

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

СЛОБОЖАНСЬКІ МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ

Випуск 1 (07), 2025



Видавничий дім
«Гельветика»
2025

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

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

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа:

Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення № 479 від 29.02.2024 року

Ідентифікатор медіа: R30-03341

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 № 8 від 24.02.2025 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

Єрмоєнко А. Ю. – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

Булах 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

Стахевич О. Г. – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музикознавства та культурології, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

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

Устименко-Косоріч О. А. – доктор педагогічних наук, кандидат мистецтвознавства, професор, директор ННІ культури і мистецтв, професор кафедри хореографії та музичного мистецтва, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

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.

Мови видання: українська, англійська, німецька, польська, іспанська, французька, болгарська.

ISSN 2786-8214 (print)

ISSN 2786-8222 (online)

© Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, 2025

ЗМІСТ

Беренбейн Інеса Самійлівна Концерт для скрипки і фортепіано В. Косенка в контексті вивчення рукописної спадщини митця.....	7
Бєдний Андрій Іванович Візуалізація образів композиторів-імпресіоністів як основний чинник стійкості інтерпретаційної версії баяніста-виконавця.....	12
Белай Яніна Валентинівна Концептуальна музика у творчості українського композитора Романа Григорів.....	17
Бойко Ірина Михайлівна Сучасний стан й тенденції розвитку фахової (фортепіанної) освіти в мистецьких закладах України	21
Булах Тетяна Борисівна Християнська музика в контексті святого писання та релігійної традиції.....	26
Василенко Олександр Сергійович Концерт «Anomal dances» для чвертьтонового баяна з оркестром Юкка Тіенсуу: семантичні та жанрово-стильові аспекти інтерпретації.....	30
Данилюк Яна Владиславівна Дистанційна освіта домристів у сучасних умовах: виклики, досвід, рекомендації.....	37
Ігнатовська Оксана Іванівна, Карпенко Євген Віталійович Дитяча опера: засіб естетичного виховання чи пережиток?.....	43
Калашник Марія Павлівна Фортепіанні цикли мініатюр у творчості українських композиторів XX–XXI ст.....	50
Коденко Ірина Іванівна Відтворення старовинного інструментарію у сучасній музично-виконавській практиці.....	55
Красовська Людмила Олександрівна, Кудрич Людмила Володимирівна, Манько Світлана Борисівна, Михайлюченко Оксана Миколаївна, Іванов Валентин Валентинович Українська вокальна естрада поч. XXI ст.: у пошуках новаційних концептуальних обривів.....	62
Ластовецька Любомира Василівна Жанрові особливості хорової творчості Миколи Ластовецького.....	67
Лі Пінтін Універсалізм творчої особистості: модули музикологічного дискурсу.....	72
Лю Цін Жанрові та стильові виміри поетики «Out of Gravitation» Ю. Гомельської.....	77
Молчко Уляна Богданівна Жанрово-стилістичні особливості інтерпретації «Балади» тв. 22 Бориса Лятошинського.....	82
Мотузок Дмитро Федорович Концертно-виконавська творчість акордеоністів України періоду кінця XX – початку XXI століття.....	87
Омельяненко Захар Валерійович Музично-хореографічний перформанс другої половини XX століття: шляхи трансформації.....	92
Омельяненко Катерина Анатоліївна Танець як мистецький код української опери: емоційні, драматургічні та національні виміри.....	98
Руденко Олександр Федорович Звучання часу: фортепіанне тріо Моцарта B-flat major.....	103
Стахович Олександр Олександрович Камерно-вокальна творчість Павла Сениці у викликах українського музичного мистецтва першої третини XX століття.....	108
Сюй Шанмін Сюїта «Пісня гірських лісів» Ма Сіконга в симфонічній творчості композитора.....	114
Тормахова Вероніка Миколаївна Інноваційні підходи у викладанні сольфеджіо для джазових та естрадних музикантів	120
Фоломєєва Наталія Аркадіївна Концептуальні засади визначення мейнстріму сучасної популярної музики в музикознавчих дослідженнях.....	126

Цуранова Оксана Олексіївна, Халєєва Олена Вікторівна, Смородський Віталій Ігорович Стилістичні особливості фортепіанної творчості Сесілії Шамінад.....	132
Цюряк Ірина Олександрівна Специфіка опрацювання вокальних творів епохи Ренесансу сучасними виконавцями.....	136
Чжан Цзелінь Внесок Хуан Цзи у становлення китайського романсу.....	140
Шумакова Єлизавета Володимирівна Композиторська діяльність Фрідріха Калькбреннера на прикладі Блискучої фантазії на «Ремінісценції за оперою «Гвідо і Жіневра» Ф. Галеві», ор. 142.....	144
Шуміліна Ольга Анатоліївна Система музичної освіти другої половини XVIII століття і творчість українських композиторів доби класицизму.....	149
Щербаков Юрій Вікторович Вокальні твори Франца Шуберта та їх нове життя в транскрипціях Ференца Ліста.....	153
Щербакова Ольга Костянтинівна «Слов'янські танці» Антоніна Дворжака в інструментальних аранжуваннях.....	158
Yakymchuk Olena Mykolaivna Vocal works by Eduard Brylin on Zoia Ruzhyn's poems: lyrical modus.....	163

CONTENT

Berenbein Inesa Concerto for violin and piano by V. Kosenko in the context of studying the artist's manuscript heritage.....	7
Biednyi Andrii Visualization of images of impressionist composers as a main factor in the stability of the interpretative version of the button accordionist-performer.....	12
Bielai Yanina Conceptual music in the works of Ukrainian composer Roman Grygoriv.....	17
Boiko Iryna Current state and tendencies of development of professional (piano) education in art institutions of Ukraine.....	21
Bulakh Tetiana Christian music in the context of the holy scriptures and religious tradition	26
Vasylenko Oleksandr Concert “Anomal dances” for quarter-tone accordion with the orchestra by J. Tiensuu: semantic and genre-stylish aspects of interpretation.....	30
Danyliuk Yana Distance education of domra players in modern conditions: challenges, experience, recommendations.....	37
Ignatovska Oksana, Karpenko Yevhen Children’s opera: a means of aesthetic education or a relic?.....	43
Kalashnyk Mariya Piano cycles of miniatures in creativity Ukrainian Composers of the XX–XXI centuries.....	50
Kodenko Iryna Reproduction of ancient instrumentation in modern musical performance practice.....	55
Krasovska Liudmyla, Kudrich Lyudmila, Manko Svitlana, Mykhailiuchenko Oksana, Ivanov Valentin Ukrainian vocal variety art of the early XXI century: in search of innovative conceptual horizons.....	62
Lastovetska Lyubomyra Genre features of the choral Mykola Lastovetsky’s creativity	67
Li Pingtig Universalism of the creative personality: modes of musicological discourse.....	72
Liu Qing Genre and style dimensions of the poetics of “Out of Gravitation” by Yulia Gomelska.....	77
Uliana Molchko Genre-stylistic features of the interpretation of “Ballad” op. 22 by Boris Lyatoshynsky.....	82
Motuzok Dmytro Concert and performance works of Ukrainian accordionists of the late 20th – early 21st centuries.....	87
Omelianenko Zakhar Musical and choreographic performance of the second half of the XX century: paths of transformation.....	92
Omelianenko Kateryna Dance as an artistic code of Ukrainian opera: emotional, dramaturgical and national dimensions.....	98
Rudenko Oleksandr Sound of Time: Mozart’s Piano Trio B-Flat Major.....	103
Stakhevich Oleksandr Chamber and vocal creativity of Pavl Senytsia in the challenges of Ukrainian musical art of the first third of the 20th century.....	108
Xu Shangming Ma Sicong’s suite “Song of the Mountain Forests” in the composer’s symphonic creativity.....	114
Tormakhova Veronika Innovative approaches to teaching solfeggio for jazz and pop musicians.....	120
Folomieieva Nataliia Conceptual basis of defining the mainstream of contemporary popular music in musician research.....	126
Tsuranova Oksana, Haleeva Olena, Smorodskyy Vitalii Stylistic peculiarities of piano works Cecilia Chaminade.....	132

Tsiuriak Iryna	
The specifics of processing vocal works of the Renaissance era by modern performers.....	136
Zhang Jielin	
Huang Zi’s contribution to the formation of the Chinese romance.....	140
Shumakova Yelizaveta	
The Compositional work of Friedrich Kalkbrenner on the example of the Brilliant Fantasy on “Reminiscences of the Opera “Guido et Ginevra” by F. Halévy”, op. 142.....	144
Shumilina Olha	
The system of musical education of the second half of the 18th century and the work of Ukrainian composers of the classicism era.....	149
Shcherbakov Yuryi	
Vocal works of Franz Schubert and their new life in transcriptions by Ference Lizst.....	153
Shcherbakova Olga	
“Slavonic Dances” by Antonin Dvorak in instrumental arrangements.....	158
Yakymchuk Olena Mykolaivna	
Vocal works by Eduard Brylin on Zoia Ruzhyn’s poems: lyrical modus.....	163

КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ І ФОРТЕПІАНО В. КОСЕНКА В КОНТЕКСТІ ВИВЧЕННЯ РУКОПИСНОЇ СПАДЩИНИ МИТЦЯ

Беренбейн Інеса Самійлівна,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0002-3949-1201

Розглянуто Концерт для скрипки і фортепіано В. Косенка в аспекті жанрово-інтонаційних зв'язків з камерно-інструментальними творами житомирського періоду із залученням рукописних першоджерел. Визначено його камерно-інструментальну естетику. Охарактеризовано тип індивідуально-стильового мислення митця як екзистенційно-кордоцентричний. В контексті переосмислення В. Косенком сонатно-симфонічного циклу виявлено стилістичні риси безконфліктної драматургії поемного типу із структурними інваріантами сонати і сюїти. Драматургічну ідею охарактеризовано як внутрішній лірико-драматичний діалог. З'ясовано жанрово-інтонаційні і семантичні зв'язки Концерту з неobarоковою Сонатою для скрипки і фортепіано, а також з п'єсами «Мрії», «Експромт», які були вписані в структуру сонатного алегро як епізоди і визначили особливості драматургічної концепції Концерту. Акцентовано висновок щодо органічного втілення в Концерті жанрових маркерів камерно-інструментальної сонати. Визначено структурно-стилістичний інваріант Концерту як романтично-бароковий. Обґрунтовано висновок про суттєвий для В. Косенка напрямок переосмислення сонатності як ідеї і концепції з конститутивним значенням фрагменту і домінуванням камерного мислення в концертних формах. На підставі проведеного дослідження констатовано безперервність і цілісність процесу жанрово-інтонаційних трансформацій композиторського мислення В. Косенка як живої інтонаційної системи, що здатна до оновлювання і розширення своїх меж. Охарактеризовано дві оркестрові версії партитури Концерту, що відповідають камерній і симфонізованій моделі. Уточнено жанрову атрибуцію п'єс «Мрії» та «Експромт». Окреслено перспективи поновлення виконавської традиції. Спрогнозовано перспективні напрямки вивчення і систематизації біографічних матеріалів, епістолярію митця, віднайдення та ідентифікації оркестрових версій, створення зведеного каталогу фонографічних фондових матеріалів, вивчення виконавських концепцій тощо.

Ключові слова: концертна і камерно-інструментальна творчість В. Косенка, авторські рукописи.

Berenbein Inesa. Concerto for violin and piano by V. Kosenko in the context of studying the artist's manuscript heritage

The Concerto for Violin and Piano by V. Kosenko is considered in the aspect of genre and intonation connections with chamber-instrumental works of the Zhytomyr period with the use of manuscript sources. His chamber-instrumental aesthetics is defined. The type of individual and stylistic thinking of the artist is characterized as existential and border-centered. In the context of V. Kosenko's reinterpretation of the sonata-symphonic cycle, the stylistic features of the poem-type drama with structural invariants of the sonata and suite are revealed. The dramatic idea is characterized as an internal lyrical and dramatic dialog. The genre, intonation and semantic connections of the Concerto with the Neo-Baroque Sonata for Violin and Piano, as well as with the plays "Dreams" and "Impromptu", which were inscribed in the structure of the sonata allegro as episodes and determined the peculiarities of the dramatic concept of the Concerto, are clarified. The conclusion that the Concerto organically embodies the genre markers of the chamber instrumental sonata is emphasized. The structural and stylistic invariant of the Concerto is defined as a romantic-baroque one. The conclusion about the direction of rethinking sonatality as an idea and concept with the constitutive value of a fragment and the dominance of chamber thinking in concert forms, which is essential for V. Kosenko, is substantiated. Based on the study, the author states the continuity and integrity of the process of genre and intonation transformations of V. Kosenko's compositional thinking as a living intonation system capable of updating and expanding its boundaries. Two orchestral versions of the Concerto score are characterized, corresponding to the chamber and symphonized models. The genre attribution of the plays "Dreams" and "Impromptu" is clarified. The prospects for renewing the performance tradition are outlined. Promising directions for studying and systematizing biographical materials, the artist's epistolary, finding and identifying orchestral versions, creating a consolidated catalog of phonographic stock materials, studying performance concepts, etc. are predicted.

Key words: concert and chamber-instrumental works by V. Kosenko, author's manuscripts.

Вступ. Короткотривалий, яскраво ліричний, сповнений журливого суму і трагічного набату, глибоко катарсичний за своїм сутнісним наповненням біографічний сценарій Віктора Косенка ніби продовжує своє післябуття, насичуючи наше сьогодення вітаїстичними смислами й імпульсами трагічної і водночас несамо-вито прекрасної подвижницької епохи українського Відродження 20–30-х років ХХ століття. Прижиттєве визнання Майстра і висока оцінка його музичного доробку в історії української культури, здавалося б,

гарантувало безперешкодне і повне дослідження творчої біографії митця, набуття сталості виконавської традиції. Втім творчість В. Косенка все ще мало вивчена. Суттєві прогалини в розумінні історії створення деяких творів, жанрової стилістики, інтонаційного мислення митця здебільшого пов'язано з недостатністю уваги до архівних джерел, авторських рукописів, епістолярію, занотованих свідчень сучасників, рецензій. Дослідження рукописної архівної спадщини В. Косенка в комплексі з друкованими джерелами, аудіо– та віде-

оматеріалами актуалізує коло питань джерелознавчого, текстологічного і стилістичного характеру.

В ракурсі осмислення певного періоду творчості митця як індивідуальної інтонаційно-звукообразної моделі привертають увагу чотири твори для скрипки і фортепіано житомирського періоду: Концерт для скрипки і фортепіано ор.6, дві п'єси для скрипки і фортепіано ор.4 («Мрії», «Експромт») і Соната для скрипки і фортепіано ор.18. В текстологічному плані найбільшу складність представляє скрипковий Концерт, його камерно-інструментальна і симфонічна версії. Недослідженими залишаються і жанрово-драматургічні зв'язки Концерту з Сонатою та двома п'єсами ор.4. Як відомо, в архівному фонді Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. Вернадського зберігається камерна версія Концерту для скрипки і фортепіано. Цей рукопис, ймовірно, і став матеріалом для подальших редакторських версій твору, авторство яких на сьогодні визначено не в повному обсязі. Звернення до рукописних першоджерел чотирьох творів для скрипки і фортепіано житомирського періоду дозволяє визначити жанрово-стилістичний зв'язок між ними, простежити творчу ідею в цілісності становлення музично-поетичного змісту, визначити особливості жанрової моделі Концерту, її трансформації в камерно-інструментальній творчості митця.

Метою дослідження є з'ясування жанрово-драматургічних особливостей Концерту для скрипки і фортепіано В. Косенка, його жанрового інваріанту, виявлення контекстних зв'язків з камерно-інструментальними творами митця 1919–1928 років із залученням рукописних першоджерел.

Аналіз досліджень і публікацій. Різним аспектам дослідження інструментальної творчості В. Косенка присвячені праці Т. Арсенічевої, Т. Асталаш, І. Беренбейн, Ю. Вахраньова, В. Заранського, І. Казак, М. Калашник, О. Кричинської, Т. Менциньського, Ю. Глуценка, О. Олійник, Р. Стецюка, В. Сумарокової, Н. Пастеляк, О. Таранченко тощо. Дослідженню рукописної спадщини В. Косенка, архівних документів до біографії В. Косенка присвячені праці О. Волосатих, М. Копиці, В. Мудрика, О. Таранченко, К. Шамаєвої. Український скрипковий концерт першої третини ХХ століття досліджували В. Заранський, Т. Якубов. Проблеми функціонування європейських жанрових моделей в українській музиці ХХ століття досліджували Ю. Бентя, П. Довгань, О. Зав'ялова, Л. Мельник, Я. Олексів, О. Рудницький, І. Тукова та ін. Мовно-стильовий канон українського музичного модерну досліджували Ю. Глуценко, М. Новакович, О. Козаренко тощо.

Жанрово-драматургічні особливості Концерту, контекстні зв'язки з камерно-інструментальними творами 1919–1928 років із залученням рукописних першоджерел не висвітлені в сучасних наукових публікаціях.

Матеріали та методи. Для всебічного вивчення питання в роботі застосовуються методики джерелознавчого, герменевтичного, стилістичного аналізу. Матеріалом дослідження стали нотні рукописи Кон-

церту для скрипки і фортепіано, камерно-інструментальних творів В. Косенка, аудіо- та відео- записи.

Результати. Скрипковий концерт В. Косенка був написаний в ранній період творчості митця і є одним з перших скрипкових концертів, який уособлює семантичну модель українського романтизму. Попри те, що В. Косенко отримав європейську освіту, в його мисленні синтезувалися національні та універсальні культурні коди як первісні мовні структури. Типово романтичне конститутивне значення змісту по відношенню до форми в поєднанні з українським іманентно-екзистенційним кордоцентричним типом світосприйняття визначили особливість індивідуально-ліричного експресивно-сповідального стилю митця, який створював свій звуковий універсум, долаючи драматичні колізії долі і випереджаючи час своїм етичним музичним провісництвом.

В 1919 році В. Косенко створює разом із скрипалем В. Скороходом і віолончелістом В. Коломойцевим камерне тріо, яке згодом склало основу фортепіанним квартетам, квінтетам, секстетам, а в 1925 році – камерному оркестру [7, с. 209, 211]. Ймовірно, активна камерно-інструментальна і сольна виконавська діяльність В. Косенка стимулювала створення власних камерно-інструментальних творів. Всі вони були написані в житомирське десятиліття. В цей час були створені три сонати для фортепіано, соната для віолончелі і фортепіано, соната для скрипки і фортепіано, соната для альту і фортепіано (за нотографією В. Довженка рукопис не розшуканий) [1, с. 197], Класичне тріо, квартет для двох скрипок, альту і віолончелі (за нотографією В. Довженка рукопис не розшуканий) [1, с. 197] і два інструментальних концерти – для скрипки і для фортепіано. Останній був завершений у 1931 році, про що В. Косенко пише в листі до В. Золотарьова [8, с. 57]. Аналізуючи рукописи скрипкового і фортепіанного концертів, можна дійти висновку щодо жанрової відмінності авторського задуму. Важливо відмітити, що відповідно до авторського рукопису В. Косенко написав Концерт для скрипки і фортепіано – *Concerto pour violon avec piano* [2, арк. 1] (так само він атрибутований і в нотографії В. Довженка) [1, с. 192], вказуючи саме на камерно-інструментальний інваріант (не клавір, не перекладення для скрипки і фортепіано). Хоча в нотному тексті зустрічаються поодинокі ремарки «оркестр», що й дало підстави оркеструвати збережену партитуру. Фортепіанний концерт автор чітко ідентифікує як симфонізований тип концерту – для фортепіано з оркестром і вказує на перекладення для двох фортепіано або клавір. Партитура, як відомо, не зберіглася, а факт виконання Концерту В. Косенком зафіксований в його листуванні з В. Золотарьовим та у спогадах М. Канерштейна, який диригував цим концертом [8, с. 58]. Версія щодо камерності драматургічної ідеї скрипкового концерту підтверджується і його одночастинною композиційною структурою, в той час як фортепіанний концерт відтворює трьохчастинний сонатно-симфонічний цикл. В даній колізії важливим видається факт існування камерного варіанта Концерту для скрипки і фортепіано,

що в контексті камерно-інструментальної творчості 1919–1928 років матиме драматургічне продовження і переосмислення.

Особливістю Концерту для скрипки і фортепіано є його тематичний зв'язок на рівні цілих епізодів і партій з трьома камерно-інструментальними творами житомирського періоду – п'єсами «Мрії», «Експромт» та Сонатою для скрипки і фортепіано. Розглядаючи ці твори в контексті камерно-інструментальної творчості митця можна простежити явну наступність жанрових модуляцій – від п'єс як самостійних одиниць до великих епізодів, вписаних в структуру сонатного алегро Концерту, а також вписування тематичних комплексів одночастинного Концерту в структуру двохчастинного циклу Сонати, де смислові модуляції відбувається на рівні тематизму побічної партії сонатного алегро і трансформації сонатної ідеї. Такі жанрові модуляції в контексті творчості митця відображають суттєвий для В.Косенка напрямок переосмислення сонатності як ідеї і концепції з конститутивним значенням фрагменту і домінуванням камерного мислення в концертних формах.

Отже, історія написання Скрипкового концерту пов'язана з двома концертними п'єсами 1919 року – *Lento cantabile* і *Presto possibile*, які В. Косенко згодом об'єднав в ор.4 під назвами «Мрії» та «Експромт». В нотографії В. Косенка, що була складена В. Довженком у 1939 році [1, с. 192], ці п'єси атрибутовані як скрипкова сюїта. Втім, жодних посилань на сюїтний цикл в рукописних матеріалах архівного фонду В. Косенка в Інституті рукопису не знайдено. Ймовірнішим видається принцип об'єднання творів в один опус за ознакою часу написання (1919) і настроєвого фактору, подібно до «Альбомів літа...» М. Лисенка (продовжує лисенківський тип романтичної мініатюри). Хронологічно п'єси (ор. 4) були зафіксовані раніше Концерту (ор. 6). Хоча драматургічна ідея Концерту, ймовірно, визрівала одночасно з п'єсами, а остаточно сформувалася пізніше. На це вказує і той факт, що п'єси були остаточно завершені, присвячені В. Скороходу, їх рукописні версії не мають розбіжностей з друкованими джерелами. Між тим ремарки В. Косенка і А. Косенко на рукописі Концерту вказують на те, що автор мав намір внески правки і присвятити твір другу і учаснику концертів в Житомирі В. Скороходу [2, арк. 1].

Й так, «Мрії» та «Експромт» були органічно вписані в трьох-п'яти частинну драматургію одночастинного Концерту: – експозиція – розробка 1 – епізод *Largo* («Мрії»)– розробка 2 – кода епізод *Vivace* («Експромт»), де концепційно збережені ознаки сонатного *allegro*. В контексті переосмислення В. Косенком сонатно-симфонічного циклу варто зауважити, що в цьому ранньому творі виявилися особливості сонатного мислення митця, такі як безконфліктність драматургії (всі теми, за винятком першої теми коди, просякнуті ліричною експресією і є розкриттям ліричної картини світу), поемність, становлення ідеї як внутрішній лірико-драматичний діалог, суміщення сонатного і сюїтного композиційних принципів. В цьому аспекті увагу привер-

тає подвійна розробка з включенням окремого епізоду *Largo* («Мрії») між двома хвилями розробки, за якою слідує коротка реприза, каденція і кода (епізод *Vivace*). Введення в структуру сонатного алегро двох великих самостійних епізодів відображає типову для романтичної естетики тенденцію до укрупнення форми, де епізоди умовно дорівнюють частинам сонатно-симфонічного циклу. Індивідуалізація тематичних зв'язків та розширення форми сонатного алегро відображають зворотній процес створення багатошарового тексту як поема в поемі. Ці ж процеси спостерігаються і в фортепіанному циклі «11 Етюдів у формі старовинного танцю» ор.19 (сюїта в сюїті).

Соната для скрипки і фортепіано ор. 18 була створена у 1927 році. За період, що відділяв її від Концерту, В. Косенко активно працював в жанрі інструментальної і камерно-інструментальної сонати. Протягом 1926–1930 продовжував працювати над Третьою сонатою для фортепіано *h-moll* ор. 15, що стала трагічним маніфестом свободи творчого духу, глибокою трагічною сповіддю, внутрішнім протестом проти задушливої загально-суспільної атмосфери, казенщини, маскультивського оптимізму, усвідомленням несумісності своїх духовних цінностей з реаліями життя. Драматургічна ідея сонати структурно близька циклічному часопростору і виявляється в стадіальності і повторюваності тематичних комплексів. Сповнена мелодичної експресії і катарсичної дзвонючості музична тканина сонати реалізує романтично-екзистенційну ідею «мандрів світами», що близька до шубертівської сонатної моделі стадіального розвитку як циклічної послідовності контрастних образів-епізодів. Набуте в драматургії Третьої сонати вплинуло на композиційну структуру скрипкової сонати. Втім образно-інтонаційний зміст, романтична стрімкість, піднесеність, глибока елеґійна лірика продовжує лінію скрипкового Концерту через автоцитату теми побічної партії. Проте значення цієї теми в драматургії Концерту і Сонати різне. В Концерті тема побічної партії є ліричним осердям концерту, вона тричі проводиться в експозиції, визначає структурно кульмінаційні і предиктові розділи, а також тематичний матеріал другої каденції перед кодою. В Сонаті ця тема, зберігаючи лірико-елеґійну експресію, звучить як ремінісценція.

Семантично і драматургічно Соната відображає модуляцію в бік необарокової стилістики і романтичних алюзій (Соната для віолончелі і фортепіано № 1 *e-moll*, ор. 38 Й. Брамса, тема головної партії). Переосмислюючи традиції класицизму в двохчастинній циклічній формі цієї лірико-драматичної Сонати В. Косенко продовжує лінію безконфліктної драматургії, де теми побічної і головної сфер контрастують як епізоди ліричної картини світу. Необарокова семантика другої частини циклу, яка також написана в сонатній формі, занурює в емоційно рухливий ліричний світ сициліани, де яскраво відображається міфоритуальна ідея руху по колу, формування розімкненого циклічного простору як нового рівня ліричного одкровення. Семантичний зв'язок скрипкової сонати як з Концертом, так і з наступним

кульмінаційним епохальним романічним фортепіанним циклом «11 етюдів у формі старовинного танцю» ор. 19 підтверджує думку про безперервність жанрових трансформацій композиторського стилю, цілісність і самодостатність живої інтонаційної системи, що здатна оновлюватися і розширювати свої межі.

Таким чином, камерна концепція Концерту для скрипки і фортепіано з концептуальним значенням фрагменту безпосередньо вплинула на розвиток камерно-інструментальної сонати в творчості В. Косенка і визначила її романтично-бароковий інваріант.

Дослідження Концерту в аспекті жанрово-інтонаційних зв'язків з камерно-інструментальними творами житомирського періоду із залученням рукописних першоджерел пояснює особливості формування виконавської традиції Концерту. Як відомо, донедавна Концерт майже не виконувався, незважаючи на те, що був оркестрований Г. Майбородою в 1940 році, а надрукований в 1973. Одним із перших виконавців цього концерту був О. Горохов (1964), а запис на платівку був зроблений у 1980. Відповідно опису на платівці, концерт виконувався в оркестровці О. Горохова. І це дійсно конгеніальне проникливе прочитання твору із збереженням камерності і ліричної експресії вислову. У підготовці до друку IX тому Повного зібрання творів В. Косенка О. Горохов і П. Батюшков редагували авторський рукопис Концерту – відповідно О. Горохов – скрипкову партію, П. Батюшков – фортепіанну. Також в цьому виданні була опублікована друга каденція авторства О. Горохова. Оркестровка Г. Майбороди суттєво відрізняється від камерної версії О. Горохова симфонічним масштабом, монументальністю, що не була притаманна мисленню В. Косенка і протирічила камерності драматургічної ідеї Концерту. Тому, ймовірно, і не прижилася в виконавській практиці. В оркестровій версії Г. Майбороди Концерт виконував А. Баженов.

Концерт в оркестровці О. Горохова не публікувався і доля цієї партитури на сьогодні залишається невизначеною.

В 2022 році зусиллями львівських музикантів Івана Пахоти, Лідії Футурської, Сергія Хоровця була

знайдена і поновлена партитура Концерту. У передмові до видання Іван Пахота зазначає, що авторство оркестровки не встановлено. Вперше в новій редакції Концерт виконала Лідія Футурська, яка надала перевагу камерній версії оркестровки. Це дійсно визначна подія в контексті поновлення виконавської традиції Концерту В.Косенка і вписування його імені в світовий музично-культурний процес.

Висновки. Вивчення рукописного першоджерела Концерту в аспекті жанрово-інтонаційних зв'язків з камерно-інструментальними творами житомирського періоду із залученням рукописних першоджерел дозволило визначити його камерно-інструментальну естетику. В контексті переосмислення В. Косенком сонатно-симфонічного циклу виявилися стилістичні риси безконфліктної драматургії поемного типу із структурними інваріантами сонати і сюїти.

Виявлені жанрово-інтонаційні і семантичні зв'язки Концерту з п'єсами «Мрії», «Експромт», які визначили особливості композиційної структури Концерту як фрагменти, а також із необароковою Сонатою для скрипки і фортепіано дозволяють дійти висновку про органічне втілення в Концерті жанрових маркерів камерно-інструментальної сонати і визначити структурно-стилістичний інваріант Концерту як романтично-бароковий.

В результаті проведеного дослідження жанрово-інтонаційних трансформацій композиторського мислення можна констатувати безперервність і цілісність цього процесу як живої інтонаційної системи що здатна до оновлювання і розширення своїх меж.

Перспективи подальших розвідок. Дослідження творчої спадщини В. Косенка в аспекті вивчення рукописних джерел може бути перспективним в площині інших жанрів інструментальної, камерно-вокальної, симфонічної, театральної творчості митця. Дослідницький пошук буде актуальним в напрямку вивчення і систематизації біографічних матеріалів, епістолярію митця, віднайдення та ідентифікації оркестрових версій, створенні зведеного каталогу фонографічних фондів матеріалів, вивчення виконавських концепцій тощо

Література:

1. Валеріан Довженко. Нотографія творчості В. Косенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Вип. 115, С. 191–203.
2. Віктор Косенко. Концерт а-moll для скрипки з фортепіано. ор.6. 16 Арк. Автограф. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В.Вернадського*. Фонд 411, № 26.
3. Віктор Косенко. Концерт а-moll для скрипки з фортепіано. ор.6. Редакція і оркестровка Г.І. Майбороди. Партитура. 45 Арк. Автограф. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В.Вернадського*. Фонд 411, № 27.
4. Віктор Косенко. Соната а-moll для скрипки і фортепіано. Ор. 18. Партитура. 19 Арк. Автограф. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В.Вернадського*. Фонд 411, № 55–56.
5. Віктор Косенко. Lento cantabile. Мрії для скрипки і фортепіано. Ор. 4 № 1. Партитура. 3 арк. Автограф. Примітки. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В.Вернадського*. Фонд 411, № 59.
6. Віктор Косенко. Presto possibile. Експромт для скрипки і фортепіано. Ор. 4 № 3. Партитура. 5 арк. Автограф. *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В.Вернадського*. Фонд 411, № 60.
7. Всеволод Скороход. Спогади про Віктора Степановича Косенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Вип. 115, С. 204–214.
8. Кіра Шамаєва. З архіву Віктора Косенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Вип. 115, С. 53–68.

References:

1. Valerian Dovzhenko. Notohrafia tvorchosti V.Kosenka. [A note-graphy of V. Kosenko's work] Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho. Vyp.115, S. 191–203 [in Ukraine].
2. Viktor Kosenko. Kontsert a-moll dlia skrypky z fortepiano. op.6. 16 Ark. Avtohrad. [Concerto a-moll for violin and piano. op. 6. 16 sheets. Autograph] Instytut rukopysu Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V. Vernadskoho. Fond 411, № 26 [in Ukraine]
3. Viktor Kosenko. Kontsert a-moll dlia skrypky z fortepiano. op.6. Redaktsiia i orkestroverka H.I. Maiborody. Partytura. 45 Ark. Avtohrad. [Concerto in A-moll for violin and piano. op. 6. Edited and orchestrated by G. Mayboroda. Score. 45 sheets Autograph] Instytut rukopysu Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V.Vernadskoho. Fond 411, № 27 [in Ukraine].
4. Viktor Kosenko. Sonata a-moll dlia skrypky i fortepiano. Op. 18. Partytura. 19 Ark. Avtohrad. [Sonata in A-moll for violin and piano. Op. 18. Score. 19 sheets. Autograph] Instytut rukopysu Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V.Vernadskoho. Fond 411, № 55–56 [in Ukraine].
5. Viktor Kosenko. Lento cantabile. Mrii dlia skrypky i fortepiano. Op. 4 № 1. Partytura. 3 ark. Avtohrad. [Lento cantabile. Dreams for violin and piano. Op. 4 No. 1. Score. 3 sheets. Autograph. Notes] Prymitky. Instytut rukopysu Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V.Vernadskoho. Fond 411, № 59 [in Ukraine].
6. Viktor Kosenko. Presto possibile. Ekspromt dlia skrypky i fortepiano. Op. 4 № 3. Partytura. 5 ark. Avtohrad. [Presto possibile. Impromptu for violin and piano. Op. 4 No. 3. Score. 5 sheets. Autograph]. Instytut rukopysu Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V.Vernadskoho. Fond 411, № 60 [in Ukraine].
7. Vsevolod Skorokhod. Spohady pro Viktora Stepanovycha Kosenka. [Memories of Viktor Stepanovych Kosenko] Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I.Chaikovskoho. Vyp. 115, S. 204–214 [in Ukraine].
8. Kira Shamaieva. Z arkhivu Viktora Kosenka. [From the archive of Viktor Kosenko] Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I.Chaikovskoho. Vyp. 115, S. 53–68 [in Ukraine].

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ОБРАЗІВ КОМПОЗИТОРІВ-ІМПРЕСІОНІСТІВ ЯК ОСНОВНИЙ ЧИННИК СТІЙКОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОЇ ВЕРСІЇ БАЯНІСТА-ВИКОНАВЦЯ

Бедний Андрій Іванович,
аспірант

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
ORCID ID: 0009-0002-3452-3400

Статтю присвячено обґрунтуванню значущості сенсу розуміння імпресіонізму як музичного стилю у виконавському музично-інструментальному мистецтві баяністів. Застосований принцип художньо-образної візуалізації музики композиторів-імпресіоністів, метод усвідомлення стилізованої значущості імпресіонізму в музиці та визначення художнього-образного контенту імпресіоністичного стилю різних композиторів; обрано рефлексивну візуалізацію за принципом персоніфікованої інтерпретаційної унікальності виконавця для розкриття основних образно-характеристичних особливостей музичних творів при виконанні їх на баяні. Підкреслено значущість візуалізації образів як мистецько-виконавської категорії, що становить особливий феномен для музиканта-виконавця в контексті його сприйняття та відтворення музики композиторів будь-якого стилю. Представлене художньо-естетичне розуміння образного відображення дійсності в творах мистецтва, що мають спорідненість їх програмної сутності або творчо-уявлюваного сенсу (художників, композиторів, виконавців). Яскрава образно-стилістична палітра розкрита на основі композиторів-імпресіоністів К. Дебюссі та ексцентричного композитора-реформатора Е. Саті, які обрали для розкриття власних почуттів образний зміст та виконували власні твори на своїх «класичних» музичних інструментах. Представлена можливість візуалізації музичних образів композиторів-імпресіоністів створює власну образно-стилістичну яву в усвідомленні баяніста-виконавця та його інтерпретаційної версії щодо музичних характеристик конкретних творів імпресіоністичного стилю. «Сади під дощем» К. Дебюссі та «Гносієни» Е. Саті, відображаються у технологічних прийомах відтворення баяністами, звукообразних та темброво-динамічних комплексах і особливостями інтонування.

Підсумовано результати образно-стилістичних характеристик обраних творів композиторів-імпресіоністів у виконанні на баяні.

Ключові слова: візуалізація, художній образ, композитори-імпресіоністи, інтерпретація, баяніст-виконавець.

Biednyi Andrii. Visualization of images of impressionist composers as a main factor in the stability of the interpretative version of the button accordionist-performer

The article is devoted to substantiating the significance of the meaning of understanding impressionism as a musical style in the performing musical and instrumental art of button accordionists. The principle of artistic and figurative visualization of the music of impressionist composers is applied, the method of realizing the stylistic significance of impressionism in music and determining the artistic and figurative content of the impressionist style of various composers is applied; reflective visualization is chosen according to the principle of personified interpretative uniqueness of the performer to reveal the main figurative and characteristic features of musical works when performing them on the button accordion. The significance of the visualization of images as an artistic and performing category is emphasized, which is a special phenomenon for a musician-performer in the context of his perception and reproduction of music by composers of any style. The artistic and aesthetic understanding of the figurative reflection of reality in works of art that have a kinship of their programmatic essence or creative-imaginative meaning (artists, composers, performers) is presented. A bright figurative-stylistic palette is revealed on the basis of the impressionist composers C. Debussy and the eccentric composer-reformer E. Satie, who chose figurative content to reveal their own feelings and performed their own works on their 'classical' musical instruments. The presented possibility of visualizing the musical images of impressionist composers creates their own figurative-stylistic imagination in the awareness of the button accordionist-performer and his interpretative version of the musical characteristics of specific works of the impressionist style. 'Jardins sous la pluie' by C. Debussy and 'Gnossiennes' by E. Sati, are reflected in the technological techniques of reproduction by button accordionists, sound-like and timbre-dynamic complexes and intonation features.

The results of the figurative-stylistic characteristics of selected works by impressionist composers performed on the bayan are summarized.

Key words: visualization, artistic image, impressionist composers, interpretation, accordion player-performer.

Вступ. Візуалізація образів як мистецько-виконавська категорія становить особливий феномен для музиканта-виконавця в контексті його сприйняття та відтворення музики композиторів будь-якого стилю. Це пов'язано з художньо-естетичним розумінням образного відображення дійсності в творах мистецтва, що мають спорідненість програмної сутності або творчо-уявлюваного сенсу (художників, композиторів, виконавців). Яскрава образно-стилістична палітра композиторів-імпресіоністів завжди хвилювала уяву музикантів, які обирали для розкриття власних почуттів

музику К. Дебюссі, М. Равеля, ін. та виконували обрані твори на «класичних» музичних інструментах.

Метою статті стало визначення змісту та функціонування основних чинників художньо-образної, чуттєво-емоційної та творчо-виконавської спорідненості візуальних та звукових характеристик музичних творів композиторів-імпресіоністів у виконанні баяністів.

Матеріали та методи. Для проведення аналізу було застосовано комплексний методологічний підхід, у якому поєднались культурологічний, музикознавчий, історико-стилістичний, рефлексивний методи.

Застосовано принцип художньо-образної візуалізації та інтерпретаційної унікальності виконання та розкриття основних образних характеристик особливостей музичних творів при відтворенні на баяні.

Аналіз камерно-інструментальної музики було здійснено при вивченні наукової літератури, словників іноземних термінів Л. Шевченка [1], Ю. Юцевича [2, с. 96]; теорії стилістичних ознак мистецьких творів С. Шипа [3], методичні та інтерпретаційні аспекти виконавця-баяніста, М. Давидова [4], специфіка візуалізації виконання музичних творів імпресіоністів, Вей Шань [5], варіативний потенціал інтерпретування музичного твору, О. Котлярєвська [6].

Результати. Імпресіонізм як художньо-стилістична мистецька течія являє собою надзвичайно яскравий самобутній творчий феномен. Сенс імпресіонізму, його стильових образних ознаках, розкривається у музичних творах, картинах художників, літературних творах та ін. Його специфічні стильові ознаки поповнювались все новими художньо-образними інтерпретаціями композиторів. Імпресіоністичний стиль розкривав свої характеристичні особливості в різних аспектах літератури та мистецтва (живопис, скульптура, музика, хореографія). Засоби художньої виразності творів цього стилю мали дещо подібні ознаки та творчу реалізацію, оскільки надзвичайна колористичність їх зовнішньої (у назвах творів) та внутрішньої (індивідуального рефлексивного сприйняття) програмності виражались у неповторних образах, завжди яскраво та персоніфіковано.

Різні сприйняття творів визначають його привабливість та художньо-наукову значущість як загальнокультурного, мистецького, образно-естетичного та методико-технологічного явища і відображає специфічні семантичні ознаки стилю. Нас приваблює можливість візуалізації музичних образів, представлених композиторами-імпресіоністами, для створення образно-стилістичної інтерпретаційної версії в усвідомленні баяніста-виконавця щодо музичних характеристик імпресіонізму, технологічних прийомах відтворення, звукообразних та темброво-динамічних особливостей творів цього стилістичного спрямування.

Термін імпресіонізм походить від назви картини Клода Моне «Враження. Схід сонця». Полотно було внесене в каталог першої виставки створеного в 1874 році «Анонімного товариства художників». Завдяки словесній грі з назвою *Impression* К. Моне, *soleil levant* («Враження, Схід сонця») було надано художникам символічний термін, за яким вони стали відомими. Назва «імпресіоністи» завоювала прихильність у публіки та була прийнята і самими художниками. Не дивлячись на різноманітні за стилем роботи і особистими художніми смаками, їх об'єднав дух незалежності і новаторства. Товариство організували: Берта Морізо, Клод Моне, Едгар Дега, Август Ренуар, Каміль Піссаро, Альфред Сіслі та американська художниця Мері Кассатт (*Société Anonyme Cooperative des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs*, «Кооперативна та анонімна асоціація художників, скульпторів та граверів») для можливості виставляти свої твори незалежно від висновків сучасної критики.

«Імпресіоністи», члени цього товариства, організували разом вісім показів власних робіт з 1874 по 1886 роки. Окремі художники отримували навіть незначну фінансову винагороду від своїх творів, а згодом їх мистецтво завоювало визнання публіки та отримало належну підтримку [7].

«Імпресіонізм (від франц. *Impressionnisme*) означає заснований на прагненні до відновлення найтонших суб'єктивних відчуттів художника, його вражень і настроїв без зв'язку з реальністю» [1, с. 258].

Імпресіонізм (лат. *impression* – враження) визначається у словнику Ю. Юцевича як «напряму у музиці, що характеризується яскравістю, втіленням скороминущих вражень, одухотвореною пейзажністю, колоритними жанровими зображеннями, музичними портретами» [2, с. 96]. До композиторів, які писали в цьому стилі, автор відносить низку композиторів: К. Дебюссі, М. Равеля, П. Дюка, М. де Фалья, О. Респігі, К. Шимановського та ін.

Цікаво, що трактування імпресіоністами кольору було пов'язано із сприйняттям окремих дрібних мазків фарби, які на відстані сприймалися зором, а також ліній, як зіставлення по-різному зафарбованих (або освітлених) поверхонь; до того ж світлотіні, як інший вияв світла, сприймався як сполука чи протиставлення світлових променів різної сили. Усі ці особливості живопису, перш за все, пов'язані з тогочасною теоретичною оптикою і спираються на праці Г. Гельмгольца та М. Шевреля. Імпресіоністи прийняли домінуючу роль не кольору, а світла, оскільки всі кольори здатні до взаємопроникнення і є різними проявами світла (світлового променю), а звідси стає зрозумілим зникнення меж між різними кольорами і предметами, що призводить до образного сприйняття колориту світловою єдністю [8].

Слідом за художниками, композитори-імпресіоністи послабили межі між самим предметом і фоном, досягли ефекту фотознімку, тобто відображення частини більш значної реальності, яку зафіксували ніби випадково.

Серед улюблених сюжетів були побутові сцени з сучасного способу життя, а також зі світу розваг, таких як події в кафе, танцювальній залі та театрі. У своїх жанрових сценах художники намагалися «схопити» миті свого власного буття, визначаючи конкретні атмосферні умови, такі як мерехтіння світла на воді, рухомі хмари або міські вогні, що падають над танцювальними парами. За допомогою їх техніки митці намагалися відобразити побачене [7].

Слід додати, що імпресіоністи пізнавали світ завдяки спостережливості, візуальному досвіду, законам природного оптичного сприйняття. Естетичної самоцінності набули нові виразні можливості кольорів, естетика способу відображення у виконанні задуму. Різні митці по-різному відображали ці фантастичні образи у своїх творах.

Ранні імпресіоністи, порушили правила академічного живопису. У Франції XIX століття *Académie des Beaux-Arts* («Академія образотворчих мистецтв») домінувало класичне французьке мистецтво. Академія була зберігачем традиційних французьких стандартів живопису за змістом і стилем. Історичні сюжети, релігійні

теми та портрети цінувалися більше (пейзажу та натюр-морту не було). Академія віддавала перевагу ретельно опрацьованим зображенням, які при уважному розгляді виглядали реалістично. Кольори були традиційними і консервативними, а сліди мазків пригнічувалися, приховуючи особистий стиль художника, емоції та робочі прийоми [7].

К. Моне вважається найбільш послідовним і плідним практикуючим представником імпресіоністської філософії у вираженні свого сприйняття перед реальною природою.

Е. Мане, один з перших художників ХІХ століття, який підійшов до сучасної та постмодерної життєвої тематики, він був ключовою фігурою в переході від реалізму до імпресіонізму. Його ранні шедеври, «Обід на траві» (*Le déjeuner sur l'herbe*) та *Olympia*, породили великі суперечки і служили прикладом для об'єднання молодих художників, які хотіли творити твори у стилі «імпресіонізму». Сьогодні вони вважаються визначними картинами, які окреслюють генезис сучасного мистецтва.

Е. Мане відкрив студію в 1856 році. Його стиль у цей період відрізнявся «пухкими» мазками пензля, спрощенням деталей, припущенням перехідних тонів.

Імпресіоністичний стиль є свого роду продовженням традиції романтизму, але композитори-імпресіоністи відмовились від драматичних гостросюжетних образів. Вони створювали витончені, але емоційно стримані музичні картини, витончені за стилем. Це були в основному програмні мініатюри, в яких виокремлювалися надзвичайні «музичні фарби». Цей незвичний звукопис впливав та збагачував темброво-гармонічне музичне мислення виконавців цієї музики, їх уяву за рахунок використання натуральних та «ангемітонних (безнапівтонових звукових співвідношеннях в межах різних інтервалів: кварта, квінти, малої сексти, септими, октави) ладів» [9, с. 45].

Дивовижне і «кольорове» поєднання музично-тонових гармоній і тембрів та звукових послідовностей, нашарованої гармонії, з'єднання різних акордових послідовностей вимальовує музичний світ звукопису творів імпресіоністичного стилю.

Назвемо яскравих представників імпресіоністичного стильового напрямку, які внесли власну унікальну сторінку у загальну імпресіоністичну картину цього художнього напрямку та розкриємо своє відчуття і стильове бачення імпресіоністичних рис у музичних творах К. Дебюссі та Е. Саті.

Видатний майстер звукового живопису К. Дебюссі написав багато інструментальних творів, серед яких постійними складовими репертуару музикантів є «Естампи», «Острів радощів», «Образи», «Дитячий куточок», 24 Прелюдії, 12 Етюдів. Ці твори приваблюють виконавців тонкою поетичністю, яскравим звукописом, іноді відчувається звукова приглушеність та тенденція до деформації ладових устоїв [5, с. 27–35].

Для музики К. Дебюссі характерна анти-класична манера імпресіонізму з її особливим зосередженням на загальних враженнях від гри кольорів та світла. У пошу-

ках нового в музиці цей композитор експериментував зі звукописом. Складовими імпресіоністичного стилю у творчості Дебюссі були статична гармонія, використання інструментальних тембрів, які ніби відображають мерехтливу взаємодію мелодій-«кольорів» без видимого розвитку. Цій музиці характерний відхід від традиційних музичних форм, застосування неоднозначних тональностей, несподіваних комбінацій акордів. Твори Дебюссі створюють незвичну атмосферу, передають ілюзорний музичний настрій, що уподібнюється рисам імпресіоністичного стилю в мистецтві.

Характеризуючи принципи свого мистецтва, К. Дебюссі писав: «Музика повинна стихійно рееструватися слухачем, без того, щоб він відчував потребу у виявленні абстрактних ідей... Не прислухаються довкола себе до безкінечних шумів природи... Ось, на мою думку, новий шлях... Це мистецтво вільне, мистецтво вільного повітря, співзвучне стихіям, вітру, небу, морю!.. Я тільки намагаюся висловити якомога відвертіше відчуття і почуття, які переживаю – все інше для мене нічого не означає» [8].

Преса «Сади під дощем» К. Дебюссі приваблює конкретизацією сприйняття свого художньо-музичного образу, в якому поєднується різноманітність елементів самого природного явища (нескінченність руху дощу, образ краси природи до і після дощу та роздуми людини, її життєвий рух, який сприймається теж як частина природи).

Імпресіоністичний стиль яскраво збагачений М. Равелем, який визначався своїм мелодичним даром, музичним втіленням образів, гармонічною колористичністю та тонким зв'язком з іспанською народною музикою. Серед виконуваних творів: «Гробниця Куперена», «Гра води», «Відображення», Сонатини (C Dur, G Dur), фортепіанні інструментальні ансамблі.

Твори Е. Саті відрізняються надзвичайною фантазією, фантастичністю та незвичністю музичного виразу. У коротких звукових репліках, музичних ідеях криється глибокий концентрований вираз мрії автора, філософських передбачень.

Цікавими музичними картинками збагатив скарбницю цього стилю Поль Дюка, його музика приваблює особливим колоритом: «Прелюдія елегія, на ім'я Гайдна» (*Prélude élégiaque*), Соната Es-moll, Варіації, інтерлюдія і фінал на тему Ж. Рамо.

Мануель де Фалья поєднав у своїх творах іспанські народні інтонації зі власними композиторськими ідеями (Пісня для віолончелі та фортепіано, Анданте і скерцо для квартету, Квінтет для струнних та ін.).

Музичний доробок щодо творів імпресіоністичного стилю поповнив Отторіно Респігі (інструментальні сонати, транскрипції, ін.).

Нагадаємо і про твори Кароля Шимановського, який презентував красу своїх музичних знахідок у багатьох творах (Концертній симфонії для фортепіано з оркестром, Етюдах, Прелюдіях, Мазурках, «Фантазії ор. 14», «Транскрипції каприсів Паганіні», ін. Приємно усвідомлювати, що К. Шимановський мав українське коріння. Він так згадував про своє ставлення до України: «Наро-

дився ж бо я на Україні, в Тимошівці, Київська губернія, нині Черкаська обл.). Там пройшло моє дитинство, я відчував її усією душею, кохав її благотворний клімат, її буйність та солодкість» [10].

Візуалізоване сприйняття творів музикантів та живописців імпресіоністичного стильового напрямку об'єднують незвичність кольорів, відображення швидкоплинних вражень. Вони одухотворені образами природи, незабутніми пейзажами: «Ноктюрни», «Острів радощів», «Сади під дощем», ін.; відображенням колоритних портретних замальовок («Дівчина з волоссям кольору льону», «Менестрелі»); Прелюдія: «Затонулий Замок». Цікаві візуалізовані образні характеристики з найвідомішої частини «Сюїти Бергамаска» (Suite Bergamasque) К. Дебюссі «Місячне сяйво» (Clair de Lune). Для порівняння образно-слухового сприйняття можна прослухати її оркестрове звучання. Ця тонка пейзажна замальовка в музиці К. Дебюссі перегукується з пейзажем на картинах українського художника Архипа Куїнджі [11] та з оркестровим звучанням, що закріплює слухове враження від образу та заворожує багатством та щедрістю оркестрових тембрів. (Оркестрове звучання «Місячне сяйво») [12].

Аналіз назви творів, подібних за одним вербальним походженням, надирає на осмислення самого поняття з огляду на розкриття та закріплення у творчій уяві слухача або інтерпретатора художнього образу. Значення цих понять «Візуалізація (від візуальний) – демонстрація фізичного явища або процесу у формі, зручній для зорового сприйняття» [13, с. 120]; «візуалізм (від візуальний) – прийом у мистецтві, мета якого – викликати зорові враження» та «Візуальний (лат. *visualis* = зоровий), здійснюваний неозброєним оком або за допомогою оптичного приладу (спостереження)» [13, с. 120] поєднують форму, прийом та процес здійснення немuzичного акту. Це спонукає до роздумів стосовно ролі візуалізації під час сприйняття, розкриття, рефлексії та подальшої інтерпретаційної роботи виконавця.

