичній діяльності потрібно змінити вектор підготовки майбутніх керівників під час фахової підготовки. Зокрема, акцентувати увагу на організаційних якостях під час занять із дисциплін професійного циклу або ж виокремити хоровий менеджмент в окремий предмет. Освіта майбутніх фахівців має забезпечувати повний комплекс навичок і вмінь, які становлять основу для здійснення успішної професійної діяльності з урахуванням сучасних реалій і попиту [7, с. 91].

Висновки. Сучасний хоровий колектив сьогодні виступає як один структурний підрозділ, створений задля чіткої мети – репрезентації українського та світового вокально-хорового мистецтва.

Проте шлях від вивчення музичного матеріалу до репрезентації містить безліч етапів, серед яких менеджментська діяльність є провідною. Отже, сьогодні він потребує компетентного художнього керівника, хормейстера чи диригента незалежно від того, це навчальний,

студентський, аматорський чи професійний колектив.

Специфіка викладання диригентсько-хорових дисциплін у закладах вищої освіти здебільшого зорієнтована на виконавську музичну діяльність і художнє керівництво, а функції менеджменту залишаються без уваги або ж вивчаються оглядово, без практичного застосування. До того ж, незважаючи на значну кіль-

кість наукових праць, що стосуються теоретичних засад управлінської діяльності хорового диригента, питання формування навичок хорового менеджменту й розроблення методологічних рекомендацій на основі отриманих практичних даних зумовлює актуальність теми цього дослідження, її теоретичне та практичне значення в умовах сьогодення.

Література:

1. Заболотний І. Диригентсько-хорова педагогіка як мистецько-освітній феномен. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія «Педагогіка»*. Тернопіль, 2020. Вип. 1. URL: <http://nzp.tnpu.edu.ua/article/view/205909/205846>.
2. Лашченко А.П. З історії київської хорової школи. Київ : Музична Україна, 2007. 197 с.
3. Мартинюк А.К. Теорія і практика диригентсько-хорової школи в Україні XX – початку XXI століття : автореф. дис. ... докт. пед. наук : 13.00.01. Переяслав, 2021. 46 с.
4. Растригіна А.М. Диригентсько-хорова педагогіка в науковому дискурсі сучасної професійної мистецької освіти. *Наукові записки. Серія «Педагогічні науки»*. Кропивницький : РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка, 2022. Випуск 204. С. 61–66.
5. Робоча програма освітнього компонента: хорове диригування. Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради. URL: <http://lpc.org.ua/>.
6. Савенко С.М. Конкурсно-фестивальні форми хорової творчості: традиційні моделі та сучасні тенденції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2021. 19 с.
7. Цюра С. Розвиток диригентсько-хорової педагогіки в Україні: виклики сьогодення. *Молодь і ринок*. 2022. № 1 (199). С. 170–175.
8. Ярмолук О.В., Шкоба В.А., Степанюк А.В. Хоровий менеджмент як складова підготовки здобувачів фахової вищої освіти до професійної діяльності. *Академічні студії. Серія «Педагогіка»*. 2022. Вип. 4. 2022. С. 87–92.

References:

1. Zabolotnyy I.O. (2020). Conductor and choral pedagogy as an artistic and educational phenomenon. [Conducting and choral pedagogy as an artistic and educational phenomenon]. Scientific notes of the Ternopil National Pedagogical University named after V. Hnatyuk. Series: pedagogy. Vol. 1. Ternopil. URL: <http://nzp.tnpu.edu.ua/article/view/205909/205846> [in Ukrainian].
2. Lashchenko A.P. (2007). From the history of the Kyiv choral school. [Kyiv school of choral performance]. Kyiv: Musical Ukraine, p. 197 [in Ukrainian].
3. Martyniuk A.K. (2021). Theory and practice of conducting and choral school in Ukraine of the XX – early XXI century. [Theory and practice of conducting and choral school]. PhD thesis for the degree of Doctor of Pedagogical Sciences: 13.00.01. Pereiaslav, p. 46 [in Ukrainian].
4. Rastrygina A.M. (2022). Conductor-choral pedagogy in the scientific discourse of modern professional art education. [Scientific discourse of conducting and choral pedagogy]. Scientific notes. Series: Pedagogical sciences. Kropyvnytskyi: V. Vynnychenko CDPU. Issue 204. pp. 61–66 [in Ukrainian].
5. Work program of the educational component: choral conducting. (2023). Municipal institution of higher education «Lutsk Pedagogical College» of the Volyn Regional Council. URL: <http://lpc.org.ua/> [in Ukrainian].
6. Savenko S.M. (2021). Competition and festival forms of choral creativity: traditional models and modern trends. [Competition and festival forms of choral creativity]. PhD thesis for the degree of Candidate of Arts: 17.00.03. Odesa. p. 19 [in Ukrainian].
7. Tsyura S. (2022). Development of conducting and choral pedagogy in Ukraine: challenges of the present. [Conducting and choral pedagogy]. Youth and the market. № 1 (199). pp. 170–175 [in Ukrainian].
8. Yarmolyuk O.V., Shkoba V.A., Stepaniuk A. V. (2023). Choral management as a component of training of applicants for professional higher education for professional activity. [Choral management as a component of the preparation of applicants for professional higher education for professional activity]. *Academic studies*. Series: Pedagogy. Lutsk: Municipal Institution of Higher Education «Lutsk Pedagogical College» of the Volyn Regional Council. 4, 87–92 [in Ukrainian].

Наукове видання

СЛОБОЖАНСЬКІ МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ

Науковий журнал

Випуск 3, 2023

Коректура • *Н. Ігнатова*

Комп'ютерна верстка • *Н. Кузнєцова*

Підписано до друку: 28.11.2023 р.
Формат 60х84/8. Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 11.86.
Замов. № 1223/811. Наклад 100 прим.

Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1
Телефон +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.