Сучасне бачення візуалізації часто базується на шоу ефектах, яскравих прийомах емоційного піднесення (часто масового) заради нього самого, залишаючи за дужками художній сенс образного відтворення дійсності в естетичних категоріях, який має на увазі автор музичного (в нашому випадку) твору. Наше розуміння візуалізації спирається на художньо-естетичне розуміння образного відображення дійсності в творах мистецтва, що мають спорідненість їх програмної сутності або творчо-уявлюваного сенсу задля розкриття його закріплення інтерпретаційної версії сприйняття та презентації цього образу баяністом-виконавцем.

Література:

1. Л. Шевченко. (ред.) (2008). Імпресіонізм. Імпресія. *Новий словник іноземних слів : близько 40 000 сл. і словосполучень* (С. 258). Київ : Арій.
2. Ю. Юцевич. (2003). Імпресіонізм. *Музика. Словник-довідник*. (С. 96). Тернопіль: Навчальна книга – Богдан.
3. С. В. Шип. *Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник*. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
4. М. Давидов. *Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста : навчальний посібник для вищих музичних навчальних закладів*. Київ : Музична Україна, 1997. 240 с.
5. Вей Шань. *Імпресіонізм у контексті стильової обізнаності піаністів. Проблеми сучасної мистецької освіти : зб. студ. наук. робіт.* – Київ : Вид-во УДУ імені Михайла Драгоманова. 2024. Вип. 23. 125 с. С. 27–35.

Ми не ставили на меті глибоке розкриття образного мислення як процесу зародження цікавих образних ідей інтерпретаторами музичних творів. Наукою вже визначено, що розвиток мислення людини, «відбувається у процесі послідовного оволодіння трьома сферами уявлень: дій, образів і символів... можна зробити висновок, що образне мислення – це єдина система відображення наочно-діючого, наочно-образного і словесно-логічного мислення» [14, с. 14].

Для нашого дослідження провідним сенсом стало виокремлення із візуального сприйняття дійсності тих його смислів, що пов'язані безпосередньо із створенням митцями художніх образів їх мистецьких шедеврів, до яких ми відносимо і інтерпретаторські продукти співтворчості баяністів-виконавців. О. Котлярєвська надає особливого значення варіативним можливостям у творчості особистості музиканта, його інтерпретаторським здібностям та композиторсько-виконавському потенціалу [6].

Усвідомлення ролі нових цікавих творів для виконання баяністами відмічають відомі музиканти. Репертуар баяніста, на думку М. Давидова, «має велике жанрово-стильове розмаїття... обробки фольклорного мелосу, оригінальні твори..., перекладення і транскрипції зразків музичної класики, сучасний авангард, ретроджаз» [4, с. 220].

Доречно згадати, що музикознавці упевнені – стиль в музиці не є вираженням лише музичної інтонаційної мови; стиль – «прояв характеру творчої особистості» [3].

К. Дебюссі. «Сади під дощем» у виконанні на баяні А. Бедного [16].

Висновки. Зазначимо, що імпресіоністичний стиль в інструментальній музиці спонукає до отримання стильової обізнаності баяніста-виконавця. Це виявляється у теоретичній підготовці, музикознавчого спрямування, власних інтерпретаторських проявах музиканта, його розвиненого темброво-динамічного слуху, творчої музичної фантазії, спеціальних артикуляційних штрихових прийомів та навичок. Усвідомлення складових стильової обізнаності баяніста уможливило максимальне наближення виконання творів імпресіоністичного стилю до художньо-образного задуму композитора.

Особливого значення набуває візуалізація образного змісту музичних творів кожним конкретним музикантом, його інтелектуально-емоційного відчуття композиторського задуму. У поєднанні візуального та музичного сприйняття образних характеристик та їх фіксація в творчій інтерпретації музиканта, сприяє активізації пошуку подібності художньо-образного змісту в музиці і збуджує фантазію виконавця-баяніста, що розкриває його власний музично-інтерпретаційний потенціал.

6. Котляревська О.І. Варіативний потенціал музичного твору : культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03, К. : Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. 1996. 19 с.
7. LibreTexts. 28.9: Імпресіонізм. LibreTexts – Ukrayinska. URL: <https://bit.ly/4guGR3G> (дата звернення: 05.01.2025).
8. О. Ніколенко. Імпресіонізм у живописі й музиці. Мистецька вітальня Імпресіонізм. URL: https://www.xn--1000-83dma3a1c7b6a8s.xn--j1amh/wp-content/uploads/2018/08/Мист.вітальня_Імпресіонізм.pdf (дата звернення: 07.01.2025).
9. Л. Шевченко / (ред.) (2008). Ангемітоніка. *Новий словник іношомовних слів : близько 40 000 сл. і словосполучень* (С. 45). Київ : Арії.
10. Кароль Шимановський. wiki. wiki. URL: https://wiki.library.kr.ua/index.php?title=Шимановський_Кароль (дата звернення: 31.01.2025).
11. А. Куїнджі. 179 творів – живопис. www.wikiart.org. URL: <https://www.wikiart.org/uk/arkhip-kuyindzhi> (дата звернення: 12.01.2025).
12. danyan11. Клод Дебюссі. Місячне сяйво (Clair de lune), 2023. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Fd1WWEUHSu0> (дата звернення: 12.01.2025).
13. Л. Шевченко. (ред.) (2008). Візуалізація. Візуалізм. Візуальний. *Новий словник іношомовних слів : близько 40 000 сл. і словосполучень* (С. 120). Київ : Арії.
14. О. М. Полатайко. Формування художньо-образного мислення студентів у курсі «Методика викладання художньої культури»: навч.-метод. посібник для студентів-магістрантів мистецького напрямку навчання. Київ : НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2012, 164 с. С. 14.
15. В. Карпенко. Словник музичних термінів / Укл. Василь Тимків, Олена Подручна та ін. К. : 2017. 312 с.
16. Andrii Biednyi. K.Debussy – Jardins la pluie / К.Дебюссі – «Сади під дощем», 2023. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=O47NZ_7xu2Q (дата звернення: 15.01.2025).

References:

1. L. Shevchenko. (red.) (2008). Impresionizm. Impresia. *Novyi slovnyk inshomovnykh sliv : blyzko 40 000 sl. i slovospoluchen* (S. 258). Kyiv : Arii [in Ukrainian].
2. Іu. Yutsevych. (2003). Impresionizm. Muzyka. *Slovnyk-dovidnyk*. (S. 96). Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan [in Ukrainian].
3. S. V. Shyp. Muzychna forma vid zvuku do styliu : navchalnyi posibnyk. Kyiv : Zapovit, 1998. 368 s. [in Ukrainian].
4. M. Davydov. Teoretychni osnovy formuvannya vykonavskoi maisternosti baianista : navchalnyi posibnyk dlia vyshchyykh muzychnykh navchalnykh zakladiv. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1997. 240 s. [in Ukrainian].
5. Vei Shan. Impresionizm u konteksti stylovoi obiznanosti pianistiv. *Problemy suchasnoi mystetskoï osvity : zb. stud. nauk. robit. K. : Vyd-vo UDU imeni Mykhaila Drahomanova. 2024. Vyp. 23. 125 s. S. 27-35.* [in Ukrainian].
6. Kotliarevska O.I. Variatyvnyi potentsial muzychnoho tvoruu : kulturolohichniy aspekt interpretuvannya: avtoref. dys... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03, K. : Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho. 1996. 19 s. [in Ukrainian].
7. LibreTexts. 28.9: Impresionizm. LibreTexts – Ukrayinska. URL: <https://bit.ly/4guGR3G> (data zvernennia: 05.01.2025). [in Ukrainian].
8. O. Nikolenko. Impresionizm u zhyvopysi y muzytsi. *Mystetska vitalnia Impresionizm*. URL: https://www.xn--1000-83dma3a1c7b6a8s.xn--j1amh/wp-content/uploads/2018/08/Myst.vitalnia_Impresionizm.pdf (data zvernennia: 07.01.2025) [in Ukrainian].
9. L. Shevchenko / (red.) (2008). Anhemitonika. *Novyi slovnyk inshomovnykh sliv : blyzko 40 000 sl. i slovospoluchen* (S. 45). Kyiv : Arii [in Ukrainian].
10. Karol Shymanovskyyi. wiki. wiki. URL: https://wiki.library.kr.ua/index.php?title=Shymanovskyyi_Karol (data zvernennia: 12.01.2025) [in Ukrainian].
11. A. Kuindzhi. 179 tvoriv – zhyvopys. www.wikiart.org. URL: <https://www.wikiart.org/uk/arkhip-kuyindzhi> (data zvernennia: 31.01.2025).
12. danyan11. Klod Debiussi. Misiachne siaivo (Clair de lune), 2023. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Fd1WWEUHSu0> (data zvernennia: 12.01.2025).
13. L. Shevchenko. (red.) (2008). Vizualizatsiia. Vizualizm. Vizualnyi. *Novyi slovnyk inshomovnykh sliv : blyzko 40 000 sl. i slovospoluchen* (C. 120). Kyiv : Arii [in Ukrainian].
14. O. M. Polataiko. Formuvannya khudozhno-obraznoho myslennia studentiv u kursi «Metodyka vykladannia khudozhnoi kultury»: navch.-metod. posibnyk dlia studentiv-mahistrantiv mystetskoho napriamu navchannia. K. : NPU im. M.P. Drahomanova, 2012, 164 s. S. 14 [in Ukrainian].
15. V. Karpenko. *Slovnyk muzychnykh terminiv / Ukl. Vasyl Tymkiv, Olena Podruchna ta in. K. : 2017. 312 s.* [in Ukrainian].
16. Andrii Biednyi. K.Debussy – Jardins la pluie / K.Debiussi – «Sady pid doshchem», 2023. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=O47NZ_7xu2Q (data zvernennia: 15.01.2025).

КОНЦЕПТУАЛЬНА МУЗИКА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКОГО КОМПОЗИТОРА РОМАНА ГРИГОРІВ

Бєлай Яніна Валентинівна,

старший викладач кафедри композиції, аспірантка
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

ORCID ID: 0009-0008-7496-1230

Основною ціллю є насамперед огляд особливостей використання у творчості молодого українського композитора Романа Григорів (р.н. 1984) техніки концептуальної музики на прикладі деяких з його творів та ознайомлення з самим напрямом концептуальної музики, що відобразилося також у розкритті філософського та мистецького підґрунтя цього новітнього композиторського напрямку. Результатами дослідження є зокрема аналіз твору «The Voice of Hell's Arrow», створеного для струнного оркестру «Київська камерата» та уламків детонованої російської ракети БМ-27 «Ураган», який був детально досліджений за наступними параметрами аналізу: фактура, гармонія, семіотичні компоненти тематичного матеріалу, драматургічний розвиток, форма та деякі аспекти оркестрової техніки. В контексті техніки концептуальної музики були також розглянуті наступні твори композитора: 'археологічна' опера «CHORNOBYLDORF» та опера GAIA-24. Сформульовані основні визначення, дотичні напрямку концептуальної музики, з урахуванням філософських та хронологічних контекстів досліджуваного явища. Наукова новизна полягає у виборі творів, які на момент створення статті ще не були дослідженими в аспекті напрямку концептуальної музики у вимірі музикознавчо-наукової сфери. Важливим є звернення українського композитора Романа Григорів до техніки концептуальної музики є важливим кроком до інтеграції українського музичного контенту у світовий музикознавчий простір, а музичні приклади, увага яким приділена у статті, є також унікальними в плані обраної тематики, тому що вони безпосередньо стосуються актуальних подій війни в Україні і таким чином звертають на себе увагу і як приклади творів концептуального напрямку національного значення, і як приклади творів світового значення, враховуючи вагомий вплив на світ цієї війни.

Ключові слова: концептуальна музика, концептуальне мистецтво, Opera Aperta, Porto Franko, Nova Opera, 'археологічна' опера, структурний елемент.

Bielai Yanina. Conceptual music in the works of Ukrainian composer Roman Grygoriv

The main goal is, first and foremost, to review the features of using conceptual music techniques in the works of the young Ukrainian composer Roman Hryhoriv (born 1984), focusing on some of his compositions. This includes an introduction to the concept of conceptual music, which is reflected in the exploration of the philosophical and artistic foundations of this contemporary compositional approach. The research results include an analysis of the composition The Voice of Hell's Arrow, created for the string orchestra 'Kyiv Camerata' and the fragments of a detonated Russian BM-27 Uragan missile. The analysis was conducted according to the following parameters: texture, harmony, semiotic components of the thematic material, dramaturgical development, form, and some aspects of orchestral technique. In the context of conceptual music techniques, the following works by the composer were also considered: the 'archaeological' opera CHORNOBYLDORF and the opera GAIA-24. The main definitions related to the conceptual music approach were formulated, taking into account the philosophical and chronological contexts of the phenomenon under investigation. The scientific novelty lies in the selection of works that, at the time of writing the article, had not been previously studied in the context of the conceptual music approach within the musicology-scientific sphere. An important aspect is the appeal of Ukrainian composer Roman Hryhoriv to the techniques of conceptual music, which represents a significant step toward integrating Ukrainian musical content into the global musicological space. The musical examples discussed in the article are also unique in terms of their chosen themes, as they directly relate to the current events of the war in Ukraine, thereby drawing attention both as examples of conceptual music with national significance and as examples of works with global importance, considering the significant impact of this war on the world.

Key words: conceptual music, conceptual art, Opera Aperta, Porto Franko, Nova Opera, 'archaeological' opera, structural element.

Вступ. Напрямок концептуальної музики почав найбільш активно використовуватися композиторами всього світу у 21 столітті у зв'язку з інтенсивним розвитком цифрових технологій, які уможливають застосування специфічних технік, характерних для концептуального мистецтва в цілому та концептуальної музики конкретно. У випадку з концептуальним мистецтвом ідея твору і сам твір часто є синонімічними явищами. Для матеріального втілення ідей (~концептів) концептуальні митці зокрема використовують такі техніки як: арт-об'єкти, тексти, концептуальні мапи, малюнки, інсталяції, перформанси і т.п.

Матеріали та методи. На момент роботи над статтею існувала тільки єдина у світі докторська дис-

ертація, яка повністю присвячена темі концептуальної музики, – це робота австрійської музикознавиці та філософа Моніки Фойтхофер, яка була захищена у 2021 році, а опублікована видавництвом Franz Steiner Verlag у 2024 році. Дисертація має назву «DENKEN. HÖREN. DA SEIN: Konzeptuelle Musik im 20. und 21. Jahrhundert.». Вона присвячена розкриттю філософських аспектів досліджуваного явища та аналізу творів переважно німецьких, австрійських та німецьких композиторів [11, с. 78–272]. Філософській тематиці обраної теми присвячені роботи таких філософів як: Генрі Флінт (американський філософ, письменник, митець) з його резонансним есе «Conceptual Art», у якому він формує понятійний апарат досліджуваного явища та дає

основні визначення теми та Гаррі Леманн (німецький філософ) з його статтею 'Konzeptmusik. Katalysator der gehaltästhetischen Wende in der Neuen Musik' [7, с. 22–25] та монографією «Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie» [6, с. 106–115], у якій темі концептуальної музики присвячений один з розділів роботи. Американський художник Сол Левітт у своїй статті «Paragraphs on Conceptual Art» торкається не тільки загальнофілософських контекстів концептуального мистецтва, а й практичних аспектів у творчому застосуванні цього напрямку. Ще однією масштабною роботою, сконцентрованою на темі концептуальної музики є монографія німецького музикознавця Урса Петера Шнайдера, «Konzeptuelle Musik. Eine kommentierte Anthologie», у якій він здійснив аналіз великої кількості концептуальних творів [9, с. 55–230]. Монографічна робота Александера Альберто та Блейка Стімсона «Conceptual Art: A Critical Anthology» (1999) присвячена детальному дослідженню філософських засад концептуального мистецтва, починаючи з 60-х років ХХ століття та аналізу концептуальних творів різноманітних напрямів, серед яких є і так звані «звуківі структури» [2, с. 6–8]. Німецький композитор та музикознавець Йоганнес Крайдлер у своїй статті «Sätze über musikalische Konzeptkunst» дає конкретні вказівки, на які композитори можуть орієнтуватися при створенні творів, а також формулює дефініцію, за якою визначається причетність твору до концептуального напрямку. Важливим є те, що у жодному з існуючих, на момент публікації цієї статті, джерел, присвячених темі концептуального мистецтва та музики, не згадуються українські митці.

У статті використані наступні методи дослідження: філософський, історичний, описовий, джерелознавчий та метод аналізу.

Результати дослідження. Про пошук нових, нестандартних варіантів для композицій у музичному мистецтві Роман Григорів неодноразово зазначає у чисельних інтерв'ю і з цим пов'язане створення ним творів напрямку концептуальної музики, напрямку, який існує в епоху чи то метамодерну (метамодернізм за Люком Тернером [10] слід визначати як мінливий стан між іронією та щирістю, наївністю та знанням, релятивізмом та істиною, оптимізмом та сумнівом, у пошуках множинності різноманітних і неувимих горизонтів), чи то нового реалізму (сучасний напрям в італійській філософії [3, с. 6–10], який уособлює собою онтологічну та соціальну теорію, яка виникла як реакція на конструктивізм та постмодернізм). Концептуальна музика у свою чергу надає композиторам можливість обирати нові перспективні шляхи, які дають шанс подолати творчу кризу, пов'язану зі складністю створити щось дійсно нове в умовах сьогодення. Оскільки основною метою творчості Романа Григорів є саме пошук нових, оригінальних творчих рішень, то концептуальна музика природньо стала для нього основною опцією у виборі композиційного напрямку для створення музичних творів. Через відсутність на час написання цієї статті наукових праць, присвячених дослідженню творів напрямку

концептуальної музики саме українських композиторів, є нагальна потреба у визначенні тематики на користь творів цього напрямку з творчого доробку Романа Григорів. Военний контекст обраних для дослідження творів додає тематиці статті беззаперечної актуальності.

Творча особистість Романа Григорів визначається схильністю до змішаних форм та жанрів і це призвело до його участі з 2015 по 2020 рік у проектах формації *Nova Opera* у якості диригента, композитора та виконавця. Особливо значними та резонансними творами цього періоду є 8 оперних постановок, створених ним у співавторстві з його хорошим другом – композитором Іллею Разумейко, серед яких трилогія, пов'язана з тематикою історій зі Старого Заповіту, виконана під режисерським керівництвом Влада Троїцького: це *YOV-Babylon-Ark*. Наступними проектами у рамках спільноти *Nova Opera* стали сон-опера «НепрОсті» (лібрето Тараса Прохасько), траг-опера «WOZZECK», футуристична опера «AEROPHONIA» (лібрето Юрія Іздрика), неопера-жах «HAMLET» та опера-антиутопія «GAS».

Першою концептуальною оперою, створеною композитором у рамках творчої формації *Opera Aperta*, стала 'археологічна' (авторське визначення) опера «*CHORNOBYLDORF*», прем'єра якої відбулася 31 жовтня 2020 року в «Мистецькому арсеналі». Основною ідеєю опери є творча візія гіпотетичного постапокаліпсису. Назва являє собою поєднання назв українського Чорнобиля та австрійського міста Цвентендорф і спільним для обох є наявність недіючих атомних станцій. Різниця тільки в тому, що Чорнобильська АЕС припинила роботу через аварію, в той час як австрійська так і не почала працювати через численні протести місцевих екоактивістів. Таким чином обидві станції уособлюють собою технологічні, мертві споруди, з якими і асоціюють апокаліпсис композитори. Цей твір тематично може бути віднесеним до творів воєнного контексту і через те, що він був створений вже у часи війни в Україні, і через те, що на початку повномасштабного вторгнення російських військ у північні українські регіони, Чорнобильська зона була першим об'єктом запланованих диверсій та маніпуляцій з боку російського агресора.

Одним з найбільш вражаючих творів Романа Григорів напрямку концептуальної музики став тричастинний «*The Voice of Hell's Arrow*» (**Hurricane**) для струнного оркестру «Київська камерата» та детонованої російської ракети БМ-27 «Ураган». Після того як твір був вже виконаний під цією назвою і офіційно поширений в таких соціальних мережах як наприклад YouTube, композитор вирішив змінити назву композиції на «Пісні ненароджених» («*Songs of the Unborn*»). Це пов'язано з його намаганням висловити ідею твору весь біль від втрачених людських життів, які існували та ненароджених.

Всі частини твору відрізняються індивідуальними фактурними рішеннями. У вступі до твору *Sostenuto*, який і є *першою частиною*, основними структурними елементами є інтервали чистої квінти, чистої октави,

збільшеної октави та малої секунди. Таке поєднання довершених консонансів та різких дисонансів уособлює собою стан порушеної рівноваги, де довершені консонанси за рахунок свого традиційного семіотичного значення, – зображають рівновагу, а дисонанси у свою чергу, – дисбаланс. Чисті інтервали квінти та октави, які фізично є в основі натурального обертонового звукоряду, утворюють відчуття простору, але також одночасно і порожнечі. Таким чином композитор логічно і з точки зору акустики, і з точки зору композиційного розвитку твору, розташовує довершені консонанси у партіях басових голосів: віолончелей та контрабасів, а дисонанси розподіляє між голосами альтів та скрипок. Органний пункт в партії басових голосів ще більше підкреслює ефект завмирання, яким композитор передає наслідки ударної хвилі після ракетної атаки. З 13 такту, зі зміною темпової позначки на *Allegro*, повністю зникає органний пункт басових голосів, який був побудований із застосуванням чистих, довершених консонансів і залишаються тільки скрипки та альти, основним структурним елементом тематичного матеріалу яких є мала секунда. За рахунок асинхронного виконання ідентичного, у контексті тонового наповнення, мотиву, створюється сонорний ефект, який у даному випадку імітує наявні токсичні, хімічні випаровування, які за рахунок своєї газової структури, не є абсолютно стабільними та передбачуваними і тому шумове звукове наповнення підходить для звукового відтворення наслідків вибуху найкраще.

З позначки *Lugubre* продовжується відтворення матеріалу твору у *другій частині*. Відсутність у цій частині будь-яких темпових позначень дає можливість диригенту інтерпретувати характер виконання більш вільно та алеаторно. Ефекту випадковості також додає відсутність партії ракети у партитурі, тому що це імпровізація. Особливість металевої конструкції корпусу ракети у тому, що вона щоразу, у результаті транспортування, змінює свою звуковисотність і тому виконавець орієнтується тільки на попередньо визначені ритмічні структури, без тонового контексту в них. Примітним у цій частині є переважання малої секунди у якості структурного елементу. У партії альтів відтворюється видозмінена музично-риторична фігура хреста, що пов'язано як із захопленням композитора епохою Бароко в цілому, так і доречністю застосування саме цієї фігури у конкретному контексті теми твору. Розвиток матеріалу другої частини поступово посилюється динамічними засобами: динамічна амплітуда зростає протягом частини від ледь чутного *pp* до пронизливих, надзвичайно різких *ffff* в останніх тактах цього сегменту. Цікавим є також використання автором у цій частині прийому димінуції для тривалостей у партіях всіх інструментів, і у тому числі в партії ракети. Разом з безперервною хвилею динамічного зростання, це створює ефект максимальної напруги, яка уособлює собою кульмінацію всього твору. Розділ *Grave*, який за позначкою композитора, повинен тривати 47 секунд, інерційно знімає напругу, яка була досягнута у кульмінації, засобами трьох акордів. Структурною основою першого та дру-

го акордів все ще є мала секунда, у чому і проявляється дія інерції, а третій вже містить у своїй структурі, окрім секунди (великої), малу сексту та навіть чисту квінту в одній з груп скрипок. Інтервал басового кроку від першого акорду до другого – висхідна мала септима, а до третього – вже нисхідна мала секста, яка у даному випадку може інтерпретуватися як елемент лірики.

Третя частина твору *Adagio* характеризується домінуванням консонансів у якості структурних елементів матеріалу: терцій, секст, кварт, квінт та октав з унісоном. Саме в цій частині з'являється трихордова поспівка, в інтервальной основі якої велика секунда та мала терція. Ця коротенька поспівка уособлює собою народний український елемент, який ніби воскресає після руйнівних подій попередніх частин. Останнім акордом твору є малий тризвук від тону Мі з побічним ступенем Фа діз (в одній з груп скрипок). Побічний тон Фа діз в цьому тризвуку являє собою біль від пережитої трагедії, але оскільки це вже велика секунда, а не мала як в попередніх частинах, то біль не такий гострий, як на початку і є присутнім тільки у двох групах з дев'яти, а саме у групах скрипок, які традиційно є символом людської душі. Тонову кінцівку твору можна інтерпретувати як візію майбутнього відродження, бо у тонах присутня конкретність, на відміну від шуму.

Концептуальність твору шокує своїм реалізмом, відтворюючи вбивчий голос війни (партія, яка виконується на уламках ракети) і жоден інший музичний інструмент не в змозі так відкрито і зрозуміло, без застосування додаткових пояснень чи програм, які, зазвичай, характерні для творів не концептуального напрямку, передати ідею цього музичного твору. Серед технік, які можуть бути використаними у творах концептуального напрямку, у цій роботі наявна техніка арт-перформансу: партія, яка виконується на ракеті (вона виконується за допомогою двох віолончельних смичків), може бути виконана музикантом наживо або інтегрована у струнний ансамбль у вигляді відео-інсталяції. У першому варіанті, коли партія виконується наживо, з метою досягнення звукового балансу та додаткових ефектів залучається також жива електроніка. Концепція, яка використана композитором у цьому творі є візуально-звуковою і це пов'язано з тенденцією до вибору ним сценічних, у сенсі візуальних способів, для реалізації своїх ідей.

Ще одним твором з використанням техніки концептуальної музики у доробку композитора стала опера *GAIA-24*, написана від вражень після підриву росіянами у 2023 році Каховської гідроелектростанції. Проект було створено у співпраці з композитором Іллею Разумейко у рамках Лабораторії сучасної опери Opera Aperta. Спільне komponування творів стало для обох композиторів вже своєрідною традицією. Про особливість створення такого роду творчих проектів Роман Григорів ділився в інтерв'ю для «Post impreza» [1]: «Здається, що опера – це складно, насправді ж це дуже просто. Я знаю технологію. Знаю, як це зробити з Іллею. Ніколи не робив цього сам. Знаю, що може він, і він знає, що можу я. В кожного з нас свої пере-

ваги. Це не Їнь та Ян, не чорне і біле. Це фіолетовий і синій. Різні кольори, що працюють разом в ансамблі. І так було завжди». Прем'єра опери відбулася у травні 2024 року в Жовтневому палаці у Києві. Після виконання у Києві опера продовжила свій прем'єрний шлях в Європі, зокрема у Нідерландах та Відні, а в перспективі – у Венеції та Берліні.

Перспективою дослідження є залучення у світовий філософсько-музикознавчий науковий простір творів напряму концептуальної музики авторства українських композиторів, зокрема Романа Григорів, та створення подальшої класифікації музичних проєктів концептуальної сфери. Серед українських композиторів також існують й інші митці, які створюють цікаві в ідейному та композиційному контексті музичні твори цього напрямку і тому є необхідність у дослідженні їх твор-

чості та ознайомленні світової, професійної музичної спільноти з прикладами застосування концептуального мистецтва українськими митцями.

Висновки. У контексті загальносвітової тенденції до концептуального мистецтва важливим став вибір у даній статті для огляду та аналізу творів з творчого доробку молодого українського композитора Романа Григорів. Схильність композитора до синтезу мистецтв у творчості вплинула на його вибір на користь візуальної матеріалізації ідей-концептів, що на практиці реалізувалося у творах з домінуванням сценічної реалізації ідей-концепта (опери, відео-інсталяція у «The Voice of Hell's Atrow»). Завдяки застосуванню у своїх творах воєнної тематики напряму концептуальної музики, – він зумів безпосередньо і прямо передати весь трагізм втрат українського народу та показати справжнє обличчя «руського мира».

Література:

1. Квітнева, Оксана. « Роман Григорів: 'Все, що я робив у житті, це – опера.' URL: <https://postimpreza.org/talsk/roman-hryhoriv-vse-shcho-ia-robyv-v-zhytti-tse-opera>.
2. Alberro, Alexander. Stimson, Blake. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Massachusetts Institute of Technology, 1999.
3. Ferraris, Maurizio. *Manifesto del nuovo realismo*. Gius, Laterza & Figli, prima edizione, 2012.
4. Flynt, Henry. *Essay: Concept Art in: An Anthology of Chance Operations*, edited by La Monte Young and Jackson Mac Low, second edition, New York: published from Heiner Friedrich 1970, o. S.
5. Kreidler, Johannes. *Sätze über musikalische Konzeptkunst. Texte 2012-2018*. 2018. Wolke Verlag, Hofheim 2018.
6. Lehmann, Harry. *Die digitale Revolution der Musik: eine Musikphilosophie*, in «Musikkonzepte», Mainz 2012.
7. Lehmann, Harry. «Konzeptmusik. Katalysator der gehaltstästhetischen Wende in der Neuen Musik», in: *Neue Zeitschrift für Musik, 1/2014 in drei Teilen* (S. 22-25,30-35, 40-43).
8. Lewitt, Sol. *Paragraphs on Conceptual Art*. New York, 1967.
9. Schneider, Urs Peter. *Konzeptuelle Musik. Eine kommentierte Anthologie*. Forschungsarbeit an der Hochschule der Künste Bern, 2004 und 2013. 2016.
10. Turner, Luke. *The Metamodernist Manifesto*. 2011. URL: <http://www.metamodernism.org/>
11. Voithofer, Monika. «DENKEN.HÖREN.DA CAPO.Konzeptuelle Musik im 20. und 21. Jahrhundert.» Franz Steiner Verlag, 2024.

References:

1. Kvitneva, Oksana. «Roman Grigoriv: 'Vse, shcho ia robyv v zhytti, tse – opera.' URL: <https://postimpreza.org/talsk/roman-hryhoriv-vse-shcho-ia-robyv-v-zhytti-tse-opera>
2. Alberro, Alexander. Stimson, Blake. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Massachusetts Institute of Technology. 1999.
3. Ferraris, Maurizio. *Manifesto del nuovo realismo*. Gius, Laterza & Figli, prima edizione, 2012.
4. Flynt, Henry. *Essay: Concept Art in: An Anthology of Chance Operations*, edited by La Monte Young and Jackson Mac Low, second edition, New York: published from Heiner Friedrich 1970, o.S.
5. Kreidler, Johannes. *Sätze über musikalische Konzeptkunst. Texte 2012-2018*. 2018. Wolke Verlag, Hofheim 2018.
6. Lehmann, Harry. *Die digitale Revolution der Musik: eine Musikphilosophie*, in «Musikkonzepte», Mainz 2012, (S. 106-112).
7. Lehmann, Harry. «Konzeptmusik. Katalysator der gehaltstästhetischen Wende in der Neuen Musik», in: *Neue Zeitschrift für Musik, 1/2014 in drei Teilen* (S.22-25,30-35,40-43).
8. Lewitt, Sol. *Paragraphs on Conceptual Art*. New York 1967.
9. Schneider, Urs Peter. *Konzeptuelle Musik. Eine kommentierte Anthologie*. Forschungsarbeit an der Hochschule der Künste Bern, 2004 und 2013.2016.
10. Turner, Luke. *The Metamodernist Manifesto*. 2011. URL: <http://www.metamodernism.org/>
11. Voithofer, Monika. «DENKEN.HÖREN.DA CAPO.Konzeptuelle Musik im 20. und 21. Jahrhundert.» Franz Steiner Verlag, 2024.

СУЧАСНИЙ СТАН Й ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ФАХОВОЇ (ФОРТЕПІАННОЇ) ОСВІТИ В МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ УКРАЇНИ

Бойко Ірина Михайлівна,

старший викладач кафедри інструментального виконавства
Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини
ORCID ID: 0000-0002-3951-678X

Стаття присвячена дослідженню сучасного стану й перспектив розвитку фахової мистецької, зокрема фортепіанної освіти в ЗВО. Зважаючи на те, що досліджень даного питання недостатньо, автором статті було проаналізовано робочі програми з фахових дисциплін, а саме: «Фах» (фортепіано), напрям підготовки 025 Музичне мистецтво та «Музичний інструмент» (фортепіано), напрям підготовки 014 Середня освіта (Музичне мистецтво).

У статті проведено порівняльний аналіз робочих програм даних дисциплін за основними видами діяльності, за структурою, за метою, завданням й результатами курсу. В залежності від освітньої програми були проаналізовані відмінності у кількості кредитів/годин та загального обсягу годин на викладання зазначених дисциплін.

В статті було проаналізовано та акцентовано увагу на тому, що робоча програма з дисципліни «Фах» зорієнтована на музикантів високого рівня підготовки. Тобто, рівень володіння виконавською технікою повинен бути на професійному рівні, а також програма з фаху має децю потужнішу базу підготовки майбутніх педагогів-виконавців. При розгляді робочої програми з дисципліни «Музичний інструмент» було зазначено про те, що рівень підготовки здобувачів вищої освіти, які навчатимуться за цим напрямом децю нижчий.

Проаналізовано та описано структуру дисциплін: розподіл на модулі, змістові модулі та кількість тем; практична й самостійна робота (з урахуванням кількості годин відповідно ОП); індивідуальне науково-дослідне завдання; методи навчання, методи контролю; розподіл балів; шкала оцінювання.

За результатами аналізу окреслено основні завдання та тенденції розвитку фахової (фортепіанної) освіти в мистецьких закладах України. Зокрема, національної визначеності, збереження та примноження надбань культурної спадщини.

Ключові слова: професійна мистецька освіта, фахова (фортепіанна освіта), робоча програма.

Boiko Iryna. Current state and tendencies of development of professional (piano) education in art institutions of Ukraine

The article is devoted to the study of the current state and prospects of the development of professional art, in particular piano education in higher education. In view of the fact that research on this issue is not enough, the author of the article analyzed work programs in professional disciplines, namely: 'Fach' (piano), direction of preparation 025 Musical art and 'Musical instrument' (piano), direction of preparation 014 Secondary education (Musical art).

The article conducts a comparative analysis of the working programs of these disciplines by the main types of activity, by structure, by purpose, task and results of the course. Depending on the educational program, differences in the number of credits/hours and the total number of hours for teaching these disciplines were analyzed.

The article analyzed and focused on the fact that the work program on the discipline 'Fach' is focused on musicians of a high level of training. That is, the level of proficiency in performing equipment should be at a professional level, and the specialty program has a somewhat more powerful base for training future performing teachers. When considering the work program in the discipline 'Musical Instrument' it was noted that the level of training of applicants for higher education who will study in this direction is somewhat lower.

The structure of disciplines is analyzed and described: distribution into modules, content modules and number of topics; practical and independent work (taking into account the number of hours according to the OP); individual research task; training methods, control methods; distribution of points; assessment scale.

Based on the results of the analysis, the main tasks and trends in the development of professional (piano) education in art institutions of Ukraine are outlined. In particular, national certainty, preservation and multiplication of achievements of cultural heritage.

Key words: professional art education, professional (piano education), work program.

Вступ. Радикальні зміни 90-х рр. ХХ ст. в соціальному житті українського суспільства й сучасний стан воєнної агресії московії проти України, стали передумовою відродження та становлення державності та в свою чергу вимагають від сучасних педагогів переосмислення ідей та поглядів на розвиток психолого-педагогічної науки, оскільки нова школа має будуватися на засадах глибокої національної ідеї, гуманізму, демократизму та антропоцентризму. Пропагуючи своє національне мистецтво, як основна та невід'ємна складова розвитку майбутнього української нації.

На сучасному етапі, під час повномасштабного вторгнення московії перед мистецькою освітою, зокрема фор-

тепіанною, постає ряд проблем – як зацікавити нове покоління професійною музикою, чим мотивувати заняття на інструменті, один із різновидів якого по-праву має назву «королівський». Нині ми відмічаємо кризу початкової ланки музичної освіти (позанавчальних закладів естетичного спрямування, профільних шкіл) як соціального інституту. Частково проблема знаходиться в соціальній площині (відсутність зацікавленості у навчанні учнів, перспективи подальшого працевлаштування здобувачів вищої освіти), частково в економічній (не всі батьки мають змогу оплатити навчання), але, на нашу думку, головною причиною є концептуальна невирішеність [4].

Матеріали та методи. Сучасне глобалізоване суспільство, моральні норми та устрої якого мають інший зміст ніж раніше, відкриває можливість використання новітніх інноваційних технологій навчання, вивчення, систематизації, узагальнення й переосмислення досвіду роботи вітчизняних та зарубіжних вчителів-новаторів, розробки нових педагогічних методів та новітніх педагогічних технологій. Однак, вчитель-новатор не повинен забувати основних положень фахової (фортепіанної) освіти прописаних фундаторами мистецької педагогіки: Л. Баренбоймом, Ф. Блуменфельдом, А. Гольденвейзером, Г. Коганном, Г. Нейгаузом, Г. Ципіним та іншими.

Упродовж останніх років з'явилися наукові дослідження (публікації, монографії, мистецтвознавчі розвідки) сучасних музикантів В. Мудрика, С. Павлишина, І. Полякової, О. Фрайт та ін., присвячені українській фортепіанній музиці минулого та сьогодення. Нажаль, малодослідженим залишається дидактично-пізнавальний і національно-виховний потенціал фортепіанного навчального репертуару для майбутніх вчителів музики.

Проблема організації навчання гри на інструменті посідає вагомe місце в музичній освіті підростаючого покоління. Здавна над цією проблемою працювали відомі музиканти-педагоги Л. Баренбойм, Т. Беркман, Ф. Блуменфельд, Н. Кашкадамова, Г. Коган, Г. Нейгауз, Г. Падалка, С. Савшинський, Г. Ципін, М. Фейгін, В. Шульгіна, О. Щолокова та інші. Ними була сформована ґрунтовна та різнобічна методична система навчання гри на фортепіано в закладах початкової музичної освіти.

Важливим аспектом розвитку початкової ланки музичної освіти є підготовка висококваліфікованих викладачів по класу фортепіано у вищих навчальних закладах.

Результати дослідження. Звертаючи увагу на фахову (фортепіанну) освіту у вищих навчальних закладах ми проаналізували сучасні навчальні програми з «Музичного інструменту» (фортепіано) та «Фаху» (фортепіано), кафедри інструментального виконавства факультету мистецтв Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини.

Мета статті – на основі порівняльного аналізу робочих програм розкрити основні тенденції розвитку фахової (фортепіанної) підготовки майбутніх викладачів-виконавців.

Досліджуючи робочі програми навчальних дисциплін з «Фаху» (фортепіано), напрям підготовки 025 Музичне мистецтво та «Музичного інструменту» (фортепіано), напрям підготовки 014 Середня освіта (Музичне мистецтво), ми знайшли ряд спільних та відмінних позицій [6; 7].

Метою навчальної дисципліни «Фах» є виховання висококваліфікованих музикантів-піаністів здатних до самостійної творчої та професійної реалізації.

Курс фахової підготовки передбачає оволодіння виконавською майстерністю, опанування різноманітним музично-стильовим репертуаром, розвиток аналітичного мислення та набуття педагогічного досвіду

у процесі індивідуальних занять з фахової підготовки.

Завданням курсу є:

- розвиток музичних та творчих здібностей здобувачів;
- формування інтелектуально-художнього мислення здобувачів-піаністів;
- оволодіння психофізіологічними основами формування навичок повноцінної роботи та скоординованості ігрового апарату піаніста;
- розвиток виконавської майстерності здобувачів-піаністів;
- опанування піаністами основ інтерпретації музичних творів;
- формування умінь піаністів інтерпретувати музичні твори;
- засвоєння найбільш типових рис музики різних епох, музичних стилів та жанрів, національних шкіл та художніх напрямів;
- вивчення різноманітного художнього репертуару;
- засвоєння етапів творчого процесу роботи піаніста з музичним твором;
- оперування теоретичними знаннями з історії інструментально-виконавського мистецтва;
- володіння методологічними засадами розвитку сценічно-виконавської майстерності, а саме: методикою роботи над мелодією як головним фактором цілісної художньої майстерності; методикою роботи над розвитком рухової пам'яті, побіжності і спритності ігрових рухів як психомоторним фактором мануально-технічної майстерності; методикою роботи над цілісним виконанням музичного твору; розвитком емоційно-вольових якостей й артистизму як психотехнічним фактором комплексної виконавської майстерності.

Результатом вивчення даної навчальної дисципліни є вміння аналізувати художні та технічні особливості музичних творів різних стилів та жанрів, складати навчальні програми та планувати учбовий процес, використовувати професійно-профільовані знання у виконавській, педагогічній, науково-дослідницькій, музикознавчій, композиторській діяльності, вміти користуватись методичною та науковою літературою; знати будову різних музичних форм, основи методики та педагогіки, правильно аналізувати художній твір, знати професійну термінологію, володіти різними видами техніки.

Метою навчальної дисципліни «Музичний інструмент» є формування музично-виконавської майстерності, поглиблення спеціальних та загальноестетичних знань, набування професійні умінь та навички, розвиток специфічного музично-виконавського мислення.

Навчання з дисципліни «Музичний інструмент» відбувається індивідуально і зорієнтоване на забезпечення студентів системними знаннями та формування комплексу спеціальних умінь, які дають можливість, по-перше, самостійно, продуктивно й творчо опрацювати різноманітний за жанрами, стилями та напрямками музичний матеріал, готувати музичні твори до виконання й артистично їх виконувати; по-друге, професійно й аргументовано розкривати й пояснювати

– Тема 13. Початковий етап роботи над творами (велика форма, п'єса). Народні інструменти: (велика форма (або обробка народної пісні, танцю), п'єса).

– Тема 14. Удосконалення виконавської майстерності в роботі над твором великої форми та художнім твором (фортепіано). Народні інструменти: робота над твором великої форми (або обробкою народної пісні, танцю), п'єси.

– Тема 15. Завершальний етап роботи та підготовка до концертного виконання музичних творів (велика форма, п'єса).

Аналізуючи теми практичних та самостійних занять слід зауважити, що розподіл годин відрізняється. Явною відмінністю підготовки здобувачів вищої освіти ОП Музичне мистецтво є кількість годин для самостійної роботи, так як складність творів потребує більшого часу для опрацювання та доведення їх до якісного виконання.

ІНДЗ (індивідуальне науково-дослідне завдання) передбачає написання тез з актуальної проблеми у сфері інструментального виконавства або музичної педагогіки у збірниках матеріалів наукової конференції кафедри інструментального виконавства, факультету мистецтв та університету.

Методи навчання відповідно за джерелом знань: словесні (лекція, пояснення, розповідь (художня, розповідь-опис), бесіда, інструктаж), наочні (ілюстрація, демонстрація), практичні (вправа, практична робота з вивчення музичних творів); за типом пізнавальної діяльності: пояснювально-ілюстративний, репродуктивний, частково-пошуковий, проблемно-пошуковий, творчий, розвиваюче навчання; за логікою передачі інформації: індуктивний, дедуктивний; за ступенем керування навчальною діяльністю: діяльність під керівництвом викладача, самостійна робота здобувачів-інструменталістів.

Методи контролю: модульний контроль, підсумковий контроль (ОП Середня освіта (Музичне мистецтво)); концертне виконання музичних творів. у формі заліку, академічного концерту (ОП Музичне мистецтво).

Спільним є також розподіл балів які отримують студенти.

Відповідно вимогам кредитно-трансферної системи на Модуль I (I семестр) відводиться 100 балів.

Шкала оцінювання: національна та ЕКТС – є загальною для усіх напрямків підготовки.

Якщо в навчальній програмі передбачений залік тоді за національною шкалою: зараховано, не зараховано; екзамен – «відмінно», «добре», «задовільно», «на задовільно».

Отже, с проаналізувавши та порівнявши дві робочі програми з «Фаху» (ОП Музичне мистецтво) й «Музичного інструменту» (ОП Середня освіта (Музичне мистецтво)), ми знайшли ряд спільних рис, а саме: мета та завдання навчальних дисциплін спільні в поєднанні процесу формування музично-виконавської майстерності, поглиблення спеціальних та загальноестетичних знань, набуваються професійні уміння та навички, розвивається специфічне музично-виконавське мислення;

навчання з даних дисциплін відбувається індивідуально і зорієнтоване на забезпечення студентів системними знаннями та формування комплексу спеціальних умінь та навичок; завдання курсу несе в собі засвоєння загальних закономірностей, методів та прийомів роботи над музичним твором; оволодіння різними видами технік та різноманітним за жанром та стилем художнім репертуаром.

Основу репертуару складають твори західноєвропейських композиторів, а фортепіанна спадщина представників української національної композиторської школи досить не значна, проте зараз має надзвичайне значення. Тому є актуальною думка видатного українського композитора першої половини ХХ ст. С. Людкевича, щодо залучення «...рідного музичного навчання всіма можливими засобами... бо кожне спізнання цієї праці робить її труднішою» [3, с. 298]. У зв'язку з цим постає питання внесення певних корективів у навчальний репертуар на мистецьких факультетах, який має орієнтуватися, насамперед, на використання та плекання національних музичних традицій, адже навчання гри на фортепіано повинно базуватись на високопрофесійній методиці, культурних традиціях із залученням найяскравіших музичних творів української фортепіанної спадщини. Саме тому нині до змісту навчальних програм з предметів музично-інструментального циклу: музичний інструмент та фах (фортепіано) варто залучати твори, які є не тільки гарним матеріалом для розвитку фахових умінь та навичок, а також віддзеркалюють ментальність і традиції української нації, допомагають художньо пізнати й музично пережити вагомий пласт української музичної культури – фортепіанну музику, що пов'язана з мелосом українського народу (п'єси та обробки народних пісень для фортепіано українських композиторів).

Кардинальні зміни, що відбувались упродовж декількох століть (ХІХ–ХХ ст.) та нинішня війна у соціально-економічному житті українського суспільства суттєвим чином вплинули на розвиток української культури в цілому та на розвиток однієї з її галузей – професійної музичної освіти.

Висновки. Отже, основними тенденціями розвитку фахової (фортепіанної) освіти в мистецьких закладах України мають стати:

– відкритість системи освіти. Це означає, що визначення цілей освіти не обмежується державним замовленням, програми задають базовий, тобто необхідний, орієнтир-мінімум, загальне ядро знань, яке відкрите для доповнень, що залежать від культурних, регіональних, етнічних та інших умов освіти;

– національна спрямованість мистецької освіти, що полягає у невіддільності освіти від національної основи, в органічному поєднанні освіти з історією і народними традиціями, збереженні та збагаченні національних цінностей українського народу та інших народів і націй. Це означає, що до складу репертуару майбутніх учителів фортепіанного мистецтва мають входити, як твори зарубіжних композиторів, так і фортепіанні п'єси, які тісно пов'язані з українською народною пісенністю

(фольклором), включаючи також здобутки композиторів-класиків та сучасних митців.

Отже, основним завданням фахової (фортепіанної) освіти сьогодні має бути не тільки розвиток профе-

сійно-виконавських здібностей студентів, але й формування особистості майбутнього піаніста в її національній визначеності, що неможливе без залучення до культурної спадщини, до збереження її надбань.

Література:

1. Каленюк І. Сучасні тенденції розвитку освіти у глобальному середовищі. Університетська освіта. 2011. № 1. С. 20–28.
2. Козир А. Основні тенденції розвитку мистецької освіти на сучасному етапі. Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти : збірник наукових праць ДВНЗ ‘Донбаський державний педагогічний університет’. 2016. Вип. 3. С. 25–37.
3. Людкевич С. Організація музичного виховання / Станіслав Людкевич // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2т. / [упор. З.Штундер]. Львів : Дивосвіт, 2000. Т.2. С. 293-298.
4. Новітні технології у процесі навчання гри на фортепіано. URL: http://osvita.ua/school/lessons_summary/edu_technology/27851/ – Дата звернення : 15.01.2025 р.
5. Падалка Г. М. Пріоритетні напрями розвитку сучасної мистецької освіти. Теорія і методика мистецької освіти : зб. наук. пр. Київ : НПУ, 2004. Вип. 1(6). С. 15–20.
6. Робоча програма навчальної дисципліни ОК 04 Фах. Галузь знань: 02 Культура і мистецтво. Спеціальність: 025 Музичне мистецтво. Спеціалізація: фортепіано. Факультет мистецтв, кафедра інструментального виконавства. Умань, 2024-2025 рр. 14 с.
7. Робоча програма навчальної дисципліни ОК 16 Музичний інструмент (фортепіано). Галузь знань: 01 Освіта/Педагогіка. Спеціальність: 014 Середня освіта (Музичне мистецтво). Факультет мистецтв, кафедра інструментального виконавства. Умань. 2024-2025 рр. 17 с.
8. Факультет мистецтв УДПУ ім. Павла Тичини. Кафедра інструментального виконавства. Історія створення URL: <https://mpf.udpu.edu.ua/kafedra-instrumentalnoho-vykonavstva/> – Дата звернення : 15.01.2025 р.
9. Черкасов В.Ф. Розвиток музично-педагогічної освіти в Україні (друга половина ХХ – початок ХХІ століття) : дис. ... доктора пед. наук : спец. 13.00.01. Київ, 2009. 465 с.

References:

1. Kaleniuk I. (2011). Suchasni tendentsii rozvytku osvity u hlobalnomu seredovyshchi [Current global trends in education development]. University education. Kyiv, No 1. pp. 20–28. [in Ukrainian].
2. Kozyr A. (2016). Osnovni tendentsii rozvytku mystetskoï osvity na suchasnomu etapi [The main current trends in the development of art education]. The Professionalism of the Teacher: Theoretical and Methodological Aspects: collection of scientific publications of the Donbas State Pedagogical University. Vol. 3. pp. 25–37. [in Ukrainian].
3. Lyudkevich S. (2000) Orhanizatsiia muzychnoho vykhovannia [Organization of musical education/Stanislav Lyudkevich]. Studies, articles, reviews, speeches: in 2t. [emphasis. Z. Shtunder]. Lviv: Dyvosvit, T.2. S. 293–298 [in Ukrainian].
4. Novitni tekhnolohii u protsesi navchannia hry na fortepiano. [The latest technologies in the process of learning to play the piano]. [Electronic resource]. – Access mode: http://osvita.ua/school/lessons_summary/edu_technology/27851/ [in Ukrainian].
5. Padalka G.M. (2004) Priorytetni napriamy rozvytku suchasnoi mystetskoï osvity. [Priority directions of development of modern art education]. Theory and methodology of art education: Sat. Ph.D. K.: NPU. Vol. 1 (6). P. 15–20 [in Ukrainian].
6. Robocha prohrama navchalnoi dystsypliny OK 04 Fakh. [The working program of the academic discipline OK 04 Fach]. Branch of knowledge: 02 Culture and art. Specialty: 025 Musical art. Specialization: piano. Faculty of Arts, Department of Instrumental Performance. Uman, 2024-2025 14 p. [in Ukrainian].
7. Robocha prohrama navchalnoi dystsypliny OK 16 Muzychnyi instrument (fortepiano). [Work program of the academic discipline OK 16 Musical instrument (piano)]. Branch of knowledge: 01 Education/Pedagogy. Specialty: 014 Secondary education (Musical art). Faculty of Arts, Department of Instrumental Performance. Uman. 2024-2025 17 p. [in Ukrainian].
8. Fakultet mystetstv UDPU im. Pavla Tychyny. Kafedra instrumentalnoho vykonavstva. Istoriia stvorennia. [Faculty of Arts of the USPU named after Pavel Tychina. Department of Instrumental Performance. Creation history]. [Electronic resource]. – Access mode: <https://mpf.udpu.edu.ua/kafedra-instrumentalnoho-vykonavstva/>
9. Cherkasov V. F. (2009) Rozvytok muzychno-pedahohichnoi osvity v Ukraini (druga polovyna XX – pochatok XXI stolittia). [Development of musical and pedagogical education in Ukraine (the second half of the XX – the beginning of the XXI century)]: dis... Doctor of Pedagogical Sciences: spets. 13.00.01. Kyiv. 465 p.

ХРИСТИЯНСЬКА МУЗИКА В КОНТЕКСТІ СВЯТОГО ПИСАННЯ ТА РЕЛІГІЙНОЇ ТРАДИЦІЇ

Булах Тетяна Борисівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
учений секретар ректорату

Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва
ORCID ID: 0000-0002-0954-8422

У статті здійснюється комплексне дослідження християнської музики як ключового елемента релігійної традиції, що формується на основі Святого Письма. Розглянуто її значення як засобу трансляції сакральних ідей, вираження віри та формування релігійної ідентичності. Визначено роль музики у християнському богослужінні як інтегратора духовних і теологічних концепцій, що відображають гармонію між текстом, мелодією та ритмом, згідно з біблійними й догматичними засадами. Проаналізовано вплив Святого Письма на формування музичних практик, зокрема через псалми, які становлять основу літургійних форм співу. Висвітлено особливості використання музики як інструменту для поглиблення молитовного настрою та сакральної зосередженості в контексті релігійних обрядів. Наголошено на тому, що музика, як форма літургійного мистецтва, виконує не лише ритуальну функцію, а й слугує засобом формування спільного духовного досвіду, спрямованого на інтеграцію громади у єдиний сакральний простір. У статті підкреслено, що християнська музика, зокрема у вокальній традиції, стає втіленням біблійних ідей, де голос відіграє центральну роль у передачі божественного змісту. Цей підхід демонструє теологічну цінність музики як сакрального медіума, що сприяє формуванню духовної дисципліни та поглибленню екзистенційного переживання. Зроблено висновок, що християнська музика, як невід'ємний компонент богослужіння, відіграє вирішальну роль у передачі теологічних ідей, забезпечуючи гармонійне поєднання духовного та художнього. Її дослідження в контексті Святого Письма дозволяє не лише глибше зрозуміти сакральні засади музики, а й розкрити її значення як важливого інструмента для формування культурного і духовного досвіду релігійних спільнот.

Ключові слова: християнська музика, Святе Письмо, релігійна традиція, сакральний досвід, вокальна літургія.

Bulakh Tetiana. Christian music in the context of the holy scriptures and religious tradition

This article presents a comprehensive study of Christian music as a key element of religious tradition, formed based on the Holy Scriptures. It examines its significance as a medium for transmitting sacred ideas, expressing faith, and shaping religious identity. The role of music in Christian worship is analyzed as an integrator of spiritual and theological concepts, reflecting the harmony between text, melody, and rhythm in accordance with biblical and doctrinal foundations. The influence of the Holy Scriptures on the formation of musical practices is analyzed, particularly through the Psalms, which form the basis of liturgical forms of chant. The use of music as a tool for enhancing prayerful moods and sacred concentration in religious rituals is highlighted. It is emphasized that music, as a form of liturgical art, serves not only a ritualistic function but also acts as a means of forming a collective spiritual experience, aimed at integrating the community into a unified sacred space. The article underscores that Christian music, particularly in the vocal tradition, embodies biblical ideas, where the voice plays a central role in conveying divine meaning. This approach demonstrates the theological value of music as a sacred medium that promotes spiritual discipline and deepens existential experience. The evolution of music is traced from early Christian practices based on the Holy Scriptures to the formation of more complex musical traditions that integrate cultural and aesthetic influences from various eras. In conclusion, Christian music, as an integral part of worship, plays a decisive role in transmitting theological ideas, ensuring the harmonious combination of the spiritual and the artistic. Its study in the context of the Holy Scriptures not only allows for a deeper understanding of the sacred foundations of music but also reveals its significance as an important instrument for shaping the cultural and spiritual experience of religious communities.

Key words: Christian music, Holy Scriptures, religious tradition, sacred experience, vocal liturgy.

Вступ. Християнська музика в контексті Святого Письма та релігійної традиції є не лише феноменом релігійного життя, але й складним музикознавчим явищем, яке інтегрує культурні, естетичні, теологічні й соціальні аспекти. Як форма вираження сакрального, музика набуває статусу універсального медіатора між матеріальним і духовним, створюючи простір для художньої інтерпретації та споглядання божественного. Музика у християнському контексті виконує подвійну функцію: з одного боку, вона є літургійним інструментом, що слугує засобом посилення молитовного настрою та духовної зосередженості, а з іншого – художнім явищем, яке формує унікальний звуковий простір, збагачений багатотрадиційними традиціями та впливами різних музичних культур. Актуальність вивчення християнської музики

як унікального музикознавчого феномену обумовлена її роллю у формуванні релігійного і культурного середовища, а також її здатністю акумулювати музичні стилі, жанри та техніки, які вплинули на розвиток світової музичної культури. Дослідження християнської музики також дозволяє простежити її вплив на процеси музичної соціалізації, коли звучання стає засобом інтеграції громади в єдиний духовний простір. Музика у християнському богослужінні одночасно виконує функцію акустичного символу віри й інструмента для формування екзистенційного досвіду, який виходить за межі традиційного розуміння мистецтва. Таким чином, розгляд християнської музики крізь призму музикознавства дозволяє не лише виявити її естетичну та культурну цінність, але й поглибити розуміння її впливу на

світову музичну спадщину, відкриваючи нові перспективи для інтерпретації релігійних і художніх смислів.

Матеріали та методи. Одним із ключових напрямків є вивчення історії та теорії богослужбової музики православної традиції. Праці таких дослідників, як Н. Александрова, М. Антонович, Ю. Воскобойнікова, Н. Гуляницька, І. Вознесенський, розкривають багатство православного музичного спадку, включаючи розвиток знаменного розспіву, київського ізводу та інших традицій. Важливим є дослідження сакральної музики християнської традиції у науковому доробку О. Зосім, Б. Кіндратюка, Ю. Медведика, які демонструють зв'язок між західноєвропейськими й східними християнськими музичними традиціями. Аналіз трансформації цих традицій дозволяє оцінити вплив релігійних і теологічних чинників на музичну культуру різних регіонів, а також дослідити взаємодію між сакральними та світськими музичними формами.

Методологічний підхід до дослідження християнської музики в контексті Святого Письма та релігійної традиції потребує поєднання історико-музикознавчого, теологічного, соціокультурного, феноменологічного та естетичного підходів. Історико-музикознавчий метод передбачає ретельне дослідження еволюції музичних форм і стилів у християнських традиціях, зокрема в контексті православної церковної практики, а також аналіз змін в музичному супроводі богослужінь через призму літургійної традиції. Теологічний підхід дозволяє вивчити взаємодію музики з богословськими концепціями, а також визначити її роль у формуванні релігійної ідентичності, духовної практики та богослужбової теології. Соціокультурний підхід дозволяє вивчити соціальну роль музики в релігійних громадах, її вплив на формування спільноти вірян і соціокультурні процеси в цілому.

Виклад основного матеріалу. Трансцендентність, як принципова характеристика метафізичної реальності, що знаходиться за межами феноменального світу, набуває своєї значущості через здатність музики виражати те, що неможливо адекватно репрезентувати через інші семіотичні структури. Це акцентує суттєвість музики в теологічному та філософському контекстах, де концепти божественного часто постають як вищі реальності, які не можуть бути досягнуті через раціональні або емпіричні способи пізнання. Вокальна музика, що є найбільш безпосереднім вираженням цих переживань, постає як форма інтенціонального вираження емоційного стану, що не включає в себе нічого, окрім цієї миттєвої емоційної реакції. Ван де Лаар, згадуючи вокальну музику, стверджує, що вона є прямим і спонтанним виявом почуття, яке відображає не концептуалізовану реальність, а саму суб'єктивну інтенцію [7, с. 89]. З цієї точки зору, музика виявляється важливим онтологічним інструментом, здатним трансцендувати обмеження стандартної комунікації, забезпечуючи доступ до тих ідеальних і трансцендентних реальностей, які неможливо пізнати через звичні засоби пізнання. Вона функціонує як одна з найбільш ефективних методів пізнання світу в його глибинних

метафізичних вимірах, виступаючи як медіатор між людиною та вищими, божественними цінностями.

У християнській традиції музика стала важливою складовою частиною богослужіння, оскільки здатна створювати атмосферу духовного піднесення і допомагати віруючим у процесі молитовного зосередження. Музика, що супроводжує релігійні обряди, має специфічну функцію: вона не лише надає ритмічну й емоційну форму молитві, а й активізує ті внутрішні сили людини, які дозволяють їй вступити в прямий контакт з божественним [6, 120–124]. Це активне залучення емоційних і духовних ресурсів робить музику важливим засобом формування культової практики, сприяючи її сакралізації.

Музика в даному випадку виступає як інструмент інтенціонального вираження, що забезпечує можливість людині долати межі земного досвіду та наблизитися до божественного через емоційно насичену духовну практику. Вона стає «не просто естетичним переживанням, а суттєвим елементом божественного культу, що активізує віру, очищує душу і відкриває доступ до метафізичних реальностей» [1, с. 104].

Аналізуючи християнську музику через призму Святого Писання, особливо Нового Завіту, можна побачити, як музика служить своєрідним каналом для виявлення теологічних істин, що визначають релігійну практику. Основна роль музики в християнському контексті полягає в її здатності втілювати і відображати глибокі духовні реальності, пов'язані з божественною природою Ісуса Христа та актами спасіння. Згідно з новозавітною концепцією теандрії, втілений Син Божий стає епіцентром того, що можна назвати божественною-гуманною єдністю, де музика, як форма вираження божественного, бере участь у трансформації старозавітної ритуальної практики. У цьому контексті музика через функціонування як засоба поклоніння переходить у інструмент для збереження і передачі теологічних істин. Різдво Ісуса, як описано в Євангелії від Луки, супроводжується ангельським співом, що символізує небесну гармонію, яка проявляється в земному світі. Подібним чином, християнська музика отримує свою першооснову не лише у практиці синагогальної пісні Старого Завіту, але й у глибокому зв'язку з актами божественного спасіння, що здійснюються через Христову присутність.

Музика, як форма молитви, прославлення і поклоніння, в християнстві продовжує традицію давньоєврейських літургій, але при цьому набуває нового змісту в контексті Христової діяльності: «На Таємній Вечері, коли Ісус Христос разом з апостолами співає хвалебні пісні, ми маємо справу з встановленням нової духовної практики, де спів не лише супроводжує літургійні акти, але й стає невід'ємною частиною релігійної традиції християнської громади» [7, с. 77]. Таким чином, християнська музика, з погляду теологічного і релігійного аналізу, являє собою глибоко символічний та функціональний елемент, що поєднує божественне і людське, символізує процес спасіння і служить інструментом для пізнання божественної істини. Вона, як і сама релігійна

традиція, продовжує розвиватися, зберігаючи свою значущість у контексті богослужіння, теологічної рефлексії та духовної практики.

У перші дні християнства апостоли продовжували брати участь у юдейських богослужіннях, відвідуючи храми і синагоги, де вони виконували ритуали та співали традиційні пісні. Ці практики стали основою для формування початкової християнської літургії, де основні елементи юдейської музики були адаптовані і переосмислені в християнському контексті [5, с. 109]. Апостоли, після Вознесіння Христа, згадуються в Євангелії від Луки (Лк. 24:53), як ті, що постійно перебували в храмі, хвалячи і благословляючи Бога, що є продовженням їх юдейської літургійної спадщини.

У Книзі Дій апостолів розповідається, що перша християнська громада підтримувала регулярне богослужіння в храмі, що відображало старозавітну традицію, водночас засновуючи нові практики, такі як Святе Причастя, встановлене Христом на Таємній Вечері (Лк. 22:15). Ця подвійність – збереження юдейського поклоніння поряд з установами нових християнських обрядів – стала основою християнської літургії, яка з часом відокремилася від своїх юдейських коренів.

Роль музики в цих ранніх християнських зібраннях очевидна через загальний гімн, який практикували апостоли [5, с. 108]. Наприклад, навіть перебуваючи в ув'язненні, Павло і Сила «молилися і хвалили Бога пісню, і ті, хто були в темниці, слухали їх» (Дії 16:25). Такі випадки підкреслюють важливість музики не лише як виразу віри, а й як спільної практики, яка сприяє духовному з'єднанню і збудуванню громади.

Послання апостолів, особливо Послання Павла, дають додаткове розуміння раннього християнського ставлення до музики. Святий Павло у своєму Першому Посланні до Коринтян підкреслює, що поклоніння, включаючи спів, має здійснюватися як духом, так і розумом (1 Кор. 14:15), тим самим встановлюючи музику як форму спілкування, яка залучає як емоційну, так і інтелектуальну діяльність. Така теологічна основа свідчить про те, що музика, хоч і глибоко пов'язана з вираженням душі, також слугує для збудування і навчання християнської громади, що відповідає загальним цілям поклоніння і духовного зростання (1 Кор. 14:26).

У Новому Завіті є численні посилання на пісні та гімни, які стали визначальними для християнського поклоніння. Гімни Марії (Лк. 1:46–55), Захарії (Лк. 1:68–79) і Єлизавети (Лк. 1:42–45) не лише пропонують літературні і музичні моделі, але й відображають глибші теологічні основи Втілення і місії Христа. Ці ранні гімни, хоч і мають корені в юдейській традиції, стали основою для християнського літургійного співу, встановивши прецедент для християнського поклоніння [3]. Отже, Новий Завіт служить як теологічною, так і музичною основою християнської музики. Перша християнська громада, зберігаючи юдейські традиції, розвинула власну музичну та літургійну ідентичність, що характеризувалася новими формами поклоніння, гімнами та піснями, які стали центральними елементами християнської релігійної практики. Цей розвиток

став народженням християнської музики як трансформаційної сили, яка продовжувала традицію священних пісень, одночасно вбираючи нові теологічні уявлення, що визначили християнську віру.

Євангелія та послання апостолів стали невід'ємною частиною літургійного культу, який передавався без значних змін до нашого часу. Вони увійшли до служби Святої Літургії і стали частиною божественного поклоніння разом із Благословеннями та молитвою «Отче наш», що, як багато інших гімнів, практикувалися в ранньому християнстві (1 Тим. 4:6; Еф. 5:4; Рим. 13:11–12). Ранньохристиянські громади співали гімни, присвячені Божеству, читали та співали уривки з Священних Писань. У книзі Дій апостолів (Дії 4:24–30) засвідчено колективну участь християн у літургійному співі, коли «вони співали величні гімни, присвячені Розп'ятому» [7, с. 91].

З апостольського періоду походять автори пісень, такі як Йосиф та Нікола, які створили першу форму пісні «Єдинородний», що згодом стала другим антифоном Літургії [7, 86–88]. У процесі формування християнської музики можна спостерігати глибше занурення в релігійний досвід, а також поступове виключення інструментальної музики з культу, зберігаючи переважно вокальну форму. Це становить основну рису християнського музичного культу, теоретично обґрунтовану багатьма святими отцями церкви, які стверджували, що музика повинна бути священною, або її не повинно бути зовсім («aut sacra sit musica, aut non sit») – музика буде священною, або її не буде взагалі.

Існує тісний зв'язок між розвитком християнського життя та вчення і музики поклоніння. З самого апостольського періоду можна виділити різних Святих Отців, які брали участь у формуванні християнського вчення та організації християнського поклоніння, згадуючи про культову музику у своїх працях. Святий Ігнатій Богоносний, єпископ Антіохійський, є автором ранніх християнських гімнів і гімнографії, і він став мучеником, був страчений у Римі в 107 році. У своїх посланнях, зокрема в посланні до ефесян, він проводить паралель між музичною гармонією і гармонією між людьми: «У гармонії розуміння між вами співайте разом пісню Богу, співаючи через Ісуса Христа одним голосом до Отця, щоб Він почув і пізнав вас за добрими справами» (Еф. 5:19). Святий Климент Олександрійський є автором книги «Педагог», у якій міститься текст пісні похвали Христу: «Батько спрямовує твоїх немовлят» [5, 108–109]. Він закликає до допомоги Божества як справжнього керівника для молодих людей, і релігійна пісня в його розумінні є одним із основних засобів виховання, що сприяє формуванню істинної краси, тобто душі. Він стверджує: «Однією з цілей втілення Логоса було бажання узгодити симфонію макрокосму (Всесвіту) з симфонією мікрокосму (людини). Велика симфонія космічного оркестру прагнула не лише до загальної гармонії елементів, а й до пісні спасіння. Через свою нову пісню Логос зробив людей поетами, і ті, хто слухають, стають живими мертвими» [5, с. 112]. Святий Гіпполет пише коментарі до Пісні Мойсея та два комен-

тарі до Псалмів, які показують роль співу в новому культурі. Святий Кипріан Карфагенський є автором двох творів, *De Dominica oratione* (Про молитву Отче наш), де він стверджує, що молитва повинна представляти моменти концентрації та відстані від усього мирського, а в іншому творі *Ad Donatum*, глава VIII, ієрарх закликає Доната, нового члена християнської релігії, супроводжувати своє святкування співом псалмів [6, 67].

Важливо зазначити, що в цей період перших століть були сформовані літургійні служби, три літургії та їх основні моменти, інструментальна музика була усунена, надаючи вагомні аргументи, що зберігаються до сьогодні, посвячуючи виключно вокальний та монодичний характер культурної музики. Багато творів цих християнських піснярів збереглося до наших днів, деякі без істотних змін і адаптацій. Створено основу для практики церковної музики та композиції нових пісень за зразком вже встановлених.

Висновки. Еволюція християнської культурної музики нерозривно пов'язана з процесом формування християнської доктрини та літургійної практики, де музика виступала як не лише вираз релігійного почуття, а й засіб трансляції теологічних понять і духовної дисципліни. З апостольського періоду і до пізнішої організації християнського поклоніння через відомих Святих Отців, роль музики в культурах була надзвичайно важливою. Музичні практики раннього християнства функціонували як інструмент не тільки для літургійного зібрання, а й для формування та зміцнення християнської ідентичності, що розвивалася на тлі відокремлення від юдаїзму.

Теоретична спадщина таких отців Церкви, як Ігнатій Богоносний, Климент Олександрійський, Афанасій

Великий та інші, демонструє глибоке розуміння взаємозв'язку між текстом, мелодією та ритмом. Вони акцентували необхідність гармонії цих елементів для забезпечення сакрального досвіду, що відповідає вимогам сакральної естетики та служить механізмом духовного оновлення. Духовна музика християнського культу поступово відмовляється від інструментальної музики, ставши пріоритетно вокальною формою, що відповідає принципу «*aut sacra sit musica, aut non sit*» (музика повинна бути священною або взагалі не бути). Це відображає не лише естетичні, але й теологічні мотиви, закріплені в працях Святого Іоанна Златоуста, який обґрунтовує перехід від інструментальної музики до вокального співу, посилаючись на те, що «церква використовує не мертві струни, як Давид, а живі голоси». Це вчення підкреслює сакральний характер голосу як основного інструменту богослужіння, що визначає його роль у формуванні релігійної ідентичності християнської спільноти.

Таким чином, християнська музика виступає не лише як мистецький вираз віри, а й як засіб організації релігійного досвіду, який функціонує в рамках церковної догматики та теології. Використання музики як інструменту духовного виховання, а також її зв'язок із сакральною традицією свідчать про глибокий теологічний підхід, що відзначав етапи розвитку християнського культу. Завдяки Святим Отцям була закладена теоретична база для подальшого розвитку культурної музики, що впливає на християнське богослужіння до сьогодні, зберігаючи і розвиваючи неперервність музичних традицій, котрі мають теологічне і естетичне значення.

Література:

1. Васюрина А. Музика у світових релігіях: особливості вияву. Культурологічний альманах. 2012. № 2. С. 104–110.
2. Зосім О. Л. Сакральна музика в музикознавчому дискурсі: питання термінологічної дефініції. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2015. Вип. 34. С. 261–271.
3. Казаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. URL: <https://er.ucu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/ac728302-9e74-441e-8866-fc1ac14cc65e/content>.
4. Юрченко М. Духовна музика. Історія української музики в шести томах. Т. 4. Київ, 1992. С. 116.
5. Schäfer T., Sedlmeier P., Städtler C., Huron D. *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. Harcourt, Brace & World. 2013. Vol. 4. P. 108–126.
6. Tyson J. *Assist me to proclaim: The life and hymns of Charles Wesley*. Grand Rapids: Eerdmans. 2007. 427 p.
7. Van de Laar J.W. *A theological exploration of the role and use of music for worship in the Methodist Church of Southern Africa*. Pretoria: UNISA. 2000. № 1. P. 77–90.

References:

1. Vasyurina A. (2012). *Muzyka u svitovykh relihiiakh: osoblyvosti vyjavu*. [Music in World Religions: Features of Manifestation]. *Kul'turolohichnyi al'manakh [Culturological Almanac]*, No. 2, pp. 104–110. [in Ukrainian].
2. Zosim O. L. (2015). *Sakral'na muzyka v muzyknavchomu dyskursi: pytannia terminolohichnoi defynitsii*. [Sacred Music in Musicological Discourse: Issues of Terminological Definition]. *Aktual'ni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhn'oi kul'tury [Current Issues of History, Theory, and Practice of Artistic Culture]*, Issue 34, pp. 261–271 [in Ukrainian].
3. Kazarenko O. (n.d.). *Sakral'na tvorchist' ukrains'kykh kompozytoriv XX stolittia v konteksti natsional'nykh muzychno-semiotychnykh protsesiv*. [Sacred Creativity of Ukrainian Composers of the 20th Century in the Context of National Musical-Semiotic Processes]. Available at: <https://er.ucu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/ac728302-9e74-441e-8866-fc1ac14cc65e/content> [in Ukrainian].
4. Yurchenko M. (1992). *Dukhovna muzyka*. [Sacred Music]. In *Istoriia ukrains'koi muzyky v shesty tomakh [History of Ukrainian Music in Six Volumes]*. Vol. 4. Kyiv, pp. 116 [in Ukrainian].
5. Schäfer T., Sedlmeier P., Städtler C., Huron D. (2013). *The Psychological Functions of Music Listening*. *Frontiers in Psychology*, Vol. 4, p. 511 [in English].
6. Tyson J. (2007). *Assist Me to Proclaim: The Life and Hymns of Charles Wesley*. Grand Rapids: Eerdmans [in English].
7. Van de Laar J.W. (2000). *A Theological Exploration of the Role and Use of Music for Worship in the Methodist Church of Southern Africa*. Pretoria: UNISA, No. 1, pp. 77–90 [in English].

КОНЦЕРТ «ANOMAL DANCES» ДЛЯ ЧВЕРТЬТОНОВОГО БАЯНА З ОРКЕСТРОМ ЮККА ТІЕНСУУ: СЕМАНТИЧНІ ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Василенко Олександр Сергійович,
аспірант кафедри теорії та історії музики
Харківської державної академії культури
ORCID ID: 0000-0001-9507-7884

Статтю присвячено розкриттю жанрових та мовно-стилістичних особливостей концерту «Anomal dances» для чвертьтонового баяна з оркестром сучасного фінського композитора Юкка Тіенсуу, та висвітленню проблеми жанру концерту для чвертьтонового баяна з оркестром загалом. Проаналізовано еволюцію зазначеної жанрової сфери, її актуальність та перспективи розвитку. Досліджено творчість Ю. Тіенсуу, його вклад у сучасне баянно-акордеонне мистецтво. Визначено характерні риси його композиторського стилю та напрями мистецької діяльності. Проаналізовано місце мікротональної музики та сучасних технік композиторського письма у творчості композитора.

Здійснено комплексний композиційний та змістовий аналіз зазначеного твору. Виявлено наявність лінгвістичних алюзій, ремінісценцій, оксиморонів та okazіоналізмів у назві концерту та його частин. Розкрито взаємозв'язок програми твору з композиційними особливостями концерту. Досліджено жанрові аспекти зазначеної композиції, які представлені зокрема поєднанням домінантно-сольної та біцентричної форми взаємодії соліста та оркестру між собою, а також різноманітними типами солювання та ігровими структурами в концерті. Проаналізовано вплив жанрів сюїти та мініатюри на формотворення концерту «Anomal dances», який полягає у відсутності драматургічного конфлікту в композиції та відносній мініатюрності частин твору. Охарактеризовано роль естрадно-джазової стилістики, а також прояви комічного та видовищного, зокрема в III частині концерту. Досліджено імплементацію сучасних технік композиторського письма (зокрема сонорики та алеаторики), та специфічних виконавських прийомів (кластерів, pitch bending, glissando тощо). Виявлено характерні риси побудови сольних каденцій, та їх розташування в концерті. Розкрито місце елементів інструментального театру в концерті, зокрема в III частині твору.

У висновках підведено загальні підсумки дослідження. Визначено актуальність подальших наукових розвідок, присвячених висвітленню тенденцій розвитку жанру концерту для чвертьтонового баяна з оркестром та мікротональної музики в контемпоральному баянно-акордеонному мистецтві загалом.

Ключові слова: баянно-акордеонне мистецтво, жанр, стиль, інтерпретація, семантика, концерт, чвертьтоновий баян.

Vasylenko Oleksandr. Concert "Anomal dances" for quarter-tone accordion with the orchestra by J. Tiensuu: semantic and genre-stylistic aspects of interpretation

The article is devoted to revealing the genre, linguistic and stylistic features of the concerto «Anomal dances» for quarter-tone accordion and orchestra by the contemporary Finnish composer Jukka Tiensuu, and highlighting the problem of the genre of concerto for quarter-tone accordion with orchestra in general. The evolution of the specified genre sphere, its relevance and development prospects has been analyzed. The work of J. Tiensuu, his contribution to modern accordion art has been studied. The characteristic features of his compositional style and directions of artistic activity have been determined. The place of microtonal music and modern techniques of compositional writing in the composer's work has been analyzed.

A comprehensive compositional and content analysis of the specified work has been carried out. The presence of linguistic allusions, reminiscences, oxymorons and occasionalisms in the title of the concerto and its parts has been revealed. The relationship between the program of the work and the compositional features of the concerto has been revealed. The genre aspects of the specified composition are studied, which are represented in particular by the combination of dominant-solo and bicentric forms of interaction between the soloist and the orchestra, as well as various types of soloing and game structures in the concert. The influence of the genres of suite and miniature on the formation of the concert «Anomal dances», which consists in the absence of dramatic conflict in the composition and the relative miniatureness of the parts of the work, has been analyzed. The role of pop-jazz stylistics is characterized, as well as manifestations of the comic and spectacular, in particular in the III part of the concert. The implementation of modern techniques of composer writing (in particular sonorics and aleatorics), and specific performance techniques (clusters, pitch bending, glissando, etc.) has been studied. The characteristic features of the construction of solo cadences and their location in the concert have been revealed. The place of elements of instrumental theatre in the concert, in particular in the III part of the work, has been revealed.

The conclusions summarize the general results of the study. The relevance of further scientific research devoted to highlighting the trends in the development of the genre of concert for quarter-tone accordion with orchestra and microtonal music in contemporary accordion art in general has been determined.

Key words: accordion art, genre, style, interpretation, semantics, concert, quarter-tone accordion.

Вступ. У світовій музичній культурі сучасне баянно-акордеонне мистецтво займає провідну позицію, залучаючи до себе багатьох композиторів, які прагнуть розкрити свій творчий потенціал. Звертаючись до різноманітних стильових та мовно-стилістичних напрямів та течій, а також численних технік композиторського

письма митці значно оновлюють репертуарну складову баянно-акордеонної музики. Так, однією із яскравих тенденцій у збагаченні сучасного баянно-акордеонного мистецтва є прояв інтересу до мікротональності. Незважаючи на те, що мікрохроматика є досить сталим явищем у світовому музичному просторі, у баянно-акорде-

онній музиці даний мистецький напрям до XXI століття не мав широкого поширення. Саме зі створення конструкції чвертьтонового баяна в 2005 році, яка суттєво збагатила технічні та звуковиразальні можливості інструмента, починається якісно новий етап розвитку мікротонавої музики в зазначеній мистецькій сфері.

Варто відмітити, що серед значного різноманіття творів, написаних для чвертьтонового баяна особливе місце посідає жанр концерту для чвертьтонового баяна з оркестром. Даний жанр наразі активно збагачується композиціями, різноманітними за стильовими та мовно-стилістичними формаціями. Деякі з них уже стали важливими об'єктами виконавського та слухачького інтересу, та посіли чільне місце в сучасному баянно-акордеонному мистецтві. Серед них слід назвати Концерт «Anomal Dances» для чвертьтонового баяна з оркестром сучасного фінського композитора Юкка Тіенсуу. Зазначений твір за досить короткого часу став вельми популярним у всьому світі, проте ще не отримав значного музикознавчого осмислення.

Матеріали та методи. Проблемам дослідження жанру інструментального концерту присвячена кандидатська дисертація К. Білої, у якій авторка наукової роботи визначає особливості та характерні риси класичної жанрово-стильової моделі концерту [1]. Питання еволюції жанру концерту для баяна з оркестром, його жанрово-стильового різноманіття та типологічної класифікації порушені в науковій роботі А. Нижника [6]. Особливості розвитку жанру концерту для баяна з оркестром у сучасному музичному мистецтві розглянуті в науковій розвідці О. Василенка [3]. Проблеми висвітлення діалогічних та ігрових принципів в скрипкових концертах XX століття комплексно досліджені в дисертаційній роботі Л. Скрипник [7].

Особливостям розвитку жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці другої половини XX століття присвячена кандидатська дисертація Я. Олексіва [8]. У даній праці науковець виокремлює стильові тенденції баянних сюїти та партит, та їх рецепцію в сучасному баянно-акордеонному мистецтві. Питання осмислення системи музичних виразальних засобів у баянній музиці, почасти в жанрі баянного концерту, досліджені в докторській дисертації А. Сташевського [9]. Особливості функціонування естрадно-джазового напрямку в українському баянно-акордеонному мистецтві розкриті в праці М. Булди [2]. Проблемам дослідження мікротонавої музики присвячена наукова стаття Л. Адер [10], в якій музикознавиця визначає термінологічну специфіку мікрохроматики та структурну організацію мікротонавих систем, та їх імплементацію в музичному мистецтві.

Висвітленню органологічних особливостей чвертьтонового баяна, а також розкриттю ролі зазначеного інструменту в сучасному баянно-акордеонному мистецтві присвячена наукова розвідка В. Куджала [11]. Особливостям розвитку жанру концерту для чвертьтонового баяна з оркестром у контексті висвітлення провідних тенденцій оновлення зарубіжного інструментального концерту кінця XX – початку XXI століть присвячена

праця О. Ващенко [5]. Біографічні дані про Велі Куджала та список виконуваних ним творів, зокрема концертів для чвертьтонового баяна з оркестром, проаналізовані на особистому інтернет-ресурсі митця [12]. Дослідженню композиторського мислення Ю. Тіенсуу, а також висвітленню композиційних принципів окремих баянно-акордеонних творів композитора присвячена стаття Р. Ніємінена [13]. Специфіка композиторського письма, а також особливості формотворення в концерті для баяна з оркестром «Spiriti» Ю. Тіенсуу досліджені в науковій розвідці О. Василенка [4]. Біографія та список композицій Юкка Тіенсуу розглянуті на особистій веб-сторінці композитора [14].

Методологія дослідження представлена комплексом методів та підходів, зокрема: герменевтичним підходом – необхідним у процесі визначення структури змістовного поля зазначеного концерту, його музичних семантем та образів; метод жанрового аналізу, який спрямований на виявлені константних та релятивних ознак у жанрі інструментального концерту; стилістичний – для дослідження стильових та мовно-стилістичних рис, а також композиційних прийомів у зазначеному творі; системний підхід, що дозволив узагальнити взаємозв'язки між усіма засобами музичної виразності та їх впливу на загальне сприйняття твору.

Мета статті – розкрити структурно-композиційні та змістові особливості Концерту «Anomal Dances» для чвертьтонового баяна з оркестром Ю. Тіенсуу.

Результати дослідження. Жанр концерту для чвертьтонового баяна з оркестром є досить новітнім явищем баянно-акордеонного мистецтва. Починаючи з 2008 року, коли було створено перший концерт для чвертьтонового баяна з камерним оркестром «Velinikka» Сампо Хаапамякі, зазначений жанр продовжує активно проникати в сучасне музичне середовище. Наразі дана жанрова форма представлена у творчості багатьох композиторів по всьому світу¹. Так, серед чималої кількості композицій в зазначеному жанрі особливе місце посідає Концерт «Anomal dances» для чвертьтонового баяна з оркестром фінського композитора Ю. Тіенсуу, твір, який викликає значний інтерес у виконавців та слухачів.

Варто зазначити, що творчість Ю. Тіенсуу (Jukka Tiensuu, народ. у 1948 р.) має вагомий вплив на сучасне музичне мистецтво. Юкка Тіенсуу справедливо називають одним із лідерів новаторської музики Фінляндії, піонером багатьох авангардних напрямів і течій у фінській музиці, який утвердив музичне мистецтво Скандинавії як одну з провідних у сучасній мистецькій сфері [4, с. 147]. Митець є автором чималої кількості сольних

¹ Жанр концерту для чвертьтонового баяна з оркестром представлений такими творами: Concerto for quarter-tone accordion and chamber orchestra «Velinikka» (2008) Сампо Хаапамякі (Sampo Haapamäki); «Double concerto for quarter-tone accordion, accordion and chamber orchestra» (2010) Йоахіма Шнайдера (Joachim Schneider); Double concerto for amplified quarter-tone guitar, quarter-tone accordion and orchestra (41 musicians) «Conception» (2012) Сампо Хаапамякі (Sampo Haapamäki); A concerto for quarter-tone accordion and orchestra «Anomal dances» (2015) Юкка Тіенсуу (Jukka Tiensuu); «Concerto for quarter-tone accordion and orchestra №. 1» (Op. 5) (2021) Суне Кьолстера (Sune Kølster); та Concerto for quarter-tone accordion and string orchestra «Concerto in between» (2022) Миколая Майкусяка (Mikołaj Majkusiak). Також Велі Куджала анонував прем'єру «Concerto for quarter-tone accordion and sinfonietta ensemble» Сампо Хаапамякі, яка має відбутися найближчим часом.

та ансамблевих творів за участі баяна². Пишучи в різних стильових напрямках та течіях, численних прийомах та техніках композиторського письма (зокрема алеаторики, сонорики, мікрохроматики, електронної музики тощо), композитор популяризує та збагачує академічну музику для баяна [4, с. 147]. Зауважимо, що митець досить часто звертається до мікротоновості, свідченням чого слід назвати значну кількість композицій, різноманітних за жанрово-стильовими ознаками³. Тож, звернення Ю. Тіенсуу до жанру концерту для чвертьтонового баяна з оркестром та до чвертьтонового баяна загалом є закономірним проявом та відображає особливості його композиторського стилю.

Концерт «Anomal dances» для чвертьтонового баяна з оркестром (*A concerto for quarter-tone accordion and orchestra «Anomal dances»*) був написаний та вперше виконаний у 2015 році в місті Гельсінкі (соліст – Велі Куджала; диригент – Сусанна Мелкі; гельсінський філармонічний оркестр)⁴. Концерт складається з 5 частин, кожна з яких має програмну назву, написану двома мовами – англійською та фінською (1. Polynaise / Polinessi; 2. Whaltz / Valassi; 3. Dangerei / Tankeri; 4. Nitegali / Yömyyri; 5. Flame 'n go / Leimuri). Однією з характерних рис концерту варто назвати поєднання домінантно-сольного та паритетного типів комунікації соліста та оркестру між собою. Так, у I, III та V частинах партія баяна відображена віртуозними тематичними побудовами, група оркестру здебільшого виконує акомпануючу функцію. У II та IV ч. ансамблева взаємодія представлена тематичними лініями, побудованими на паритетних началах із прагненням до певної самостійності, проте з проявами діалогічної комунікації між ними.

За типом розгортання музичної думки в композиції концерт відноситься до творів контрастної (неконфліктної) драматургії. Кожна із частин є відносно короткими за обсягом композиціями (I ч. – 133 т.; II ч. – 49 т.; III ч. – 76 т.; IV ч. – 58 т.; V ч. – 84 т.). За формою зіставлення та розвитку музичних образів розділи концерту мають риси монодраматургічних побудов. Таким чином, частини твору мають відносну струк-

² Серед композицій за участі баяна слід назвати: «Sinistro» (1977) для дуету баяна та гітари; «Mitta» (1985) для тріо баянів; «Plus I» (1992) для дуету баяна та кларнету; «Plus III» (1992) для дуету баяна та віолончелі; «Plus IV» (1992) для тріо баяна, віолончелі та кларнету; «Aion» (1996) для дуету баянів; «Fra Tango» (1996) для тріо баянів; «Zolo» (2002) для баяна соло; Концерт для баяна з оркестром «Spiriti» (2005); Концерт для чвертьтонового баяна з оркестром «Anomal Dances» (2015).

³ Серед мікротонових композицій Ю. Тіенсуу варто назвати: concerto for microtonally tuned harpsichord, percussion and string orchestra «M» (1980); «Arsenic and old lace» for microtonally tuned harpsichord and string quartet (1990); concertino for microtonal flute and ensemble «Ember» (2000); «Egregore» for kantele, guitar, accordion and piano (2011); «Kvagmaa» for two string quartets tuned a quarter-tone apart (2011).

⁴ Велі Куджала (Veli Kujala) – фінський баяніст, композитор, доктор музики, винахідник конструкції чвертьтонового баяна (разом із С. Хаапамякі), та перший виконавець багатьох концертів для чвертьтонового баяна з оркестром, зокрема: Concerto for quarter-tone accordion and chamber orchestra «Velinikka» (2008) та Double concerto for amplified quarter-tone guitar, quarter-tone accordion and orchestra (41 musicians) «Conception» (2012) Сампо Хаапамякі; «Double concerto for quarter-tone accordion, accordion and chamber orchestra» (2010) Йоакіма Шнайдер; A concerto for quarter-tone accordion and orchestra «Anomal dances» (2015) Юкка Тіенсуу; та Concerto for quarter-tone accordion and string orchestra «Concerto in between» (2022) Миколая Майкусяка.

туру схожість із жанром мініатюри, а увесь Концерт «Anomal dances» має аналогії із сюїтою програмного, натуралістично-живописного плану.

Як відмічав Велі Куджала під час особистої бесіди, описуючи процес підготовки до прем'єрного виконання зазначеної композиції, що «композитор не забажав надавати жодних пояснень щодо програмності твору чи тлумачення кола образів у кожній із частин. На мою думку, назви частин у концерті найімовірніше є лінгвістичними новоутвореннями, в основі яких лежить поєднання декількох слів, або вони є непрямими посиланнями до певної історичної події». (З бесіди з В. Куджала, що відбулася 02.03.2024 р.). Слід зауважити, що досить часто Ю. Тіенсуу не розкриває семантичну складову своїх творів. Аналізуючи композиції митця, Р. Ніемінен у своїй статті слушно примічає, що композитор особливо категорично відмовляється коментувати їх сам, бо хоче, щоб розум слухача був вільним сприймати музику без будь-яких упереджених ідей, імплантованих іншими [13]. Як свідчить сам Ю. Тіенсуу, що «в композиції важливі не ідеї композитора, а думки, які викликані в слухача під час прослуховування музики, і маленькі осяяння, до яких вони можуть його привести. Окрім цього, всі коментарі перед виконанням твору лише обмежать увагу слухача, відвернуть від безлічі альтернативних інтерпретацій і не дозволять йому відчутти композицію на власних умовах. Тож, я волів би, щоб асоціації у кожного виникали вільно, і щоб музика говорила сама за себе, адже це краще, коли творець не заважає» [14]. Тому, запропоноване автором наукової розвідки тлумачення кола образів у концерті «Anomal dances» може бути лише одним із можливих варіантів інтерпретації твору і не претендує на беззаперечну істину.

Зазначимо, що назви частин концерту є оказіоналізмами, авторськими неологізмами, які мають місце винятково в умовах даного твору. Так, у I частині концерту «Polynaise / Polinessi» прослідковуються лінгвістичні алюзії на танцювальний жанр полонез (*polonaise*), географічний регіон Полінезія (*Polynesia*), та сімейства риб полінемум (*polynemus*). Отже, художній задум композитора полягав у поєднанні «незвичного» (*anomal*) географічного регіону з його тваринним (*animal*) світом, і танцю (*dance*) полонез, що є прикладом лінгвістичного пароніма. Свідченням даних припущень можна назвати деякі композиційні аспекти зазначеної частини, зокрема умовне позначення тактових ліній, які призначені лише для орієнтації у творі. Досить ймовірно, що таким чином композитор хотів відобразити безмежність географічного регіону з його безбар'єрним водним простором. Також, у частині прослідковуються жанрові ознаки полонезу, які представлені зокрема в притаманній йому ритмічній фігурі та величному характері. Зазвичай, полонез виконується на початку урочистостей, тож, розташування даної частини на початку твору не є випадковим. Окрім цього, епізодично композитор вдається до елементів кластерної техніки, зокрема в кульмінаційних епізодах (тт. 45–47; тт. 115–116), підкреслюючи цим незвичність музичного світу композиції.

І частина концерту побудована у вигляді варіацій, у яких видозміна тематичного матеріалу загалом відбувається у партії соліста. Солювання баяна в *першому розділі* (тт. 17–44) представлене імпульсивною мелодією, дубльованою через октаву. У *другому розділі* (тт. 45–71) гра соліста репрезентована пасажами та грою терціями. Наступний, *третій розділ* (тт. 72–104) поєднує в собі попередні форми солювання, зокрема пасажі колористичного типу, мелодію з дублюванням через 2 октави, а також тематичні вставки секстами. У фінальному, *четвертому розділі* (тт. 105–133) сольна партія відображена октавними пасажами, грою квінтами та репетиціями. Таким чином, композиційний задум митця в I частині полягав у висвітленні технічних можливостей чвертьтонового баяна та демонстрації множинності форм солювання партії соліста в концерті.

Назва II частини «*Waltz / Valassi*» має ознаки оксиморона, у якому поєднуються протилежні за значенням терміни, без можливості їх смислового сполучення. Так, Ю. Тіенсуу поєднує разом танець вальс (*waltz*), та савця кита (*whale*), утворюючи досить химерну семантику. В основі архітектоніки зазначеної частини лежить виокремлення трьох, відносно самостійних тематичних ліній. Перший музичний пласт представлений сонорними акордовими комплексами в низькому регістрі, зокрема в партіях фагота, тромбона, туби та контрабаса. Друга тематична лінія побудована у вигляді коротких, швидких пасажів у партіях струнних та баяна в діапазоні 1–2 октави. Останній, третій сенсовий шар відображений виконавським прийомом *half-step bending* в партіях дерев'яних духових у високому регістрі. Дане композиційне рішення можна інтерпретувати бажанням композитора відобразити складність та незвичність комунікації китів у природі.

Зазначимо, що кити можуть використовувати різноманітні звукові сигнали, які різняться за частотою. Зокрема дослідники розрізняють: низькочастотні, середньочастотні та високочастотні звуки, кожен із яких відповідає за певну форму спілкування китів у водному просторі. Тому, прагнення до поліфонізації тематичного матеріалу, чіткого розподілу мелодичних ліній у низькій, середній та високій теситурі є аргументованим у контексті відображення зазначеної композиторської концепції. Окрім цього, митець імплементує в музичне полотно елементи сонорної техніки композиторського письма, зокрема насичує фактуру кластерною графікою в партіях струнних та баяна (тт. 20–21, тт. 29–30), трелями без чіткої звуковисотності в партіях фагота, туби та контрабаса (тт. 22–23, тт. 31–32) тощо.

В основі назви наступної, III частини концерту «*Dangerei / Tankeri*» лежить ремінісценція до відомого фінського жарту. Як влучно зазначив В. Куджала, що «ядром жарту є легенда про прем'єр-міністра Фінляндії Ахті Кар'ялайнена (Ahti Karjalainen), який відвідав кенійський зоопарк в 1970-х роках. Там, він кумедно висловився, що «усі тварини – танкерос» («*Kaikki eläimet ovat tankeroita*»), неправильно переклавши таблицю «усі тварини – небезпечні» («*all animals are dangerous*»). Після даної історії термін *tankero* у фінській

культурі став ототожнюватися з вигаданою твариною, дивного вигляду» (З особистої бесіди з В. Куджала, що відбулася 02.03.2024 р.). Також, у назві частини можна спостерігати натяк на поняття танго (*tango*), проте жанрові ознаки танцю в композиції не спостерігаються.

За стилістичними параметрами III частина концерту дотримується магістральної концепції естрадно-джазового напрямку, які представлені, зокрема: 1) «легкою», відносно простою мелодією; 2) доповненням музичного полотна джазовою хроматикою; 3) використанням синкоп та ритму свінгу. Окрім цього, у творі можна спостерігати виконавські прийоми, які досить широко поширені в естрадно-джазовій стилістиці, зокрема звуковий ефект *wah-wah* в партії труби (тт. 25–26), який надає тембру інструменту характерного, «нявкуючого» звучання. Також, композитор додає до оркестрового супроводу хай-хет, посилюючи відчуття естрадності та видовищності III частини концерту.

Не менш цікавим аспектом, ілюструючим прояв комічного, варті елементи інструментального театру в даній частині. Так, митець ремарками в партитурі визначає епізоди театралізованого характеру, зокрема: моменти, коли диригенту непотрібно диригувати оркестром (тт. 3–4, 7–10); демонстрація спантеличеного погляду соліста навколо перед грою каденції (40 т.); показове бажання баяніста почати гру, проте без розуміння де вступити (тт. 60–71); та нарочитим обміном поглядів між солістом та диригентом в кінці твору (76 т.).

На рівні вираження форм ігрової взаємодії в партіях соліста та оркестру між собою в III частині слід відмітити фігури ігрової логіки комічного, гротескного характеру. Так, однією з них варто назвати ігрову фігуру «сміховий дублер», яка яскраво представлена в 58–71 тактах частини. В основі зазначеного музичного фрагменту лежить нашарування асинхронних за порядком вступу мелодичних ліній, інтонаційно подібних, проте зі значним викривленням ритму та штриха. Також, слід відзначити фігуру «зупинення дії», яка яскраво відображена в 3–4 та 8–9 тактах частини. Дана ігрова фігура представлена музичною фразою в паріях соліста та оркестру, яка умисно зупинена на дисонуючому тоні без можливості його подальшого розв'язання. Тож, зазначені фігури ігрової логіки надають III частині концерту ознак комічного, театрального начала. Окрім цього, у 40 такті Ю. Тіенсуу вводить сольну каденцію. Митець не прописує її, лише зазначаючи, що каденція повинна бути короткою або навіть відсутньою, якщо цього забажає соліст.

IV частина «*Nitegali / Yömyyri*» є ліричним центром у концерті. За ансамблевою взаємодією соліста та оркестру між собою зазначений розділ відноситься до біцентричної форми солювання. Отже, тематичний матеріал IV частини представлений рівномірно в партіях баяна та оркестру. Композиція побудована з низки коротких, віртуозних реплік, розташованих у високому регістрі. Дані мелодичні фрази мають значну кількість мелізмів, зокрема трелів, різних за напрямком руху та інтервального сполучення. Тому, можна припустити,

що зазначена композиторська інтенція зумовлена бажанням відобразити щебетання птахів, їх спів. Дане судження переконливо підтверджується найменуванням IV частини концерту, в якому прослідковується натяк на птаха солов'я (*nightingale*). Також, можна спостерігати альянзю на жанр ноктюрн (з французького *nocturne* – нічний), який фінською мовою має переклад *Yö*. Серед тваринного світу, репрезентованого в даній частині, присутній також натяк на крота (*nightmole*).

Окремо слід відмітити місце сонорної техніки в IV частині концерту. Композитор наповнює фактуру твору численними формами сонорної музики, зокрема: лініями (партія контрабаса, тт. 15–22); мобільними смугами (партії струнних, тт. 40–44); точками (партія альтів, тт. 8–12); різноманітними комбінаціями *glissando*, *pitch bending* тощо. Не виключено, що зазначені композиторські прийоми зумовлені бажанням Ю. Тіенсуу відобразити атмосферу таємничості та страху, оскільки в назві частини також прослідковується альянзю на слово *nightmare*, яке англійською мовою перекладається як страхіття, страшний сон.

Зауважимо, що звернення до містичних і кошмарних образів не є випадковим у творчості Ю. Тіенсуу, яскравим прикладом чого слід назвати його концерт для баяна з оркестром «*Spiriti*» («Душі»). Так, в IV частині концерту, що має назву «*Incubo nostalgico*» («Ностальгічний кошмар»), відображено переплетіння химерних образів, які асоціюються з польотами душ [4, с. 148]. Тому, даний аспект також яскраво демонструє вектори творчої діяльності Ю. Тіенсуу та характерні риси його композиторського стилю загалом.

IV частина концерту має сольну каденцію *ad libitum*, яка розташована в 53 такті. Як зазначає композитор ремаркою в партитурі, що в розділі можлива коротка спокійна каденція, але за умови, що в основі неї буде лежати тематичний матеріал зазначеної частини. Відзначимо, що ліричні сольні каденції є вельми рідкісним явищем у жанрі концерту для баяна з оркестром. Тому, наявність сольної вставки даного різновиду свідчить про тенденцію модернізації каденції, як особливої форми самовираження виконавця, та оновлення жанру концерту для баяна з оркестром загалом.

Фінальна, V частина концерту «*Flame 'n go / Leimuri*» має запальний характер та вельми швидкий темп. Назва частини поєднує в собі декілька понять, зокрема: полум'я (*flame*), птаха фламінго (*flamingo*), та танець фламенко (*flamenco*). Якщо жанрові риси фламенко не представлені зовсім, то стихія полум'я семантично досить чітко репрезентована в розділі. Так, яскравими прикладами проявів вогню в композиції слід назвати: язики полум'я, які зображені швидкими пасажами в партіях скрипок та духових інструментів та кластерною графікою в партії баяна (тт. 17–18, тт. 66–69); тріскання дерева (партії скрипок, тт. 27–28, 31–32); а також жевріння полум'я, котре відображене хроматичними пасажами в парії баяна *solo* на динамічному відтінку *piano* (тт. 34–39). Окрім цього, у частині наявна чимала кількість *glissando*, що тільки додає композиції поривчастого характеру. Завершується концерт потужним

глісандо в партіях оркестру (тт. 82–83), та театралізованим падінням соліста на підлогу (84 т.), як демонстрація фізичного виснаження, втоми. Тож, основоположною ідеєю даної частини є відображення стихії вогню в безлічі її відтінків, та імплементації специфічних виконавських прийомів у мікротонову композицію.

Висновки. Отже, жанр концерту для чвертьтонового баяна з оркестром продовжує активно проростати в сучасне баянно-акордеонне мистецтво. Представлений чималою кількістю творів, різноманітних за жанрово-стильовими та мовно-стилістичними показниками зазначений жанр за досить короткого періоду часу став важливим полем мистецьких пошуків та оригінальних ідей. Творчість Ю. Тіенсуу має вагомий вплив на жанр концерту для чвертьтонового баяна з оркестром та баянно-акордеонного мистецтва загалом. Звертаючись до мікрохроматики, як однієї із ключових трендів сучасного баянно-акордеонного мистецтва, митець значно розширює її жанрово-стильову панораму та коло образів. Не менш важливим у контексті розвитку зазначеного жанру варто відмітити роль В. Куджали – винахідника конструкції чвертьтонового баяна (разом із С. Хаапамякі), та першого виконавця переважної більшості творів у даній мистецькій сфері, зокрема концерту «*Anomal dances*» для чвертьтонового баяна з оркестром Ю. Тіенсуу.

Резюмуючи викладене, відмітимо характерні композиційні та змістові риси даного твору, які представлені комплексом жанрово-стильових та мовно-стилістичних показників, різноманітними семантемами, а також численними виконавськими прийомами, які лежать в основі концерту, а саме: 1) поєднання домінантно-сольного та біцентричного типів взаємодії соліста та оркестру між собою; 2) проникнення жанрових ознак сюїти та мініатюри в концерті; 3) відображення різноманітних форм сольовання та ігрових структур; 4) імплементація естрадно-джазової стилістики в III частині твору, та сучасних технік композиторського письма (зокрема сонорики та алеаторики) в концерті; 5) введення в музичне полотно віртуозної та ліричної сольної каденції; 6) наповнення програми концерту лінгвістичними альянзіями, ремінісценціями, паронімами, оксиморонами, okazionalizмами та відображення їх у музичному творі; 7) звернення до специфічних прийомів гри в партіях оркестру та соліста (зокрема кластерів, *pitch bending*, *glissando*); 8) насичення композиції елементами інструментального театру (демонстративним падінням баяніста в кінці концерту, обміном поглядів між солістом та диригентом, відображенням спантеленого погляду баяніста перед грою каденції тощо).

Тож, концерт «*Anomal dances*» для чвертьтонового баяна з оркестром Ю. Тіенсуу є яскравим прикладом імплементації оригінальних авторських концепцій та ідей у жанрову природу концерту для чвертьтонового баяна з оркестром. Збагачуючи твір різноманітними семантемами, численними альянзіями та ремінісценціями митець створив композицію, яка, за вельми короткого періоду часу, змогла посісти чільне місце в жанрі концерту для чвертьтонового баяна з оркестром

та в сучасному баянно-акордеонному мистецтві. Тому, поглиблене дослідження особливостей та характерних рис у жанрі концерту для чвертьтонового баяна з оркестром може значно збагатити та розширити уявлення

про сучасне баянно-акордеонне мистецтво, а також осмислити місце і перспективи мікротонавої музики для баяна в глобальному музичному просторі, що становить **перспективу подальших наукових розвідок.**

Література:

1. Біла К.С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба) : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Київ, 2010. 204 с.
2. Булда М. В. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Івано-Франківськ, 2007. 270 с.
3. Василенко О. Тенденції розвитку жанру концерту для баяна з оркестром у світовому музичному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століть. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. № 65. Том 1. С. 62–69.
4. Василенко О. Особливості композиторського письма в концерті для баяна з оркестром «Spiriti» Ю. Тіенсуу. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матер. міжнар. наук. конф. (м. Харків, 22–23 листопада 2023 р.). Харків, 2023. С. 147–148.
5. Ващенко О. В. Тенденції розвитку зарубіжного інструментального концерту кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття. *Аспекти історичного музикознавства*. 2024. Вип. № XXXV (35). С. 225–250.
6. Нижник А. О. Український баянний концерт: тенденції розвитку жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2013. 18 с.
7. Скрипник Л. М. Специфіка виявлення принципів діалогу та гри у скрипкових концертах ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2009. 224 с.
8. Олексів Я. В. Рецепція жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2011. 20 с.
9. Сташевський А. Я. Специфіка виражальних засобів в українській музиці для баяна (остання чверть ХХ – перше десятиріччя ХХІ ст.) : дис. ... докт. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2013. 569 с.
10. Ader L. Introduction to Microtonal Music. *Microtonal Music in Central and Eastern Europe. Historical Outlines and Current Practices*. / Ed. by Leon Stefanija, Rūta Stanevičiūtė. Ljubljana, 2020. pp. 11–44.
11. Kujala V. Quarter tone accordion. *Modern accordion perspectives*. 2013. Issue № 1. pp. 19–21.
12. Kujala V. Biography, repertoire and videos. URL: <https://velikujala.com/> (дата звернення: 30.10.2024).
13. Nieminen R. The universe within us – focus on the composer Jukka Tiensuu. Article. URL: <https://fmq.fi/articles/focus-on-the-composer-jukka-tiensuu> (дата звернення: 30.10.2024).
14. Tiensuu J. Biography and works. URL: <https://tiensuu.fi/> (дата звернення: 30.10.2024).

References:

1. Ader L. (2020). Introduction to Microtonal Music. *Microtonal Music in Central and Eastern Europe. Historical Outlines and Current Practices*. Eds. by Leon Stefanija, Rūta Stanevičiūtė. Ljubljana. pp. 11–44 [in English].
2. Bila K. S. (2010). *Zhanrovo-stylova model instrumentalnoho kontsertu ta kontseptsiiini zasady kompozytorskoj interpretatsii (na prykladi tvoriv L. M. Koloduba)* [The genre-style model of an instrumental concert and the conceptual foundations of a composer's interpretation (on the example of the works of L. M. Kolodub)]. [Candidate's thesis]. 17.00.03. Kyiv. 204 p. [in Ukrainian].
3. Bulda M. V. (2007). *Estradno-dzhazova muzyka v akordeonno-baiannomu mystetstvi Ukrainy druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia: kompozytorska tvorchist i vykonavstvo* [Pop-jazz music in the accordion-bayan art of Ukraine of the second half of the XX – beginning of the XXI century: composer's creativity and performance]. [Candidate's thesis]. 17.00.03. Ivano-Frankivsk. 270 p. [in Ukrainian].
4. Kujala V. (2013). Quarter tone accordion. *Modern accordion perspectives*. № 1. pp. 19–21 [in English].
5. Kujala V. (2024, October 30). Biography, repertoire and videos. Retrieved from <https://velikujala.com/> [in English].
6. Nieminen R. (2024, October 30). The universe within us – focus on the composer Jukka Tiensuu. Article. Retrieved from <https://fmq.fi/articles/focus-on-the-composer-jukka-tiensuu> [in English].
7. Nyzhnyk A. O. (2013). *Ukrainskyi baiannyi kontsert: tendentsii rozvytku zhanru* [Ukrainian accordion concert: trends in the development of the genre]. [Extended abstract of candidate's thesis, Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko]. Lviv. 18 p. [In Ukrainian].
8. Oleksiv Ya. V. (2011). *Retseptsiiia zhanriv siuity i partyty v ukrainskii baiannii muzytsi druhoi polovyny XX stolittia* [Reception of suite and partita genres in Ukrainian accordion music of the second half of the XX century]. [Extended abstract of candidate's thesis]. 17.00.03. Lviv. 20 p. [in Ukrainian].
9. Skrypnyk L. M. (2009). *Spetsyfika vyivlennia pryntsyypiv dialohu ta hry u skrypkovykh kontsertakh XX stolittia* [The specificity of identifying the principles of dialogue and playing in violin concerts of the 20th century]. [Candidate's thesis]. 17.00.03. Kyiv. 224 p. [in Ukrainian].
10. Stashevskiy A. Ya. (2013). *Spetsyfika vyrzhalnykh zasobiv v ukrainskii muzytsi dlia baiana (ostannia chvert XX – pershe desiatyrychchia XXI st.)* [The specificity of expressive means in Ukrainian accordion music (the last quarter of the 20th century – the first decade of the 21st century)]. [Doctoral thesis]. 17.00.03. Kyiv. 569 p. [in Ukrainian].
11. Tiensuu J. (2024, October 30). Biography and works. Retrieved from <https://tiensuu.fi/> [in English].
12. Vashchenko O. V. (2024). *Tendentsii rozvytku zarubizhnoho instrumentalnoho kontsertu kintsia XX – pershoi chverti XXI stolittia* [Trends in the development of the foreign instrumental concert at the end of the 20th – the first

quarter of the 21st century]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva* [Aspects of historical musicology]. № XXXV (35). pp. 225-250.

13. Vasylenko O. (2023). *Tendentsii rozvytku zhanru kontsertu dlia baiana z orkestrom u svitovomu muzychnomu mystetstvi kintsia XX – pochatku XXI stolit* [Development tendencies of the concert genre for accordion with orchestra in world musical art the end of the 20th – beginning of the 21st century]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk* [Current issues of humanitarian sciences]. №. 65. Volume 1. pp. 62–69 [In Ukrainian].

14. Vasylenko O. (2023, 22–23 lystopada). *Osoblyvosti kompozytorskoho pysma v kontserti dlia baiana z orkestrom «Spiriti» J. Tiensuu* [Peculiarities of the composer's writing in the concerto for accordion with the orchestra «Spiriti» by J. Tiensuu]. *Kulturolohiiia ta sotsialni komunikatsii: innovatsiini stratehii rozvytku* [Culturology and social communications: innovative development strategies]. mater. mizhnar. nauk. konf. Kharkiv. pp. 147–148 [In Ukrainian].

ДИСТАНЦІЙНА ОСВІТА ДОМРИСТІВ У СУЧАСНИХ УМОВАХ: ВИКЛИКИ, ДОСВІД, РЕКОМЕНДАЦІЇ

Данилюк Яна Владиславівна,

старша викладачка кафедри народних інструментів

Харківської державної академії культури

ORCID ID: 0000-0001-6173-1040

У статті висвітлено основні виклики дистанційного навчання домристів у сучасних умовах, обумовлених технічними, педагогічними, соціально-психологічними та організаційними аспектами. Доведено, що дистанційний формат навчання, хоча й забезпечує безперервність освітнього процесу, супроводжується значними обмеженнями, зокрема низькою якістю звуку та відео, нестабільністю інтернет-з'єднання, відсутністю спеціалізованого обладнання, а також складнощами в забезпеченні ефективної педагогічної взаємодії. Охарактеризовано вплив дистанційного формату на виконавську підготовку студентів, зокрема на передачу тонких нюансів гри, емоційного змісту музичних творів і організацію ансамблевої взаємодії між домристом, концертмейстером і викладачем. Констатовано, що відсутність можливості безпосередньої взаємодії та живого контакту значно ускладнює процес формування виконавських навичок і може негативно впливати на мотивацію здобувачів освіти. Обґрунтовано доцільність впровадження сучасних технологій, які забезпечують високу якість звуку й відео, а також адаптованих методик викладання, спрямованих на подолання технічних і педагогічних викликів. Визначено важливість розвитку цифрових компетенцій як викладачів, так і студентів, що дозволяє ефективно використовувати новітні інструменти та технології в освітньому процесі. Акцентовано увагу на необхідності поєднання синхронних і асинхронних методів навчання, які сприяють підвищенню ефективності дистанційного викладання. Запропоновано низку рекомендацій щодо створення умов для індивідуалізації навчального процесу, формування мотивації студентів і підтримки їхнього емоційного стану.

Ключові слова: дистанційне навчання, музична освіта, дистанційна освіта, домра, педагогічна взаємодія, цифрові технології, виклики, мотивація студентів, концертмейстер, виконавська підготовка.

Danyliuk Yana. Distance education of domra players in modern conditions: challenges, experience, recommendations

The article highlights the main challenges of distance learning for domistas in modern conditions due to technical, pedagogical, socio-psychological and organisational aspects. It is proved that the distance learning format, although it ensures the continuity of the educational process, is accompanied by significant limitations, in particular, low quality sound and video, instability of the Internet connection, lack of specialised equipment, as well as difficulties in ensuring effective pedagogical interaction. The influence of the distance format on the performance training of students, in particular on the transmission of subtle nuances of playing, the emotional content of musical works and the organisation of ensemble interaction between the domist, concertmaster and teacher, is described. It is stated that the lack of direct interaction and live contact significantly complicates the process of forming performance skills and can negatively affect the motivation of students. The expediency of introducing modern technologies that provide high quality sound and video, as well as adapted teaching methods aimed at overcoming technical and pedagogical challenges is substantiated. The importance of developing digital competencies of both teachers and students is determined, which allows them to effectively use the latest tools and technologies in the educational process. Attention is focused on the need to combine synchronous and asynchronous teaching methods that contribute to the effectiveness of distance teaching. In particular, the use of recordings of musical pieces and exercises, mixing audio and video parts of the concertmaster and student allow to compensate for certain limitations of the distance format. A number of recommendations are offered to create conditions for individualising the learning process, forming student motivation and supporting their emotional state.

Key words: distance learning, music education, distance education, domra, pedagogical interaction, digital technologies, challenges, student motivation, concertmaster, performance training.

Вступ. Глобальні кризи останніх років, зокрема пандемія COVID-19, яка почалася у 2020 році та повномасштабна військова агресія росії проти України, що триває з 2022 року, суттєво трансформували систему освіти, створивши нові виклики. Перехід на дистанційний формат навчання став вимушеним рішенням, що дозволило зберегти безперервність освітнього процесу. Водночас він виявив значні технічні, організаційні й педагогічні труднощі, особливо у викладанні дисциплін, пов'язаних із виконавським мистецтвом.

Особливістю мистецьких дисциплін, як-от «Спеціальний інструмент (домра)», є залежність від безпосередньої взаємодії між викладачем, здобувачем освіти та концертмейстером – ключового компонента практичної складової навчання. У дистанційному форматі можливість такої «живої» взаємодії зникає, що значно

ускладнює досягнення освітніх цілей. Крім того, нестабільність інтернет-з'єднання, брак спеціалізованого обладнання та інші технічні обмеження додатково ускладнюють навчальний процес.

В Україні функціонують очна, дистанційна та змішана форми навчання, що дозволяє забезпечувати освітній процес за різних обставин. Нагальним завданням залишається створення належних умов для навчання в регіонах, які зазнали найбільших втрат унаслідок бойових дій, зокрема в Харкові, де всі заклади освіти, включно з мистецькими, продовжують працювати в онлайн-форматі. Варто зазначити, що «руйнування освітньої інфраструктури набули катастрофічного масштабу: понад 3,5 тисячі закладів освіти зазнали пошкоджень, а майже 400 із них були повністю знищені» [11]. За таких умов пошук інноваційних підходів

до дистанційного викладання, які враховують специфіку музично-виконавських дисциплін і забезпечують збереження якості освіти, стає особливо актуальним.

Попри низку викликів, цифрові технології пропонують нові можливості для збагачення освітнього процесу. Їхня інтеграція, адаптована до потреб виконавського мистецтва, дає змогу частково компенсувати втрати традиційних методик і сприяє розвитку нових форм навчання. Це підкреслює важливість досліджень у цій галузі для сталого розвитку мистецької освіти в умовах глобальних і регіональних криз.

Матеріали та методи. Аналіз наукових праць свідчить, що дистанційна освіта інструменталістів-виконавців, хоча й є предметом активного дослідження, досі недостатньо вивчена, особливо в контексті навчання домристів. Наявні роботи здебільшого фокусуються на загальних аспектах цифровізації освіти та організації дистанційного навчання, тоді як практичний досвід у цій галузі потребує подальшого систематичного узагальнення.

Теоретичну основу дослідження становить аналіз наукових праць, присвячених цифровій трансформації освіти та особливостям дистанційного навчання музикантів. У дослідженні А. Бондаренка [1] висвітлено технічні виклики дистанційного навчання, зокрема потребу адаптації традиційних методик викладання до онлайн-формату. Праця М. Екман та К. Бурман [4] акцентує увагу на викликах взаємодії між викладачем, студентом і концертмейстером, розкриваючи вплив цифрових технологій на якість ансамблевої роботи. У статті І. Левицької та Т. Осадчої [7] розглядаються можливості використання хмарних і мобільних технологій для підготовки майбутніх педагогів мистецтва. С. Чугай [13] аналізує методи й форми роботи у дистанційному навчанні гри на музичних інструментах, наголошуючи на значенні самостійної роботи студентів. Дослідження Б. Кишакевича, С. Кишакевич та Г. Стець [6] висвітлюють сучасні технологічні підходи до викладання мистецьких дисциплін, а робота М. Данилюка [2] зосереджується на потенціалі інформаційних технологій у розвитку музичної освіти. Аналіз праці Н. Носоєць, Ю. Мисливця та Є. Барбаш [8] дозволяє краще зрозуміти організаційні аспекти цифровізації в системі вищої освіти. Історичний розвиток дистанційної освіти, а також її запровадження в Україні розглядається у працях В. Олійника [10], який акцентує увагу на етапах становлення дистанційного навчання у світі та О. Огієнка [9], що аналізує зарубіжний та вітчизняний досвід дистанційної педагогічної освіти.

Емпіричну основу дослідження становить педагогічний досвід автора, набутий під час викладання дисципліни «Спеціальний інструмент (домра)» у Харківській державній академії культури. На момент проведення дослідження клас налічував 10 домристів, що уможливило детальний аналіз специфіки дистанційного навчання. *Методи спостереження, аналізу та узагальнення* дали змогу виявити ключові труднощі, пов'язані з технічними, педагогічними й організаційними аспектами онлайн-занять. Поєднання емпіричних і теоре-

тичних підходів, доповнене узагальненням здобутого досвіду, сприяло формулюванню рекомендацій щодо підвищення якості дистанційної освіти домристів.

Мета дослідження: визначити ключові проблеми дистанційного навчання домристів і розробити практичні рекомендації, спрямовані на підвищення ефективності освітнього процесу.

Результати. Дистанційна освіта має довгу історію, що бере початок із середини XIX століття. У 1840 році Ісаак Пітман започаткував перший задокументований курс дистанційного навчання, використовуючи поштовий зв'язок для викладання стенографії у Великій Британії [10, с. 17]. З того часу дистанційне навчання пройшло значну еволюцію, від радіо- та телевізійних курсів до інтеграції цифрових технологій, що дозволяють забезпечити синхронну та асинхронну взаємодію між викладачем і здобувачем освіти.

В Україні дистанційна освіта почала активно розвиватися наприкінці 1990-х років, коли технологічні інновації дали змогу впроваджувати нові форми навчання. Згідно з наказом Міністерства освіти і науки України від 21 січня 2004 року № 40 «Про затвердження Положення про дистанційне навчання», система дистанційної освіти (СДО) була офіційно визнана частиною національної системи освіти. У той же час її розвиток розпочався значно пізніше, ніж у країнах Західної Європи, і супроводжувався труднощами, зумовленими низьким рівнем інформатизації суспільства, недостатнім оснащенням закладів освіти комп'ютерною технікою та відсутністю спеціалізованих методик дистанційного навчання [9, с. 49]. Згодом цифровізація освіти стала пріоритетом на державному рівні, особливо в умовах таких криз, як пандемія COVID-19 і повномасштабна війна. У таких обставинах дистанційна освіта не лише забезпечує безперервність навчального процесу, але й створює нові виклики, що потребують адаптації традиційних методик до онлайн-формату.

Дистанційна освіта визначається як форма навчального процесу, що здійснюється за допомогою цифрових технологій, які забезпечують синхронну або асинхронну взаємодію між викладачем і студентом незалежно від їхнього фізичного місцезнаходження. У контексті мистецьких дисциплін дистанційна освіта має унікальні особливості, оскільки процес навчання тісно пов'язаний із практичними аспектами виконавської діяльності. На основі проведеного аналізу можна стверджувати, що ефективність онлайн-навчання залежить від подолання кількох ключових викликів, які можна класифікувати за такими напрямками:

1. *Технічні аспекти:* забезпечення якості звуку та відео, стабільного інтернет-з'єднання, а також доступу до сучасного обладнання.

2. *Педагогічні аспекти:* адаптація методик викладання до онлайн-формату, підтримка взаємодії між викладачем, здобувачем освіти та концертмейстером, а також розробка ефективних способів контролю техніки виконання.

3. *Соціально-психологічні аспекти:* подолання ізоляції, підтримка мотивації студентів, створення емоційно сприятливого навчального середовища.

4. *Організаційні аспекти:* забезпечення робочого простору вдома, організація комунікації між учасниками освітнього процесу, доступ до навчальних матеріалів та інструментів, а також планування розкладу, що враховує специфіку дистанційного формату.

Далі детально розглянемо кожен із цих напрямів.

Технічні аспекти. Серед ключових викликів дистанційної освіти домристів є технічні обмеження, які суттєво впливають на якість навчального процесу. Гра на музичних інструментах вимагає детального опрацювання звуку, а також безперервної взаємодії між учасниками освітнього процесу, що створює значну залежність від якісного технічного забезпечення. Музично-інструментальне мистецтво ґрунтується на передачі таких тонких нюансів виконання, як динаміка, агогіка, штрихи тощо. Використання стандартних мікрофонів і камер, вбудованих у ноутбуки або смартфони, часто призводить до спотворення звуку, що ускладнює об'єктивне оцінювання гри виконавця і заважає передачі художнього задуму твору. Ще однією значущою перешкодою є нестабільність інтернет-з'єднання: постійні затримки сигналу, розсинхронізація аудіо та відео або повне переривання зв'язку суттєво ускладнюють проведення синхронних занять. У таких умовах викладачі часто змушені вдаватися до асинхронних методів навчання, таких як запис аудіо– та відеоматеріалів. Однак це вимагає значних додаткових зусиль і часу, а також володіння, як мінімум, базовими навичками роботи з програмами для редагування аудіо та відео.

Педагогічні аспекти. Ефективність навчання гри на домрі значною мірою залежить від якості *педагогічної взаємодії між викладачем і студентом*. У дистанційному форматі ця взаємодія стикається з низкою викликів, що впливають на засвоєння техніки виконання, формування художнього мислення та мотивацію здобувачів освіти.

Традиційно викладач може безпосередньо впливати на виконавський апарат домриста: коригувати посадку, постановку інструмента, положення рук, а також оперативно виправляти недоліки в техніці виконання. У дистанційному форматі така корекція стає значно складнішою, оскільки викладач позбавлений можливості фізично впливати на рухи студента, що є ключовим для формування правильних виконавських навичок. Тобто, основна проблема полягає у неможливості миттєвої демонстрації та корекції рухів у реальному часі.

Крім цього, технічні обмеження, такі як невисока якість камер або спотворення відеосигналу, ускладнюють процес тоді, коли викладач намагається продемонструвати фрагмент твору чи певну вправу на домрі. Низька якість зображення та затримки сигналу можуть спотворювати візуальну та аудіальну інформацію, що ускладнює взаєморозуміння між викладачем і студентом.

Варто зауважити, що втрата невербальних засобів комунікації (жести, міміка, інтонаційне забарвлення голосу) суттєво ускладнює передачу емоційного змісту та встановлення безпосереднього психологічного контакту між учасниками освітнього процесу. Викла-

дач зазвичай послуговується цими засобами, щоб продемонструвати настрій музичного твору, що є важливим для його глибокого сприйняття та інтерпретації студентом.

Серед головних аспектів навчального процесу є *взаємодія з концертмейстером*, яка в онлайн-форматі зазнає істотних трансформацій. У звичних умовах здобувач освіти та концертмейстер спільно відпрацьовують нюанси ансамблевої гри в реальному часі, що дає змогу оперативного коригувати динаміку, артикуляцію, агогіку та інші аспекти інтерпретації твору. В умовах дистанційного навчання процес стає значно складнішим, адже викладач повинен поєднувати педагогічну діяльність із технічними завданнями. Зокрема, соліст і концертмейстер записують свої партії окремо, а викладач згодом зводить ці матеріали за допомогою спеціалізованих програм для редагування аудіо та відео.

Підготовка запису фортепіанної партії є багатетапним процесом, який вимагає тісної співпраці між викладачем і концертмейстером. Викладач надає концертмейстеру детальні рекомендації, що враховують художні особливості та специфіку інтерпретації твору. Також ці інструкції охоплюють такі ключові аспекти як темп, агогіка, динаміка та характер звучання, які мають відповідати рівню виконавської майстерності студента. Зазвичай процес запису не обмежується одним дублем: концертмейстеру доводиться виконувати кілька спроб для досягнення оптимального результату. Лише після цього готовий запис надсилається студенту-домристу, який, орієнтуючись на нього, здійснює власний відеозапис. Завершальним етапом є зведення записів домриста й концертмейстера, яке здійснює викладач. Це вимагає від нього володіння технічними компетенціями роботи з аудіо- та відеоредакторами – навичками, що виходять за межі традиційної спеціалізації викладачів мистецьких дисциплін. Такий підхід, хоча й забезпечує безперервність освітнього процесу, значно збільшує навантаження на всіх його учасників та створює додаткові виклики для організації навчання.

Відзначимо, що «помітною складовою успіху в процесі спільного музикування в індивідуальних виконавських класах... є подолання та відпрацювання технічних труднощів, які зустрічаються в творах програмового змісту, розробка концепції інтерпретації та кінцеве виконавське рішення твору, що супроводжується постійною взаємопідтримкою піаніста-концертмейстера» [4, с. 121]. В умовах онлайн-навчання така взаємопідтримка втрачається, оскільки учасники працюють ізольовано один від одного, а їхня взаємодія обмежується виключно обміном записами.

Соціально-психологічні аспекти. Одним із найбільш суттєвих викликів дистанційного навчання є проблема соціальної ізоляції здобувачів освіти. В умовах, коли освітній процес проходить виключно онлайн, студенти позбавлені можливості брати участь у колективних формах музикування, таких як ансамблі, оркестри чи групові репетиції.

Колективна взаємодія є важливим елементом мистецької освіти, оскільки вона не лише розвиває музич-

но-інструментальні навички, але й формує відчуття приналежності до творчої спільноти. Дистанційне навчання, позбавлене живого контакту з викладачем, концертмейстером і однокласниками, часто викликає почуття самотності, що негативно впливає на емоційний стан студентів і знижує їхню мотивацію до навчання. Відсутність ансамблевої гри та живої взаємодії з колективом створює відчуття відірваності від творчої спільноти та може перешкоджати формуванню емоційної стійкості, креативності й командної роботи – ключових складових професійного становлення музиканта. Ці проблеми особливо загострюються в умовах соціально-економічної нестабільності, які посилюють почуття стресу та тривоги, впливаючи на загальну залученість студентів до освітнього процесу. Як зазначає О. Прядко, «сумісне виконання музичного твору може сприяти виникненню в музиканта відчуття соціабельності, об'єднаності з іншими учасниками музичного колективу, значимості внеску у досягнення спільної мети» [12, с. 127]. Крім того, коли музиканти «пізнають радість від успішних виступів в ансамблі, вони починають більш комфортно почувати себе і в якості виконавця-соліста» [5, с. 54]. Це формує у студентів відчуття колективної єдності, що особливо важливо для збереження їхнього емоційного здоров'я в умовах обмеженої соціальної взаємодії.

Організаційні аспекти. Навчання в домашніх умовах позбавлене чітких меж між освітнім і побутовим середовищем, що створює додаткові труднощі для здобувачів освіти. Наявність співмешканців, шум, побутові обов'язки, а також відсутність обладнаного робочого місця можуть призводити до частих відволікань і зниження концентрації. Недостатня організація робочого простору та відсутність належного контролю за навчальним розкладом можуть знижувати ефективність освітнього процесу.

Спокуса присвятити більше часу розважальному контенту або соціальним мережам під час самостійної підготовки до занять також ускладнює розвиток здатності до зосередженої роботи та самодисципліни. У дистанційному форматі студенти позбавлені можливості працювати в спеціально обладнаних аудиторіях навчального закладу, проводити репетиції з концертмейстером або отримувати негайний зворотний зв'язок від викладача. Це змушує їх повністю організувати навчальний процес у домашніх умовах, що потребує високого рівня самостійності та відповідальності.

Рекомендації. Для подолання ключових проблем дистанційного навчання домристів важливо впроваджувати сучасні технології та адаптовані методики викладання. Зокрема, використання спеціалізованих програм для обробки аудіо– та відеозаписів, які забезпечують зведення та редагування партій домриста і концертмейстера, дозволяє викладачам ефективно контролювати технічні аспекти виконання та взаємодії. Крім того, важливим чинником успішного навчального процесу є забезпечення доступу всіх учасників до сучасної апаратури, зокрема зовнішніх мікрофонів, камер із високою роздільною здатністю, спеціалізованих аудіо-

оінтерфейсів, а також інструментів для забезпечення якісного відеозображення. Використання такої техніки значно покращує якість передачі звукових характеристик і візуальної комунікації, що сприяє підвищенню ефективності синхронного навчання та загальної якості освітнього процесу.

Підвищення цифрової грамотності всіх учасників освітнього процесу є необхідним чинником для успішного використання таких інструментів, адже «цифровізація музичної освіти дозволяє розширити межі традиційного навчання, зробити його більш доступним, інтерактивним, а також відкриває нові можливості для творчого розвитку та спілкування в глобальному музичному співтоваристві» [6, с. 3].

Поєднання синхронних та асинхронних методів навчання може частково компенсувати обмеження дистанційного формату. Синхронні заняття у форматі відеоконференцій дозволяють викладачам безпосередньо взаємодіяти зі студентами, оперативно коригувати технічні прийоми, аналізувати виконання і надавати рекомендації у реальному часі. Натомість асинхронні методи включають запис студентами аудіо– та відеоматеріалів для подальшого аналізу викладачем. Крім цього, викладачі можуть пропонувати студентам записи фрагментів творів або вправ у власному виконанні як зразок для вивчення та наслідування. Практика свідчить, що «такий підхід забезпечує глибше опрацювання матеріалу, сприяє індивідуалізації навчального процесу та підвищує якість засвоєння музичних творів» [3, с. 315].

Завдання для самостійної роботи, зокрема створення записів музичних творів, їхніх фрагментів чи технічних вправ, допомагають розвивати відповідальність і дисциплінованість виконавців-домристів. Аналіз власних записів дозволяє виявляти сильні й слабкі сторони, працювати над помилками та вдосконалювати техніку виконання.

Викладачам доцільно застосовувати інтерактивні онлайн-інструменти, такі як віртуальні метрономи, тьюнери та спеціалізовані платформи для навчання, адже «ці інструменти сприяють підвищенню доступності музичної освіти, спрощує процес навчання і викладання, а також розширюють можливості для творчого розвитку» [2, с. 319].

Педагогам варто допомагати здобувачам освіти у визначенні чітких, досяжних цілей і створенні індивідуальних планів професійного розвитку, враховуючи їхні унікальні здібності та потреби. Такий персоналізований підхід сприяє залученості студентів до навчального процесу, підтримує їхню мотивацію та формує відповідальність за власний творчий і професійний розвиток. Водночас створення довірливої атмосфери, відкритість до спілкування та надання психологічної підтримки допомагають долати стресові ситуації та зберігати інтерес до навчання. Регулярні консультації, обговорення результатів роботи, труднощів і досягнень, а також організація неформального спілкування сприяють підтриманню емоційного балансу й мотивації, необхідних для ефективного освітнього процесу.

Важливим аспектом дистанційного навчання є створення можливостей для публічної демонстрації досягнень музикантів-виконавців. Участь в офлайн- та онлайн конкурсах, фестивалях і концертах дозволяє відчути себе частиною музичної спільноти. Такі виступи додають елемент змагальності, стимулюють виконавців до ретельної підготовки, сприяють розвитку їхньої професійної майстерності та підтримують мотивацію до вдосконалення.

Підвищення кваліфікації викладачів є важливим напрямом удосконалення роботи у дистанційному форматі. Участь у вебінарах, онлайн-курсах та тренінгах дозволяє залишатися в курсі новітніх тенденцій у музичній освіті та ефективно впроваджувати інновації в навчальний процес. Співпраця між викладачами сприяє обміну досвідом, розробці нових методик і матеріалів, що підвищує загальний рівень викладання мистецьких дисциплін.

Дистанційне навчання має потенціал стати ефективним доповненням до традиційного очного формату, збагативши його інструментами для індивідуалізації та гнучкості освітнього процесу. Формування цифрових навичок у здобувачів освіти та викладачів сприятиме їхній адаптації до сучасних вимог ринку праці та забезпечить конкурентоспроможність у професійній діяльності.

Висновки. Дистанційне навчання домристів у сучасних умовах супроводжується низкою технічних, педагогічних та організаційних викликів: нестабільне інтернет-з'єднання, відсутність спеціалізованого обладнання, низька якість звуку й відео та обмеження в педагогічній взаємодії. Втрата «живого контакту» між викладачем, здобувачем освіти й концертмейстером, а також соціальне відчуження та зниження мотивації створюють додаткові перешкоди для досягнення освітніх цілей.

Попри це дистанційний формат відкриває перспективи для впровадження новітніх педагогічних техно-

логій і методів викладання. Поєднання синхронних та асинхронних занять, використання спеціалізованих аудіо- й відеоредакторів, віртуальних інструментів та інтерактивних платформ розширює методичний арсенал викладача й підвищує ефективність навчального процесу.

Критично важливим чинником поліпшення якості онлайн-навчання є розвиток цифрових компетенцій як студентів, так і викладачів, що дозволяє повною мірою використовувати можливості дистанційного формату та зберігати високий рівень підготовки навіть у складних умовах. Публічна демонстрація досягнень студентів завдяки участі в конкурсах, фестивалях і концертах – як очних, так і онлайн – сприяє зростанню їхньої мотивації, виконавської майстерності та впевненості.

Для ефективного розв'язання цих проблем потрібен комплексний підхід, який включає впровадження сучасних технологій, удосконалення методик викладання, емоційну підтримку студентів і створення умов для індивідуалізації навчання. Успішна реалізація таких стратегій адаптує освітній процес до глобальних викликів та закладає підґрунтя для подальшого вдосконалення системи підготовки музикантів.

До перспективних напрямів досліджень належить вивчення питань соціалізації здобувачів освіти у дистанційному форматі через організацію спільних творчих проєктів і культурно-освітніх заходів. Зокрема, актуальним є аналіз ефективності синхронних і асинхронних форматів онлайн-взаємодії для формування у студентів відчуття приналежності до творчої спільноти. Особливу увагу слід приділити розробці технологічних і методичних інструментів для координації колективної діяльності в онлайн-середовищі, а також розробці та обґрунтуванню методичних підходів, що сприяють розвитку креативності, емоційної стійкості та навичок командної роботи.

Література:

1. Бондаренко А. Дистанційна освіта музикантів-виконавців: проблеми та перспективи. *Імідж сучасного педагога*. 2020. Т. 3(192). С. 69–72. URL: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-3\(192\)-69-72](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-3(192)-69-72).
2. Данилюк М. М. Вплив інформаційних технологій на розвиток музичної освіти та індустрії: можливості та виклики. *Збірник наукових праць «ЛОГОС» з матеріалами VII Міжнародної науково-практичної конференції*. 2024. С. 317–320. URL: <https://doi.org/10.36074/logos-20.09.2024.063>
3. Данилюк Я. В. Проблеми та перспективи дистанційного навчання домристів в умовах сучасних викликів. *Збірник наукових праць «ЛОГОС» з матеріалами VII Міжнародної науково-практичної конференції*, м. Париж, Франція. 2024. С. 312–316. URL: <https://doi.org/10.36074/logos-20.09.2024.062>.
4. Екман М., Бурман К. Піаністи-концертмейстери – майстри фактурного звукозапису: виклики дистанційного навчання в закладах вищої освіти з мистецькими напрямками. *Синтез мистецької науки, освіти і творчості в Україні та глобальному культурному просторі* : матеріали Четвертої всеукр. науково-практ. конф., м. Ужгород, 17–18 лют. 2022 р. URL: <http://dspace.msu.edu.ua:8080/jspui/handle/123456789/8963>.
5. Іванова О., Лабуз К. Роль ансамблевого музикування у загальному та професійному розвитку юних музикантів. *Вісник Сьєрродонівської академії молодих учених : зб. наук. праць*. 2024. С. 51–57. URL: <https://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/15196>.
6. Кишакевич Б. Ю., Кишакевич С. В., Стець Г. В. Сучасні тенденції цифровізації музичної освіти. *Академічні візії*. 2024. № 27. С. 1–10. URL: <https://www.academy-vision.org/index.php/av/article/view/888>.
7. Левицька І. М., Осадча Т. В. Використання хмарних та мобільних технологій в процесі дистанційного навчання майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2023. № 209. С. 232–237. URL: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2022-1-209-232-237>.
8. Носовець Н., Мисливець Ю., Барбаш С. Цифровізація освітнього процесу закладів вищої освіти. *Дидактика*. 2024. № 2. С. 8–14. URL: <https://doi.org/10.69842/didactics.24.2.1> .

9. Огієнко О. І. Дистанційна педагогічна освіта: зарубіжний та вітчизняний досвід : Метод. рек. Київ : НАПНУ. Ін-т пед. освіти дорослих, 2012. 75 с. URL: http://ipood.com.ua/data/NDR/Information_technology/2012_Ogienko_recomend.pdf?utm_source=chatgpt.com.
10. Олійник В. В. Відкрита післядипломна педагогічна освіта і дистанційне навчання в запитаннях і відповідях: науково-методичний посібник : наук.-метод. посіб. Київ : НАПН України, Ун-т менедж. освіти "А.С.К", 2013. 312 с. URL: https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/7059/1/Посібник_Олійник.pdf.
11. Павлюк А. Кожна сьома школа в Україні пошкоджена через війну – МОН. *Українська правда. Життя*. URL: <https://life.pravda.com.ua/society/v-ukrajini-cherez-viynu-poshkodzheni-ponad-3-5-tisyachi-zakladiv-osviti-300221/>.
12. Прядко О. Емоційна самореалізація учнів засобами музичного мистецтва. *Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи* : матеріали XIII Міжн. наук.– практ. конф., м. Конін – Ужгород – Перемишль – Херсон. 2022. С. 127–128.
13. Чугай С. Особливості дистанційного навчання гри на музичному інструменті студентів ЗВО. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти*. 2021. № 16. С. 61–71. URL: <https://doi.org/10.31865/2414-9292.16.2021.246277>

References:

1. Bondarenko A. (2020) Bondarenko A. Dystantsiyna osvita muzykantiv-vykonavtsiv: problemy ta perspektyvy. [Distance education for musician-performers: Problems and prospects]. *Imidzh suchasnoho pedahoha*, 3(192), pp. 69–72. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-3\(192\)-69-72](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-3(192)-69-72) [in Ukrainian].
2. Danyliuk M. M. (2024) Vplyv informatsiynykh tekhnolohiy na rozvytok muzychnoyi osvity ta industriyi: mozhlyvosti ta vyklyky [The impact of information technology on the development of music education and industry: Opportunities and challenges]. *Zbirnyk naukovykh prats' «LOHOS» z materialamy VII Mizhnarodnoyi nauково-praktychnoyi konferentsiyi, Paris, France*, pp. 317–320. <https://doi.org/10.36074/logos-20.09.2024.063> [in Ukrainian].
3. Danyliuk Y. V. (2024) Problemy ta perspektyvy dystantsiynoho navchannia domrystiv v umovakh suchasnykh vyklykiv [Challenges and prospects of distance learning for domra players under modern conditions]. *Zbirnyk naukovykh prats' «LOHOS» z materialamy VII Mizhnarodnoyi nauково-praktychnoyi konferentsiyi, Paris, France*, pp. 312–316. <https://doi.org/10.36074/logos-20.09.2024.062> [in Ukrainian].
4. Ekman M., & Burman K. (2022) Pianisty-kontsertmeystery – maystry fakturnoho zvukozapysu: vyklyky dystantsiynoho navchannia v zakladakh vyshchoyi osvity z mystets'kymy napryamkamy [Pianist-accompanists as masters of textured sound recording: Challenges of distance learning in higher education institutions with artistic directions]. *Syntezy mystets'koyi nauky, osvity i tvorchosti v Ukrayini ta hlobal'nomu kul'turnomu prostori : materialy Chetvortoyi vseukr. nauково-prakt. konf., m. Uzhhorod, 17–18 lyut.* <http://dspace.msu.edu.ua:8080/jspui/handle/123456789/8963> [in Ukrainian].
5. Ivanova O., & Labuz K. (2024) Rol' ansamblevoho muzykuvannya u zahal'nomu ta profesiynomu rozvytku yunykh muzykantiv [The role of ensemble playing in the general and professional development of young musicians]. *Visnyk Skovorodyniv'skoyi akademiyi molodykh uchennykh : zb. nauk. prats'*. pp. 51–57. <https://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/15196> [in Ukrainian].
6. Kyshakevych B. Y., Kyshakevych S. V., & Stets H. V. (2024) Suchasni tendentsiyi tsyfrovizatsiyi muzychnoyi osvity [Modern trends in the digitalization of music education]. *Akademichni vizyiyi*, 27, pp. 1–10. <https://www.academy-vision.org/index.php/av/article/view/888> [in Ukrainian].
7. Levytska I. M., & Osadcha T. V. (2023) Vykorystannia khmarnykh ta mobil'nykh tekhnolohiy v protsesi dystantsiynoho navchannia maybutn'oho vchytelya muzychnoho mystetstva [The use of cloud and mobile technologies in the process of distance learning for future music art teachers]. *Naukovi zapysky. Seriya: Pedahohichni nauky*, 209, pp. 232–237. <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2022-1-209-232-237> [in Ukrainian].
8. Nosovets N., Myslyvets Y., & Barbash Y. (2024) Tsyfrovizatsiya osvityn'oho protsesu zakladiv vyshchoyi osvity [Digitalization of the educational process in higher education institutions]. *Dydaktyka*, 2, pp. 8–14. <https://doi.org/10.69842/didactics.24.2.1> [in Ukrainian].
9. Ohienko O. I. (2012) Dystantsiyna pedahohichna osvita: zarubizhnyy ta vitchyznyanyy dosvid : Metod. rek. [Distance pedagogical education: Foreign and domestic experience: Methodological recommendations]. Kyiv: NAPNU. http://ipood.com.ua/data/NDR/Information_technology/2012_Ogienko_recomend.pdf?utm_source=chatgpt.com [in Ukrainian].
10. Oliinyk V. V. (2013) Vidkryta pislyadyplomna pedahohichna osvita i dystantsiynе navchannya v zapytannyakh i vidpovidyakh: nauково-metodychnyy posibnyk : nauk.-metod. posib. [Open postgraduate pedagogical education and distance learning in questions and answers: A scientific-methodological manual]. Kyiv: NAPN of Ukraine, University of Management Education. https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/7059/1/Посібник_Олійник.pdf [in Ukrainian].
11. Pavliuk A. (2023) Kozhna s'oma shkola v Ukrayini poshkodzhena cherez viynu – MON [Every seventh school in Ukraine is damaged due to the war – Ministry of Education and Science]. *Ukrayins'ka pravda. Zhyttya*. <https://life.pravda.com.ua/society/v-ukrajini-cherez-viynu-poshkodzheni-ponad-3-5-tisyachi-zakladiv-osviti-300221/> [in Ukrainian].
12. Pryadko O. (2022) Emotsiyna samorealizatsiya uchniv zasobamy muzychnoho mystetstva [Emotional self-realization of students through music art]. *Rozvytok suchasnoyi osvity i nauky: rezul'taty, problemy, perspektyvy : materialy XIII Mizhn. nauk.– prakt. konf., m. Konin – Uzhhorod – Peremyshl' – Kherson*, pp. 127–128 [in Ukrainian].
13. Chuhai S. (2021) Osoblyvosti dystantsiynoho navchannia hry na muzychnomu instrumenti studentiv ZVO [Features of distance learning for playing musical instruments in higher education institutions]. *Profesionalizm pedahoha: teoretychni y metodychni aspekty*, 16, pp. 61–71. <https://doi.org/10.31865/2414-9292.16.2021.246277> [in Ukrainian].

ДИТЯЧА ОПЕРА: ЗАСІБ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ЧИ ПЕРЕЖИТОК?

Ігнатовська Оксана Іванівна,

провідний концертмейстер кафедри музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0003-3995-7187

Карпенко Євген Віталійович,

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

У статті розглядається проблематика функціонування дитячих музичних театрів та здійснюється спроба визначення їхньої ролі в естетичному вихованні дітей. Співати, танцювати, імпровізувати люблять майже всі діти, незалежно від віку, адже творчість є природною рисою дитини. Тому для виявлення талантів і можливостей дітей необхідно, щоб вони спробували свої сили в різноманітних видах художньо-естетичної діяльності. Участь у оперних постановках музично-театрального гуртка надає величезні можливості для перших творчих виявів дітей. Під умілим керівництвом у дитині запалає вогник творчості, вона відчує радість пізнання, усвідомить себе особистістю, відкриє прекрасне в мистецтві й житті.

Проте і досі дитячі оперні гуртки залишаються великою рідкістю. Керівникові такого театру зазвичай дуже складно вирішити всі організаційні та творчі питання особисто. Необхідно продумати концепцію майбутньої вистави, підібрати дітей-виконавців. Забезпечити виставу декораціями і костюмами – також не просте завдання. Але ті, хто спостерігав, з яким захопленням діти беруть участь в репетиціях та виставах зразкового дитячого музичного театру «Дзвіночок», який донедавна діяв у сумському Палаці дітей та юнацтва, могли переконатися, що постановка дитячих опер варта наполегливої праці. Тим більше, що юні артисти виступали не для себе, а перед широким загалом. Публіка, і дитяча і доросла, завжди щиро вітала юних артистів театру «Дзвіночок» гучними оплесками. Таким чином, можна погодитися з думкою, що дитяча опера є потужним засобом естетичного виховання дітей. Тому необхідно об'єднати зусилля науковців, педагогів і театральних діячів стосовно створення методики роботи з дитячим музичним театром і впровадження цієї методики у практику.

Робота в музичному театральному гуртку згуртовує дітей, розвиває в них відповідальність за спільну справу.

Для відродження і розвитку жанру дитячої опери в Україні було б корисно доручати здобувачам освіти, які проходять педагогічну або виробничу практику здійснювати постановки невеликих оперних вистав, або їх фрагментів. Привертають увагу досліді постановки дитячих опер силами студентів педагогічних навчальних закладів.

Жанр дитячої опери потребує популяризації серед широких верств населення з тим, щоб розширити коло потенційних виконавців і їх шанувальників.

Ключові слова: естетичне виховання дітей, дитяча опера, дитячий музичний театр, постановка оперних вистав.

Ignatovska Oksana, Karpenko Yevhen. Children's opera: a means of aesthetic education or a relic?

The article examines the problems of the functioning of children's musical theaters and attempts to determine their role in the aesthetic education of children. Almost all children, regardless of age, love to sing, dance, and improvise, because creativity is a natural trait of children. Therefore, to reveal the talents and capabilities of children, it is necessary for them to try their hand at various types of artistic and aesthetic activities. Participation in opera productions of a musical and theatrical group provides enormous opportunities for the first creative manifestations of children. Under skillful guidance, a spark of creativity will ignite in a child, she will feel the joy of knowledge, realize herself as a person, and discover the beautiful in art and life.

However, children's opera groups still remain a rarity. It is usually very difficult for the head of such a theater to solve all organizational and creative issues personally. It is necessary to think over the concept of the future performance, select child performers. Providing the performance with scenery and costumes is also not an easy task. But those who watched with what enthusiasm the children participate in rehearsals and performances of the exemplary children's musical theater "Dzvinochok", which until recently operated in the Sumy Palace of Children and Youth, could see that the production of children's operas is worth the hard work. Especially since the young artists performed not for themselves, but in front of the general public. The audience, both children and adults, always sincerely welcomed the young artists of the "Dzvinochok" theater with loud applause. Thus, one can agree with the opinion that children's opera is a powerful means of aesthetic education of children. Therefore, it is necessary to combine the efforts of scientists, teachers and theater figures in creating a methodology for working with children's musical theater and implementing this methodology in practice.

Work in a musical theater group unites children, develops in them responsibility for a common cause.

For the revival and development of the genre of children's opera in Ukraine, it would be useful to entrust students undergoing pedagogical or production practice with staging small opera performances, or their fragments. Experiments on staging children's operas by students of pedagogical educational institutions attract attention.

The genre of children's opera needs to be popularized among the general public in order to expand the circle of potential performers and their fans.

Key words: aesthetic education of children, children's opera, children's musical theater, staging of opera performances.

Вступ. Необхідність естетичного виховання дітей сьогодні не викликає сумнівів. «Метою цивілізованого суспільства є всебічно і гармонійно сформована особистість. Цей ідеал не втратив своєї значущості протягом сторіч, починаючи з афінської системи виховання, де й зародилося розуміння гармонійної особистості» [2, с. 81].

Чимало досліджень присвячено важливості естетичного виховання. Наприклад, Ю. С. Юцевич, відмічає, що музично-естетичне виховання є «цілеспрямованим розвитком музичних здібностей особистості, вихованням цілісного відчуття, переживанням й розумінням образного змісту музичних творів, засвоєнням суспільно-історичного досвіду музичної діяльності, спрямованої на формування й розвиток засобами мистецтва естетичних почуттів, переживань, понять, інтересів, потреб, смаків, оцінок, образного мислення, творчих здібностей, гуманістичного ставлення до навколишнього життя і мистецтва» [7, с. 92].

Заняття малюванням, музикою, танцем сприяють розвитку творчих здібностей та допомагають формуванню ціннісних орієнтацій особистості. В. С. Ульянова підкреслює позитивну роль театрального мистецтва у виховному процесі: «Театр здійснює «катарсичний» вплив на молоду особу, тобто очищує її від соціально шкідливих думок та емоцій» [6, с. 172].

Співати, танцювати, імпровізувати люблять майже всі діти, незалежно від віку, адже творчість є природною рисою дитини. Тому для виявлення талантів і можливостей дітей необхідно, щоб вони спробували свої сили в різноманітних видах художньо-естетичної діяльності. Участь у оперних постановках музично-театрального гуртка надає величезні можливості для перших творчих виявів дітей. Під вмілим керівництвом у дитини запалає вогник творчості, вона відчує радість пізнання, усвідомить себе особистістю, відкриє прекрасне в мистецтві й житті.

Проте і досі дитячі оперні гуртки залишаються великою рідкістю. Керівникові такого театру зазвичай дуже складно вирішити всі організаційні та творчі питання особисто. Необхідно продумати концепцію майбутньої вистави, підібрати дітей-виконавців. Забезпечити виставу декораціями і костюмами – також не просте завдання. Інколи доводиться чути думки, що дитяча опера не варта таких значних зусиль, краще нехай діти окремо поспівають, потанцюють, і всі будуть задоволені. Але ті, хто спостерігав, з яким захопленням дітлахи беруть участь в репетиціях та виставах зразкового дитячого музичного театру «Дзвіночок», який донедавна діяв у сумському Палаці дітей та юнацтва, могли переконатися, що постановка дитячих опер варта наполегливої праці. Тим більше, що юні артисти виступали не для себе, а перед широким загалом. Публіка, і дитяча і доросла, завжди щиро вітала юних артистів театру «Дзвіночок» гучними оплесками. Таким чином, можна погодитися з думкою, що жанр дитячої опери не є архаїзмом, а може бути потужним засобом естетичного виховання дітей.

Звичайно, від керівника музичного театру залежить успіх справи. І необхідно розбиратися і в вокалі,

і в сценографії, вміти опрацьовувати сценічний рух. Звичайно, такі різнобічні здібності має не кожний музикант. А тримати режисера та хореографа при музичному театрі нереально. Проте в організаційному плані насправді питання консультацій режисера та хореографа може легко вирішити дирекція закладу, на базі якого працює музичний театр: робота з музично-театральним гуртком за необхідності має бути включеною в навантаження відповідних фахівців.

Запропонований матеріал розкриває секрети для вчителів-ентузіастів як організувати музичний театральний колектив, підготувати його до виступів та успішно долати труднощі й постійно вдосконалюватися.

Матеріали та методи. Предметом дослідження є постановка дитячих опер силами ряду творчих колективів України. Найбільше матеріалу для аналізу надав Зразковий дитячий музичний театр «Дзвіночок» Сумського Палацу дітей та юнацтва, бо цей колектив успішно діяв протягом 2001–2023 років на постійній основі. Постановки опер в загальноосвітніх та музичних школах міст Суми та Чернівці не були регулярними, проте також представляють інтерес для дослідження.

Аналізуючи діяльність «Дзвіночка», необхідно згадати про незмінного керівника театру Ірину Володимирівну П'янкову. Будучи за освітою піаністкою, вона фактично виконувала обов'язки режисера і педагога-вокаліста, паралельно навчаючи учасників гуртка нотній грамоті. За роки роботи І. В. П'янкова поставила близько двох десятків дитячих опер різних авторів. Зразковий дитячий музичний театр «Дзвіночок» був переможцем численних фестивалів-конкурсів, таких, як «Барвіста осінь», «Зимова фантазія» (Київ), «Казка у Гаю» (Львів), «Щедрик збирає друзів» (Кам'янець – Подільський) та інші.

Відомо, що оперний жанр є синтетичним. Тут поєднуються спів, танець та театральне дійство. Дитяча опера – не виключення. Звичайно, вона має свої особливості: розмовні діалоги наближають її до жанрів мюзикла та оперети. Синтез мистецтв сприяє тому, що дитяча опера стає ефективним засобом естетичного виховання. Дослідники підкреслюють, що «Оперний жанр, історія якого охоплює понад чотири століття, не залишається статичним і перебуває в постійному розвитку. З плином часу він трансформується, і з'являються його нові різновиди. До одного з таких відноситься так звана дитяча опера в усьому її розмаїтті. На відзнаку від усталеного жанру, вона пройшла стрімкий шлях свого становлення, починаючи з доби романтизму, здобула типові риси у ХХ столітті та продовжує свою еволюцію, чуйно відгукуючись на зміни в художньо-естетичному просторі музичної культури» [1, с. 1].

Постановка проблеми. Труднощі, які спіткає жанр дитячої опери викликані не стільки матеріальними умовами, скільки відсутністю розробленої методики роботи з оперними гуртками. Проблема збереження дитячої опери, як самобутнього пласту національної культури актуальна і потребує вирішення.

Задачі дослідження:

1. Визначення значущості жанру дитячої опери в естетичному вихованні молоді.

2. Аналіз постановок дитячих опер силами Зразкового дитячого музичного театру «Дзвіночок» Сумського ПДЮ та окремих загальноосвітніх та музичних шкіл міст Суми і Чернівці.

3. Узагальнення досвіду постановки дитячих опер та формування методичних підходів для відродження та розвитку дитячого оперного жанру.

Те, що оперний жанр є потужним засобом естетичного виховання, підтверджується висловлюваннями українських вчених стосовно складових оперного мистецтва. Музика є невід'ємною складовою опери. На переконання О. Рудницької, «...саме музика, яку вирізняє процесуальність, відсутність будь-якої наочної конкретності, предметного зображення, хронології подій, якнайбільше вимагає від сприймаючого емоційної чутливості, фантазії, творчої ініціативи, асоціативного мислення, спостережливості, тобто тих якостей, що іноді бувають кориснішими для людини, ніж отримана нею сума знань» [4, с.127].

О. Ростовський підкреслює, що «виховання музикою не є ізольованим процесом, а пов'язане із соціальним і загальним психічним розвитком учня, здійснюється в контексті становлення цілісної особистості людини» [3, с. 87].

Ряд дослідників виокремлює важливість занять співом, або хореографією: «Танцюючи, особистість примножує мудрість попередніх поколінь – саме завдяки хореографії можливо переноситися в минуле й набувати художньо-естетичного досвіду, «переселятися» в інші країни, епохи» [5, с. 210].

Слід зазначити, що сьогодні жанр дитячої опери привертає увагу вчених та педагогів. Феномен дитячої опери досліджували Н. Брюсова, М. Бурбан, К. Гаврильчик, О. Єрмаков, Н. Изуграфова, Н. Карпенко, Т. Квірікадзе, М. Лапіна, Д. Романець, П. Соловійов, К. Сорокіна, О. Якимчук. Дослідники підкреслюють помітне місце дитячих опер в музичному ландшафті України. О. Кузьміна пропонує виділити два жанрові різновиди дитячої опери: «Перший із них названо нами «опера для дітей-виконавців». Другий різновид, виходячи з його типових ознак, найменовано «оперою для дітей-слухачів» [1, с. 13]. Дослідники сходяться на думці, що дитяча опера є не менш потужним засобом естетичного виховання, ніж її складові (спів, театр, танець). Висловлюючи побажання відроджувати та розвивати дитячий оперний жанр слід визнати, що повноцінної методики роботи з дитячим музичним театром поки не існує. Запропоноване дослідження має на меті дещо заповнити цю прогалину.

Методи дослідження: спостереження, аналіз, синтез, узагальнення.

Аналіз постановок дитячих опер Зразкового дитячого музичного театру «Дзвіночок» Сумського ПДЮ, загальноосвітніх та музичних шкіл міст Суми та Чернівці. Особливістю діяльності Зразкового дитячого музичного театру «Дзвіночок» було те, що вона трималася на ентузіазмі та винахідливості керівника театру Ірини Володимирівни П'янкової. Слід відзначити відданість керівниці справі естетичного розвитку

дітей. Ірина Володимирівна обирала лібрето (інколи писала сама), знаходила композитора, розробляла сценографію, організовувала пошиття сценічних костюмів, розучувала партії з солістами та хором. В постановках допомагали хореографи, які забезпечували постановку танців. Але діяльність театру трималася не на одному ентузіазмі. В діяльності театру «Дзвіночок» можна простежити певні методичні підходи, закономірності, які слід узагальнити та запропонувати музикантам та режисерам, які мають схильності до роботи з оперним жанром.

В будь якій справі важливим є ясне уявлення результату. В діяльності керівника театру «Дзвіночок» ця якість проявилася досить яскраво. Бачення сцени, вміння продумати розстановку персонажів в кожній виставі сприяло успіху. Маючи достатньо ясну мету, керівник знаходить до неї шлях. І, таким чином, заняття проходять енергійно, ефективно. Хоч концепція вистави може дещо корегуватися в процесі репетицій, але план допомагає швидкому досягненню творчого результату.

Театр «Дзвіночок» використовував у виставах фонограми-мінус. З одного боку, такий підхід приваблював і учасників, і слухачів завдяки барвистому, досить якісному звучанню фонограми. В той же час важливою дійовою особою ставав звукорежисер, бо він мав своєчасно вмикати і вимикати звучання електронного акомпанементу. Крім того, співаки не отримували права на помилку, бо фонограма – не концертмейстер, вона «не підхопить» соліста. Варто зазначити, що учасники театрального гуртка добре освоїлися зі співом під фонограму. Театр успішно виступав перед глядачами, перемагав у численних конкурсах.

Глядачі систематично відмічали якість сценічних костюмів. Керівникові вдавалося організувати батьків, які з придбаних в магазинах second hand речей шили яскраві костюми. Витрати були мінімальними, а вистави ставали яскравими. Ірина Володимирівна підтримувала в колективі творчу дисципліну. Діти не боялися її, проте слухалися, виконували вимоги керівника. Інколи П'янкова могла підвищити голос, проте не було помітно, що дітей це ображає. Керівник слідкував за тим, щоб зауваження і заохочення були справедливими. В театрі «Дзвіночок» була традиція вітати усім колективом іменинників. На перший погляд, така подія ніяк не пов'язана з творчою майстерністю, але таким чином учасники театру ставали більш дружніми, відчували, що вони – одна сім'я.

В театрі «Дзвіночок» більшість учасників були молодшого шкільного віку. Проте можна було спостерігати і старшокласників. Час від часу, за необхідності, у виставах брав участь співробітник Палацу Сергій Юрійович Дяченко (наприклад, у виставі «Пригоди Барвінка»).

Значною мірою успіх діяльності Зразкового дитячого музичного театру «Дзвіночок» забезпечувався талантом і ентузіазмом його незмінного керівника П'янкової Ірини Володимирівни. Проте, узагальнюючи досвід діяльності театру, можна знайти певні закономірності, які можуть лягти в основу створення методики роботи з дитячими

музичними театральними гуртками. Зауважимо, що до Палацу дітей та юнацтва І. В. П'янкova займалася постановками дитячих опер в сумських загальноосвітніх школах № 4 та 23. Підходи до роботи з оперними гуртками в подальшому були перенесені до театру «Дзвіночок».

Стосовно постановки дитячих опер в загальноосвітніх та музичних школах міст Суми і Чернівці: тут можна знайти як спільні підходи, так і відмінності. Наприклад, Сумська ЗОШ №7 (Викладач Олена Лінченко) та Чернівецька ДМШ №3 (Викладач Наталія Кучеренко) віддали перевагу живому фортепіанному акомпанементу. І, хоч звучання музики втратило барви електронного оркестру, проте розвиток дії став більш органічним, бо концертмейстер чуйно реагував на події допомагаючи юним виконавцям. Стосовно сценографії можна стверджувати, що вона була більш продуманою у театру «Дзвіночок», бо системні заняття сприяли здобуттю досвіду і юними акторами, і керівником.

Стосовно танців у дитячих операх слід сказати окремо. Для якісної постановки танцю потрібен хореограф. Звичайно, і загальноосвітня, і музична школи не мають у своєму штаті хореографа. Тому можливості постановки танцювальних номерів тут досить обмежені. Але коли у Сумській середній школі №4 були запроваджені заняття з ритміки для учнів молодших класів і, таким чином серед викладацького складу з'явився хореограф, постановка дитячої опери «Бабка й мурашка» (лібрето Г. Приходько, музика Є. Карпенка) виділялася виразними танцювальними номерами.

Результати. Узагальнення досвіду постановки дитячих опер та формування методичних підходів для відродження та розвитку дитячого оперного жанру. Узагальнюючи досвід постановки дитячих опер в Сумському Палаці дітей та юнацтва, сумських СШ № 4, СШ № 7, СШ № 23 та ДМШ № 1, ДМШ № 3 м. Чернівці, можна зробити висновок, що жанр дитячої опери потребує сумісних зусиль музикантів, режисерів і хореографів для свого існування. Ці зусилля не можуть базуватися лише на ентузіазмі окремих особистостей, необхідна певна методична база, спираючись на яку, керівник театрального гуртку або вчитель музичного мистецтва загальноосвітньої школи міг би поставити оперну виставу. Відразу варто зауважити, що одному вчителю буде важко впоратися з проблемою, бажано мати помічників, які б допомагали в пошитті костюмів, постановці танців. Тоді можна буде розраховувати не лише на скромну невелику виставу, але й на справжнє оперне театральне свято.

Підсумовуючи практику організації постановки дитячих опер в містах Суми та Чернівці можна сформулювати певні поради для потенційного керівника дитячого оперного гуртка. Приступаючи до формування трупи театру, керівник має провести відповідну бесіду з адміністрацією школи або дому культури для розв'язання можливих проблем.

Дуже важливо знати:

– зацікавленість керівництва школи або палацу культури, класного керівника в організації дитячого музичного театру або музично-театрального гуртка;

– можливість створення необхідної матеріальної бази (репетиційна кімната, музичний інструмент, костюми, декорації і т. ін.).

Організація гуртка можлива на базі якогось одного класу, що допоможе краще врахувати вікові особливості дітей. Але тут може виникнути дефіцит солістів, необхідних для вистави.

На початковому етапі керівник прослуховує і набирає трупу Дітей (оптимальна кількість учасників 15–20), добирає репертуар, посильний для дітей, а вже потім підшукує на конкретні ролі відповідних виконавців. Часто ця робота відбувається паралельно. Інколи, як свідчить досвід, керівник гуртка шукає репертуар для конкретних солістів.

Поряд із такими колективами можуть функціонувати також гуртки, до яких входять діти різного віку. Так набагато легше розподіляти «контрастні» ролі (наприклад, Вовк і Заєць) і, до того ж, забезпечується кадрова наступність серед юних артистів.

Надалі доцільно створити підготовчу групу, в яку слід приймати всіх охочих. До виступів допускаються найбільш підготовлені діти, що є стимулом для артистів-початківців. Іноді до театрального гуртка приходять діти без яскраво виражених музичних і артистичних здібностей, але з великим бажанням працювати. Їх наполегливість під керівництвом педагога, як правило, винагороджується. Якщо ж учень тривалий час відчуває труднощі, скутість на сцені, йому слід запропонувати інші цікаві справи: бути освітлювачем, костюмером, художником-декоратором.

Досвід підказує, що доцільно залучати дітей до роботи в театральному гуртку, не загострюючи їхньої уваги на проблемі «цікаво – нецікаво». Відчувши творчу насолоду від виступу, більшість залучених школярів з захопленням продовжать заняття.

У дитячий театр з бажанням йдуть учні 1–4 класів; старшокласники, особливо хлопчики, зазвичай соромляться співати й танцювати на сцені. З часом у театрі виростають «свої» старші артисти і співаки. Чудовим підґрунтям для участі дітей у музично-театральних виставах є їхня музична підготовка, набута в музичних школах чи школах естетичного профілю, де вивчаються музична грамота, гра на інструментах, музична література, теорія музики, сольфеджіо. Це дозволяє керівнику розучувати оперні партії по нотах та розробляти більш складні сценічні образи.

Після набору трупи й визначення репертуару слід переходити до репетиційної роботи. Ролі у виставі розподіляються згідно з можливостями й віковими особливостями виконавців. Якщо ж учасники гуртка одного віку, можна враховувати зріст юних артистів. Важливою є постановка конкретної мети, завчасне визначення дати виступу. Час на підготовку і «обкатку» вистави повинен бути точно розрахований.

Незалежно від того, чи робота театрального гуртка розрахована на тривалий період, чи він створений лише для підготовки до огляду шкільної самодіяльності, слід ретельно продумати його організаційну структуру, сформувати раду гуртка, розподілити обов'язки серед її членів.

Така рада на чолі зі старостою обговорює й затверджує календарний план роботи, стежить за його виконанням, контролює виготовлення декорацій і костюмів, допомагає керівнику в процесі підготовки до виступу. Учні старших класів можуть виконувати обов'язки помічника режисера, який допомагатиме керівнику в репетиційній роботі, або ж адміністратора, який контролюватиме явку дітей на репетиції, діяльність членів ради. Завідувач постановочної частини контактує з художньою майстернею, якою керує, зазвичай, учитель малювання. Добре, якщо відповідальний за декорації учень уміє малювати. Відповідальний за костюми контролює їх своєчасне пошиття. В підготовці костюмів велике значення має допомога батьків.

Бажано, щоб театральний гурток працював під гаслом: кожному справа до душі, кожній справі – свій організатор. Завдяки рухливості організаційних структур гуртківець може виступати в різних «ролях»: в одній виставі як актор, в другій бути помічником режисера, у третій – освітлювачем або реkvізитором.

При цьому слід пам'ятати, що недостатньо правильно розподілити обов'язки, потрібно навчити дітей їх виконувати, формувати почуття відповідальності за доручену справу.

Керівник має бути уважним до успіхів і невдач своїх підопічних, вміти своєчасно похвалити маленького артиста за проявлену ініціативу, підбадьорити гуртківця, який старається, але йому ще не все вдається. Керівник оперного гуртку або театру має постійно дбати про репертуар і розуміти ті вимоги, які висуваються до дитячої опери:

1. Чіткість сюжетних ліній.
2. Умотивованість дій персонажів.
3. Контрастність музичних характеристик.
4. Наявність танцювальних номерів.
5. Виховне значення твору.

Кожна постановка оперної вистави повинна статті для дітей святом. Якщо правильно підібрано репертуар, своєчасно виготовлено костюми й декорації, вивчено вокальні партії і танцювальні номери, – можна розраховувати на успіх. Та найважливіше, щоб діти працювали із захопленням, із творчим вогником. Як свідчить досвід, звичайно юні артисти прагнуть до творчого самовираження. можливість дарувати людям радість завжди додає їм сили.

Керівниця театру «Дзвіночок» І. В. П'янкova завжди налаштовувала дітей на роботу дуже серйозно, виховувала в юних артистів відповідальність за спільну справу. Але це можливо при наявності постійної, системної діяльності колективу. Корисно привчити юних артистів звертати увагу на зовнішній вигляд одне одного: чи в порядку костюм, парик і т. п. Це розвиває дитячу взаємодію, підвищує якість вистав, полегшує роботу керівника дитячого театру.

Після вистави, коли зібрані й розвішані костюми, бажано колективно обговорити виступ. Така можливість керівнику надається не завжди. У такому разі йому слід обмежитися спочатку схвальними враженнями, а на найближчому занятті провести захоплюючий, мудрий роз-

бір. При цьому бажано, щоб першими висловилися учні, потім батьки, вчителі, останнім же повинен підбити підсумок керівник. Уже після перших 2–3 успішних виступів у дитячому музичному театрі формується те ядро колективу, яке має велике бажання працювати.

Корисними для продуктивної творчої роботи є поїздки в інші міста і села, участь у конкурсах. До таких гастролей діти звичайно ставляться дуже серйозно.

Слід мати на увазі, що в роботі гуртка чи в постановках трапляються непередбачувані моменти, невдалі виступи які можуть принести негативні емоції, розчарування. Але школярі повинні зрозуміти, що постійна активна творча робота над підвищенням своєї виконавської майстерності, уміння невимушено дарувати людям радість принесуть їм справжнє задоволення.

Досвід дитячого музичного театру «Дзвіночок» Сумського Палацу дітей та юнацтва дозволяє зробити висновок, що такий театральний гурток важливий не тільки для його учасників, а й для глядачів. Цінність оперних вистав полягає в живому спілкуванні виконавців і слухачів, діти в залі зазвичай емоційно реагують на те, що відбувається на сцені й не залишають байдужими юних акторів. Розуміючи умовність того, що відбувається, і домислюючи, придумуючи по ходу вистави те, що було недомовлене в лібрето, діти стають активними учасниками творчого процесу. Через емоційні враження глядачі наближаються до усвідомлення складних філософських істин, світоглядних понять. В цьому полягає велике виховне значення жанру дитячої опери.

Оволодіння технікою постановки голосу – процес складний і багаторічний, але елементарні прийоми правильного співу керівник по можливості демонструє й вимагає їх застосування з першого заняття.

Використовуються як індивідуальні заняття з розумування оперних партій, так і колективні репетиції. Вчитель пояснює дітям правила співацької постави – стояти або сидіти під час співу необхідно рівно, вільно, спираючись рівномірно на обидві ноги; дихати, не піднімаючи плечей; рот розкривати вільно, розтискаючи щелепи, не говорити під музику а «тягти» звук. Відпрацьовуючи окремі навички, бажано не тільки розумувати партії, а й застосовувати вправи-розспівки.

Під правильним співом розуміємо наявність вільного, повно забарвленого звука, що забезпечується економним кістково-абдомінальним диханням, напівпозіхом, при якому глотка злегка натягнута, а гортань утворює «рупор».

Працюючи з гуртківцями, вчитель зобов'язаний постійно пам'ятати, що голос – дорогоцінний дар природи і його слід дбайливо оберігати й використовувати розумно. Голоси дошкільнят і молодших школярів дуже тендітні, індивідуальні тембри їх ще яскраво не виявляються, а діапазон не перевищує октави. Починаючи з 7–8 років розвивається голосовий м'яз, який звичайно формується до 11–12 років. Керівник не має допускати перевтоми дитячих голосів.

Загальний час співу дошкільнят на репетиції не повинен перевищувати 7–10 хвилин, школярів – 25–30 хвилин, а на перших заняттях ще менше. Чергу-

вання різних форм творчої роботи (вокал, танці, сценічні рухи і т. ін.) дає можливість регулювати навантаження на дитячі голоси.

Як правило на перших репетиціях школярі відчувають скутість, їхні рухи незграбні. Тому доцільно колективно відпрацювати окремі рухи чи жести. Наприклад, вихід на сцену відповідно до характеру персонажа та обставин дії. Подібні явища спостерігались в усіх навчальних закладах на початковому етапі створення оперної трупи. Складність роботи над рухами для членів музичного театру полягає в тому, що їм доводиться не тільки грати, рухатися певним чином, але й співати. Свобода сценічних рухів відпрацьовується, зокрема, під час роботи над сценічними епізодами, над розігруванням уривків з нового спектаклю або придуманих сценок. З молодшими школярами таку форму роботи доцільно проводити у вигляді гри. Гуртківцям необхідно пояснювати, що:

1) рухи на сцені повинні бути такими ж природними як у житті; щоб діяти на сцені невимушено і вільно, бажано зосередити увагу на одному якомусь предметі, по-справжньому зацікавитися ним;

2) важливо подумати над двома питаннями: «Що я роблю?», «З якою метою?»

3) при цьому не слід захоплюватися зайвим теоретизуванням.

Якщо не має власного хореографа, варто до постановки опер залучати дітей, які навчаються в танцювальних гуртках, запрошувати професійного хореографа лише на генеральні репетиції.

До оформлення сцени, виготовлення костюмів, декорацій, освітлення слід ставитися серйозно і вдумливо. Нерідко фрагментами одних і тих же декорацій доводиться користуватися в різних виставах, що слід враховувати при розробці ескізів.

Декорації мають відповідати таким вимогам:

- 1) яскравість;
- 2) впізнаваність образів;
- 3) зручність використання;
- 4) легкість;
- 5) міцність;
- 6) універсальність.

Наприклад, у театрі «Дзвіночок» до вистави «Срібна дівчинка» силами художніх гуртків було підготовлено декорації: намальовано на заднику ліс; річку, яка після звільнення потекла своїм руслом, зображувала блакитна тканина, котру юні артисти примушували «хвилюватися».

Важливо, щоб характери персонажів були зрозумілі юним співакам і глядачам. Для цього корисно скласти їх короткі характеристики і обговорити з виконавцями.

Готуючи театральні костюми до вистави, слід пам'ятати, що вони повинні відповідати таким вимогам:

1. Нести образне навантаження, тобто підкреслювати ту або іншу рису вдачі героя, яка є головною.

2. Не доцільно перевантажувати оперний костюм дрібними деталями, які із залу погано видно. При необхідності можна використовувати блискітки, якими також захоплюватися не слід.

3. Одяг повинен бути зручним, не сковувати рухів.

4. Бажано дотримуватись принципу відносної історичної достовірності костюма.

Готуючи виставу, слід ретельно підбирати грим. Бажано користуватися тільки спеціальними фарбами, не застосовувати акварель, гуаш або інші барвники, шкідливі для здоров'я.

Декорації, костюми і грим повинні завжди підкреслювати різні сторони характеру персонажа. Тому необхідно завжди стежити за тим, щоб вони не суперечили один одному, а допомагали створювати цілісний образ.

Якщо у гуртку мало дітей, які опанували нотну грамоту, партії розучуються на слух. Послідовність цієї роботи така:

Керівник виконує пісню або арію спочатку сам або ж дає прослуховувати аудіозапис. Потім по фразях (2–4 такта) партія розучується з дітьми, звертаючи увагу на серйозні помилки і не переобтяжуючи їх роботою над виправленням дрібних неточностей. Немає сенсу вивчати всю пісню одразу, варто обмежитися лише уривком. Якщо ж на якусь роль є 2–3 виконавці, корисно вчити номер усім разом. Надалі доцільно репетирувати номери у присутності всього театрального колективу. Юні артисти таким чином звикають разом аналізувати успіхи, недоліки та запам'ятовують важливі зауваження керівника. Важливо, щоб інтерес дітей не був втрачений у результаті захоплення «нудним зубрінням».

Як вже зазначалося вище, у театрі «Дзвіночок» широко використовуються фонограми супроводу у виставах. Необхідно зауважити, що спів під фонограму акомпанементу, з одного боку, утруднює роботу, оскільки при цьому дещо сковується фантазія і обмежуються імпрізаційні можливості юних артистів. З іншого – фонограма здатна розвинути тембровий слух і додати яскравості виконанню, оскільки дає можливість записувати не тільки звучання фортепіано, а й ансамбль або оркестр. Можна використовувати сучасні електронні синтезатори.

У виставі не бажано застосовувати фонограму вокальних партій, як це роблять окремі естрадні виконавці. Такі виступи звичайно втрачають свою виховну слухачів, емоційна віддача артистів тут мінімальна. Зникає елемент спілкування співаків і слухачів, на якому заснований процес співтворчості.

Щоб підготувати якісну фонограму, необхідно спочатку точно вивірити оптимальні темпи танців, вокальних номерів, уважно вирахувати їх. Потім слід визначити характер фонограми для даної конкретної вистави. Якщо це буде класична опора (наприклад, "Коза-дереза" М. Лисенка), бажано записати акомпанемент у виконанні камерного оркестру або струнного квартету. Вельми полегшується робота, якщо керівник театру сам спроможний розписати або скорегувати партитуру. Інакше необхідно знайти кваліфікованого консультанта.

Коли запис зроблено, можна використовувати за бажанням такі варіанти монтажу фонограми:

1. З фіксованими паузами. Це вимагає великої точності в читанні монологів, відчутті розмовного темпу, оскільки не передбачається ввімкнення і вимкнення музичного центру або комп'ютера по ходу вистави.

2. Без фіксованих пауз. У цьому випадку велика відповідальність лягає на звукооператора, обов'язки якого може виконувати сам керівник або ж хтось із підготовлених старших школярів. Адже виникає необхідність зупинити музичний центр, що вимагає хорошого знання не тільки музики, а й особливостей фонограми на стихах номерів, які не повинні порушувати необхідний темп спектаклю, породжувати ніякове очікування, що негативно позначається на сприйнятті опери глядачами.

Необхідно стежити, щоб завершальні акорди номерів не обривалися, а затухали природно, тобто з дотриманням тривалостей, вказаних у партитурі. Фонограма повинна якомога точніше відповідати нотному тексту й виписаним у клавірі паузам, роллю яких у формоутворенні не можна нехтувати. Використання фонограми вимагає певної технічної оснащеності театру, наявності якісного музичного центру або комп'ютера. Важливо навчити дітей граційно брати мікрофон у руку і тримати його, що визначає значну свободу рухів і емоційність сприйняття. Коли запис змонтований і перевірений, слід переконатися в чіткій настройці магнітофона, оскільки можуть виникати спотворення тональної лінії вистави. До моменту початку використання фонограми бажано розібратися з виконавцями вокальні і танцювальні номери.

Якщо немає можливості систематично репетирувати виставу на сцені, можна організувати таку роботу в класі. Перед виступом 3–4 репетиції на сцені є обов'язковим мінімумом. На останні репетиційні заняття бажано запрошувати керівництво школи і вчителів, щоб діти усвідомили значущість своєї праці, звикли працювати у присутності глядачів.

Висновки. Дитяча опера є потужним засобом естетичного виховання дітей. Тому необхідно об'єднати зусилля науковців, педагогів і театральних діячів стосовно створення методики роботи з дитячим музичним театром і впровадження цієї методики у практику.

Робота в музичному театральному гуртку згуртовує дітей, розвиває в них відповідальність за спільну справу. Для відродження і розвитку жанру дитячої опери в Україні було б корисно доручати здобувачам освіти, які проходять педагогічну або виробничу практику здійснювати постановки невеликих оперних вистав, або їх фрагментів. Привертають увагу досліди постановки дитячих опер силами студентів педагогічних навчальних закладів.

Жанр дитячої опери потребує популяризації серед широких верств населення з тим, щоб розширити коло потенційних виконавців і їх шанувальників.

Література:

1. Кузьміна О. А. Жанрова своєрідність дитячої опери в композиторській практиці ХХ – початку ХХІ століття : Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Харків, 2019, 18 с.
2. Мозгальова Н. Г. Дитячі опери українських композиторів в практиці інструментально-виконавської підготовки вчителів музики. *Вісник Запорізького національного університету: Збірник наукових статей*. Педагогічні науки / Головний редактор Локарева Г. В. Запоріжжя : Запорізький національний університет, № 1, 2010, 254 с.
3. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в основній школі: навч.-метод. посібник. Тенопіль : Навчальна книга Богдан, 2000. 272 с.
4. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька. Тернопіль : Навчальна книга. Богдан. 2005, 360 с.
5. Терешенко Н. В. Естетичне виховання засобами бальної хореографії в системі освіти. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ 19 травня 2016 р. Київ, 2016, С. 209-214.
6. Ульянова В. С. Виховні можливості театального мистецтва. *Інноваційна педагогіка*, Випуск 19. Т. 1. 2019, с. 169-172.
7. Юцевич Ю. Є. Музика: словник-довідник. Тернопіль : Навчальна книга. Богдан, 2003. 352 с.

References:

1. Kuzmina O. A. (2019). Zhanrova svoieridnist dytiachoi opery v kompozytorskii praktytsi ХХ – pochatku ХХІ stolittia. (Genre specificity of children's opera in the composer's practice of the 20th and early 21st centuries) : Avtoreferat dysertatsii na zdobuttia naukovooho stupenia kandydata mystetstvoznavstva. Kharkiv, 18 s. (in Ukrainian).
2. Mozghalova N. H. (2010). Dytiachi opery ukrainskykh kompozytoriv v praktytsi instrumentalno-vykonavskoi pidhotovky vchyteliv muzyky. (Children's operas by Ukrainian composers in the practice of instrumental and performance training of music teachers). Visnyk Zaporizkoho natsionalnoho universytetu: Zbirnyk naukovykh statei. Pedahohichni nauky / Holovnyi redaktor Lokarieva H. V. Zaporizhzhia: Zaporizkyi natsionalnyi universytet, № 1, 254 s. (in Ukrainian).
3. Rostovskyi O. Ya. (2000). Metodyka vykladannia muzyky v osnovnii shkoli: navch.– metod. posibnyk. (Methodology of teaching music in primary school: teaching-methodical manual). Tenopil : Navchalna knyha Bohdan, 272 s. (in Ukrainian).
4. Rudnytska O. P. (2005). Pedahohika: zahalna ta mystetska. (Pedagogy: general and artistic). Ternopil : Navchalna knyha. Bohdan., 360 s. (in Ukrainian).
5. Tereshenko N. V. Estetychne vykhovannia zasobamy balnoi khoreohrafii v systemi osvity. (Aesthetic education is a resource of ballroom choreography in the education system). Osoblyvosti roboty khoreohrafa v suchasnomu sotsiokulturnomu prostori : materialy I Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii, m. Kyiv 19 travnia 2016 r. Kyiv, 2016, S. 209-214 (in Ukrainian).
6. Ulianova V. S. (2019). Vykhovni mozhyvosti teatralnoho mystetstva. (Educational opportunities of theatrical art). Innovatsiina pedahohika, Vypusk 19. T. 1. s. 169-172 (in Ukrainian).
7. Yutsevych Yu. Ye. Muzyka: slovnyk-dovidnyk. (Music: dictionary-reference). Ternopil : Navchalna knyha. Bohdan, 2003. 352 s. (in Ukrainian).

ФОРТЕПІАННІ ЦИКЛИ МІНІАТЮР У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ–ХХІ СТ.

Калашник Марія Павлівна,

заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музичного мистецтва
Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди
ORCID ID: 0000-0002-6432-2776

Метою статті є окреслення концептуальних та жанрово-стильових векторів інтерпретації жанрової моделі фортепіанного циклу мініатюр у творчості митців України ХХ–ХХІ ст. Досягнення мети передбачає методологічну опору на компаративні настанови, які поєднують принципи історичного та культурологічного підходів, жанрового та стильового аналізу. Наукова новизна статті полягає у виявленні та обґрунтуванні провідних напрямів концептуального, стильового та жанрового модифікування жанрової моделі фортепіанного циклу мініатюр в художньому просторі України ХХ–ХХІ ст. Висновки. У статті жанрова модель фортепіанного циклу мініатюр позиціонована як така, що сягає витоків французького класицизму, бароко та актуалізується у просторі романтизму та художніх вимірах ХХ ст., резонуючи із стильовим різноманіттям, жанровою дифузійністю та суб'єктивізацією постсучасного мистецького світобачення. У різноманітній інтерпретації фортепіанного циклу мініатюр у творчості митців України ХХ–ХХІ ст. окреслено такі модуси концептуальної, жанрової та стильової репрезентації, як: насичення виразними національними акцентами, апеляція до художнього досвіду романтизму, апробація новітніх стильових спрямувань у контексті моножанрового «прелюдійного» циклу; створення поліжанрових програмних циклів, позначених тяжінням до наскрізних форм, стильовим плюралізмом, новаційністю музичної мови та виразового комплексу; формування стильово-меморіального варіанту жанру, маркованого значущістю концепту історичної та національної пам'яті, стильових та жанрових апеляцій до національного та світового художнього доробку, різноманіттям типів програмності; синтез світового художнього досвіду на ґрунті неофольклоризму; значущість тенденції інтертекстуальності, виявленої в синтезі музичного мистецтва та живопису; активне функціонування «дитячого» різновиду, позначеного внутрішньою стильовою та жанровою багатомірністю, значущістю програмності та інтертекстуальних інтенцій; експерименталізм у сфері концепції, стилю та жанру, суголосний орієнтації сучасного митця на формування власного творчого світу.

Ключові слова: жанрова модель, мініатюра, фортепіанний цикл мініатюр, стиль, жанр, виконавська інтерпретація.

Kalashnyk Mariya. Piano cycles of miniatures in creativity Ukrainian Composers of the XX–XXI centuries

The purpose of the article is to outline the conceptual and genre-stylistic vectors of interpretation of the piano cycle miniatures genre model in the works of Ukrainian artists of the XX–XXI centuries. Achieving this goal involves methodological support on comparative guidelines than the principles of historical approaches, genre and style analysis. The scientific novelty of the article lies in the identification and substantiation of the leading directions of conceptual, stylistic and genre modification of the piano cycle miniatures genre model in the artistic space of Ukraine of the XX–XXI centuries. Conclusions. In the article the genre model of the piano cycle of miniatures is positioned as one of that back to the origins of French classicism, baroque and is actualized in the space of romanticism and artistic dimensions of the XX century, resonated with stylistic diversity, genre diffusion and subjectivisation of the contemporary artistic worldview. In the variety of interpretation of the piano cycle of miniature in the Ukrainian artist's works of the XX–XXI centuries, the following modes of conceptual, genre and stylistic representation are outlined: saturation with expressive national accents, appeal to the artistic experience of Romanticism, testing of innovative stylistic trends in the context of mono-genre «prelude» cycle; creation of poly-genre program cycles marked by a tendency to crosscutting forms, stylistic pluralism, innovation of musical language and expressive complex; formation of a stylistic-memorial variant of the genre marked by the significance of the concept of historical and national memory, stylistic and genre appeals to national and world artistic heritage, and a variety of program types; synthesis of the world artistic experience on the basis of neo-folklorism; significance of the trend of intertextuality revealed in the synthesis of musical art and painting; active functioning of the «children's» variety marked by internal stylistic and genre multidimensionality, significance of programmatic and intertextual intentions; experimentalism in the field of concept, style and genre, consonant with the orientation of the contemporary artistic to the formation of his own creative world.

Key words: genre model, miniature, piano cycle of miniatures, style, genre, performance interpretation.

Вступ. У сучасному художньому просторі України жанрова модель фортепіанного циклу мініатюр постає як концептуально, тематично-образно неосаяжна, відкрита до стильових, жанрових новацій та лабільна щодо панорами засобів виразності, інспірованих сучасними тенденціями інтертекстуальності, багатомірного синтезу художнього досвіду тощо. Відбиваючи специфіку сучасного творчого світобачення, фортепіанний цикл мініатюр на межі ХХ–ХХІ ст. актуалізується суголосно процесу «вродження» мініатюри у жанрових обр'яж

сучасної художньої рефлексії, позначеної нівелюванням та дифузійною жанрових конструктів. Іманентна та перманентна здатність до стильових модуляцій надає і мініатюрі, і циклу мініатюр статусу явищ, які віддзеркалюють «найбільш впливові тенденції часу, пов'язані з мінімалістичними, неоромантичними, неофольклорними, авангардними, джазовими течіями... <відображає> безліч художніх концепцій постмодернізму, обумовлених філософією нової еkleктики, нової простоти та ін.» [1, с. 693].

Актуальність статті обумовлена відсутністю вичерпного музикологічного опанування фортепіанного циклу мініатюр, який позначений інтенсивністю функціонування в сучасному художньому просторі України. «Відкритість» буття, виявлена в безперервності та різноманітті інтерпретацій сучасними митцями, спонукає до осмислення сучасних тенденцій модифікування циклу мініатюр, що є важливим науковим завданням. Додаткові виміри актуальності статті детермінуються і позачасово значущим завданням мистецької освіти – формуванням індивідуалізованого творчого світобачення виконавця, яке в контексті опанування фортепіанного циклу мініатюр набуває статусу дієвого засобу творення творчої позиції піаніста та її концентрованого унаочнення.

Мета статті – окреслення концептуальних та жанрово-стильових векторів інтерпретації жанрової моделі фортепіанного циклу мініатюр у творчості митців України ХХ–ХХІ ст. *Об'єкт дослідження* – фортепіанна творчість українських митців ХХ – поч. ХХІ ст., *предмет дослідження* – тенденції концептуальної, жанрово-стильової інтерпретації фортепіанного циклу мініатюр у творчості українських композиторів.

Матеріали та методи. *Аналіз сучасних публікацій* доводить інтенсивну увагу музикологів до питань сутності та специфіки жанрової моделі циклу мініатюр. У різних дослідницьких вимірах до широкого кола питань, пов'язаних із фортепіанною мініатюрою, зверталися такі науковці, як Л. Свірідовська, яка висвітлює еволюцію фортепіанної мініатюри в українській музиці кін. ХІХ – поч. ХХ ст. [10], Н. Рябуха, яка визначає фортепіанну мініатюру як феномен музичної культури, що втілює зокрема як особливості «етнопсихології української душі» [9, с. 22].

Жанрова модель циклу мініатюр та її репрезентація в контексті світового та національного музичного мистецтва перебуває у фокусі уваги Р. Ваврик [1], М. Гереги [2], О. Копельюка [4], П. Мінгальова [6], О. Тимошук [11] та ін. У персонологічному ракурсі висвітлюють зокрема особливості мініатюри А. Плоткіна, яка досліджує особливості циклу «Відображення» Б. Лятошинського, І. Новосядла, яка окреслює особливості інтерпретації жанру у творчості К. Цепколенко, синтез виконавського та персонологічного ракурсів дослідження циклу мініатюр Б. Лятошинського вирізняє розвідку П. Гмиріна, О. Фрайт порушує питання специфіки циклу мініатюр у зв'язку із сучасними вербальними особливостями номінації музичних творів. Проте інтенсивне, «пошукове» буття означеної жанрової моделі, плюралізм її інтерпретації, зокрема у творчості сучасних митців України, відкриває простір для подальших розвідок щодо її специфіки та тенденцій модифікування, що обумовлює актуальність статті.

Методологічну опору статті складають компаративні настанови, які поєднують принципи історичного та культурологічного підходів, а також жанрового та стильового аналізу.

Результати. Жанрова модель фортепіанного циклу мініатюр від початку буття у творчості французь-

ких клавесиністів, до сьогодні демонструє плюралізм концептуальних, образних, стильових параметрів, поєднання мікро-жанрових основ компонентів цілого в єдину макро-жанрову єдність. Одним із найбільш притяжних для творчого інтерпретування її варіантів, позначених збереженням цих рис, є цикл прелюдій. Композиційна та образна свобода, поєднання інструктивних і художніх завдань, виразова лабільність стали маркерами прелюдії, як самостійного втілення жанрової моделі мініатюри, так і компоненти барокового поліфонічного «малого» циклу. Суголосність жанрової моделі фортепіанного циклу мініатюр аномативності творчого світобачення романтизму та імпресіонізму стало детермінантом її утвердження в самостійному статусі моножанрового «прелюдійного» циклу та імпульсом до подальшого поглиблення індивідуалізації інтерпретування та насичення виразними національними акцентами.

Від поч. ХХ ст. в українському фортепіанному мистецтві це відбили цикли прелюдій у творчості Ф. Якименка, М. Рославця («П'ять прелюдій для фортепіано», сповненні ладо-тональних новацій), Л. Ревуцького, В. Задерацького, І. Берковича, Б. Лятошинського (що демонструють модуляцію європейського жанру в царину національного мелосу), М. Сільванського. В останній третині ХХ ст. прецедентом «прелюдійного» фортепіанного циклу та водночас знаком актуалізації інтерпретування досвіду, накопиченого романтизмом у відродженні прелюдії, є «24 прелюдії» І. Карабиця та «8 прелюдій» О. Некрасова. У циклі І. Карабиця це відбивають апеляції до романтичної парадигми завдяки наявності у творі «певних жанрово-стилістичних груп (за критерієм двосвіття «психологія Я – навколишній світ»): споглядальна та інтроспективна лірика, гротескові та танцювальні, стильові алюзії (на жанрові моделі доби Бароко та Романтизму), трагедійні» [4, с. 92]. У циклі О. Красотова зв'язок зі світом романтизму виявився в актуалізації таких його маркерів, як аномативність і суб'єктивність творчої позиції митця, пріоритет лірики, жанрова характерність, концентрація філософського начала в межах мініатюри. Відмінні за стильовими настановами цикли прелюдій І. Карабиця та О. Красотова поєднують тяжіння до романтичного варіанту циклу прелюдій, що на рівні тональної організації творів знаходить відбиття в алюзіях «24 прелюдіями» Ф. Шопена. Позиціонування «прелюдійного» варіанту циклу мініатюр у контексті новацій музичного мислення та водночас як ланки зв'язку із світовим досвідом музичного мистецтва вирізняє «24 прелюдії» Ю. Іщенка, які є посиланнями в додекафонній техніці на стилістику зокрема Ф. Шопена, Б. Бартока, А. Веберна, Б. Лятошинського.

Прецедентами поліжанрового інтерпретування циклу фортепіанних мініатюр у національному фортепіанному мистецтві ХХ ст. є твори Ф. Якименка. Образне різноманіття та вільна програмність циклів «Зоряні мрії» та «Сторінки химерних поезій» слугують масштабності концептуального виміру та внутрішньої жанрової багатомірності. Характерною рисою циклів

митця є поєднання різножанрових компонентів у цілісність, що обумовлює створення жанру «вищого рівня» та наскрізних форм. Так, цикл «Morceaux» демонструє вільне komponування рис сонатної форми («Осіньна пісня») та вальсу («Вальс»), а також «посилання» на структуру сонатно-симфонічного циклу завдяки ліричній середній частині («Дидлія»). До структури сонатно-симфонічного циклу апелює і цикл «Уранія», позначений водночас тяжінням до міжвидового синтезу мистецтв завдяки розгорнутим літературним програмам кожної з частин твору. Внутрішню поліжанровість «Кримських ескізів» С. Борткевича обумовлюють маркери капричіо, хоралу, фуґи, до жанрів ноктюрну, вальсу та прелюдії апелює цикл «Віддалена музика» В. Сильвестрова.

Стильову специфіку жанрової моделі циклу мініатюр на поч. ХХ ст. науковці пов'язують із тим, що в її контексті формувалися такі мистецькі напрями, як «декаданс, модерн, імпресіонізм, експресіонізм, неокласицизм, неофольклоризм, символізм, космізм, футуризм (у тому числі і кубофутуризм), а також деякі елементи додекафонії та авангарду. ...такі новітні риси музичного мистецтва цього періоду, як модальність, кластери та кластерні послідовності, політональність, атональність, багаторазові одноманітні повтори дрібних структур та відсутність метричності» [6, с. 199]. Потенціал циклу мініатюр щодо апробації новітніх композиторських технік (додекафонії, пуантілістики, сонористики тощо), філософської тематики та експериментів у сфері хронотопічної організації протягом ХХ ст. закарбовують цикли В. Сильвестрова («Триада для фортепіано»), В. Годзяцького («Періоди», «Розриви площин»), В. Загорцева («Градації», «Об'єми»), об'єднані на думку науковців, прагненням «оволодіти багатим досвідом сучасної європейської музики та поєднати її досягнення з українською музичною культурою» [7, с. 125].

Водночас із актуалізованими культурою постмодернізму концептом історичної, культурної пам'яті та цитатністю, здатність означеної жанрової моделі до стильових модуляцій обумовлює формування її своєрідного стильово-меморіального концептуального варіанту. На межі ХХ–ХХІ ст. такими стильовими меморіалами – екскурсами в «музичне минуле» є цикли В. Сильвестрова «Музика в старовинному стилі», насичена апеляціями до стилістики класицизму та романтизму, та «Два діалоги з післямовою», марковані цитатами-алюзіями творів Ф. Шуберта та Р. Вагнера. Панораму асоціацій зі стильовими маркерами творчості Д. Січинського, Є. Козака, С. Людкевича, В. Барвінського, Л. Ревуцького А. Кос-Анатольського М. Колесси, створено в «Музичних присвятах» Б. Фільц, які концентрують притаманні фортепіанному циклу мініатюр типи програмності – «пісенно-танцювальний, картинно-зображальний, узагальнено-виражальний, вільний або змішаний, узагальнено-експресивний, асоціативно-психологічний та несюжетно-асоціативний» [10, с. 11].

Здатність резонувати із провідними тенденціями культуротворення, поставати в статусі сфери апроба-

ції синтезу європейського та національного музичного досвіду є імпульсом до формування різновиду жанрової моделі фортепіанного циклу мініатюр, позначеного значущістю фольклорних витоків. Так, дифузія неофольклорних та імпресіоністичних інтенцій вирізняє цикл М. Скорика «В Карпатах», цикл «Калейдоскоп настроїв» Б. Фільц має основою карпатський фольклор з його стильовими та жанровими маркерами. На думку дослідників, це «яскравий приклад фортепіанного циклу ХХ століття, в якому використовуються сучасні засоби виразності, опора на гуцульський мелос (підвищений ІV щабель) та абсолютно вільне трактування форми» [5, с. 158].

Відбиттям тенденції міжвидового синтезу мистецтв, закладеною романтизмом та продовженою імпресіонізмом, став «живописний» варіант фортепіанного циклу мініатюр. Науковці зазначають, що в цій жанровій моделі паралелі із образотворчим мистецтвом складаються в контексті відтворення узагальненої ідеї-символу візуального сюжету-об'єкту, ...апеляцій до конкретних жанрів живопису, зокрема в національному забарвленні, та різновидів живописної техніки та колористики [2, с. 62–63]. Тенденція створення прямих апеляцій до світу живопису протягом ХХ ст. визначає специфіку художнього простору таких циклів, як «Акварелі» Ф. Надененка та В. Кирейка, «Київський триптих» і «Шість візерунків» Б. Фільц, «Український триптих» О. Ківи, «Триптих» І. Соневицького. «Подвійну» модуляцію жанру живопису – в національну музичну царину демонструють «Гуцульські акварелі» І. Шамо, які водночас на рівні стилю вирізняє спадкоємний зв'язок із бароковою спадщиною. Багаторівневий синтез художньої рефлексії різних історико-культурних епох, національних культур і видів мистецтва репрезентує цикл С. Жазитька «Доторкання» – пуантілістична асоціативна проєкція європейської жанрової моделі на тло культури Сходу, зокрема китайську каліграфію.

Буття жанрової моделі фортепіанного циклу мініатюр позначено не тільки концептуальним, тематично-образним, стильовим і жанровим плюралізмом. Її функціональна двоїстість, закладена від джерел існування, виявляється в наявності як самостійного, концертного модусу, так і дидактичного, навчального, проявом чого у синхронії та діахронії слугують численні «збірки» і «альбоми» (зокрема для початківців). Позиціонуючи «фортепіанний дитячий альбом» як різновид циклу мініатюр [11, с. 12], науковці виокремлюють у його національній репрезентації такі риси, як: уведення «великих форм – сонати, сонатини (В. Сильвестров, М. Степаненко); відхід від традиційних дитячих образів та забав, звернення до музики минулих епох (В. Сильвестров, Л. Грабовський, І. Щербаков); вихід за межі традиційної назви «Дитячий альбом» завдяки використанню програмних заголовків (Л. Грабовський, Г. Сасько, О. Костін); впровадження сучасних авангардних технологій, прийомів письма, новітніх музично-танцювальних форм, звернення до музики естрадного напрямку (Ж. Колодуб, Г. Гаврилець, Б. Фільц, М. Кравців-Барабаш» [11, с. 12–13]. Зазначимо, що попри декларативну «дитячу» адресність, цей варіант

жанрової моделі циклу мініатюр зберігає атрибутивні риси та відбиває притаманну постмодернізму «імітацію жанрів і стилів, що мають давню історію, демонструючи їх як художній жест» [3, с. 189]. Масштабна жанрова ретроспектива світового фортепіанного мистецтва обумовлює поліжанровість циклу Л. Грабовського «Строкати аркуші» – художню єдність «знаків» сонатини, маршу, сарабанди, канону, арії, інструментальної та вокальної академічних традицій, у. Жанрова багаторівневість вирізняє цикл В. Сильвестрова «Дитяча музика», у якій уведено маркери сонатини, маршу, ноктюрну, скерцо, збірку «Мозаїка» Г. Саська – «жанр у жанрі» унаслідок введення сюїти «Граю джаз», маркерів арії, хоралу, токати, вальсу, регтайму, «Білоцерківський альбом» О. Яковчука, насичений знаками пейзажної лірики, токати, варіації basso ostinato, ноктюрну тощо.

Звертаючись до осмислення специфіки музичного мислення зламу епох, науковці констатують «актуалізацію позамузичних візуальних чинників та алюзій, екстраполяцію специфічних кодів інших видів мистецтва та адаптацію жанрових моделей у музиці митців ХХ ст.» [8, с. 109]. На поч. ХХІ ст. апеляції до візуального виміру перцепції стають чинником творення циклічних опусів, «у яких наявний просторово-візуальний, візуально-рухомий і просторо-чуттєвий синтез, колористично-візуальна синестезія, а також варіанти музичного екфразису (екстраполяції візуального твору мистецтва в музиці), якій втілює різні аспекти візуально-просторових мистецтв» [8, с. 104]. «Дитячий» різновид фортепіанного циклу мініатюр концентрує і синестезійні, інтертекстуальні інтенції, набуваючи статусу сфери підготовки нової якості перцепції та виконавського мислення, релевантних новаціям музичного мистецтва. У циклі К. Цепколенко «Colors Sounds» візуальні та слухові асоціації є основою опанування імпровізації та атонального музичного мислення. На рівні програмної номінації пов'язані зі світом живопису «Музичні пастелі» Ок. Герасименко унаочнюють стильову та жанрову багатовимірність циклу мініатюр, що відбивають романтична, імпресіоністична, символістська та сонористична виразова палітра твору, «посилання» на жанри баркарولي, скерцо, пасторалі.

Концептуальна лабільність, винятковий потенціал експериментального оновлення стильових, жанрових та виразових конструктів творчого світобачення мар-

кують жанрову модель фортепіанного циклу мініатюр у сучасній музичній культурі України як сферу кардинальних творчих пошуків. Це засвідчують цикли «19 благородних та сентиментальних фрагментів» З. Алмаші, «Астероїди. Музичні об'єкти для білих і трохи чорних клавш» В. Вишинського, «Зустрічі з пам'яттю» К. Цепколенко – утілення нового образу митця, «для якого усталені алгоритми творення-відпрацювання концепції, композиційно-структурної організації твору, комплексу засобів виразності поступаються місцем орієнтації на винятково насичене, вражаюче вираження власного «Я» [12, с. 94].

Висновки. Актуалізована тенденціями постмодерністського художнього світобачення, жанрова модель фортепіанного циклу мініатюр у національному художньому просторі ХХ–ХХІ ст., закарбовуючи стильове різноманіття, жанрову дифузійність та суб'єктивізацію мистецького світобачення епохи постучасності. Різноманіття її творчих інтерпретацій демонструє значущість таких модусів концептуальної, жанрової та стильової репрезентації: насичення виразними національними акцентами, апеляція до художнього досвіду романтизму, апробація новаційних стильових спрямувань і композиторських технік у контексті моножанрового «прелюдійного» циклу; створення поліжанрових програмних циклів, позначених тяжінням до наскрізних форм, стильовим плюралізмом, новаційністю музичної мови та виразового комплексу; тяжіння до ствердження стильово-меморіального варіанту жанру, маркованого значущістю концепту історичної та національної пам'яті, стильових та жанрових апеляцій до національного та світового художнього доробку, різноманіттям типів програмності; тяжіння до синтезу світового художнього досвіду на ґрунті неофольклоризму; значущість тенденції інтертекстуальності, виявленої в синтезі музичного та живопису; активне функціонування «дитячого» різновиду, позначеного внутрішньою стильовою та жанровою багатовимірністю, значущістю програмності, та інтертекстуальних інтенцій; значущість експериментальних пошуків у сфері концепції, стилю та жанру, суголосних спрямованості сучасного митця на формування власного творчого світу.

Перспективи подальших досліджень полягають в обґрунтуванні виконавської концепції жанрової моделі фортепіанного циклу мініатюр у творчості митців України початку ХХІ ст.

Література:

1. Ваврик Р. В. Фортепіанна мініатюра сучасних українських композиторів: виконавський аспект. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки»*, 2022, № 14-15: за матеріалами III Міжнар. наук.-практ. конф. «Globalization of scientific knowledge: international cooperation and integration of science» (27 травня 2022 р.). С. 693–695.
2. Герега М. Етнохарактерна та візуальна інтертекстуальність у фортепіанному циклі Ігоря Шамо «Гуцульські акварелі». *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*, 2017. Вип. 41. С. 60–71.
3. Естетика: навчальний посібник / Л. В. Анучина, О. К. Бузова, О. В. Уманець, О. В. Шило; за ред. Л. В. Анучиною та О. В. Уманець. Харків: Право, 2010. 232 с.
4. Копельюк О. «24 прелюдії» для фортепіано Івана Карабиця як енциклопедія доби українського Відродження (70-ті роки ХХ століття). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2021. Вип. 58. С. 65–95.
5. Люта І. Особливості музичної мови фортепіанного циклу «Калейдоскоп настроїв» Богдани Фільц. *Українська музика*, 2018, № 2 (28). С. 152–158.

6. Мінгальов П. В. Цикли фортепіанних мініатюр в українській музиці початку ХХ століття у контексті тенденцій європейського модернізму: дис. ... д-ра філософії: 025. Суми: Сумський державний педагогічний університет ім. А.С.Макаренка, 2023. 221 с.
7. Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття. *Ars inter Culturas*, 2010, № 1. С. 121–132.
8. Пахомова Є. Г. Синтез і синестезія у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 2017, № 1 (34). С. 101–111.
9. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ – ХХ століть): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків: Харківська державна академія культури. Харків: Харківська державна академія культури, 2004. 20 с.
10. Свіридовська Л. М. Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець ХІХ – перша третина ХХ ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ: Київський національний університет культури і мистецтв, 2007. 18 с. URL: <https://www.irbis-nbuv.gov.ua/aref/20081124056062>.
11. Тимошук О. Є. Фортепіанні цикли для дітей у творчості українських композиторів: образно-художній аспект: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса: Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2011. 18 с.
12. Уманець О. В. Мистецтво в культурному просторі постсучасності: зміни та проблеми. *Духовна культура України перед викликами часу*: тези доп. учасників ІV Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Харків, 14 травня 2021 р.). Харків: Право, 2021. С. 92–95.

References:

1. Vavryk, R. V. (2022). Fortepianna miniatura suhasnykh ukrainskyk kompozytoriv: vykonavskyi aspect [Piano miniatures by contemporary Ukrainian composers: the performance aspect]. *Miznarodnyi naukovyi zhurnal «Hraal nauky»*, 14-15: za materialamy III Miznar. nauk.-prakt. konf. «Globalization of scientific knowledge: international cooperation and integration of science» (27 travnia 2022 r.). pp. 693-695 [in Ukrainian].
2. Hereha, M. (2017). Etnokarakterna ta vizualna intertekstualnist u fortepiannomu tsykli Ihoria Shamo «Hutsulski akvareli» [Ethno-character and visual intertextuality in Igor Shamo's piano cycle «Hutzul Watercolours»]. *Collection of Scientific Articles of the M. V. Lysenko National Music Academy of Lviv*, 41, pp. 60–71 [in Ukrainian].
3. Anuchyna, L. V., Burova, O. K., Umanets, O. V., & Shylo O. V. (2010). Estetyka [Aesthetics]. (L. V. Anuchyna, O. V. Umanets, Ed.). Pravo.
4. Kopeliuk, O. (2021). «24 preliudii» dlia fortepiano Ivana Karabytsia yak entsyklopediia doby Ukrainskoho Vidrozzennia (70-ti roky XX stolittia) [The «24 preludes» for the piano by Ivan Karabyts as an encyclopedia of the Ukrainian renaissance of the 1970s]. *Problems of interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 58, pp. 65–95 [in Ukrainian].
5. Liuta, I. (2018). Osoblyvosti movy fortepiannoho tsyklu «Kaleidoskop nastroiv» Bohdany Filts [Features of the musical language of the piano cycle «Moods Kaleidoscope»]. *Ukrainian music*, 2 (28), pp. 152–158 [in Ukrainian].
6. Mingalov, P. V. (2023). Tsykly fortepiannykh miniatur v ukrainskii musytsi pochatku XX stolittia u konteksti tendentsii yevropeiskoho modernizmu [Cycles of piano miniatures in Ukrainian music of the early 20th century in the context of the European modernism trends]. *Candidate thesis*. Sumy: Sumy State Pedagogical University after A. S. Makarenko [in Ukrainian].
7. Nikolai, H. (2010). Ukrainska fortepianna musica yak fenomen kultury XX stolittia [Ukrainian piano music as a cultural phenomenon of the twentieth century]. *Ars inter Culturas*, 1, pp. 121–132 [in Ukrainian].
8. Pakhomova, Ye. H. (2017). Syntez i synesteziia u tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia [Synthesis and Synaesthesia in the works of Ukrainian Composers of the second half of the 20th and beginning of the 21st century]. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 1 (34), pp. 101–111 [in Ukrainian].
9. Riabukha, N. (2004). Miniatura yak fenomen muzychnoi kultury (na materialy fortepiannykh tvoriv ukrainskykh kompozytoriv kintsia ХІХ – ХХ stolit [Miniature as a phenomenon of musical culture (in a material of piano works of the Ukrainian composer of the late ХХ–ХХІ centuries)]. *Extended abstract of Candidate Thesis*. Kharkiv. 20 p. [in Ukrainian].
10. Sviridovska, L. M. (2007). Fortepianna miniatura v ukrainskii muzychnii klulturi (kinets ХХ – I tretyna ХХІ stolittia) [Piano miniature in the Ukrainian musical culture (the end of ХІХ – I third of ХХ century)]. *Extended abstract of Candidate Thesis*. Kyiv. 18 p. [in Ukrainian].
11. Tymoshchuk, O. Ye. (2010). Fortepianni tsykly dlia ditei u tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv: obrazno-khudozhnii aspect [Piano cycles for children in Ukrainian composer's oeuvres: figurative and artistic aspect]. *Extended abstract of Candidate Thesis*. Odesa. 18 p. [in Ukrainian].
12. Umanets, O. V. Mystetstvo v kulturnomu prostori postsuchasnosti: zminy ta problemy [Art in the cultural space of postmodernity: changes and problems]. *Dukhovna kultura Ukrainy pered vyklykamy chasu: tezy dop. uchasnykiv ІV Vseukr. nauk.-prakt. konf.* (m. Kharkiv, 14 travnia 2021 r.). Kharkiv: Pravo, pp. 92–95 [in Ukrainian].

ВІДТВОРЕННЯ СТАРОВИННОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ У СУЧАСНІЙ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ

Коденко Ірина Іванівна,

кандидат мистецтвознавства,

концертмейстер кафедри сольного співу та оперної підготовки

Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

ORCID ID: 0000-0003-3579-2709

У статті розглянуто та проаналізовано можливості старовинного інструментарію, його «відтворення» та застосування у сучасній практиці. Окреслено основні тонкощі та способи підходу сучасних виконавців до старовинного інструментарію з виділенням опозицій у музично-виконавській практиці. Вивчення особливостей виконання старовинної музики має величезний сенс для всіх без винятку музикантів. Систематизація різних поглядів надає можливість удосконалити теоретичні позиції щодо важливості врахування контексту епохи та особливостей розвитку інструментарію та виконавства. Завдяки цьому можна отримати повноцінне уявлення про музику давніх часів, і тільки це відпрацьовує в музиканта гарний смак і почуття стилю, естетики певної епохи. Доведено, що історично-орієнтоване виконавство має тенденцію постійної реконструкції в сучасному музичному мистецтві. Стосовно «автентизму» підкреслюється, що явище «реконструкції» пов'язане перш за все з відтворенням самих музичних інструментів, воно потребує абсолютної історичної достовірності, а також залежних від цього різних способів виконання. Відтворення культури і традицій минулого безпосередньо впливає на сучасну культуру, не тільки на виконавську, а й слухачську. Питання вивчення старовинної музики актуальне і сьогодні, отже, сучасні дослідники продовжують вивчати роботи попередників і надають своє усвідомлення виконавських принципів автентизму (інструментарій, акустика, динаміка). Порівняння виконавських інтерпретацій корифеїв автентичного руху виявляє дуже багато незвичайних, цікавих рішень, трактувань індивідуального стилю виконання, різних підходів до туше, фразування, штрихів, прикрас. Визначено глобальне значення ролевих функцій інструментів та трансформація акустичних та темброво-динамічних характеристик, що виникають при відновленні музики епохи Бароко і що необхідно для правильної інтерпретації твору. Вивчаючи та аналізуючи особливості гри на старовинних інструментах, ми відтворюємо систему музичного сприйняття з точки зору не тільки старовинної музики, а й сучасної, що є перспективою подальшого вивчення та поглибленого дослідження.

Ключові слова: музично-виконавська практика, старовинний інструментарій, реконструкція, сучасні технології.

Kodenko Iryna. Reproduction of ancient instrumentation in modern musical performance practice

The article examines and analyzes the possibilities of ancient instruments, their 'reproduction' and their use in modern practice. The main subtleties and methods of approach of modern performers to ancient instruments are outlined, with the selection of oppositions in musical and performing practice. Studying the peculiarities of performing early music makes a lot of sense for all musicians without exception. The systematization of different views provides an opportunity to improve theoretical positions regarding the importance of taking into account the context of the era and the specifics of the development of instrumentation and performance. Thanks to this, you can get a full picture of the music of ancient times, and this alone develops a musician's good taste and sense of style, aesthetics of a certain era. It has been proven that historically-oriented performance has a tendency of constant reconstruction in modern musical art. Regarding 'authenticism', it is emphasized that the phenomenon of 'reconstruction' is primarily related to the reproduction of the musical instruments themselves, it requires absolute historical authenticity, as well as various methods of performance depending on it. Reproduction of the culture and traditions of the past has a direct impact on modern culture, not only the performing one, but also the listening one. The question of studying ancient music is relevant even today, therefore, modern researchers continue to study the works of their predecessors and provide their awareness of the performance principles of authenticity (instrumentation, acoustics, dynamics). A comparison of the performance interpretations of the luminaries of the authentic movement reveals a lot of unusual, interesting solutions, interpretations of the individual performance style, different approaches to mascara, phrasing, touches, and decorations. The global significance of the role functions of the instruments and the transformation of the acoustic and timbre-dynamic characteristics that arise during the restoration of the music of the Baroque era and that is necessary for the correct interpretation of the work are determined. Studying and analyzing the features of playing on ancient instruments, we reproduce the system of musical perception from the point of view not only of ancient music, but also of modern music, which is a perspective for further study and in-depth research.

Key words: musical performance practice, ancient instruments, reconstruction, modern technologies.

Вступ. Кожна трансформація в історії автентичних інструментів та інструментально-виконавських шкіл обумовлювалася певними історичними передумовами, особливими технологічними викликами, відкриттями в певному контексті епохи та стилі виконання конкретних творів. При відтворенні того чи іншого прийому або особливостей школи виконавці пропускають їх через особливу універсальну практику гри та перевіряють з точки зору доцільності, що також може впливати

і на сучасні виконавські школи, доповнюючи і збагачуючи їх. У такому випадку піддається перевірці абсолютно все, не тільки автентичний напрямок, а також коригується й академічний, змінюється само ставлення до фразування, звуковидобування, штрихів, туше та ін. Н. Сікорська відзначає, що: «сучасна концепція історично інформованого виконавства (ІІВ) базується на системному підході до реконструкції традицій музики минулого» [5, с. 11].

Опановуючи історичні інструменти, музиканти стикаються з тим, що вони ніби самі вимагають певних прийомів, адже неможливо доторкнутися до історичного інструменту і не змінити свій стиль гри та розуміння музики. Композитори, які писали для цих інструментів, враховували тогочасний стиль, їх звукові властивості і можливості, а також специфіку виконавської технології. Тож кожна епоха мала свій яскравий, співзвучний її «слуховому еталону» інструментарій, в якому музичні інструменти взаємодоповнювали один одного, утворюючи підґрунтя для цілісного сприйняття живої музики. «Правила дотику до музики (словами, думками, рухами тіла, диханням, устремліннями душі, прийомами організації звуків та ін.) змінювалися від сторіччя до сторіччя», – пише В. Жаркова [3, с. 14]. Для розуміння цього дуже важливо визначити тонкі взаємозв'язки між історичними переходами стилів, інструментами та їх групами. Адже у ході історії спостерігаються не тільки розвиток і еволюція, а й прагнення до універсалізації і простоти. Але найчастіше дослідники старовинної музики відзначають у такому спрощенні абсолютне протилежне, вони бачать – занепад і розпад.

Матеріали та методи. Питання «відтворення» старовинного інструментарію висвітлювались в працях С. В'єрдунга, К. Ф. Є. Баха, Й. Кванца, А. Долмечча, С. Назайкінського, Н. Арнокура, П. Одетта, К. Стембриджа.

В українському музикознавстві їх розглядали О. В. Шадріна-Личак, Н. Сікорська, В. Б. Жаркова, Д. Титенко, О. Соловйова та ін.

У данній статті були розглянуті основні аспекти музикознавчої думки в сфері відтворення старовинного інструментарія у сучасній музично-виконавській практиці, котрі ще не були розглянуті іншими музикознавцями. Необхідністю вдосконалення уявлень про звуко-темброві якості та відмінності старовинного інструментарія у сучасних залах України та Європи. Здійснено погляд до тенденції удосконалення та реконструкції давнього старовинного інструментарія у сучасній культурі ХХІ ст. Старовинний інструментарій нажалі дуже мало досліджений сучасними музикантами, але це все ж таки ключ до перспективи вивчення та розуміння автентичної музики.

Гарним керівництвом щодо цього є трактат Себастьяна В'єрдунга (1511), в якому висвітлюванні унікальні та найважливіші відомості про старовинні музичні інструменти з численними їх зображеннями, які не втратили свого значення і в наш час [8, с. 29].

Методологічну базу статті становить комплекс методів, основними серед яких є історико-культурологічний (для визначення особливостей розвитку та специфіки інструментальної культури різних історичних періодів), семантико-семіологічний (вивчення особливостей музичної форми, мови, гармонічного і тембрального оформлення творів), мистецтвознавчий, естетичний (для вивчення специфіки інструментального виконавства) та ін.

Результати. У «Трактаті про музику» С. В'єрдунга представлено інструментарій Німеччини початку ХVІ століття, а також інформацію щодо появи німець-

кої табулатури, старовинних інструментів і нотацій. Вже у той час автор трактату відповів на багато питань і проблем, які були пов'язані з інструментарієм, його класифікацією і виконавством. Автентичний інструментарій диктує певні принципи гри, зумовлені самою конструкцією інструментів, їх настроюванням, способом утримання тощо. Від певних можливостей звуковидобування на інструменті залежать методика і способи виконання, штрихи, агогіка, виконавська інтерпретація.

Старовинні інструменти епохи Бароко мали збалансоване гармонічне звучання, свій особливий специфічний тембр, звук і будову. Нині це все відкриває інші можливості та перспективи, порівняно з академічним виконанням, тому що завдяки оригінальним інструментам старовинна музика розкривається з несподіваного боку: виявляються тонкі нюанси, інші варіанти трактування, особливе відчуття і, певний прихований сенс, а також нові темпи та звукові образи. Поряд з цим, як зазначає О. Соловйова: «композитори також користувалися різними інструментальними комбінаціями та замінами через те, що в музиці того часу панував експериментальний дух, а така різноманітність давала можливість втілити цікаві творчі ідеї» [6, с. 86]. Сучасні музиканти-автентисти намагаються детально відновити старовинний інструментарій для того, щоб максимально приблизитися до оригіналу інтерпретації барокової музики, відтворити найбільше розуміння її музичної мови і стилю виконання.

Реконструкція історичного інструментарію пов'язана з опануванням старовинними інструментами, ретельним вивченням особливостей виконання, для чого музиканти-практики робили концертні виступи нарівні з академічним інструментарієм у просторі сучасних залів. Зараз впроваджують обидві манери виконання (академічну та історичну), які викликають певну конкурентоспроможність у сучасному концертному просторі та підтверджують життєздатність старовинних інструментів та їх копій. Інтерес музикантів до історичного виконавства дав нові можливості, він зумовив повернення на концертну сцену і реконструкцію таких відомих інструментів минулого, як клавесин, клавикорд, хаммерклавир, орган, тангент-клавир, а зі струнних – віолон, люгня, барокова гітара, теорба, віуелла, мандоліна з їх басовими різновидами. Нині набули поширення й інші маловідомі інструменти, такі як: віоли всіх видів (сопранова, д'амур, да браччо, бастарда), смичкові ліри (включаючи басові – лірони), ребек та ін.

Всі ці інструменти почали достатньо широко використовуватися до 1610 року і були представлені в оркестрі К. Монтеверді. Сам склад оркестру був чималий, підраховуваючи разом, – близько сорока інструментів! Відома дослідниця В. Жаркова зазначає: «Античність завжди залишалася прекрасною мрією людства, відображеною в пам'ятниках, що збереглися, як у розсипаних уламках великого дзеркала, яке неможливо відновити. З незмінним пієтетом люди різного століття вдвлялися в частини того, що колись було цілісним, з вдячністю за подаровані ідеали. І вже ця можливість

озирнутися назад надавала людині впевненості у власних силах і надію знову набути гармонії» [3, с. 65].

Звукові можливості та особливості струнних інструментів (*solo i basso continuo*) у XVII–XVIII століттях залежали від використання на них жильних струн, міцнішою конструкції підставки, легкої пружини, моделей смичка та ін. Порівняно із сучасними інструментами з металевими струнами, жильні струни й бароковий лукоподібний смичок сприяють точнішому фокусуванню звуку, його спрямованості та звуженості, що дозволяє почути найбільший та неперевершений зріз частот. Варто відзначити також, що функції і завдання соліста барокового часу, незважаючи, будь-то гамбіст, скрипаль, віолончеліст, дуже відрізнялись від виконавця-аккомпаніатора типу *continuo* (віола да гамба, віолончель, та ін.) – це були практично протилежні та різні професії.

У середині XVIII століття стався великий злам у інструментобудуванні, однією з геніальних творчих ідей того часу були розробки та пошуки нових форм для досягнення гучнішого та насиченішого звучання. Багато музикантів і майстрів для збільшення сили звуку вирішили переробляти барокові інструменти. Але як тільки вони змінили кут нахилу шийки струнного інструменту, одразу ж багато дек просто не витримали цієї шаленої напруги і просто розповзлися і потріскалися. Тому було втрачено багато барокових інструментів, й до нашого часу дійшли тільки одиниці. Крім того, у зв'язку з підвищенням напруження й тиску на деякі конструкції струнних інструментів стали кардинально простішими, а самих моделей стало набагато менше, це дуже вплинуло на подальший декаданс у розвитку шкіл скрипкових майстрів. Н. Арнокур відзначає: «Дух часу, протиборчий страху і невірі (композиції Л. Бетховена), принципово вплинув на звучання тодішніх інструментів. Динамічна шкала звуку повинна була розширитися аж до граничних меж можливого» [2, с. 95]. Отже, слідом за переломом в інструментобудуванні змінювалися і манера виконання, і відповідна їй композиторська школа.

Особливу роль в зміні якості звучання відіграла нова конструкція смичка (відповідно стилю та музичного мислення). Порівнюючи сучасний та бароковий смичок, можна помітити, що у барокового смичка при русі вгору звук набагато слабкіший, ніж при русі вниз. І для того, щоб домогтися яскравості звуку, то необхідно сильні частки грати рухом смичка вниз, а слабкі – вгору. Смички відомих скрипалів поступово змінювали форму, приблизно з інтервалом десь у 20–50 років (їх використовували такі музиканти, як Дж. Б. Віоті, Д. Б. Басані, А. Кореллі, Д. Кастровіларі, Дж Тартіні). Якщо сучасний виконавець приймає рішення стати на шлях автентичного виконавства, то перш за все він має змінити струни і смичок, а потім вже інструмент, оскільки смичок можна порівняти з голосовим апаратом, а виконання штрихів є «візитівкою» барокового музиканта.

Отже, починаючи з 1790 років були модернізовані старовинні італійські скрипки, на яких і в наш час

грають видатні музиканти-солісти. Музична практика свідчить, що за рахунок натягу струн – перевага гри сильнішим звуком вплинула на втрату високих обертонів інструменту. Сучасна скрипка стала масивнішою, в неї змінився нахил шийки, гриф став довшим, змінив форму струнотримач. Скрипкове заокруглене звучання стало еталоном, а жильні струни для найбільшої яскравості змінили на сталеві, оповиті канителлю. Але при тому було втрачено минулі достоїнства інструменту, про що свідчать такі зауваження: «Скрипки школи австрійського мастера Якоба Штайнера після реставрації та зміни форми втратили свій тон, було втрачено «повітряне» звучання, звук став різким і гучним» [2, с. 96]. Більшість унікальних старовинних інструментів було знищено: доволі тонкі нижні дека лопалися і розтріскувалися від сильної напруги дужки, що було дуже важливо для тембрального регулювання підставки.

Відомий музикознавець Н. Арнокур зауважував: «Якщо порівнювати звучання барокових і сучасних скрипок, то у старовинного інструменту звук тихіше, м'якше, шляхетніше, він відрізняється своєрідною, напруженою гостротою. Звукові нюанси досягаються різноманітною артикуляцією, меншою мірою – динамікою, а сучасний інструмент, навпаки, має округлий гладкий звук великого динамічного діапазону» [2, с. 96].

Кожен інструмент барокового оркестру у свій час мав особливу неповторність, окрему специфіку тембру і звуку, і це все надавало великі динамічні ефекти та можливості для втілення виразності. Також самі інструменти були оригінальні та співзвучні, при різних їх поєднаннях вони створювали неперевершену дивовижну цілісність і красу звучання. Поступово багатство витончених фарб було втрачено, усталилась інша нюансировка. У XVI столітті відомий майстер Я. Штайнер створював найдосконаліші музичні інструменти, які згодом охопили багато тонкощів виконавського процесу: віоли да гамба, віоли наколінні, віоли да браччо та віоли плечові. Вони були дуже поширені в Англії, а наприкінці XVII століття у Франції. Звучання віол да гамба відрізнялося яскравою витонченістю, різноманітними кольорами, вишуканістю і неперевершеним благородством.

Варто підкреслити, що існували різні моделі скрипкових інструментів: звучання яких відрізнялося безліччю високих обертонів, динамічною палітрою, а у інших воно було достатньо плавне та закруглене. Ті, які були виготовлені з тонкого дерева, це більш ранні старовинні інструменти, – вони були опуклими, а пізніші вже стали більш плоскими і товстостінними. Що стосується, наприклад, гамб і великих віолонів, то вони від початку не мали певних конструкційних стандартів, робилися різноплановими, різних розмірів і призначалися переважно для акомпанування вокальних творів.

З часом віола да гамба міцно утвердилася в Англії, і це підтверджується великою кількістю музичних творів, які були написані композиторами цієї країни для ансамблів від двох до семи гамб (стилізовані танці, варіації, фантазії). Завдяки своїм досягненням англійці винайшли меншу гамбу – *Luiga-viol*, яка була призначена

для сольного виконання та мала змінний лад, її партія записувалася як табулатура. «У XVIII ст. віолу д'амур і англійський Violet використовували як сольні інструменти. У Франції діапазон звукових можливостей розширили, додавши низьку струну 'ля'» [2, с. 99].

На гамбі грали видатні майстри та знатні особи (С. Коломб, М. Марє та ін.), вона вважалася інструментом аристократів. Відомо, що для гамби писали Марєн Марє і два представника з роду Форкере. У XVII столітті значущою особою у Франції, 'майстром майстрів' з віолі да гамби був месьє де Сен-Коломб. Цей інструмент призначався для гри у невеликих приміщеннях, гамба мала досить камерне витончене і делікатне звучання, але на жаль, це сприяло як її успіху, так і падінню. У XVIII столітті з'явився баритон – басова гамба з резонансними струнами, але цей інструмент використовувався переважно для імпровізації і для акомпанементу самому собі.

Завдяки процесу спілкування зі старовинними інструментами у музично-виконавській практиці формується здатність резонувати і відпускати звук до залу не шляхом його «вичавлювання» з деки (як це достатньо часто буває у академічному виконанні, під час гри з великим напором і потужною вібрацією), а за рахунок ефекту «відпускання» звуку на волю за принципом акценту: зачепи й відпусти. Разом з тим, вірна робота барокового інструменту і музиканта-виконавця перш за все залежить від правильно обраного приміщення з гарною акустикою, яка буде відповідати усім вимогам.

Найбільшим «резонансним» інструментом серед струнно-смичкових був контрабас. З його появою будь-який бароковий ансамбль ставав вже оркестром. Звук контрабасу летить далеко і довго триває. Треба враховувати, що існували інструменти з ладами і без. Лад давав можливість зробити точнішу настройку інструменту й поліпшити звуковидобування і фокус звуку, але, на жаль, інструмент при тому втрачав у силі. Без ладу звучання набувало потужності і повноти, але при цьому гіршала артикуляція. Найяскравішими прикладами цього були гамба і барокова віолончель.

Одним із найпопулярніших та найпоширеніших інструментів ренесансної доби була лютня. Щодо застосування у музичній практиці цього інструменту треба зауважити: період з 1550 – до 1620 років по праву вважається 'золотим століттям' англійської лютневої музики. Зберіглося близько 2000 творів англійської музики для лютні цього часу. Не менш цікаво те, що через 50 років лютню забули. Сьогодні найталановитішим виконавцем на лютні вважається відомий музикант із США Пол Одет.

Особливості дерев'яних духових барокових інструментів полягають у різноманітних чинниках: перш за все, це – матеріал, здебільшого світло-коричневий самшит, невелика кількість клапанів, інакше був висвердлений внутрішній корпус. З цього приводу Н. Арнокур зауважував: «Різняться і способи гри на них, щоб виконати діатонічну гаму, яка була тоді досконалою тональністю і головним звукорядом для цього інструменту, необхідно було шість отворів закривати пальцями, а

два – клапанами» [2, с. 106–107]. У XIX столітті музиканти стали віддавати перевагу *хроматичній системі*. Чергування «відкритих» та «закритих» звуків, характер атаки надають певної яскравості та колоритування тональності, свою витончену палітру фарб, протягом всіх часів це дуже високо цінувалося.

Якщо порівнювати барокові дерев'яні духові інструменти із сучасними, то треба враховувати, що були зовсім інші мундштуки і тростини. Звук *гобоя і фагота* – мав високі обертони, а *поперечна флейта* була більш гармонійна та спокійніша, ніжна і витончена. Треба відмітити, що конструкція духових інструментів барокового періоду була така, що їх звучання добре прослуховувалося, створюючи звукову цілісність і прекрасно поєднуючись з іншими інструментами схожої теситури (особливо при поєднанні гобоя і скрипок). Треба зазначити, що гобої, яких безліч, їх ясність і точність звучання насправді дуже різні та залежать від способу гри, а також делікатних властивостей та гнучкої тембрової природи звучання. Прикладом сучасних інструментів, крім звичайного гобоя, є гобой д'амур та англійський ріжок, а в якості історичного гобою – класичний та бароковий.

З інших інструментів застосовувався *кларнет*, винайдений у Німеччині близько 1700 року. Це був дерев'яний язичковий духовий музичний інструмент, який мав одинарну тростину, широкий діапазон та м'який звук. Крім сучасних кларнетів, нині використовується ще шулімо (старовинний предок кларнетів), класичний і бароковий. У всі часи мала велику популярність *поперечна флейта* – сольний інструмент із достатньо легким та вишуканим «дерев'яним» звуком. Зовсім інакше звучав бароковий *фагот*, завдяки конструкції якого резонував його корпус. Звук інструменту був дуже співучий, мелодійно-протяжний, тому він дуже гарно та чудово звучить зі струнними basso continuo і клавесином. Також в урчистих яскравих заходах музиканти використовували *валторну* – мідний духовий інструмент тенорового регістру, що походить від мисливського сигнального ріжка. Починаючи з XVII століття інструмент застосовувався і в оркестрі. *Труби і литаври* використовували у поєднанні з гобоями та скрипками. Конструкція барокової труби (кларіно) дозволяла грати у дуже високому регістрі, а віртуозний стиль цієї доби сприяв тому, що труба-кларіно стала одним з провідних солуючих інструментів барокового часу. *Литаври* у XVIII столітті мали неглибокий корпус, з натягнутою на нього грубою шкірою, по якій вдарили палицями (дерев'яними або із слонової кістки), завдяки чому звучання було набагато м'якішим і світлішим, ніж у сучасних інструментів.

О. Соловійова акцентує на важливості того, що «різноманітність інструментарію надавала неабиякі можливості для концертних форм, у яких поєднувалися різні інструменти, а саме явище концертності збагатилося інструментальною багатоманітністю» [6, с. 65]. Саме від щипкових (*лютня*) походять *клавесини, верджинали, спінети*. На появу безлічі видів *хаммерклавирів* (різновиду старовинного молоточкового фортепіано) вплинув

саме особливий удар по струні з відскоком (цимбали), який був вироблений різними типами молоточків. Його чудовий «камерний» звук мав зовсім інше звучання, ніж сучасні роялі: він був сухішим, тихішим, не дуже багатим на обертони і потужні динамічні можливості. Підкреслювалось, що на відміну від помпезних клавесинів, він давав змогу висловлювати інтимні почуття, співати дуже потаємно і виразно. Пізніше *хаммерклавір* стали називати *піанофорте*. Якщо у свій час у Франції панував клавесин, то на півночі Німеччини перевагу віддавали клавикорду.

Особливості історичного побутування клавесинів, відмінності їх механіки та їх зв'язки зі стилістикою національних шкіл представлені в дисертації О. Шадріної-Личак [7]. Як зазначає дослідниця, школа клавесинобудування є невід'ємною складовою ширшого явища – національної клавесинної школи. Звукові характеристики певного типу клавесину якнайтісніше пов'язані саме з естетичними ідеалами, засобами виразності, композиторськими прийомами, притаманними певній національній школі. Відмінності між типами клавесину проявились вже на цікавому прикладі італійського і французького зразків, що поставали як антиподи один одного. Так, у XVI–XVII столітті італійські майстри будували інструменти з яскравим, дзвінким, багатим на високі обертони звуком. А французький тип інструменту надавав музиканту-виконавцеві можливість працювати з цілим *фактурним комплексом*, що забезпечувало м'яку атаку, барвистий звук з акустичним акцентом на основному тоні та близьких до нього тонах обертонового ряду, довготривалість звуку, поступове й дуже рівне його згасання [7, с. 7].

Для французьких музикантів еталоном став неповторний звук лютні, саме це і привело до формування цілого комплексу композиторських і виконавських засобів клавесинного лютневого стилю, які були спрямовані на досягнення «лютневого» звучання. Особливістю клавесина французького типу є можливість втілювати сонорні ефекти [7, с. 8]. На думку авторки дисертації О. Шадріної-Личак, важливим і цінним також є порівняння музичної практики епохи Бароко і сьогодення, механіки і принципу звуковидобування на клавесині та фортепіано тощо [7, с. 11].

Перспективний матеріал містить стаття О. Абебе, де підкреслюється, що «знання пристрою старовинних клавішних інструментів, способів звуковидобування на них, діапазону, характеру звучання, а також відмінностей між ними допоможе краще уявити конкретні умови, за яких виконувалася старовинна музика» [1, с. 5]. Автор переконаний, що окремим регістрам сучасного клавесину важко надати простоту втраченого звучання старих інструментів. Лише деякі старі італійські клавесини наближаються до цих характеристик, хоча по-справжньому гарні зразки дуже рідкісні [1, с. 7].

Клавикорд – з'явився на рубежі XIII–XIV століття як попередник *хаммерклавіра*, це клавішний струнний ударно-затискний музичний інструмент. *Клавесин* – це старовинний інструмент, який мав дві або три клавіатури, низку струн (регістрів), з можливістю видобувати

звучання за допомогою щипка плектром та створювати благородну незмінну динаміку. У XVI–XVII столітті в Англії перші зразки клавесину мали назву *верджинал*. Підкреслюється, що «різноманітність конструкцій клавішних інструментів із щипковою механікою дозволяла композиторам урізноманітнити музичні твори, прикрасити їх різними відтінками звучань. У XVIII ст. інструментарій давав багато можливостей, у ньому панував такий дух змагання, який не потребував перемоги. Музиканти керувалися почуттям *curiosité* – зацікавленості, допитливості, однак віртуози прагнули різноманітних динамічних можливостей, які міг дати великий інструмент» [6, с. 67].

Сьогодні, вже немає жодної філармонії, де не було б залу з *клавесином* або *органом*. «У XVII ст. клавесин був фундаментом оркестру, підтримуючи ансамбль і хор. Клавесин використовували як *solo*, так і як інструмент *basso continuo*. Щоб досягти співучості, виконавець застосовував різні найдрібніші агогічні нюанси» [2, с. 109]. Але, на жаль, вони не відповідають жодним вимогам автентизма і клавесинній специфіці виконавства, найчастіше це всього лише гібриди, з великою кількістю педалей, багато інкрустовані блискітками і зовсім далеко не копії клавесинів XVI–XVIII століття.

До таких інструментів відносяться клавесини з рояльною конструкцією фірми Нойперта, або схожі на них, які штампувалися у великій кількості з матеріалу ДСП. Свого часу ці інструменти були дуже популярні, але зараз музиканти-виконавці швидше вимушені на них грати, тому що немає інших¹. Але є й винятки: у деяких концертних залах стоять точні копії клавесинів, самих різних історичних моделей, наприклад, фірми Нагель та ін. Клавесини цієї фірми вважаються найкращими й відповідають всім вимогам як автентизму (ці інструменти мають два мануали, а їх довжина часом буває довше, ніж у концертного рояля), так і акустики в усьому світі.

Подібна ситуація склалася з *органом*. Майже у всіх концертних залах зараз зустрічаються «романтичні» органи, але барокових, по суті, не залишилося. Також, хочеться зауважити, що зараз дуже широко поширені цифрові органи, а барокові зразки вже роблять тільки майстри-одинаки. Таким майстром є англієць Крістофер Стембридж² – відомий органіст, клавесиніст, вчений, педагог, який займається дослідженням чвертьтонової природи темперованих клавесинів, у яких клавіатура складається не з 12 звичайних клавіш, а з 19 або навіть 32-х з використанням додаткових, що знаходяться біля основи чорних і білих клавіш [10]. Крім досліджень з температурації та інтерваліки темперованих клавесинів і органів, він також займався відновленням самих інструментів.

Процес відновлення з небуття старовинного інструменту або створення його копії є достатньо довгим,

¹ Ці інструменти, завдяки гібридності з елементами рояльної конструкції дуже звучні і чутні скрізь, все оперення клавесина з часом замінено на таке саме, як і на історичних клавесинах, ці конструкції – теж історія, і гра на них – теж у певному сенсі автентизм.

² К. Стембридж отримав освіту на філологічному факультеті Кембриджського і музикознавчому факультеті Оксфордського університетів.

копітким і виснажливим. Хоча К. Стембридж успішно з цим порастає, проте ніхто його не може замінити, бо немає більше таких унікальних майстрів і технологій. К. Стембридж також записує диски з виконанням на відновлених інструментах і популяризує це. Звичайно є в майстра і свої секрети. Так, наприклад звичайного двомануального клавесина за допомогою перебудови струн і створення з двох мануалів ніби одного темперованого можна зімітувати темперований клавесин, що К. Стембридж з успіхом робить на своїх майстер-класах і лекціях. Однак неможливо відтворити оригінальну стилістику тих чи інших творів, не відновивши сам історичний інструмент³ [10].

Нині вже є такі професійні майстри, які відновлюють старі і роблять точні копії нових інструментів за лекалами та зразками збережених. Майстри-духовики виробляють копії духових інструментів (усі види блокфлейт і флейти траверсо, середньовічних і ренесансних сопілок та труб всіх різновидів), струнники – струнних (фідели, інструменти сімейства ребеків, віоли й скрипки від сопранових до басових тощо), клавішники – клавішних (органи, хаммерклавіри, тангент-клавіри, клавикорди, спінети, клавесини та всі їх різновиди) та ін. [9].

Для кращого розуміння наведемо приклад Й. С. Баха, який мав багату колекцію інструментів, серед яких були «віола помпоза», «віола да спала», а також п'ятиструнна віолончель пікколо, на якій можна було виконувати мало не весь скрипковий репертуар завдяки її п'ятій струні⁴. Серед інструментів бахівської колекції знаходився і клавесин з ногою «органною» клавіатурою, а також клавесин-лютня, для якого великий композитор писав «лютневі» сонати і партити. Є думка, що опуси BWV 995-1000, 1006-а були створені Й. С. Бахом для лютневого клавесина або для лютневого регістру звичайного клавесина. Цьому не суперечить думка П. Алмазова, який при текстологічному аналізі BWV 995-1000, 1006-а у своїй монографії доводить, що Й. С. Бах не писав ці опуси для лютні [11].

Зважаючи на дослідження з вивчення старовинного інструментарію, бачимо, що чіткої межі між епохаль-

ними стилями щодо удосконалення інструментарію не існує. Сьогодні взагалі мало хто робить *хаммерклавіри* чи відновлює їх. Аналогічна ситуація склалася і з іншим інструментарієм: навіть барокові смички, як виявилось, виробляє Китай (часто, на жаль, низької якості); жильні струни у світі роблять одна-дві фірми, тому що це не приносить прибутку, адже більшість музикантів грає на звичайних металевих струнах. Проте не має сумнівів, що для більш точного відтворення старовинної музики того чи іншого автора необхідне врахування контексту епохи, вивчення трактатів, манускриптів, рукописів; знання особливостей національних і композиторських стилів, часу написання музичного твору та інструменту, для якого писав сам композитор.

Висновки. Отже, старовинні інструменти епохи Бароко мали свій специфічний тембр, звук і конструкцію, що обумовлювала збалансованість гармонії звукообразів тогочасної музики. Для їх максимального відтворення в сучасній концертній практиці необхідно відновлення та реконструкція старовинного інструментарію, що потребує глибокого вивчення та комплексного дослідження. Музикантам потрібно на практиці освоювати навички гри та намагатися відтворити стиль тієї епохи, коли ці інструменти були створені. Завдяки практичному досвіду виконавці-«автентисти» – розуміють і пізнають справжню природу досліджуваного інструменту, також розкривають його специфіку та природні можливості, а не тільки універсальність. Тільки завдяки новим розробкам, створенню нових моделей інструментів і смичків можна скласти вірне уявлення та передати традиції барокового часу.

Перспективи. В наш час виконавцям старовинної музики вдалося переломити ситуацію і максимально популяризувати автентичні інструменти, хоча їхня гра залишається певною мірою в межах загальноприйнятих норм і стандартів. Однак дана тенденція розвитку має великі перспективи для майбутнього розвитку, в якому реконструкція старовинного інструментарію стає одним з основних чинників становлення історичного виконавства.

Література:

1. Абебе О. Н. Традиція клавесинного виконавства сонат Д. Скарлатті у сучасну епоху. *Музична наука на початку третього тисячоліття*. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. Випуск 8. С. 1–13.
2. Арнонкур Н. Музика мовою звуків. URL: <http://www.earlymusic.ru/articles/4/21/muzika-yazykom-zvukov.html> (дата звернення: 10.04.20).
3. Жаркова В. Б. Десять поглядів на історію західноєвропейської музики. Таємниці та побажання. *Ното musicus*. Київ: ArtHuss, 2018. 440 с.
4. Коденко І. І. Історичне виконавство як тенденція музичного мистецтва останньої третини ХХ– початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво; Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка. Суми, 2021. 20 с.
5. Сікорська Н. В. Клавірна музика Бароко в редакціях другої половини ХІХ ст.: становлення історично інформованого виконавства: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2016. 17 с.
6. Соловійова О. Жанр клавірного концерту в творчості синів Баха. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Вип 34, том 4, 2020. С. 65–72.

³ На сайті К. Стембриджа детально викладена інформація про всі його реконструкції інструментів і записи на них, а також теоретичні розробки.

⁴ Існує унікальний запис скрипкових сольних сонат і партит на п'ятиструнній віолончелі пікколо видатним нідерландським віолончелістом Аннером Більсмою (відомий автентист).

7. Шадрина-Личак О. В. Безтактова прелюдія як репрезентант французького клавесинного стилю XVII – початку XVIII століття: аспекти виконавського прочитання : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 20 с.
8. Couperin F. *Art de toucher de clavecin*. Paris, 1717. P. 79
9. Stembridge C. URL: <http://www.christopherstembridge.org/articles.htm> ; <http://www.christopherstembridge.org/cromatico.htm> (дата звернення 03.04.2020).
10. Stembridge C. URL: <artist> <https://www.discogs.com> (дата звернення 14.01.2025).
11. Алмазов П. В. Твори Й. С. Баха для лютні соло. URL: <https://www.bookdepository.com> (дата звернення: 03.04.2020).

References:

1. Abebe O. N. (2019) . Tradycja klavierszowa wykonawstwa sonat D. Scarlatti w nowoczesnej epoce. *Muzyka nauka na początku trzeciego tysiąclecia*. [The tradition of harpsichord performance of sonatas by D. Scarlatti in the modern era. Music Science at the beginning of the third millennium.] Odeska natsionalna muzychna akademiia imeni A. V. Nezhdanovoi. Odesa, Vypusk 8. pp. 1-13 [in Ukrainian]
2. Arnonkur N. (access date: 04/10/20) *Muzyka movoiu zvukiv*. URL: <http://www.earlymusic.ru/articles/4/21/muzika-yazykom-zvukov.html> [Music als Klangrede/ Wege zu einem neuen Musikverständnis : Essays und Vortrage. Salzburg, Wien: Residenz Verlag. *Muzyka yazykom zvukov Put k novomu ponimaniyu muzyki*. Music as its the sounds. The way to a new understanding of music URL: <http://www.earlymusic.ru/articles/4/21/muzika-yazykom-zvukov.html>].
3. Zharkova V. B. (2018) *Desiat pohliadiv na istoriiu zakhidnoieuropeiskoi muzyky. Taiemnytsi ta pobazhannia. Homo musicus*. [Ten views on the history of Western European music. Secrets and wishes. Homo musicus]. Kyiv: ArtHuss., pp. 440 [in Ukrainian]
4. Kodenko I. I. (2021) *Istorychne vykonavstvo yak tendentsiia muzychnoho mystetstva ostannoii tretyni XX–pochatku XXI stolittia : avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva : 17.00.03 Muzychne mystetstvo* [Historical performance as a trend in musical art of the last third of the 20th – beginning of the 21st century: autoref. thesis ... candidate art history: 17.00.03 Musical art] / Sumskyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet im. A. S. Makarenka. Sumy. pp. 20
5. Sikorska N. V. (2016) *Klavirna muzyka Baroko v redaktsiiakh druhoi polovyny XIX st.: stanovlennia istorychno informovanoho vykonavstva* [Klavirna musica baroko v redaktsiiakh druhoi polovyny XIX stolittia stanovlennia istorychno informovanoho vykonavstva] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva : spets. 17.00.03 Muzychne mystetstvo / NMAU imeni P.I. Chaikovskoho. Kyiv. pp. 17
6. Soloviova O. (2020) *Zhanr klavirnoho kontsertu v tvorchosti syniv Bakha*. [The genre of the piano concerto in the work of Bach's sons]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*. Vyp 34, tom 4. pp. 65-72.
7. Shadrina-Lychak O. V. (2011) *Beztaktova preliudiia yak reprezentant frantsuzkoho klavierszovoho stylu XVII –pochatku XVIII stolittia*: [Timeless prelude as a representative of the French harpsichord style of the 17th – early 18th centuries]: aspekty vykonavskoho prochyttannia: avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva: 17.00.03 Muzychne mystetstvo / Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv. pp. 20.
8. Couperin F. (1717) *Art de toucher de clavecin*. Paris, P. 79
9. Stembridge C.: (data zvernennia: 03.04.2020) <http://www.christopherstembridge.org/articles.htm> ; <http://www.christopherstembridge.org/cromatico.htm>
10. Stembridge C. (data zvernennia: 14.01.2025) URL: <artist> <https://www.discogs.com>.
11. Almazov P. V. (data zvernennia: 03.04.2020) *Tvory Y. S. Bakha dlia liutni solo*. [The works of J. S. Bach for lute solo]. URL : <https://www.bookdepository.com>.

УКРАЇНСЬКА ВОКАЛЬНА ЕСТРАДА ПОЧ. XXI СТ.: У ПОШУКАХ НОВАЦІЙНИХ КОНЦЕПТУАЛЬНИХ ОБРІЇВ

Красовська Людмила Олександрівна,

Заслужена артистка України, доцентка,
доцентка кафедри музично-драматичного театру
Харківської державної академії культури
ORCID ID: 0000-0001-6146-4288

Кудрич Людмила Володимирівна,

Заслужена артистка України, доцентка,
завідувачка кафедри музично-драматичного театру
Харківської державної академії культури
ORCID ID: 0000-0003-1319-5874

Манько Світлана Борисівна,

доцентка, завідувачка кафедри естрадного та народного співу
Харківської державної академії культури
ORCID ID: 0000-0001-7143-2597

Михайлюченко Оксана Миколаївна,

викладач кафедри музично-драматичного театру
Харківської державної академії культури
ORCID ID: 0009-0005-1342-7446

Іванов Валентин Валентинович,

концертмейстер кафедри естрадного та народного співу
Харківської державної академії культури
ORCID ID: 0009-0007-3361-0816

Мета статті полягає у виявленні концептуальних новацій у сучасній національній вокальній естраді як основи її функціонування у сучасному національному художньому просторі. Методологія статті ґрунтується на компаративних настановах, які передбачають опору на культурологічний, виконавський, персонологічний та аксіологічний підходи, а також метод теоретичного узагальнення. Наукова новизна розвідки зумовлюється окресленням новаційних концептуальних модусів у національному мистецтві вокальної естради та визначенням специфіки виконавських засобів їх утілення, зокрема у творчості гурту «Біла Вежа», а також А. Пивоварова та Джамали. Висновки. У статті акцентовано, що вагомим новаційним концептуальним модусом сучасної української вокальної естради є актуалізація духовного досвіду нації. Уведення в контекст вокальної естради раніше не була апробованого у змістових параметрах естради поетичного спадку XIX–XX ст. відбиває ідею відродження значущості національного духовного досвіду та інтенсифікації його буття в контексті сучасності, наповнює українську вокальну естраду тематикою як утвердження імперативності та первинності зв'язку людини із нацією, так і духовного зубожіння людства й особистості, нерозривного ціннісного зв'язку часів і просторів культури. Закарбування історичного шляху нації, як новаційний концептуальний вектор української вокальної естради, репрезентується крізь призму відродження фольклорної традиції в різноманітті її етнічних вимірів та у синтезі з академічною традицією та стає основою тематики історичної трагедії етносів, протесту проти етноциду. Геройко-патріотичний вектор сучасної національної естради репрезентований зверненням до поетичної спадщини часів розстріляного відродження та до сучасних трагічних реалій буття української спільноти, поєднаних духом боротьби за суверенність держави та самостійність національної культури, а також позначений апробацією новаційного – воєнного тематично-образного спрямування. Обґрунтовано, що концептуальне оновлення сучасної української вокальної естради засвідчує набуття нею значущої соціальної місії, статус сфери вираження як вічних, так і гостро актуальних проблем буття людини та людства, зокрема в національному забарвленні.

Ключові слова: національна культура вокальна естрада, естрадний вокал, концептуальні виміри.

Krasovska Liudmyla, Kudrich Lyudmila, Manko Svitlana, Mykhailiuchenko Oksana, Ivanov Valentin. Ukrainian vocal variety art of the early XXI century: in search of innovative conceptual horizons

The purpose of the article is to identify conceptual innovation in the contemporary national vocal variety art as the basis for its functioning in the modern national artistic space. The methodology of the article is based on comparative guidelines, which include reliance on cultural, performance, personological and axiological approach, as well as the method of theoretical generalization. The scientific novelty of the research is determined by the outlining of innovative conceptual modes in the national art of vocal variety and the definition

of the specifics of the performing means of their embodiment in particular in the works of the group «Bila Vezha», as well as A. Pyvovarov and Jamala. Conclusions. The article emphasizes that a significant innovative conceptual modus of the contemporary Ukrainian vocal variety art is the actualization of the spiritual experience of the nation. The introduction of the poetic heritage of the XIX–XX centuries, which has not been previously tested in the context of the vocal variety art, reflects the ideas of reviving the significance of the national spiritual experience and intensifying its existence in the context of modernity, feels the Ukrainian vocal variety art with themes of both affirming the imperative and primacy of the connection between a person and the nation, and the spiritual impoverishment of humanity and the individual, and the inseparable value connection of the times and space of culture. The depiction of the national historical path, as an innovative conceptual vector of the Ukrainian vocal variety art, is presented through the prism of the revival of the folklore tradition in the diversity of its ethnic dimensions and in synthesis with academic tradition, and becomes the basis for the theme of the historical tragedy of ethnic groups, protest against ethnocide. The heroic and patriotic vector of the modern national variety art is represented by the appeal to the poetic heritage of the times of the executed revival and to the modern tragic realities of the Ukrainian community, united by the spirit of struggle for the sovereignty of the state and the independence of national culture, and is also marked by the testing of an innovative – military thematic and figurative direction. It is substantiated that the conceptual renewal of the modern Ukrainian vocal variety art testifies to its acquisition of significant social mission, the status of the sphere of expression of both eternal and acutely problems of human existence and humanity, in particular in the national coloring.

Key words: national culture, vocal variety art, pop vocal, conceptual dimensions.

Вступ. Сучасне національне мистецтво вокальної естради, постаючи в множинності стильових спрямувань та демонструючи суб'єктивізацію творчих – змістових, жанрових, виконавсько-виразових пріоритетів, на поч. ХХІ ст. інтенсивно торує нові шляхи функціонування як концентрований виразник специфіки музичного мистецтва третього шару, який позначений синтезом рис академічного вокального мистецтва та фольклорної традиції. Проте одним із чинників специфіки сучасної вокальної естради є також її тяжіння до набуття нових функціональних обр'їв. Інспіровані соціокультурними реаліями, вони зумовлюють сучасну трансформацію функціонального кола вокальної естради – певне витіснення на периферію розважальної, релаксаційної компоненти та піднесення значущості світоглядних вимірів, пов'язаних, зокрема з актуалізацією громадянського начала, спрямованістю на рефлексію щодо вічних проблем буття людини та людства, зокрема в національному забарвленні.

Аналіз останніх досліджень дозволяє зафіксувати високий рівень уваги до сучасного національного вокального мистецтва естради. До широкого кола питань, пов'язаних із специфікою національної естради, зокрема вокальної, звертаються такі науковці, як І. Бобул [1], О. Бойко, Н. Дрожжина, М. Дружинець, О. Зосім [4], М. Мозговий [5], Н. Овсяннікова, Т. Рябуха, О. Сапожник, В. Тормахова, М. Чеботарь, яка акцентує, що відіграючи до 1991 р. «роль компенсації пригніченого комплексу етнічної недооціненності» [9, с. 336], з набуттям Україною незалежності вона «стає самостійним культурним феноменом» [там само].

Проте попри визначеність феноменологічної самодостатності та специфіки національної вокальної естради, як насамперед виявленої на стильовому та індивідуально-виконавському рівнях, зокрема в розвідках А. Бурлаки [2; 3], А. Подунай [6], А. Попової [7], на периферії сучасного національного музикологічного знання перебуває питання щодо її концептуальних, змістових обр'їв на поч. ХХІ ст. Актуальність їх осмислення та узагальнення зумовлена тим, що слугуючи значущими чинниками набуття українським вокальним мистецтвом естради нових модусів функціонування, вони суттєво впливають на процес переформатування уявлень щодо її місця та місця у художній культурі нації.

Мета статті – виявлення концептуальних новацій у сучасній національній вокальній естраді як основи її функціонування у сучасному національному художньому просторі.

Матеріали методи. Матеріалом статті слугує сучасна художня практика, репрезентована крізь призму компаративних настанов, які передбачають опору на культурологічний, виконавський, персонологічний та аксіологічний підходи, а також метод теоретичного узагальнення.

Результати. Сформована в численності своїх витоків у самостійному статусі компонента музичного простору України в ХХ ст., національна вокальна естрада із 1990-х рр. «характеризується співіснуванням шоу-бізнесу «нової хвилі» й «традиційної української естради» [5, с. 3], демонструє «виокремлення традиційної естрадної пісні як специфічного, консервативного за своєю спрямованістю стильового напрямку, що орієнтується на здобутки класичної української естрадної пісні» [4, с. 158] та постає на поч. ХХІ ст. у винятковому різноманітті стильових спрямувань. Мобільність їх змін, увиразнена тенденція індивідуалізації та візуалізації виконавства, перформативність, як ознаки сучасної української вокальної естради, проблематизують питання щодо сутності та виконавського втілення тих її рис, які забезпечують її феноменологічну цілісність та повноту буття в сучасному культурному просторі.

А. Бурлака акцентує, що ядром української естрадної пісні є «універсальні культурні цінності й сенси нації, які трансформуються згідно з історичними факторами та специфікою соціокультурного простору в процесі синтезу традицій української музичної культури та інноваційних міжкультурних трендів» [2, с. 48]. Демонструючи на поч. ХХ ст. потужне тяжіння до відбиття універсальї культури, співзвучне звуковому ландшафту постсучасності та специфіці національних ментальних настанов, сучасна українська вокальна естрада змінює концептуальні, тематично-образні пріоритети. Актуалізація питання національної ідентичності [10, с. 14] в умовах комерціалізації художньої діяльності та стильового плюралізму, стає імпульсом ревізії значущості соціальної функції української вокальної естради, яка «полягає в тому, щоб бути емоційним катализатором безпосередньо життєвих процесів» [2, с. 48].

У бурхливому процесі пошуку таких загальнозначущих сенсів й оновлення концептуальних обріїв української вокальної естради, при збереженні традиційного для української естради ліричного тематично-образного струменя [4], окреслимо декілька спрямувань, які скріплюють сучасну українську вокальну естраду у феноменологічну цілісність та забезпечують її резонування із гострими проблемами буття нації.

Один із них пов'язаний з опануванням історичного, духовного спадку української спільноти та знаходить виявлення у зверненні до поетичної спадщини, раніше не апробованої у змістових параметрах естрадного мистецтва. Так, до творчості Т. Шевченка звертаються гурт «Кому вниз», Т. Тополя та А. Пивоваров, до поезії І. Франка звертається гурт «Один в каное» та Х. Соловей, вірші Б. Лепкого надихають «Океан Ельзи». Творчість В. Симоненка стає основою пісень групи «Біла Вежа» та Джамали, вірші Ліни Костенко постають в інтерпретаціях Джамали, «Kozak System», Roxolan'и та Ptakh'и, О. Мухи тощо. Відродженням поетичного спадку, тривалий час вилученого з художнього досвіду української нації, є звернення до творчості Майка Йогансена («Я – це ти» в інтерпретації творчої колаборації Sheteel і Renie Cares), Є. Плужника (О'Тогвалд), Г. Шкурупія (творча колаборація А. Пивоварова та Клавдії Петрівни, А. Пивоварова та Лілу) тощо.

Своєрідним екскурсом у царину національної поезії став мистецький проєкт А. Пивоварова «Твої вірші, мої ноти», у межах якого співаком у співдружності з реп-виконавцем Ярмаком, гуртом Kalush Orchestra, Є. Хмарою, Shumei, О. Скрипкою, виконавицями Alyon alyona, Lely45, KOLA, Н. Каменських, З. Огневич, Н. Дорофєєвою, О. Поляковою було уведено у простір естрадного виконавства поезії Т. Шевченка, М. Старицького, Г. Чупринки, М. Вінграновського, П. Тичини, В. Симоненка, Г. Шкурупія. Зазначимо, що створення А. Пивоваровим мистецького проєкту на основі ідеї відродження значущості національної поетичної скарбниці та інтенсифікації її буття в контексті сучасної культури резонує із специфікою культурно-мистецького проєкту, як нової форми організації мистецьких сил та репрезентації культурної спадщини і сучасних здобутків національної культури» [8, с. 249], позначеної пріоритетністю історичного спрямування, орієнтованого «на активізацію історичної пам'яті нації як чинника її консолідації» [8, с. 250].

Поетична творчість В. Симоненка стала основою композицій гурту «Біла Вежа». Репрезентація класичного твору української поезії «Лебеді материнства» крізь призму українського пісенного інтонаційно-ритмічного тезаурусу та водночас синтезу академічної традиції (фортепіанний та симфонічний супровід, значущість академічних настанов вокалу з униканням типових для групи прийомів виконавства у рок-і хард-рок-стилістиці) у творчій колаборації із театром тіней «Fireflies» постала як утілення протистояння нації воєнній експансії. Маркери коліскової, закладені на рівні вербального пласту твору, було перетворено в контексті жанру балади, побудованої за принципом

хронотопічного умасштаблення – зростання динамічної напруги, ущільнення фактури та розростання звукового простору. Це стало основою декларування концепції твору – утвердження первинного зв'язку людини із нацією та батьківщиною як морального імперативу.

Тенденції концептуального оновлення мистецтва естради відбилися у творчості Джамали (Сусани Джамалєдінової), що сповнена не тільки різноманіттям панорами виконавських засобів, а й потужним прагненням наповнити національну естраду вічною проблематикою людського буття. Одним із виражень такого оновлення є пісня «Неандертальці» на сл. Ліни Костенко, яка порушує проблему духовного нігілізму, втрати людиною опор на духовні цінності. «Обрамлення» гострої соціальної сатири у виконавські виміри соул-джазу стає основою актуалізації проблеми духовного зубожіння та втрати духовних цінностей людством й особистістю, надає українській вокальній естраді гострого соціального забарвлення та засвідчує її потенціал щодо апробації новітніх соціально-критичних тематичних векторів.

Вірш Ліни Костенко «Відмикаю світанок скриповим ключем» став основою масштабної композиції «Валторна» А. Пивоварова. Маркери електронної музики та автентичної традиції (бандура, колісна ліра, дримба, сопілка тощо), сполучення сольного вокалу, хорового співу та декламації, чергування співу а capella з «репліками» бандури та мелізматичною імпровізацією-вокалізмом, на яке накладається естрадний вокал у стилістиці ню-вейв, створюють полікультурну ауру твору. У творі, скомпонованому за принципом контрасту домінуючої експресії та лірики, кожному з епізодів відповідає спектр прийомів виразності. Так, епізоди, позначені граничною емоційною напругою, демонструють пріоритетність акцентованої ритміки, високого динамічного тону та белтінгу і шауту, у ліричних епізодах провідного значення набувають субтон, спів-декламація (своєрідна алюзія Sprechgesang), що перетворюється на декламацію у супроводі ліричної імпровізації бандури, звуків природи – звуконаслідувальних ефектах електроніки та сопілки. Поезія Ліни Костенко стає вербальним підґрунтям полістилістичної композиції, що має мультикультурний сенс та єднає музичні світи та культурні простори.

У сучасному просторі музичної культури України набуває значущості і концептуальний напрям, пов'язаний із відбиттям історичного досвіду нації та героїко-патріотичної тематики крізь призму відродження фольклорної традиції в різноманітті її етнічних вимірів. Це відбивається, зокрема, у створенні Джамалою власної версії пісні «Ой верше, мій верше», у якій музичний символ культури лемків та трагедія їх вигнання з рідної землі репрезентовані в стилістичній аурі джазового вокалу. Застосування таких прийомів сучасної лексики естрадного співу, як офф-біт, субтон, філірування звуку, блюзове фразування та інтонування – dirty-тони, бендінг та глісандо, а також інструменталізація вокального виконавства, штрихова синкопа, значущість динаміки, агогіки та джазової «позатекстової» імпровізації, слугу-

ють проєкції історичної трагедії на сучасні соціокультурні реалії, зумовлюють позиціонування історичного досвіду нації як перманентно актуальної основи національного світогляду.

Унікальним поєднанням фольклорного та героїко-патріотичного концептуальних спрямувань є пісня Джамали «1944», у якій співачка апелює до історичної пам'яті та безпосередніх джерел художнього досвіду етносу та світової спільноти. Це засвідчує уведення в контекст вокальної естради тембру народного інструменту – дудука, безпосередньої фольклорної цитати – інтоном народної пісні «Eu, Guzel Qirim», імпровізації у стилі мугам та алюзій із маркером музичної культури Середньовіччя – секвенцією «Dies Irae», що створює аналогії «між процесом депортації кримських татар і Страшним судом» [7, с. 156]. Створення ланок зв'язку між епохами та етносами, минулим і сучасністю відбивається у репрезентації історичної трагедії етносу засобами естрадного вокалу – субтону, м'якої атаки звуку, та водночас – відповідно до драматургії пісні – белтінгу, твангу та уведенням маркерів фольклорної традиції. Так, кульмінаційний вокаліз являє собою «приклад мугаму, що заспіваний у типових для східних народів манері, а саме підвищеному положенню гортані, при цьому її підвищена рухливість зберігається завдяки правильному рухові черпаловидих хрящів та вірному анкеруванню при процесі видиху, високий назалізації із домішками головного звучання» [7, с. 157].

Синтез естрадного вокалу, академічної та фольклорної традицій у репрезентації героїко-патріотичної тематики вирізняє пісню Джамали «Alim» (з альбому «Qirim», 2023 р.), присвячену народному герою кримськотатарського народу. У жанровому просторі думи сполучення співачкою рис академічного вокалу та симфонічного супроводу із мугамною мелізматикою, інтуванням чверть-тонами, йодлями тощо забезпечує багатомірне втілення історичного досвіду етносту та його трансмісію у простір духовності людства.

Героїко-патріотичний вектор сучасної української естради в синтезі з тенденцією її концептуального оновлення на ґрунті національної поетичної спадщини репрезентує пісня «Барaban» А. Пивоварова у колаборації з виконавицею під псевдонімом Клавдія Петрівна. Відроджуючи поезію Гео Шкурупія, пісня постає як ланка зв'язку між буремними подіями розстріляного відродження та сучасності, поєднаними духом боротьби за суверенність держави та самостійність національної культури.

Резонуючи із реаліями сьогодення, українська вокальна естрада демонструє пріоритетність новачіного – воєнного концептуального, тематично-образного спрямування. Численні версії його втілення демонструють Monatik, О. Скрипка, М. Яремчук, Kola, Jerry Neil, гурти «Без обмежень», «Скай», «Kozak System», «Kazka» та ін.

Зазначимо, що новачіною є також орієнтація на втілення воєнної тематики творчими колабораціями українських та зарубіжних виконавців. Так, зокрема, Т. Тополею та Едом Шираном було створено пісню «2step», що присвячена долі українців, які протистоять

ворожій агресії, та дивовижно щемливо, на межі почуттєвого шоку єднає епізоди «до» та «після» війни, скріплені досягненням немирущої сили мистецтва.

А. Бурлака зазначає, що до початку 2022 р. в українській естраді домінували два напрями – «перший був пов'язаний з формуванням глобалізованого (американізованого) уніфікованого музичного продукту, а другий – з глокалізованим етнічним продуктом» [3, с. 17]. Сучасні концептуальні трансформації української вокальної естради засвідчують її потужну спрямованість на розширення тематично-образних обривів, у яких творчість виконавців «перевершує значення окремої еґо-концепції, виявляє підпорядкування окремого індивідуального буття творчій енергії загальнозначущих смислів» [1, с. 155].

Висновки. Сучасні напрями розвитку національного вокального мистецтва естради пов'язані як із загальними процесами суб'єктивізації творчих орієнтирів виконавців, синтезу академічного, народного та естрадного вокалу та стильових спрямувань, так і з потужною тенденцією оновлення концептуальних вимірів.

Значущим новачіним концептуальним модусом сучасної української вокальної естради є актуалізація духовного досвіду нації, що раніше не була апробована у змістових параметрах естрадного мистецтва. Творчість М. Старицького, Т. Шевченка, І. Франка, Б. Лепкого, Г. Чупринки, М. Йогансена, Є. Плужника, Г. Шкурупія, М. Вінграновського, П. Тичини, В. Симоненка, Ліни Костенко стає основою численних композицій та підґрунтям масштабних мистецьких акцій (проєкт «Твої вірші, мої ноти» А. Пивоварова), у яких крізь призму сучасного тезаурусу естрадного мистецтва та синтезу різних царин музичного мистецтва репрезентується ідея відродження значущості національної поетичної скарбниці та інтенсифікації її буття в контексті сучасної культури. Конкретизацією звернення до духовного спадку нації є надання їй гострого соціального забарвлення та оновлення концептуального кола української вокальної естради тематикою утвердження первинного зв'язку людини із нацією та батьківщиною, як морального імперативу («Біла Вежа», «Лебеді материнства»), духовного зубожіння та втрати духовних цінностей людством й особистістю (Джамала, «Неандертальці»), нерозривного зв'язку часів і просторів культури в опорі на вічні цінності (А. Пивоваров, «Валторна»).

Трансформацію концептуальних вимірів української вокальної естради засвідчує її спрямованість на закарбування історичного шляху нації крізь призму відродження фольклорної традиції в різноманітті її етнічних вимірів. У творчості Джамали цей концептуальний модус постає на ґрунті джазової апробації автентичних пісенних традицій (лемківської – «Ой, верше мій верше» та кримськотатарської – «1944», «Alim») у синтезі з академічною традицією та стає основою втілення історичної трагедії етносів, протесту проти етноциду.

Героїко-патріотичний вектор сучасної української естради репрезентований як звернення до поетичної спадщини та створенням ланок зв'язку епохами української історії, що єднає дух боротьби за суверенітет й ідентичність (А. Пивоваров & Клавдія Петрівна),

так і апробацією новаційного – воєнного концептуального, тематично-образного спрямування (Монатік, О. Скрипка, М. Яремчук, Kola, Jerry Neil, гурти «Без обмежень», «Скай», «Kozak System», «Kazka» та ін.), зокрема в творчих колабораціях українських та зарубіжних виконавців (Т. Тополя та Ед Ширан).

Процес новаційного трансформування концептуального кола сучасної української вокальної естради уможливило фіксацію набуття нею значущої соціальної місії та статусу сфери вираження вічних проблем буття людини та людства, зокрема в національному забарвленні, та актуальних проблем буття нації.

Література:

1. Бобул І. В. Образ сучасної особистості в українській естрадно-пісенній творчості. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*, 2017. Вип. II (9). С. 154–159.
2. Бурлака А. Сучасна українська естрадна пісня як засіб трансляції культурної ідентичності. *Проблеми культурології*, 2023. Вип. 41. С. 43–51.
3. Бурлака А. Шляхи розвитку української музичної естради: від наслідування до становлення національного контенту. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*, 2022. Вип. 2. С. 14–20. DOI 10.34079/2226-2849-2022-12-24-14-20.
4. Зосим О. Л. Традиційна естрадна пісня: концептуалізація поняття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2022, № 2. С.153–158.
5. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадно-пісенної автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ : Київський національний університет культури і мистецтв, 2007. 19 с.
6. Подунай А. Я. Стилєві виміри української пісенної естради кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ...д-ра філософії: 025. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2024. 216 с.
7. Попова А. О. Становлення вокально-джазового виконавства у культурному просторі Києва : дис. ... д-ра філософії: 025. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2023. 193 с.
8. Уманець О. В. Культурно-мистецький проєкт як явище сучасної національної культури. *Fine Art and Culture Studies*, 2024. Вип. 1. С. 24–255. DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-3>.
9. Чеботарь М. Ю. Вокальна естрада України в культурному просторі ХХІ ст. *ART-платформа*, 2020. Вип. 1. С. 336–350.
10. Шевченко О. Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990) : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. Київ : Київський національний університет культури і мистецтв, 2010. 20 с.

References:

1. Bobul, I. V. (2017). *Obraz suchasnoi osobystosti v ukrainiskii estradno-pisennii tvorchosti* [The image of modern personality in the Ukrainian pop song art]. *Mizhnarodnyi visnyk: kulturolohiia, filolohiia muzykoznavstvo*, II (9), pp. 154–159 [in Ukrainian].
2. Burlaka, A. (2023). *Suchacsna ukrainska estradna pisnia yak zasib transliatsii kulturnoi identychnosti* [Contemporary Ukrainian pop songs as a means of broadcasting cultural identity]. *Issues in Cultural Studies*, 41, pp. 43–51 [in Ukrainian].
3. Burlaka, A. (2022). *Shliakhy rozvytku ukrainskoi muzychnoi estrady: vid nasliduvannia do stanovlennia natsionalnogo kontentu* [The development of the Ukrainian variety art: from imitation to the establishment of national content]. *Bulletin of Mariupol State University. Series: Philosophy, culture studies, sociology*, 2, pp. 14–20 [in Ukrainian]. DOI 10.34079/2226-2849-2022-12-24-14-20
4. Zosim, O. (2022). *Tradytynna estradna pisnia: kontseptuakizatsiia poniattia* [Traditional pop song: conceptualization of the concept]. *National Academy of Culture and Art Management Gerald*, 2 pp. 153–158 [in Ukrainian].
5. Mozhovyy, M. P. (2007). *Stanovlennia i tendentsiyi rozvytku ukrainskoi estradnoi pisni* [Formation and tendencies of development of the Ukrainian pop song] (*Extended abstract of candidate's thesis*). Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].
6. Podunai, Ya. (2024). *Stylovi vymiry ukrainskio pisennoi estrady kintsia XX – pochatku XXI stolittia* [Style dimension of Ukrainian song variety of the late 20th – early 21st century]. *Candidate thesis*. Kyiv, 216 p. [in Ukrainian].
7. Popova, A. O. (2023). *Stanovlennia vokalno-dzhazovoho vykonavstva u kulturnomu prostori Kyieva* [Formation of jazz vocal Performance in the Cultural Space of Kyiv]. *Candidate thesis*. Kyiv, 193 p. [in Ukrainian].
8. Umanets, O. (2024). *Kulturno-mystetskyi project yak yavyshche suchasnoi kultury* [Cultural and artistic project as a phenomenon of contemporary culture]. *Fine Art and Cultural Studies*, 1, pp. 247–255 [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-31>
9. Chebotar, M. Yu. (2020). *Vokalna estrada Ukrainy v kulturnimu prostori XXI st.* [Variety vocal art of Ukrainian in the cultural space of XXI century]. *Art-platFORM*, 1, 336–350 [in Ukrainian].
10. Shevchenko, O. H. (2010). *Ukrainska populiarna muzyka: vytoky ta problematyka (1920–1990 rr.)* [Ukrainian popular music: origins and issues] (*Extended abstract of candidate's thesis*). Kyiv, 20 p. [in Ukrainian].

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО

Ластовецька Любомира Василівна,

доцент кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
ORCID ID: 0000-0001-6069-1606

У статті розглядаються жанрові прикмети хорової творчості сучасного українського композитора, заслуженого діяча мистецтв України, лауреата премій С. Гулака-Артемовського, В. Косенка, С. Людкевича і Ю. Дрогобича Миколи Ластовецького (*1947) на прикладі аналізу його хорової антології; констатовано наявність у мистця чисельного хорового доробку, до якого він тяжіє особливо в останній період свого творчого шляху; відзначено різноманітний жанровий діапазон його музики для хору; підкреслено детальну фіксацію в нотному тексті авторських позначок, динамічних та агогічних нюансів. Констатовано, що М. Ластовецькому належить оригінальний хоровий доробок, у якому він виступає продовжувачем питомих українських хорових традицій, які він своєрідно адаптує з індивідуальними жанрово-стильовими особливостями композиторського письма та сучасними музично-виражальними засобами. Наведено перелік поетів, до яких найчастіше звертається композитор у своїй хоровій творчості. Відзначено, що особливий інтерес становлять українські народні пісні для хору М. Ластовецького із записів І. Франка. Підкреслено, що хорові твори композитора написані для різних виконавських складів – дитячого, однорідного (жіночого, чоловічого) та мішаного. Показово, що у хоровому доробку мистця домінують композиції а cappella. Відзначено, що жанровий спектр хорової творчості мистця охоплює твори як великих форм (три кантати, чотири хорові концерти), так і малих, до яких можна віднести оригінальні авторські композиції, численні обробки (опрацювання) українських народних пісень. Акцентовано, що вагому нішу становлять опрацювання календарно-обрядових, зокрема, жнивварських пісень. Зазначено, що композитор тяжіє до поліфонізації фактури, активно використовує підголоскову та імітаційну поліфонію. Підкреслюється, що поліжанрова хорова творчість М. Ластовецького володіє значним виконавським потенціалом та заслуговує на ширше поширення серед слухацької аудиторії як у національному вимірі, так і міжнародному.

Ключові слова: Микола Ластовецький, композиторський почерк, хорова творчість, жанр, великі і малі форми, хоровий концерт, хорова мініатюра, обробка, музично-виражальні засоби, стильові особливості.

Lastovetska Lyubomyra. Genre features of the choral Mykola Lastovetsky's creativity

The article examines the genre features of the choral creativity of the modern Ukrainian composer, Honored Artist of Ukraine, laureate of awards S. Hulak-Artemovskiy, V. Kosenko, S. Lyudkevych and Yu. Drohobych Mykola Lastovetsky (*1947) on the example of an analysis of his choral anthology; it has been ascertained that the artist has quite a large number of choral compositions, to which he gravitates especially in the last period of his creative life; the diverse genre range of his choral music is noted; the detailed fixation of the author's marks, dynamic and agogic nuances in the musical text is emphasized. It was established that M. Lastovetsky has an original choral creativity, in which he continues a specific Ukrainian choral traditions, which he uniquely adapts with the individual genre-stylistic features of the composer's writing and modern musical and expressive means. The list of poets to whom the composer most often turns in his choral works is given. It was noted that Ukrainian folk songs for the choir of M. Lastovetsky from the records of I. Franko are of special interest. It is emphasized that the composer's choral works were written for various ensembles – children's, homogeneous (female, male) and mixed. It is significant that in the choral works dominate compositions a cappella. It is noted that the genre spectrum of the artist's choral work includes works of both large forms (three cantatas, four choral concerts) and small ones, which include original author's compositions, numerous arrangements of Ukrainian folk songs. It is emphasized that a significant niche is the elaboration of calendar-ritual, in particular, harvest songs. It is distinguished that the composer actively uses polyphonic texture, subvocal and imitative polyphony. It is noted that the multi-genre M. Lastovetsky's choral creativity has a significant performance potential and deserves a wider sharing among the listening audience both in the national dimension and abroad.

Key words: Mykola Lastovetsky, composer's handwriting, choral creativity, genre, large and small forms, choral concert, choral miniature, arrangements, musical and expressive means, stylistic features.

Вступ. Сучасний український композитор, член НСКУ, заслужений діяч мистецтв України, лауреат премій С. Гулака-Артемовського, В. Косенка, С. Людкевича та Ю. Дрогобича Микола Ластовецький (*1947) є автором великої кількості хорових композицій. Значна частина їх нотних видань, більшість з яких побачили світ в останні роки, дозволяє стверджувати про наявність у мистця хорової антології. Видається актуальним простежити характерні риси композиторського почерку композитора в царині його хорової музики та дослідити її жанрово-стильові та інші особливості. Метою пропонованої розвідки став хоровий доробок М. Ластовецького у жанровому вимірі.

Матеріали та методи. Здійснюючи музикознавчий аналіз нотного тексту хорових творів М. Ластовецького, було орієнтовано на комплексне методологічне забезпечення. Зокрема, при розборі нотного матеріалу у статті застосовано аналітичний, теоретичний, компаративний, індуктивний та дедуктивний методи.

Хорова творчість М. Ластовецького потрапила до кола наукових зацікавлень доволі значної кількості вчених. До цієї когорти слід віднести І. Бермес [1], З. Ластовецьку-Соланську, Л. Ластовецьку, Д. Василик, Н. Синкевич, О. Дмитрієву, Л. Соловей, І. Магійчин, Л. Немцову, Т. Павлів (Літепло), Л. Путятницьку, А. Соляр, З. Лельо, Н. Семків, С. Соланського, Н.-М. Хиляк, В. Сембратович, В. Коник, І. Марківську та ін.

Результати дослідження. М. Ластовецький є автором значної кількості композицій, серед яких слід виділити його вагомий доробок у жанрах симфонічної, вокально-симфонічної, фортепіанної, хорової, камерно-інструментальної, вокальної творчості, музики до театру та ін. Як зазначила докторка мистецтвознавства, проф. І. Бермес, «Творчість М. Ластовецького є важливим здобутком української музичної культури, вона сформувалася в контексті національно-європейських традицій та культурно-мистецьких процесів кінця ХХ – початку ХХІ ст.» [1, с. 231].

У царині хорового творчості композитор успішно продовжив кращі традиції української хорової музики, оригінально поєднавши їх авторським композиторським почерком, його жанровою, стильовою та музично-виражальною специфікою, а також з сучасними техніками письма.

Хорові твори М. Ластовецького написані для різних виконавських складів – дитячого, однорідного (жіночого, чоловічого) та мішаного. Слід підкреслити, що у царині хорової музики мистця домінують композиції без супроводу (*a cappella*): в першу чергу, це стосується обробок українських народних пісень.

У хоровій творчості композитор звертався до широкого кола українських поетів минулого (Ю. Дрогобича, І. Франка, Т. Шевченка, Лесі Українки, А. Малишка, М. Рильського, М. Сингаївського, та ін.) та сучасності (М. Шалати, Ф. Кривіна, П. Перебийноса, П. Маха, М. Белея, В. Романюка, М. Богаченка, П. Лехновського, Р. Пастуха, В. Панченка, Л. Пилип'юк, М. Кабалука-Тисянської, С. Сондей, Т. Кисилевич, М. Ластовецького та ін.).

Хорова творчість М. Ластовецького характеризується поліжанровою спрямованістю. Вона включає:

– **композиції великих форм.**

До цієї групи можна віднести:

– три кантати, до яких належать: «Повернення Дрогобича» [13] на слова Ю. Дрогобича, Ф. Малицького, Р. Пастуха, М. Ластовецького для солістів, хору та симфонічного оркестру (1999), «Псалми Давида» [15] на канонічні біблійні тексти для солістів, мішаного і дитячого хорів та симфонічного оркестру в семи частинах (2000) та «Пісня про Чорновола» [12] на слова М. Шалати для хору, солістів та капели бандуристів (2006).

– чотири хорові концерти, зокрема: хорові концерти для жіночого хору без супроводу «Давня весна (quasi un concertino)» [7] та «Сльози-перли» [8] для жіночого хору без супроводу на слова Лесі Українки, хоровий триптих-концерт «Козак Мамай («Я – запорожець, воїн справний», «Іхав козак полем (Гей, бандуро моя)» і «Мій козаче, мій Мамаю»)» [9] для мішаного хору без супроводу на слова М. Рильського, «Я вірю, моя ти Батьківщино! («Дванадцять хорових прелюдій»

¹ № 1 «Я вірю!», № 2 «Із мороку страшного ти встанеш!», № 3 «І помоляться Богу за народ твій вірний», № 4 «Коли чужинці плондрували твою землю», № 5 «Нене моя, Україно, за що тебе Бог карає?», № 6 «То стань же до бою із ворогом лютим!», № 7 «Нене Україно, ти у нас одна на всім білим світі», № 8 «Народе мій, це я і ти – Моя ти Україно!», № 9 «Стою гранітом на сторожі твого життя і майбуття», № 10 «Україно! Україно!», № 11 «Лиш ти була б на світі», № 12 «Яка ти гарна, єсеш так святою чистою красою».

і fuga» для мішаного хору без супроводу)» [19] на слова Миколи Магери,

– **малих форм** (оригінальні авторські мініатюри).

До них можна віднести два збірники на слова Лесі Українки («Мелодії смутку і надій (цикл 12-ти п'ес² для жіночого хору без супроводу)» (2016) [10] та «Contra spem spero! (цикл з 17 п'ес³ для жіночого хору без супроводу)» (2018) [20]);

– збірник «Поетика» (двадцять два⁴ мішані хори без супроводу) (2020) [14] на слова Максима Рильського, у тому числі, хоровий триптих «Поетика» («На білу гречку впали роси...», «Поле чорніє. Проходять хмари...», «Спи в своїй білій постелі!...»), «Три поетично-музичні присвяти» («Пророк зорі (Тарасові Шевченку)», «Вийся, жайворонку, вийся... (Миколі Лисенку)», «Пісня про пісню (Миколі Леонтовичу)»), хорової цикли «Як не любити...», «Меланхолії» та ін.,

– збірник із чотирьох творів для мішаного хору без супроводу («Ніч у полі», «Дерево вічності», «Дві зоря цвіло у небі», «Сніг у квітні») (2002) на слова Петра Перебийноса [18],

– збірник із трьох творів для чоловічого хору без супроводу («Отча криниця», «Де ти, ладо чорноброва», «Мужицька доля») (2002) на слова Віктора Романюка [17],

– збірник творів (у кількості 21 композиції⁵) для дитячого хору у супроводі фортепіано «Кожна квітка – пісня Україні» (2022) [6] на слова Миколи Сингаївського, Максима Рильського, Лесі Пилип'юк та Марії Кабалука-Тисянської та ін.

На слова Тараса Шевченка у 2013 р. композитор написав два мішані хори без супроводу («Тече вода в синє море» та «Вітер з гаєм розмовляє»), на слова Івана Франка – збірник «Не забудь юних днів» (2017) [11], куди ввійшли оригінальні композиції «Червона

² 1. «Нічка тиха і темна була», 2. «Не співайте мені сеї пісні», 3. «Горить моє серце», 4. «Знов весна», 5. «Дивлюсь я на ясні зорі», 6. «Стояла я і слухала весну», 7. «Хотіла б я піснею стати», 8. «У чорну хмару зібралася туга моя», 9. До музи («Прилинь до мене, чарівнице мила»), 10. «То була тиха ніч чарівниці», 11. «Давня весна», 12. Перемога («Довго я не хотіла коритись весні»).

³ «Надія», «Конвалія», «Красо України, Подоля!», «Чого то часами», «Пісня (Чи є кращі між квітками)», «На роковини Шевченка (Шевченкові)», «Напровесні», «Contra spem spero!», «Мій шлях», «Граї, моя пісню!», «На човні нас було тільки двоє», «Сльози-перли (концерт для жіночого хору без супроводу): 1. «Сторононько, рідна! Коханий мій краю!», 2. «Україно! Плачу слізьми над тобою...», 3. «Всі наші слізьми тугою палкою...»; «Досвітні огні», «Слово, чому ти не твердая криця...», «Як дитиною, бувало...».

⁴ Микола Ластовецький. Поетика. Мішані хори без супроводу на слова Максима Рильського / ред.-упор. Л. Ластовецька. Дрогобич: Посвіт, 2020. 144 с.

⁵ «Кожна квітка – пісня Україні (Материна пісня)» на сл. М. Сингаївського, «Ходить дзвоник по городу...» на сл. М. Сингаївського, «Весна у горах...» на сл. Л. Пилип'юк, «Повертайся, ластівко, прилітай! (Пісня весни)» на сл. М. Сингаївського, «Вийшов травень з лісу (Травнева усмішка)» на сл. М. Сингаївського, «Дівчина – літо» на сл. М. Рильського, «Ой, річка, ой, ріка!» на сл. М. Рильського, «Жива криничка» на сл. М. Сингаївського, «Пісня про човника» на сл. М. Сингаївського, «Осінь на землі тихенько спускається... (Осінь пісня)» на сл. М. Рильського, «Танцюють граки (Осінь танець граків)» на сл. М. Сингаївського, «Осінь сон вербички» на сл. М. Сингаївського, «Зимовий танок у лісі» на сл. М. Рильського, «Ти, ялинко, зеленій!» на сл. М. Рильського, «Заснула нагомлена рідна земля (Квітка колицьова)» на сл. М. Сингаївського, «Надобранич, красуня Сонце» на сл. М. Рильського, «Ой хто ж тебе, калинонько, садив край дороги?» на сл. М. Кабалука-Тисянської, «Он зіронець сєє на сході, з-за гір...» на сл. М. Кабалука-Тисянської, «Гори рідні, високі, любі мої гори...» на сл. М. Кабалука-Тисянської, «Стогне Тиса, шумить тирса...» на сл. М. Кабалука-Тисянської, «Гей, рідні гори, я вас кохаю...» на сл. М. Кабалука-Тисянської.

каліно, чого в лузі гнешся?», «Не забудь юних днів», «Дивувалась зима», «Зелений явір», «Ой жалю, мій жалю» та «Чим пісня жива».

До цієї групи слід віднести також композиції М. Ластовецького з сакральною тематикою на канонічні церковні тексти («Святий Боже», «Отче наш», «Господи, помилуй»), «Отче Всевишній» для жіночого (дитячого) хору з фортепіано, «О, Христос! Якби ти не прийшов...?» на слова Тетяни Кисилевич для солістів та хору з фортепіано, «Христос воскрес! Великодня пісня для мішаного хору і трикутника» на слова Павла Лехновського та ін. [3].

Патріотичними мотивами пронизані оригінальні композиції М. Ластовецького «Моя дорога Україно» (для мішаного та однорідного жіночого складу з фортепіано) на слова Михайла Богаченка, «Батьківчино, рідна земля» на слова Андрія Малишка, «Славень Дрогобичу», «Синьо-жовте знамено», «Під України єднаймо прапор» на слова Михайла Белея, «Бандерівці» (для чоловічого та мішаного хору в супроводі фортепіано) на слова Богдана Стельмаха, «Пам'ятник Степану Бандері» на слова М. Хоросницької, «Захисники України» на слова М. Ластовецького, «Ти переможеш, рідна Україно!» на слова Стефанії Сондей, М. Ластовецького, «День Перемоги» на слова Романа Пастуха та ін. [3].

До оригінальних авторських композицій М. Ластовецького належать «Гомонять тополі» на слова В. Панченка, «Лелеки» на слова Т. Кисилевич, «На сіре тло проміння впало» на слова П. Маха, «Знаю, дівчино» на слова М. Кабалюк-Тисянської, «Згадалася нічка і літній той рай...» на слова М. Божук, два хори на слова Фелікса Кривіна («Небо» та «Ніч і мишка»), «Доки ти будеш жити на землі» на слова Б. Демківа та ін. [3].

– *обробки (опрацювання) українських народних пісень.*

Вагому частину обробок українських народних пісень М. Ластовецького становлять опрацювання календарно-обрядових, зокрема, жнивварських пісень, про що свідчать два нотні видання: перше із сімнадцяти творів⁶ для мішаного хору без супроводу «Жнивварські пісні. Українські народні пісні в опрацюванні для мішаного хору без супроводу» (2015) [4] і тридцять дві композиції⁷ для жіночого хору «Жнивварські пісні. Зошит 2» (2019) [5].

Винятковий інтерес становлять українські народні пісні для хору М. Ластовецького із записів І. Франка

⁶ 1. «Задзвеніли стодоли», 2. «Уже сонце на причілку», 3. «У неділю пораненьку», 4. «Ой уже сонце над вербами», 5. «Ой, заспіваймо, гей», 6. «Ой літає соколонько», 7. «Ой чие то жито», 8. «Ой ти, лане, ланочку», 9. «Уже сонечко закотилося», 10. «Болять мене руки», 11. «Дивувалися ліси», 12. «Ви жінці молодії», 13. «А вже сонце заходить», 14. «А в нашого господаря», 15. «Йой чие то поле», 16. «Живо, жєнчики, живо», 17. «Перепілонька мала».

⁷ 1. «Ой снопе, снопе», 2. «Ой паночку наш», 3. «А в нашого пана», 4. «Весело на ниву жєнчики ідуть», 5. «Ой на горі жита много», 6. «Ой паночку наш, наш», 7. «Ой чий ж то жєнці», 8. «Ой на горі зацвіли ожинки», 9. «Ой куриться доріжєйка», 10. «Маяло житєчко, маяло», 11. «Вінчику, вінчику, вінчику мій», 12. «Качався вінок з лану», 13. «Ой і скидай да, Хведорку, жупан», 14. «Я ж думала, що зажалася», 15. «А вже сонце котиться», 16. «Ой зашуміла дуброва», 17. «Обжали ж ми ниву», 18. «Уже сонце на лану», 19. «В чистому полі садочок», 20. Ой послала мене мати», 21. «Вгору, сонінко, вгору!», 22. «Ото наш господар охочий», 23. «Кругом, жєнчики, кругом», 24. «У неділю рано-вранці», 25. «Нуте, нуте до межі», 26. «Ой коли господар журився», 27. «Із поля віночок котився», 28. «А вже сонце нагорі», 29. «У неділю пораненьку», 30. «Місяцо-ярожежку», 31. «Перепілка», 32. «Ви, жєнчики славні».

[16], видані у 2018 р. у дрогобицькому видавництві «П'світ» з передмовою, редакцією і упорядництвом науковиці Н. Синкевич. Сюди увійшли твори із записів І. Франка в опрацюванні для мішаного хору «На городі біла глина», «Ой коло млина шумить дубина», «Гей, а ворле, ворле, сивий соколе», «Ой пігнула дівчинька ягнятонько в поле», для чоловічого – «Ой по горі, горі» та «Ой світи, місяченьку».

До обробок народних пісень М. Ластовецького *зимового календарно-обрядового циклу* для мішаного хору *a cappella* належать «Щедрик, щедрик, щєдрівочка», «Добрий вечір тобі, господарю», «Зажурили сі буйнії гори» та ін. Крім того, до інших фольклорних груп, зокрема, *пісень про кохання та рідний побут*, належать опрацювання народних пісень «Ой там в полі кирниця безодна», «Пряла б же я куделицю», «Ой світи, місяченьку», *історичні* «Ой три літа, три неділі», «Стоїть явір над водою», та об'єднані в своєрідний цикл під назвою «Чотири лемківські пісні про кохання» *обробки лемківських народних пісень* «Кед єм так пасала», «Над водов кряк», «Бива любов», «Ой, мила моя» та ін.

При аналізі хорових творів М. Ластовецького необхідно підкреслити, що у більшості композицій композитор тяжіє до поліфонізації фактури, активно використовує підголоскову та імітаційну поліфонію. Як пише І. Бермес, «Хорова творчість композитора об'ємна, тісно пов'язана з естетичним світом національної культури і виражає себе в нерозривному зв'язку з ним. Це прослідковується і в засобах музичної мови, серед яких фольклорні елементи посідають вагоме місце, і в образному характері поетичних текстів, до яких звертається композитор» [1, с. 229].

Висновки. Вагоме місце у різноманітному творчому доробку М. Ластовецького займає хорова творчість, яка яскраво віддзеркалює його художньо-естетичні прагнення, жанрово-стильові риси та втілює характерні для його індивідуальної композиторської манери музично-виражальні засоби.

На прикладі аналізу хорової творчості М. Ластовецького констатовано, до мистець тяжіє до цього жанру особливо в останній період життєтворчості.

Підкреслено, що музика для хору мистця відзначається широким жанровим діапазоном, включає твори великих і малих форм, оригінальні авторські композиції та обробки народних пісень, серед яких домінують взірці календарно-жанрової тематики. Зазначено, що нотний текст хорових композицій М. Ластовецького характеризується поліфонізацією фактури, деталізованою фіксацією динамічних відтінків та агогічних нюансів, значною кількістю авторських позначок.

Отже, поліжанровий хоровий доробок М. Ластовецького викликає значний виконавський і дослідницький інтерес, він заслуговує на включення до репертуару сучасних хорових колективів та ширше розповсюдження.

Перспективи подальших розвідок полягають у вивченні специфіки втілення засобів поліфонічного розвитку в хорових композиціях М. Ластовецького.

Література:

1. Бермес І. Життєві доміанти Миколи Ластовецького. *Українська культура: минуле сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 15 (т.1). Рівне, 2009. С. 225–232.
2. Ластовецький М. БОГ. Україна: СЛАВА УКРАЇНІ! – ГЕРОЯМ СЛАВА! НАРОД. Вибрані хорові твори для різних виконавських складів з супроводом та без супроводу. Нотне видання / редактор-упорядник Л. Ластовецька. Дрогобич: Пóсвіт, 2024. 244 с.
3. Ластовецький М. Вибрані хорові твори. Навчальний посібник / Редактор-упорядник Л. Ластовецька. Дрогобич : Пóсвіт, 2021. 140 с.
4. Ластовецький М. Жнивварські пісні. Українські народні пісні в опрацюванні для мішаного хору без супроводу: навчально-методичний посібник / Ред.-упор. Л. Ластовецька. Дрогобич : Коло, 2015. 92 с.
5. Ластовецький М. Жнивварські пісні. Зошит 2. Для жіночого хору без супроводу: навчально-методичний посібник / Ред.-упор. Л. Ластовецька. Дрогобич : Пóсвіт, 2019. 140 с.
6. Ластовецький М. Кожна квітка – пісня України. Твори для дитячого хору: навчальний посібник / редактори-упорядники Л. Ластовецька, М. Ластовецький. Дрогобич : Пóсвіт, 2022. 64 с.
7. Ластовецький М. Концерт № 1 «Давня весна» (quasi un concertino). *Микола Ластовецький. Мелодії смутку і надій. Слова Лесі Українки. Цикл п'єс для жіночого хору без супроводу*. Дрогобич : Пóсвіт, 2016. С. 41–52.
8. Ластовецький М. Концерт № 2 «Сльози – перли» для жіночого хору без супроводу. Слова Лесі Українки. *Микола Ластовецький. Contra spem spero (жіночі хори)*. Дрогобич : Пóсвіт, 2018. С. 80–114.
9. Ластовецький М. Концерт № 3 «Козак Мамай». Хоровий триптих-концерт. *Микола Ластовецький. Поетика. Мішані хори без супроводу на слова М. Рильського*. Дрогобич : Пóсвіт, 2020. С. 113–142.
10. Ластовецький М. Мелодії смутку і надій (цикл п'єс для жіночого хору без супроводу на слова Лесі Українки): навчально-методичний посібник / Редактор-упорядник Л. Ластовецька. Дрогобич, Пóсвіт, 2016. 76 с.
11. Ластовецький М. Не забудь юних днів. Хори на вірші І. Франка: навчальний посібник / Редактор-упорядник, вступна стаття Н. Синкевич. Дрогобич: Пóсвіт, 2017. 40 с.
12. Ластовецький М. Пісня про Чорновола (слова М. Шалати). Кантата для солістів, жіночого хору та капели бандуристів / Редактор-упорядник, вступне слово Л. Ластовецька. Дрогобич : Вимір, 2006. 24 с.
13. Ластовецький М. Повернення Дрогобича. Кантата для солістів, хору та симфонічного оркестру на слова Юрія Дрогобича, Федора Малицького, Романа Пастуха, Миколи Ластовецького. Партитура: навчальний посібник / Упорядник Л. Ластовецька. Дрогобич : Пóсвіт, 2021. 36 с.
14. Ластовецький М. Поетика. Мішані хори без супроводу на слова Максима Рильського: навчальний посібник / Редактор-упорядник Л. Ластовецька. Дрогобич : Пóсвіт, 2020. 144 с.
15. Ластовецький М. Псалми Давида. Кантата для солістів, мішаного і дитячого хорів та симфонічного оркестру. Партитура. Навчальний посібник / Редактор-упорядник Л. Ластовецька. Дрогобич : Пóсвіт, 2021. 124 с.
16. Ластовецький М. Українські народні пісні для хору (із записів Івана Франка): навчальний посібник / Редактор-упорядник, передмова Н. Синкевич. Дрогобич : Пóсвіт, 2018. 44 с.
17. Ластовецький М. Чоловічі хори без супроводу на слова Віктора Романюка: «Отча криниця», «Де ти, ладо чорноброва», «Мужицька доля». Тернопіль : Астон, 2002. 24 с.
18. Ластовецький М. Чотири мішані хорові твори без супроводу на слова Петра Перебийноса: «Ніч у полі», «Дерево вічності», «Дві зорі цвіло у небі», «Сніг у квітні». Тернопіль : Астон, 2002. 24 с.
19. Ластовецький М. Я вірю, моя ти Батьківщино! Хоровий концерт № 4 (дванадцять прелюдій і fuga) для мішаного хору а сарпелла. Нотне видання. Дрогобич : Пóсвіт, 2024. 52 с.
20. Ластовецький М. *Contra spem spero!* (жіночі хори без супроводу на слова Лесі Українки): навчальний посібник / Редактор-упорядник Л. Ластовецька. Дрогобич : Пóсвіт, 2018. 136 с.

References:

1. Bermes I. (2009). Zhyttievi dominanty Mykoly Lastovetskooho [Life dominants of Mykola Lastovetsky]. *Ukrainska kultura: mynule suchasne, shliakhy rozvytku* [Ukrainian culture: past, present, ways of development], 15 (1), Rivne, 225–232 [in Ukrainian].
2. Lastovetskyi M. (2024). BOH. Ukraina: SLAVA UKRAINI! – HEROIAM SLAVA! NAROD. Vybrani khorovi tvory dlia riznykh vykonavskykh skladiv z suprovodom ta bez suprovodu. Notne vydannia [GOD. Ukraine: GLORY TO UKRAINE! –GLORY TO THE HEROES! PEOPLE. Selected choral works for various ensembles with accompaniment and a capella. Note edition] / redaktor-uporiadnyk L. Lastovetska. Drohobych: Pósvit, 244 p. [in Ukrainian].
3. Lastovetskyi M. (2021).Vybrani khorovi tvory. Navchalnyi posibnyk [Selected choral works. Study guide] / Redaktor-uporiadnyk L. Lastovetska. Drohobych: Pósvit, 140 p. [in Ukrainian].
4. Lastovetskyi M. (2015). Zhnyvarski pisni. Ukrainski narodni pisni v opratsiuvanni dlia mishanoho khoru bez suprovodu: navchalno-metodychnyi posibnyk [Harvest songs. Ukrainian folk songs arranged for a mixed choir a capella: a teaching and methodical guide] / Red.-upor. L. Lastovetska. Drohobych: Kolo, 92 p. [in Ukrainian].
5. Lastovetskyi M. (2019). Zhnyvarski pisni. Zoshyt 2. Dlia zhinochoho khoru bez suprovodu: navchalno-metodychnyi posibnyk [Harvest songs. Notebook 2. For women's choir a capella: teaching and methodical manual] / Red.-upor. L. Lastovetska. Drohobych: Pósvit, 140 p. [in Ukrainian].
6. Lastovetskyi M. (2022). Kozhna kvitka – pisnia Ukraini. Tvory dlia dytiachoho khoru: navchalnyi posibnyk [Every flower is a song of Ukraine. Works for the children's choir: a study guide] / redaktory-uporiadnyky L Lastovetska, M. Lastovetskyi. Drohobych: Pósvit, 64 p. [in Ukrainian].

7. Lastovetskyi M. (2016). Kontsert № 1 «Davnia vesna» (quasi un concertino) [Concert No. 1 «Ancient Spring» (quasi un concertino)]. *Mykola Lastovetskyi. Melodii smutku i nadii. Slova Lesi Ukrainky. Tsykl pies dlia zhinochoho khoru bez suprovodu* [Mykola Lastovetskyi. Melodies of sadness and hope. Lesya Ukrainka's words. A cycle of pieces for female choir without accompaniment]. Drohobych: Pósvit, 41–52 [in Ukrainian].
8. Lastovetskyi M. (2018). Kontsert № 2 «Slozy – perly» dlia zhinochoho khoru bez suprovodu. Slova Lesi Ukrainky [Concert No. 2 «Tears – Pearls» for female choir without accompaniment. Words by Lesya Ukrainka]. *Mykola Lastovetskyi. Contra spem spero (zhinochi khory)* [Mykola Lastovetskyi. Contra spem spero (female choirs)]. Drohobych: Pósvit, 80–114.
9. Lastovetskyi M. (2020). Kontsert № 3 «Kozak Mamai». Khorovyi tryptykh-kontsert [Concert No. 3 «Cossack Mamai». Choral triptych concert.]. *Mykola Lastovetskyi. Poetyka. Mishani khory bez suprovodu na slova M. Rylskoho* [Mykola Lastovetskyi. Poetics. Mixed choirs without accompaniment to the words by M. Rylskiy]. Drohobych: Pósvit, 113–142 [in Ukrainian].
10. Lastovetskyi M. (2016). Melodii smutku i nadii (tsykl pies dlia zhinochoho khoru bez suprovodu na slova Lesi Ukrainky): navchalno-metodychnyi posibnyk [Melody of sadness and hope (a cycle of plays for women's choir a capella to the words of Lesya Ukrainka): teaching and methodical guide] / Redaktor-uporiadnyk L. Lastovetska. Drohobych: Pósvit, 76 p. [in Ukrainian].
11. Lastovetskyi M. (2017). Ne zabud yunykh dniv. Khory na virshi I. Franka: navchalnyi posibnyk [«Don't forget the young days». Choirs on poems by I. Franko: study guide] / Redaktor-uporiadnyk, vstupna stattia N. Synkevych. Drohobych: Pósvit, 40 p. [in Ukrainian].
12. Lastovetskyi M. (2006). Pisnia pro Chornovola (slova M. Shalaty). Kantata dlia solistiv, zhinochoho khoru ta kapely bandurystiv [Song about Chornovil (words by M. Shalata). Cantata for soloists, women's choir and capella of bandurists] / Redaktor-uporiadnyk, vstupne slovo L. Lastovetska. Drohobych: Vymir, 24 p. [in Ukrainian].
13. Lastovetskyi M. (2021). Povernennia Drohobycha. Kantata dlia solistiv, khoru ta symfonichnoho orkestru na slova Yuriiia Drohobycha, Fedora Malyskoho, Romana Pastukha, Mykoly Lastovetskoho. Partytura: navchalnyi posibnyk [Return of Drohobych. Cantata for soloists, choir and symphony orchestra with lyrics by Yuriy Drohobych, Fedir Malyskyi, Roman Pastukh, Mykola Lastovetskyi. Score: study guide] / Uporiadnyk L. Lastovetska. Drohobych: Pósvit, 36 p. [in Ukrainian].
14. Lastovetskyi M. (2020). Poetyka. Mishani khory bez suprovodu na slova Maksyma Rylskoho: navchalnyi posibnyk [Poetics. Mixed choirs a capella to the words of Maksym Rylskiy: a study guide] / Redaktor-uporiadnyk L. Lastovetska. Drohobych: Pósvit, 144 p. [in Ukrainian].
15. Lastovetskyi M. (2021). Psalmy Davyda. Kantata dlia solistiv, mishanoho i dytiachoho khoriv ta symfonichnoho orkestru. Partytura. Navchalnyi posibnyk [Psalms of David. Cantata for soloists, mixed and children's choirs and symphony orchestra. Score. Study guide] / Redaktor-uporiadnyk L. Lastovetska. Drohobych: Pósvit, 124 p. [in Ukrainian].
16. Lastovetskyi M. (2018). Ukrainski narodni pisni dlia khoru (iz zapysiv Ivana Franka): navchalnyi posibnyk [Ukrainian folk songs for the choir (from Ivan Franko's recordings): a study guide] / Redaktor-uporiadnyk, przedmova N. Synkevych. Drohobych: Pósvit, 44 p. [in Ukrainian].
17. Lastovetskyi M. (2002). Cholovichi khory bez suprovodu na slova Viktora Romaniuka: «Otcha krynytsia», «De ty, lado chornobrova», «Muzhytska dolia» [Choirs a capella to the words of Viktor Romaniuk: «Father's Well», «Where are you, Lado Chornobrova», «Man's Fate»]. Ternopil: Aston, 24 p. [in Ukrainian].
18. Lastovetskyi M. (2002). Chotyry mishani khorovi tvory bez suprovodu na slova Petra Perebyinosa: «Nich u poli», «Derevo vichnosti», «Dvi zori tsvilo u nebi», «Snih u kvitni» [Four mixed choral works a capella to the words of Petro Perebyinis: «Night in the Field», «Tree of Eternity», «Two Stars Bloomed in the Sky», «Snow in April»]. Ternopil: Aston, 24 p. [in Ukrainian].
19. Lastovetskyi M. (2024). Ya viriu, moia ty Batkivshchyno! Khorovyi kontsert № 4 (dvanadtsiat preliudii i fuha) dlia mishanoho khoru a capella. Notne vydannia [I believe, you are my Motherland! Choral Concerto No. 4 (twelve preludes and a fugue) for a capella mixed choir. Note edition]. Drohobych: Pósvit, 52 p. [in Ukrainian].
20. Lastovetskyi M. (2018). Contra spem spero! (zhinochi khory bez suprovodu na slova Lesi Ukrainky): navchalnyi posibnyk [Contra spem spero! (women's choirs a capella to the words of Lesya Ukrainka): study guide] / Redaktor-uporiadnyk L. Lastovetska. Drohobych: Pósvit, 136 p. [in Ukrainian].

УНІВЕРСАЛІЗМ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ: МОДУСИ МУЗИКОЛОГІЧНОГО ДИСКУРСУ

Лі Пінтіг,

аспірант кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка
ORCID ID: 0009-0003-7961-5496

У статті здійснено узагальнення сучасного музикологічного дискурсу щодо специфіки універсалізму творчої особистості. Метою статті є виявлення провідних спрямувань сучасного музикологічного знання у царині осмислення сутності та специфіки універсалізму музиканта, зокрема піаніста. Визначено, що актуалізація дослідження питання універсалізму творчої особистості музиканта детермінована різноспрямованістю сучасної художньої, зокрема виконавської практики та сучасними тенденціями осмислення феноменів художньої діяльності в системному ракурсі з позицій синтезу досягнень гуманітаристики. Акцентовано плюралізм дослідницьких векторів і змістову лабільність дефініцій поняття «універсалізм творчої особистості», варіативність його системного осягнення, а також значущість проєкції означеної проблематики в соціокультурний контекст.

Виявлено пріоритетне значення тенденції осягнення специфіки творчої діяльності композитора, позначеної дослідницьким плюралізмом при значущості системного підходу та діяльнісного ракурсу, що є основою окреслення функцій митця в параметрах історико-культурних епох, диференціації типів митця та концептуально-виразових параметрів його творчості. Наголошено на формуванні модусу музикологічного дискурсу, пов'язаного з висвітленням специфіки діяльності представників культурних локусів – як музичної культури Сходу, так і локальних просторів у контексті української національної культури.

Виявлено тенденцію інтенсифікації дослідження виконавського компонента універсалізму музиканта, зокрема в жанрово-стильовому та технічно-виразовому вимірах творчої діяльності. Окреслено нові вектори осмислення універсалізму музиканта, зумовлені впливом діджиталізації на творчий процес та інтенсифікацією феномена «відкритого твору» як імпульсів торування нових, універсалізуючих обривів самореалізації виконавця, а також детерміновані актуальністю дослідження універсальної – багатовимірної діяльності сучасних представників світового музичного мистецтва щодо напрямів відродження значущості культурного, художнього спадку людства, зокрема барокової спадщини.

Ключові слова: універсалізм, творчість, творча особистість, митець, виконавство.

Li Pingtig. Universalism of the creative personality: modes of musicological discourse

The article summarized the contemporary musicological discourse on the specifics of the universalism of a creative personality. The purpose of the article is to identify the leading trends of modern musicological knowledge in the field of comprehending the essence and specifics of the universalism of a musician, in particular a pianist. It is determined that the actualization of the issue of universalism of the creative personality of a musician is determined by the diversity of modern artistic, in particular, performance practice and modern trends in understanding the phenomenon of artistic activity in a systematic perspective from the standpoint of synthesizing the achievement of the humanities. The article emphasizes the pluralism of research vectors and the semantic lability of the definition of the concept of «universalism of the creative personality», the variability of its systematic comprehension, as well as the importance of projecting this issue into the socio-cultural context. The priority importance of the trend of comprehending the specifics of the composer's creative activity, marked by research pluralism, is revealed with the importance of a systematic approach and an activity perspective, which is an update of the artist functions in the parameters of historical and cultural epochs, differentiation of the artist's types and conceptual and expressive parameters of his work. The author emphasizes the formation of musicological discourse mode related to highlighting the specifics of the activities of representatives of cultural loci 0 both the musical culture of the East and local spaces in the context of Ukrainian national culture. The tendency to intensify the study of the performing component of the musician's universalism, in particular in the genre-stylistic and technical-expressive dimensions of creative activity, is revealed. New vectors of comprehending the musician's universalism are outlined, due to the influence of digitalization on the creative process and the intensification of the phenomenon of «open work» as impulses for the creation of new, universalizing horizons of the performer's self-realization, as well as determined by the relevance of the study of the universal – multidimensional activity of contemporary representatives of world musical art in the areas of reviving the importance of the cultural and artistic heritage of mankind, in particular the Baroque heritage.

Key words: universalism, creativity, creative personality, artist, performance.

Вступ. Питання сутності, місії та функціонального кола творчої особистості в параметрах історико-культурних парадигм, позначене перманентною актуальністю, набуває особливої гостроти в контексті культури постсучасності. Концентруючи в собі актуальні спрямування духовного буття людства, творча особистість нині постає як утілення людського капіталу, змістотворної екзистенції, діяльнісні прояви якої унаочнюють специфіку духовних, зокрема й аксіологічних основ людини та людства, опредметнюють інтелектуальний

потенціал епохи, суспільства та водночас містять прогностичні імпульси щодо можливих спрямувань художньої рефлексії.

Сучасним музикологічним знанням накопичений значний доробок у масштабній царині осмислення універсалізму музиканта. До питань соціокультурної детермінованості різновекторної творчої діяльності митця звертається Ю. Москвічова [8], багатовимірність композиторської діяльності висвітлюють І. Коновалова [7], А. Соколова, О. Базан, В. Батанов [2], В. Голяка, Є. Рой.

В історичному ракурсі О. Коменда звертається до витоків універсализму митця в контексті історико-культурних епох та окреслює виміри універсализму в контексті української національної музичної культури [5].

Питання виховання сучасної творчої особистості як універсального митця порушує А. Попова. Різновекторність дослідницьких спрямувань у визначенні сутності, функціональних обривів та системності компонентів – різних сфер творчої діяльності музиканта демонструють дослідження таких науковців, як В. Батанов [2], Ван Цзянін [4], О. Коменда [5], О. Коменда та В. Заєць [6]. Виконавські виміри досягнення універсализму музиканта характеризують розвідки В. Батанова [3], О. Бобечко та Н. Синьовської, В. Дутчак, О. Коменди [5], О. Концевича, М. Крупя, І. Лісняк, О. Скворцової [9], М. Трянова [10] та ін.

Проте попри виняткову значущість постаті сучасного митця, зокрема піаніста, як уособлення авангарду світової художньої практики в естетичних параметрах історико-культурних епох, так і в контексті національних музичних культур, не набуло вичерпного висвітлення в музикологічному знанні. Причини такої відкритості вбачаються в специфіці художньої практики постсучасної епохи – у її насиченні експериментами у сфері винайдення нових концептуальних, тематичних, образних, сонорних обривів музичного мистецтва, у формуванні нових алгоритмів співвідношення програмного – вербального та музичного начал, в інтенсифікації уведення в сучасний музичний простір доробку минулих епох, в актуалізації інтерпретаційного компонента виконавської діяльності тощо.

Інші чинники складності вичерпного опанування проблемної сфери, пов'язаної з універсализмом виконавця, зокрема піаніста, зумовлюються необхідністю сучасної методологічної інтерференції, зокрема поєднання культурологічного та музикологічного ракурсів осмислення художньої практики. Потреба в досягненні значущості саме сучасних досягнень виконавського мистецтва як багатоконпонентної творчої самореалізації стає імпульсом формування самостійного проблемного поля сучасного музикологічного знання, що позначене залученням інструментарію музичної критики, психології, авторології тощо. Масштабність цього поля і водночас дослідницька різноспрямованість щодо визначення сутності та системної багатоконпонентності універсализму музиканта та модусів її реалізації спонукають до узагальнення досвіду музикології та зумовлюють *актуальність* статті.

Метою статті є виявлення провідних спрямувань сучасного музикологічного знання у царині осмислення сутності та специфіки універсализму музиканта, зокрема піаніста.

Матеріали і методи. Матеріалом статті є музикологічний дискурс із широкого кола питань, пов'язаних із універсализмом творчої особистості загалом і представника виконавського мистецтва зокрема.

Результати. Безумовно пріоритетним для сучасної музикології є осмислення універсализму як маркера постаті композитора, зокрема в контексті культури

Новітнього часу. Звертаючись до осмислення питання універсализму в широкому соціокультурному контексті, Ю. Москвічова визначає сутність універсализму в системному ракурсі та світоглядному вимірі як єдність взаємопов'язаних площин. Одна з них, на думку науковиці – це «глибина проникнення у різні сфери діяльності та здатність до різних видів творчості, доповнених широтою світогляду» [8, с. 6], інша – «певна якість світогляду, яка характеризується здатністю вловити ритм, гармонію світобудови, досягнути часто прихований зв'язок причин та наслідків, визначити домінуючий напрямок у розвитку мистецтва та духовного життя суспільства» [там само].

Корелюючи культурологічні та музикологічні виміри осмислення сутності постаті композитора в естетичних параметрах Нового часу, І. Коновалова розкриває специфіку зв'язків компонентів духовної, художньої царини людського буття: «культура визначає універсальний спосіб творчої самореалізації митця. Разом з тим, наділений художньою уявою, митець своїм особистісним досвідом творчої діяльності, стає питомою силою музичної культури, її вагомою складовою» [7, с. 425]. Із позицій системного підходу науковиця окреслює функціональне коло постаті композитора в культурі ХХ ст., яке складають культуротворча, креативно-діяльнісна, образно-символічна, філософсько-онтологічна (метафізична), духовно-етична, світомоделююча, смислогенеруюча, комунікативна, аксіологічна та семантико-інтерпретаційна функції [7, с. 426-427], що можуть бути проєкційовані і в функціональні обриві постаті виконавця.

О. Коменда формує сучасні дослідницькі алгоритми досягнення сутності та специфіки універсализму творчої особистості в діяльнісному ракурсі на прикладі творчості видатних композиторів України ХХ–ХХІ ст. Створена науковицею діяльнісно-структурна модель типології універсализму постаті митця є основою для виокремлення його видового та класичного векторів та типологічного розрізнення митців-універсалів – композитора, виконавця, музикознавця, громадського діяча та педагога, у діяльності яких пріоритетного значення набуває один із видів діяльності при значущості інших [5, с. 205]. Водночас О. Комендою на основі дослідження творчості О. Козаренка запропоновано й іншу модель осмислення універсализму творчої постаті митця, компонентами якої є «театралізація художніх концепцій, <...> національна тематика творчості, вокальність художнього мислення, децентралізація текстових структур <...> знакова інтерпретація тексту» [5, с. 378].

Один із новітніх модусів музикологічного дискурсу щодо питань сутності та специфіки постаті творчої особистості, на наш погляд, детермінується специфікою сучасних культурних процесів, у яких на глобалізаційний мейнстрим накладаються тенденції глокалізації [11]. Їх впливовість стає імпульсом активізації музикологічної думки у царині осмислення типології творчої особистості в контексті національних культурних просторів.

З огляду на тенденції істернізації у світових художніх процесах та значущість у них культури Сходу, як чинника забезпечення багатовимірності культурного полілогу, сучасний музикологічний дискурс поповнюється відповідним, національно забарвленим дослідницьким модусом. В. Батанов окреслює напрями творчої діяльності представника корейської музичної школи Юна Ісанга, універсалізм якого «склався на перетині художніх систем Далекого Сходу і Європи, ...на взаємодії активної політичної роботи й музичної творчості» [3, с. 85], китайського композитора Сяо Юмейя, творчість якого демонструє значущість державно-організаційного, викладацького модусів і композиторського, що також характеризується універсалізуючою спрямованістю, що її зумовлює «прищеплення до національної гілки китайської музики ознак модернізму» [2, с. 13] та.

На основі синтезу настанов біографічного, аксіологічного та власне музикознавчого методів Ван Цзянін окреслює різноспрямовану діяльність таких представників музичної культури Китаю, як Сяо Юмей, Чжоу Гуанжень, Дін Шаньде, Лю Суола, Ма Сіцун, Лі Юйшен, Ян Су, Чжоу Шень [4]. Репрезентація творчості митців в «аспектах універсальності акторської майстерності, гендерної специфіки творчості, локального значення їх композиторського професіоналізму в трактуванні категорії «концептосфера»» [4, с. 35] Науковець також пропонує дефініцію поняття «універсальної творчої особистості», яке передбачає «поєднання кількісної і якісної диференційованої композиторської, виконавської і наукової діяльності, розширення видів суспільно-громадської діяльності поза творчістю, здійснене при домінування провідної діяльності митця» [4, с. 36].

Акцентуємо, що при безумовній важливості визначення дефіційних меж зазначеного поняття, на наш погляд, воно потребує подальшого опрацювання. З одного боку, це зумовлюється сучасними тенденціями позиціонування твору як «відкритого». З іншого боку, до такого розширення «дефініційних обріїв» спонукає і сучасне розширення кола місії представника виконавського мистецтва актуалізацією інтерпретаційної та авторської компонент.

Глокалізаційні тенденції зумовлюють і зацікавленість науковців у сфері окреслення модусів універсальної творчої діяльності представників музичної культури окремих локусів. Так, О. Коменда та В. Заєць на основі висвітлення особливостей творчої діяльності видатних представників музичного мистецтва Галичини та Буковині ХІХ–ХХ ст., позиціонують поняття «універсалізм творчої особистості» в широкому розумінні та пов'язують його насамперед із «усвідомленням жанрово-стильової багатогранності творчості митця, глибини здійснюваних ним художніх узагальнень, а також винятково високою мірою творчого обдарування» [6, с. 196].

Проте зазначені змістові обрії означеного поняття дослідники розширюють акцентуацією вагомості громадського, педагогічного, наукового, музично-критичного аспектів діяльності С. Воробкевича та А. Вахнянина, виконавського, музикознавчого та організаційного модусів діяльності В. Барвінського, диригентського,

наукового та педагогічного спрямувань діяльності М. Колесси, педагогічного, критичної та публіцистичного векторів самореалізації В. Витвицького [6].

Показовим для сучасного музикологічного дискурсу з питань універсалізму музиканта є проєкціювання означеної проблематики у різні сфери виконавського мистецтва. Так, О. Скворцова визначає трансформацію музичного мислення та мовлення, зміни в жанрово-стильовій панорамі, взаємопроникнення і взаємовпливи різних сфер музичного мистецтва як чинники актуалізації універсальності виконавця, сучасну основу якої вбачає насамперед у «виконавській пластичності – органічному бутті в семантично багатовимірному просторі твору одночасно у декількох площинах музичного мислення та жанрових «аурах», змінах техніки звуковидобування та звуковедення, імпедансу, вібрато, настанов формування динамічного рельєфу тощо» [9, с. 135].

Акцентуація значущості виконавських вимірів маркує осмислення універсалізму виконавця в розвідках М. Трянова. У творчому портреті відомого гітариста В. Доценка науковець наголошує на тому, що його діяльність вирізняє як «кolorистичне тембральне розмаїття – важлива ознака виконавської універсалістичності» [10, с. 156], так і «цілісність Я-образу <...> сформована нерозривно поєднаними професійними іпостасями: інструменталіст, диригент, педагог, науковець, громадський діяч» [10, с. 153].

Модуси універсалізму сучасного виконавця в контексті сучасної культури корегуються дихотомічними спрямуваннями художньої практики. З одного боку, провідного значення у ній набуває потреба творчої апробації експериментальних пошуків сучасних композиторів. І. Коновалова акцентує значущість формування нового типу композиторського мислення – «комп'ютерно-електронного, музичні результати якого переходять у ранг «відкритих систем» і набувають безмежності внаслідок поліваріантності виконання» [7, с. 430]. У цій новаційній, первинно неусталеній сфері, позбавлених еталонних виконань, перед виконавцем постає не тільки завдання «декодування» концептуальних, образних параметрів твору, а й частково (інколи і значного) визначення виконавських алгоритмів його репрезентації – набуття місії співавтора.

З іншого боку, не менш значущою є тенденція певної ревізії настанов виконавського мистецтва, пов'язана із відродженням духу старовинної музики в її історико-культурній автентичності. В. Артем'єва у зв'язку із відродженням барокової спадщини, акцентує, що «у появі різносторонніх відроджувачів музики Бароко можна простежити спадкоємність універсального типу музиканта барокової доби, який ніколи не обмежувався одним типом діяльності» [1, с. 463] та акцентує, що з огляду на специфіку художньої практики того часу та особливості часткової фіксації композиторського тексту виконавець поставав перед необхідністю імпровізування-доповнення традиційних континуу та верхнього голосу та водночас володіння декількома інструментами [там само].

Як продовження атрибутивних конструктів барокової художньої практики та втілення зв'язку між істо-

рико-культурними епохами, виявленого в багатовимірності творчої самореалізації та універсальності митця, науковця позиціонує постать Вільяма Крісті – одного з фундаторів історично інформованого (автентичного) виконавства, клавесиніста, диригента, засновника барокового оркестру «Les Art Florissants», лектора та викладача Паризької Вищої національної консерваторії музики і танцю, засновника Академії співу «Сад голосів» (Канни), засновника мистецького комплексу та щорічного фестивалю «В садах Вільяма Крісті» (Тир, з 2012 р.) [1].

Висновки. Актуалізація в сучасному музикологічному дискурсі питання універсальності музиканта, зокрема виконавця, суголосна різноспрямованості модусів сучасної виконавської практики, у якій вагомими є як тенденції експериментального оновлення, піднесення значущості інтерпретаційного начала, так і відродження настанов історико-культурно обумовленої специфіки виконавства в параметрах його історично інформованого, автентичного спрямування. Водночас інтенсифікація уваги науковців до різних векторів осмислення проблематики універсальності творчої особистості детермінована і сучасними тенденціями осмислення феноменів художньої діяльності в системному ракурсі з позицій синтезу досягнень гуманітаристики.

Сучасний масштабний дискурс із широкого кола питань універсальності творчої особистості музиканта демонструє не тільки плюралізм дослідницьких векторів. Характерною рисою сучасного музикологічного опанування питань універсальності митця видається можливим визнати змістову лабільність дефініції поняття «універсальність творчої особистості», варіативність його системного осягнення, а також проєкцію означеної проблематики в соціокультурний контекст.

Як пріоритетне спрямування музикологічного дискурсу в означеній проблемній площині постає тенденція виявлення специфіки творчої діяльності компози-

тора. Цей вектор осмислення універсальності демонструє плюралістичність дослідницьких позицій, значущість системного підходу та діяльнісного ракурсу, які складають основи для окреслення функціонального кола буття митця в параметрах історико-культурних епох, диференціації типів митця та концептуально-виразових параметрів його творчості.

Як резонанс із сучасними тенденціями глобалізації та глокалізації, в музикологічному знанні складається модус дослідження, спрямований на висвітлення специфіки діяльності представників різних культурних локусів – як музичної культури Сходу, так і окремих локальних просторів у контексті української національної культури.

Маркером сучасного музикологічного дискурсу з питань універсальності музиканта видається можливим вважати інтенсифікацію його виконавського вектору. Зазначимо, що його показовими рисами є зосередження уваги дослідників на питаннях реалізації універсального потенціалу виконавця в жанрово-стильовому та технічно-виразовому вимірах творчої діяльності та окресленні інших площин діяльності виконавців.

Нові вектори осмислення універсальності музиканта потенційно формуються у зв'язку із фіксацією науковцями нового, діджиталізованого типу композитора та інтенсифікацією феномена «відкритого твору», який розкриває нові, універсалізуючі обрії самореалізації виконавця. дослідження універсальності – багатовимірної діяльності сучасних представників світового музичного мистецтва щодо напрямів відродження значущості культурного, художнього спадку людства, зокрема барокової спадщини.

Перспективи подальших досліджень окреслюються специфікою сучасної художньої практики та полягають у виявленні модусів діяльнісної реалізації універсальності піаніста у вимірах сучасного національного музичного мистецтва.

Література:

1. Артем'єва В. Б. Універсальність особистості в контексті відродження барокової музики: діяльність Вільяма Крісті. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifact to humanistic universals* : Collective monograph. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2021. С. 460–478. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-23>
2. Батанов В. С. Універсальність композиторської особистості в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса: Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2016. 16 с.
3. Батанов В. С. Універсальність музичного професіоналізму в ХХ сторіччі й діяльність Юна Ісанга. *Наукові записки [Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка]*. Серія: Мистецтвознавство, 2014, № 3. С. 83–89.
4. Ван Цзянін. Універсальність мистецьких постатей в музичній культурі Китаю ХХ – початку ХХІ століття. *Слобожанські мистецькі студії*, 2024. Вип. 3 (06). С. 35–39.
5. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис. д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2020. 519 с.
6. Коменда О., Заєць В. Універсальна творча особистість у музичній культурі Буковини й Галичини. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifact to humanistic universals* : Collective monograph. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2021. С. 169–212. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-10>
7. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісний та діяльнісний аспекти: дис. ...д-ра мистецтвознавства: 26.00.01. Харків: Харківська державна академія культури, 2019. 630 с.
8. Москвічова Ю. О. Універсальна творча особистість як соціокультурний феномен. *International scientific conference Current trends in art and culture: Conference Proceeding (April 3–4, 2024. Wloclawek, Republic of Poland)*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2024. С. 5–8.

9. Скворцова О. Універсализм вокаліста у просторі сучасної національної культури. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 202. Вип. 75. Т. 2. С. 131–137.
10. Гряннов М. А. Творчий портрет Володимира Доценка як увиразнення концепції універсализму. *Аспекти історичного музикознавства*, 2021. Вип. XXII. С. 150–165.
11. Уманець, О. В. Глокалізація. *Соціологія права: енциклопедичний словник* / Л. М. Герасіна, О. Ю. Панфілов, В. Л. Погрібна та ін. ; за ред. М. П. Требіна. Харків: Право. 2020. С. 186–188.

References:

1. Artemieva, V. B. (2021). Universalizm osobystosti v konteksti vidrozhennia barolovoi muzyky: diialnist Viliama Kristi [Universalism of the individual in the context of the revival of Baroque music: the work of William Christie]. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifact to humanistic universals* : Collective monograph. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», pp. 460–478. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-23> [in Ukrainian].
2. Batanov, V. Y. (2016). Universalizm kompozytorskoї osobystosti v muzychnomu mystetstvi XX – pochatku XXI stolit [Universalism of a composer personality in the art of music in XX – beginning of XXI century]. (Extended abstracts of candidate thesis). Odesa: Odeska natsionalna muzychna akademiia im. A. V. Nezhdanovoi, 16 p. [in Ukrainian].
3. Batanov, V. Y. (2014). Universalizm muzychnoho profesionalizmu v XX storichchi y diialnist Yuna Isanha [The universality of the music professionalism XX century and activity Isang Yung]. *The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series: Art Studies*, 3, pp. 83–89 [in Ukrainian].
4. Wang Jianing (2024). Universalnist mystetskykh postatei v muzychnii kulturi Kytau XX – pochatku XXI stolittia [The universality of the artist in the musical culture of China in the 20th and early 21st centuries]. *Sloboda Art Studies*, 3 (06), pp. 35–39 [in Ukrainian].
5. Komenda, O. (2020). Universalna tvorcha osobystist v ukrainskii muzychnii kulturi [Universal creative personality in Ukrainian musical culture]. (*Doctor's Thesis*). Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 519 p. [in Ukrainian].
6. Komenda, O., Zaiets V. (2020). Universalna tvorcha osobystist u muzychnii kulturi Bukovyny y Halychyny [A universal creative personality in the musical culture of Bukovyna and Galicia]. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifact to humanistic universals* : Collective monograph. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2021. S. 169–212. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-10> [in Ukrainian].
7. Konovalova, I. Yu. (2019). Fenomen kompozytora v yevropeiskii muzychnii kulturi XX stolittia: osobystisnyi ta diialnisnyi aspekty [The phenomenon of the composer in the European musical culture of the twentieth century: personal and activity aspects]. (*Doctor's Thesis*). Kharkiv: Kharkiv State Academy of Cultura, 630 p. [in Ukrainian].
8. Moskvichova, Yu. O. (202). Universalna tvorcha osobystist yak sotsiokulturnyi fenomen [Universal creative personality as a socio-cultural phenomenon]. *International scientific conference Current trends in art and culture: Conference Proceeding* (April 3–4, 2024. Wloclawek, Republic of Poland). Riga, Latvia: «Baltija Publishing», pp. 5–8 [in Ukrainian].
9. Skvortzova, O. (2024). Universalizm vokalista u prostiri suchasnoi atsionalnoi kultury [Universalism of the vocalist in the space of the contemporary national culture]. *Current Issues of the Humanities*, 75, v. 2, pp. 131–137. [in Ukrainian].
10. Trianov, M. (2021). Tvorchyi portret Volodymyra Ditsenka yak uvyraznennia kontseptii universalizmu [Creative portrait of Volodymyr Dotsenko as expression of the concept on universalism]. *Aspects of Historical Musicology*, XXII, pp. 150–165 [in Ukrainian].
11. Umanets, O. V. (2020). Glokalisatsiya [Glocalisation]. *Sotsiologiya prava: entsiklopedychnyi slovnyk – Sociology of Law: encyclopedic dictionary*. M. P. Trebin (Ed.). (pp. 186-188). Pravo [in Ukrainian].

ЖАНРОВІ ТА СТИЛЬОВІ ВИМІРИ ПОЕТИКИ «OUT OF GRAVITATION» Ю. ГОМЕЛЬСЬКОЇ

Лю Цін,

аспірант кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0009-0004-2970-0227

У статті розглядаються особливості поетики кантати «Out of Gravitation» Ю. Гомельської. Акцентовано, що твір віддзеркалює характерні для сучасної камерно-вокальної музики тяжіння до апробації нових концептуальних, жанрово-стильових та виразових конструктів, а також притаманні творчості композиторки тяжіння до постмодерної інтерсеміотичності, ризомності та всеохопної свободи художнього мислення та мовлення. Виявлено семантичну багаторівневість партій інструментальних і вокальної партій у творі. Показано, що пошукові інтенції, закладені в концепції твору, відбиваються в дифузії царин академічного та естрадного вокалу, в порушенні меж академічної традиції інструментального виконавства задіянням новаційних засобів виразності. Аномативність і нон-системності сучасної картини світу алюзійно відбивається в «Out of Gravitation» Ю. Гомельської у відсутності тональних, гармонічних, ритмічних опор. Багатовимірності концептуального виміру твору слугують алюзії з естетичними конструктами романтизму (риси балади, відтворення концепту романтичного кола) експресіонізму (вихід за межі академічного вокалу, значущість декламаційного начала, мовного звуковидобування, мовлення, насичення вокальної партії глісандо, інтонаційно нейтральними інтонаціями, граничні нюанси динаміки тощо) та джазу (надання пріоритетності ритму в палітрі засобів виразності, значущість алюзій свінгу та синкопованих ритмомем). Виявлено значущість логіки контрасту-єдності як однієї з основ поетики твору. Наголошено, що структурну цілісність номерної побудови «Out of Gravitation» забезпечують арки між розділами, що утворюються завдяки провідному значенню інтоном флейти та фортепіано (зокрема імпровізаційних побудов, терцових «хитань» флейти тощо). Акцентовано, що відсутність наочно вираженої фіналізації, розчинення звучання, розмивання хронотопічних меж створює ефект відкритого твору, який резонує із парадигмальними рисами культури постсучасності та відтворює образ Людини на маргінесі буття, позначеного втратою духовних опор.

Ключові слова: камерно-вокальна музика, поетика, жанр, стиль, жанрова дифузія, академічна традиція.

Liu Qing. Genre and style dimensions of the poetics of “Out of Gravitation” by Yulia Gomelska

The article deals with the peculiarities of the poetics of the cantata «Out of Gravitation» by Yu. Gomelska. It is emphasized that the work reflects the tendency of contemporary chamber vocal music to test new conceptual, genre-style and expressive constructs, as well as the composer's tendency to post-modern intersemiotics, rismes and comprehensive freedom of artistic thinking and speech. The semantic multilevelness of the instrumental and vocal parts in the work is revealed. It is shown that the searching intentions inherent in the concept of the work are reflected in the diffusion of the spheres of academic and pop vocals, in the violation of the boundaries of the academic tradition of instrumental performance by use of innovation means of expression. The anomalous and non-systemic worldview is allusively reflected in Yu. Gomelska's «Out of Gravitation» in the absence of tonal, harmonic and rhythmic supports. Allusions to the aesthetic constructs of Romanticism (features of the ballad, reproduction of the concept of the romantic circle) and Expressionism (going beyond academic vocalism, the importance of the recitative principle, speech sound production, speech, saturation of the vocal part with glissandos, intonational neutral constructions, extreme nuances of dynamics, etc.) and jazz (prioritizing rhythm in the palette of expressive means, the importance of swing allusions and syncopated rhythmicities). The significance of the logic of contrast-unity as one of the foundations of the poetics of the work is revealed. It is emphasized that the structural integrity of the number structure of «Out of Gravitation» is ensured by the arches between the sections, which are formed due to the leading importance of the intonations of the flute and piano (in particular, improvisational constructions, tertian «wobbles» of the flute, etc.). It is emphasized that the absence of a clearly expressed finalization, dissolution of sound, blurring of chronotopic boundaries creates the effect of an open work that resonates with the paradigmatic features of postmodern culture and reproduces the image of Human on the margin of existence, marked by the loss of spiritual supports.

Key words: chamber music, poetics, genre, style, genre diffusion, academic tradition.

Вступ. Різностямоване оновлення сфери національної камерно-вокальної музики на поч. XXI ст. увиразнюється в пануванні суб'єктивного творчого осягнення композиційно-структурних, концептуальних, драматургічних, виразових тощо параметрів. Їх варіативність, загалом атрибутивна для камерно-вокальної музики, у творчості сучасних українських композиторів демонструє тяжіння до абсолютизації та увиразнює панівну у художній картині світу постсучасності аномативність і дифузійність настанов художнього мислення.

Таку абсолютизацію демонструє унікальний творчий світ Ю. Гомельської, поетика якого позначена такими рисами, як «увага до найменших структурних одиниць

добутку (звуку, інтервалу, мотиву й т. ін.), пошуки нової якості звучання музики шляхом уведення нових, незвичайних колористичних барв та тембрових ефектів, об'єднання різних логік музичного мислення» [5, с. 25]. Унікальність камерно-вокальної царини творчості композиторки також окреслюється її суголосністю специфіці сучасної виконавської семантики, провідного значення в якій має «відтворення “духу театральності”, отже духу драматизації і розкриття смислової цілісності вокального циклу, що є найбільш характерною ліричною жанровою формою камерного співу» [6, с. 128–129].

Аналіз останніх досліджень і публікацій доводить, що творчість мисткині, зокрема камерно-вокальна, не

є вичерпно висвітленою в музикологічному дискурсі. Закцентуємо, що увагу науковців привертають переважно інструментальні твори Ю. Гомельської. Особливості їх стильового та хронотопічного вимірів висвітлює Г. Завгородня [3], темброву специфіку досліджує Ю. Грібіненко [2], особливості інтерпретації жанрової моделі *Concerto grosso* визначає А. Лаптева. Деякі аспекти стилістики балету «Джейн Ейр» Ю. Гомельської окреслює О. Афоніна, до питань специфіки творчого світу, зокрема відбиття новітніх тенденцій інтерпретації жанрової моделі опери у творчості композитора звертається А. Носуля [5].

У різних модусах дослідницького бачення камерно-вокальні твори Ю. Гомельської постають у розвідках А. Стоянової, Чжан Цзеюй, який наголошує, що за умов жанрового різноманіття, вони «містять різнорівневі інтонаційні компоненти та в цілому демонструють сучасні принципи трактування камерно-вокальних жанрів, їх принципову авторизацію, поглиблення особистого початку, нові можливості камерно-вокального інтонування» [7, с. 73]. Проте значна частина камерно-вокального доробку композиторки, зокрема і сольна кантата «*Out of Gravitation*» до сьогодні очікує на музикологічне осягнення.

Відсутність розвідок щодо специфіки поезики «*Out of Gravitation*», репрезентативність твору щодо шляхів новаційного трансформування естетичних параметрів національної камерно-вокальної музики, що потребують опанування на рівні наукової рефлексії як показники особливостей національного художнього простору на межі ХХ–ХХІ століть, є комплексними чинниками актуальності статті.

Матеріали та методи. Матеріалом статті є камерно-вокальна творчість Ю. Гомельської, зокрема сольна кантата «*Out of Gravitation*». Концептуально-образні параметри та специфіка організації музичної тканини твору зумовили необхідність застосування компаративних засад, що забезпечили поєднання культурологічного, семіотичного дослідницьких модусів та методів жанрового, стильового та виконавського підходів.

Метою статті є визначення жанрово-стильової специфіки, особливостей комплексу виразових та виконавських засобів у творі Ю. Гомельської «*Out of Gravitation*».

Результати. Поезика творчості сучасного митця, який має у своєму розпорядженні багатоміжовий художній досвід, репрезентований у різноманітті індивідуальних, жанрових, стильових, виразових ракурсів світобачення, іманентно маркується пошуком і нових смислів, і нових засобів його втілення, і нових алгоритмів художньої комунікації. Постмодерна та постсучасна призми осягнення художнього досвіду як цілісності, позначеної відсутністю ієрархії частини, їх рівноцінністю та конгруентністю, формують особливу творчу свідомість, яка «повсякчас виходить за межі музичного мистецтва у інтерсеміотичну зону програмно-тематичних, стилістичних і семіотичних проєкцій, а також образних аналогій з художніми артефактами неспоріднених знаково-символічних систем» [4, с. 111].

Таким тяжінням до інтерсеміотичності та водночас постмодерної ризомності художнього мислення позначена творчість Ю. Гомельської. Її твори вирізняють різнобарвність стильових та жанрових орієнтацій, «індивідуальна система організації елементів музичної мови з постійним оновленням прийомів виразності» [3, с. 86], концептуальна багаторівневність, інспірована зокрема притаманними мисткині метафоричністю програмних найменувань та прагненням формування художньої комунікації на основі «інтертекстуальної асоціативності» [2, с. 57].

Свобода музичної мови та мовлення, тембрових та виразових параметрів творчості мисткині суголосна первинній варіативності камерно-вокальної музики, лабільності її жанрових моделей та їх здатності до синтезування. «*Out of Gravitation*» Ю. Гомельської постає як концентроване віддзеркалення рис і поезики творчого світу мисткині, і специфіки жанрового онтоосу камерно-вокальної музики, і особливостей сучасного художнього мислення.

Поезика твору ґрунтується на вільному розгортанні ліричної експресії, репрезентованої в єдності вокальної та інструментальної іпостасей. Темброві виміри твору від перших звуків формують семантично багаторівневу ауру. Вокальний шар твору відсилає до академічної традиції, виявленої в домінуванні настанов академічного вокалу. Водночас «вторгнення» в цей пласт екстремальних засобів вокальної виразності (ґлісандо з інтонаційно нейтральним завершенням мотивів, інтонаційно неусталене звуковидобування, перехід до мовлення, шепіт тощо) та інструментальний характер вокальної партії (надмасштабні стрибки у мелосі, раптовість граничних динамічних градацій) слугують нон-академізації музичної тканини та «виводять» за межі перцепції, традиційно пов'язаної із семантичними контурами *bel canto*.

Семантичною та функціональною неоднозначністю позначений інструментальний пласт твору. На тембровому рівні це виявляється у своєрідній семантичній дихотомічності флейти. З одного боку, флейта постає як самостійний носій змісту, апелюючи до перцептуально закріпленої образно-змістової сфери, яку окреслюють «стійкі та традиційні семантичні ампула – пасторальність, теми кохання, образи природи» [1, с. 96] та ініціюючи розгортання інтонаційного процесу в 1 розділі. З іншого боку, флейта слугує створенню певної інструментальної проєкції голосу – як його інструментальний двійник, вона створює ефект семантичної стереофонії, посилений перегуками інтоном у партіях флейти та вокалістки, та формує додатковий шар ліричної екзистенції, позначений виходом за межі академічної традиції. Це засвідчує не тільки насиченість партії інструмента нон-академічними прийомами *glissando*, *Whistle tone*, а й певна автономність її інтонаційно-ритмічного простору.

Флейта постає і як своєрідний медіатор між тембровими площинами інструментального пласту твору – інтонами її партії «модулюють» у партію фортепіано, перегуки інтоном у партіях флейти та фортепіано створюють простір тембрового «мерехтіння», детермінова-

ний концептуальними вимірами твору – перебуванням людини поза просторами та опорами.

Певна деструкція семантичних кордонів характеризує партію фортепіано. З одного боку, це виявляється в його певній вторинності – дублюванні інтоном флейти, створенні своєрідного сонорного тла розгортання інтонаційного процесу у партіях вокалістки та флейти та фактичному униканні традиційних вимірів репрезентації сольного кантиленного та технічного потенціалу. З іншого боку, розширення звукового потенціалу інструмента досягається нетрадиційними засобами виразності – постукуванням по струнах, що надає інструменту нехарактерної для перкусійної функції та нівелює усталені кордони його звукової аури.

Концептуальна аура «Out of Gravitation» зумовлює формування специфічного звукопростору, у якому відсутність тональних, гармонічних, ритмічних опор є символічним віддзеркаленням аномативності та нон-системності сучасної картини світу.

1 розділ твору може бути визначений як експозиція – перший етап пошуків опор, що вирізняється пануванням флейти, репліки якої створюють принципово хиткий звукопростір. Своєрідним імпульсом драматургічного руху слугує тривалий поодинокий звук – як символ першопоштовху, первинного самодостатнього джерела, повтору звуку постають як символ інтуїтивного окреслення модусів руху, ритмічно та інтонаційно імпровізаційні побудови із глісандуючими злетами та контрастами динаміки в тонально неусталеному просторі – як символ втрати опор та окреслення меж, діапазону та рівня інтенсивності духовних пошуків, шумові прийоми та певна нейтральність інтонування – як символ пошуку їх якості, змістової наповненості. 1 розділ містить певний резонанс із рисами романтичного художнього мислення. Початкові та заключні інтонації створюють інтонаційну арку, яка формує асоціації із концептом романтичного кола – повернення до витоків пошуків.

Розгортання процесу духовних пошуків репрезентує 2-й розділ. Структуротвірні арки із 1 розділом формуються мелізматичними сплесками фортепіано та примхливими, динамічно контрастними інтонаціями вокальної партії, подібними до початкових мелізматичних побудов флейти. Ефект перманентності та безупинності пошуків створюється їх модуляцією у вокальну площину – вокалістка «підхоплює» той інтонаційний пункт, який їй делегує флейта.

Драматизація образної атмосфери в 2-му розділі досягається шляхом поступового посилення експресії у вокальній партії, контрастним співставленням інтонаційних побудов, віртуозних мелізматичних мотивів і тривалих інтонаційних «зависань», урізнобарвленням засобів виразності (глісандо, інтонаційна нейтральність, мовне звуковидобування та звуковедення). Водночас із розростанням хронотопічних меж, розширенням діапазону звучання, підвищенням динамічного тону це створює ілюзію фактично наочного розгортання музичних подій та асоціації із жанровою моделлю балади. Напружену кульмінацію з досягненням інто-

наційного піку в партії вокалістки та максимальним фактурним ущільненням змінює згасання динаміки, тривале низхідне глісандо у вокальній партії з інтонаційно нейтральними мотивами та елементами мовлення, згортання звукового простору до терцового «хитання» флейти. Це формує алюзійний повтор романтичного кола, який у комплексі з квазі-баладністю посилює концептуальну значущість романтичних настанов у творі.

Напруга інтоном інструментального характеру у вокальній партії, насиченої глісандо, інтонаційно нейтральними інтонаціями, граничний рівень динаміки та перманентність фігурацій у швидкому темпі у фортепіано, щільність фактури надають 3 розділу статусу драматичної кульмінації твору. Але однозначна кульмінація, на наш погляд, у цьому розділі відсутня, адже віддзеркаленням постсучасної неоднозначності та плюралістичного розмивання усталених парадигмальних настанов слугують дві кульмінаційні зони, відмінності яких унаочнюються на виконавському рівні.

Зазначимо, що вокальна партія твору, маючи загальний інструментальний характер, позначена збереженням маркерів академічного вокалу та легатного звуковедення. Проте відбиття унікальності ліричної героїні та втрата духовних опор символічно віддзеркалюються у «ревізії» усталених принципів академічної вокальної традиції – перериванні звуковедення, мовному звуковидобуванні тощо. Це відбивається у першій кульмінації – інтонаційно-динамічній вершині, драматизм якої підкреслено на виконавському рівні певним накладанням настанов академічного вокалу та естрадного белтінгу, звуковидобуванням на межі крику. Друга кульмінація – концептуальна – репрезентована у виокремленні засобами виразності змістово значущих слів «that is my distinction», також вирізняється виходом за межі «гравітації» – опори на усталені конструкції академічної художньої рефлексії. Це заходить вираження у застосуванні мовного звуковидобування, патетичній, афектованій декламаційності, що зумовлює асоціації з естетичними конструктами експресіонізму. Розрідження часо-простору, зниження рівня динаміки, подрібнення мотивів і завершення розділу перегуками флейти та фортепіано є черговим поверненням алюзії романтичного кола.

4 розділ демонструє модуляцію у стильову царину, що імпліцитно співвідноситься зі сферою джазу. Це засвідчують алюзії свінгування, гострота синкопованих ритмомоментами і пріоритетність ритму, які визначають перкусійну та ритмічну функції фортепіано, імпровізаційні побудови у партії флейти, декларована інструментальна трактовка голосу. Контрастуючи із попередніми розділами, цей етап музичного процесу вирізняється баладним характером розгортання музичної думки, що виявляється у членуванні на міні-епізоди. Специфіку поетики контрасту-єдності у творі та його цілісність на структурному, образному та концептуальному рівнях відбивають стильовий контраст між 3 та 4 розділами та водночас концептуальна та інтонаційна арка між ними, яку створюють поверненнями у репрізі 4 розділу терцових «хитань» флейти.

Логіка контрасту-єдності унаочнюється і початку 5 розділу. З одного боку, романтичні «переливи» фортепіано та сонорні, певним чином звуконаслідувальні (алюзії звуків природи) мотиви флейти контрастують із остинатністю синкопованих ритмомем та «перкусійністю» попереднього епізоду, з іншого боку, вони є фактично точним повторенням початкових інтонацій 2 розділу. Концентрація в цьому розділі маркерів попередніх етапів музичного процесу – великих стрибків у партії вокалістки, перкусійних прийомів у синкопованому ритмі у фортепіано, інтонаційних «хитань» флейти зумовлює можливість визначення цього розділу як коди. Проте ця кода не є висновком-винайденням опор у процесі духовних пошуків. Поступове розчинення звучання, яке позбавлене ритмічної, інтонаційної, тембрової визначеності повертає до початку цих пошуків та віддзеркалює їх первинну «поза-гравітаційність».

Зазначимо, що на рівні жанру «Out of Gravitation» Ю. Гомельської характеризується дифузійною рис кантати (що акцентовано авторською номінацією твору) та жанрової моделі романтичного вокального циклу, а також маркерів балади. Додаткові виміри жанрової та концептуальної багаторівневості формуються завдяки відкритості твору, виявленої у хронотопічному розчиненні фіналізуючих мотивів.

Висновки. «Out of Gravitation» Ю. Гомельської репрезентує новаційну інтерпретацію настанов камерно-вокальної музики, які вирізняються тяжінням до апробації нових концептуальних жанрово-стильових та виразових конструктів. Тяжіння до інтерсміотичності та водночас постмодерної ризомності художнього мислення, повної свободи від усталених алгоритмів музичної мови та мовлення, оновлення тембрових та виразових «аур» інструментів і голосу стають детермінантами поетики твору.

Вільне розгортання параметрів ліричної експресії має однією з основ семантично багаторівневі параметри інтерпретації інструментів: флейта постає і в самостійній

функції, і двійник вокалістки, і як медіатор між інструментальним і вокальним вимірами твору, фортепіано набуває перкусійної та ритмічної функції, вокальна партія – інструментального характеру. Пошукові інтенції, закладені в концепції твору, знаходять виявлення в дифузії царин академічного та естрадного вокалу, в порушенні меж академічної традиції інструментального виконавства задіянням новаційних засобів виконавства.

Відсутність тональних, гармонічних, ритмічних опор у творі слугує алюзійному відтворенню аномальності та нон-системності сучасної картини світу. Додаткові концептуальні нюанси «Out of Gravitation» створюються завдяки певним алюзіям із естетичними конструктами романтизму (риси балади, відтворення концепту романтичного кола) експресіонізму (вихід за межі академічного вокалу, значущість декламаційного начала, мовного звуковидобування, мовлення, насичення вокальної партії глісандо, інтонаційно нейтральними інтонаціями, граничні нюанси динаміки тощо) та джазу (надання пріоритетності ритму в палітрі засобів виразності, значущість алюзій свінгу та синкопованих ритмомем).

При свободі музичного мислення та мовлення структурну цілісність твору забезпечують арки між розділами, що утворюються завдяки провідному значенню інтоном флейти та фортепіано (зокрема імпровізаційних побудов, терцових «хитань» флейти тощо). Відсутність наочно вираженої фіналізації, розчинення звучання, розмивання хронотопічних меж створює ефект відкритого твору, який резонує із парадигмальними рисами культури постсучасності та відтворює образ Людини на маргінесі буття, позначеного втратою духовних опор.

Перспективи подальших досліджень полягають у висвітленні специфіки поетики творчого світу Ю. Гомельської у царині камерно-вокальної музики, зокрема у творах «Очікування», «Відблиски втомленого поп-стар».

Література:

1. Гавриленко Л. В. Образ флейти у камерно-інструментальній творчості німецьких і французьких композиторів XVIII століття у світлі концепту «жіноче – чоловіче». *Музичне мистецтво і культура*, 2023. Вип. 6, кн. 1. С. 88–99.
2. Грібіненко Ю. О. Тембровий континуум камерної музики Юлії Гомельської. *Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність*: тези III Міжнародної науково-творчої онлайн-конференції (25-26 листопада 2021 р., м. Одеса). Одеса: Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2021. С. 56–58.
3. Завгородня Г. Ф. Модель музичного простору в контексті жанрово-стильового мислення композитора: пам'яті Юлії Гомельської. *Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії*: матеріали Всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації у галузі мистецтвознавства, музикознавства, музичної педагогіки, м. Одеса, 15 березня – 21 квітня 2021 року. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 84–87.
4. Кравченко А. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз): монографія. Київ: НАККіМ, 2020. 300 с.
5. Носуля А. Нові тенденції сучасної композиторської поетики (на прикладі творчості Ю. Гомельської). *Музичне мистецтво і культура*, 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 15–27.
6. Полканов А. А. Феномен камерного співу: від естетичних настанов до музично-мовних властивостей: дис. ...канд. мистецтвознавства (доктора філософії): 17.00.03. Одеса: Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2021. 187 с.
7. Чжан Цзеюй. Роль мотиву ночі у формуванні образу ліричного героя у вокальному циклі «My sister – night» Ю. Гомельської. *Музичне мистецтво і культура*, 2023. Вип. 36. Т. 2. С. 71–83.

References:

1. Havrylenko, L. V. (2023). Obraz fleity u kamerno-instrumentalnoi tvorchoosti nimetkykh i frantsuzkykh kompozytoriv XVIII stolittia u svitli kontseptu «zhinoche – choloviche» [The image of the flute in the chamber and instrumental works of German and French composers of the 18th century in the light of the «female/male» concept]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 6, v. 1, pp. 88–99 [in Ukrainian].
2. Hribinenko, Yu. O. Tembroyi continuum kamernoi muzyky Yulii Homelskoi [The timbre continuum of Yulia Gomelska's chamber music]. *Yavyshche shkoly v muzychnomu vykonavstvi ta muzykoznavstvi: istoriia ta suchasnist: tezy III Mishnarodnoi naukovo-tvorchoi onlain konferentsii (25-26 lystopada 2021 r., m. Odesa)*. Odesa: Odeska natsionalna muzychna akademiia im. A. V. Nezhdanovoi, pp. 56–58 [in Ukrainian].
3. Zavorodnia, H. F. (2021). Model muzychnoho prostoru v kontaksti zhanrovo-stylovoho myslennia kompozytora: pamiaty Yulii Homelskoi [A model of musical space in the context of the composer's genre and style thinking: in memory of Yulia Gomelska]. *Muzyka v systemi mystetskoï osvity: vzaiemyny ta protydii: materialy Vseukrainskoho naukovo-pedahohichnoho pidvyshchennia kvalifikatsii u haluzi mystetstvoznavstva, muzychnoi pedahohiky*, m. Odesa, 15 bereznia – 21 kvitnia 2021 roku. Odesa: Vydavnychi dim «Hekvetyka», 2021, pp. 84–87 [in Ukrainian].
4. Kravchenko, A. (2020). Kamerno-instrumentalne mystetstvo Uktainy kintsia XX – pochatku XXI stolit (semiologichnyi analiz): monohrafiia [Chamber and instrumental art of Ukraine of the end of XX – beginning of XXI centuries (semiological analysis): monograph]. Kyiv: NACCKiM [in Ukrainian].
5. Nosulya, A. (2018). Novi tendentsii suchasnoi kompozytorskoï poetyky (na prykladi tvorchoosti Yu. Homelskoi) [New trends in modern composer poetic (on the example of Y. Gomelskaya's work)]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 27, is. 1, pp. 15–27 [in Ukrainian].
6. Polkanov, A. A. (2021). Fenomen kamernoho spivu: vid estetychnykh nastanov do muzychno-movnykh vlastyvostei [The phenomenon of chamber singing: from aesthetic guidelines to musical and semantic properties]. Candidate's thesis. Odesa, 187 p. [in Ukrainian].
7. Zhang Zeyu (2023). Rol motyvu nochi u formuvanni obrazu lirychnoho heroia u vokalnomu tsykli «My sister – night» Yu. Homelskoi [The role of the motive of the night forming the image of a lyrical hero in the vocal cycle My sister – night of Julia Gomelskaya]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 36, v. 2, pp. 71–83 [in Ukrainian].

ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ «БАЛАДИ» ТВ. 22 БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

Молчко Уляна Богданівна,

доктор філософії, доцент,
доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки
факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
ORCID ID: 0000-0003-1519-6053

У дослідженні здійснено музикознавчий та інтерпретаційний аналіз фортепіанної композиції «Балади» тв. 22 Бориса Лятошинського. Висвітлено стилеві особливості його різнопланової музичної творчості. Акцентовується увага на фортепіанній спадщині українського композитора. Розкрито жанрову палітру п'єс для піаністів. Охарактеризовано індивідуальний фортепіанний стиль Б. Лятошинського, який ґрунтується на особливостях художніх напрямків модернізму, імпресіонізму, експресіонізму, неофольклоризму.

Здійснено виконавський аналіз його «Балади» тв. 22, яка є однією із популярних фортепіанних творів митця. Для передачі образної сфери п'єси Б. Лятошинський застосовує особливості одночастинної сонатної поемної форми з ознаками вільної варіаційності. Прослідковано спорідненість композиції українського митця з баладами Ф. Шопена та Ф. Ліста, яка проявляється у використанні рис сонатної форми і варіацій, монотематизму, декламаційності, імпровізаційності. Констатовано вплив на музичний тематизм «Балади» народно-пісенної музики, яка проявляється у застосуванні думного епосу.

Репрезентовано виконавські особливості п'єси Б. Лятошинського, які полягають в ладовому тембро-фонічному забарвленні фактури, оригінальних авторських мелодико-гармонічних зв'язках, метроритмічних особливостях. До головних інтерпретаційних проблем, з якими зустрічається піаніст, належать поліфонічність фактури, фактурно-тембральні, агогічні, ритмічні, артикуляційні, фонічні засоби. Розглянуто в «Баладі» тв. 22 застосування композитором різнопланової фортепіанної техніки: октавно-акордового викладу, швидких широкоохоплюючих пасажів, а також використання фактурної та гармонічної педалізації.

Доведено, що «Балада» тв. 22 Б. Лятошинського є високопрофесійним навчально-виконавським матеріалом для розвитку у піаністів власної інтерпретаційної концепції, яка ґрунтується на глибокому проникненні в авторський задум та впровадженні індивідуальної виконавської моделі. Власне це сприятиме художньому впливу п'єси на слухачку аудиторію.

Ключові слова: балада, Б. Лятошинський, інтерпретація, фортепіанна фактура, фортепіанна техніка.

Uliana Molchko. Genre-stylistic features of the interpretation of "Ballad" op. 22 by Boris Lyatoshynskyi

The study provides a musicological and interpretative analysis of Borys Lyatoshynskyi's piano musical work «Ballad», op. 22. It reflects the style features of his diverse musical creativity. The paper focuses on the piano heritage of the Ukrainian composer. The genre palette of pieces for pianists is revealed. The individual piano style of B. Lyatoshynskyi is characterized, based on the features of the artistic trends of modernism, impressionism, expressionism, and neo-folklorism.

This research analyzes the performance of his «Ballad», op. 22, one of the artist's most popular piano works. To convey the figurative sphere of the piece, B. Lyatoshynskyi applies the features of the one-part sectional sonata form with signs of free variation. The affinity of the Ukrainian artist's composition with the ballads of F. Chopin and F. Liszt is traced, manifested in the usage of sonata form and variations, monothematicism, declamation, and improvisation. The influence of folk-song music on the musical thematicism of «Ballad», revealed in the application of the mental epic, was ascertained.

The performance peculiarities of B. Lyatoshynskyi's piece are presented, consisting of the texture's harmonic timbre-phonetic coloring, the original author's melodic-harmonic connections, and metro-rhythmic peculiarities. The main interpretive problems encountered by the pianist include polyphony of texture, texture-timbral, agogic, rhythmic, articulatory, and phonetic means. Considered in the «Ballad», op. 22, the composer's use of versatile piano techniques: octave-chordal exposition, fast broadly encompassing passages, and the use of textural and harmonic pedalization.

It is proved that «Ballad» by B. Lyatoshynskyi, op. 22 is a highly professional educational and performance material for pianists to develop their own interpretive concept, based on a deep insight into the author's intent and the introduction of an individual performance model. Accordingly, this will contribute to the artistic impact of the piece on the listening audience.

Key words: ballad, B. Lyatoshynskyi, interpretation, piano texture, piano technique.

Вступ. Композиторське надбання Бориса Михайловича Лятошинського (1895–1968) – явище самобутнє і неповторне в національній культурі. Його доробок належить до «...феноменів української музики, що потребує визначення своєї ролі і місця в музично-історичному процесі». [2, с. 50]. Митець є творцем симфонічної, камерно-інструментальної, камерно-вокальної, хорової, фортепіанної музики, численних опрацювань

народних пісень, звукового супроводу до театральних вистав та кінофільмів. Творчості Б. Лятошинського властива «...героїка, полум'яна патетика, емоційна насиченість образного ряду. Її відрізняє високий професійний рівень, глибока філософська концентрованість змісту» [8, с. 3].

Фортепіанна музика займає особливе місце у творчості Б. Лятошинського, яку він komponував упродовж

всього життя. Одними з перших п'єс були «Мазурка» і «Вальс», які написав у віці чотирнадцяти років (1909 р.) [8, с. 5]. У його мистецькому доробку низка творів: «Траурна прелюдія» (1920 р.), «Соната № 1» тв. 13 (1924 р.), «Відображення» тв. 16 (1925 р.), «Соната-балада № 2» тв. 18 (1925 р.), «Балада» тв. 22 (1928 р.), «Сюїта» тв. 38 (1942 р.), «Дві прелюдії» тв. 38 «біс» (1942 р.), «П'ять прелюдій» тв. 44 (1943 р.), «Слов'янський концерт» для фортепіано з оркестром тв. 54 (1953 р.), «Концертний етюд-рондо» (1962 р.). Митець був талановитим піаністом, «...прекрасно читав з аркуша і миттєво запам'ятовував» [8, с. 9].

Матеріал і методи дослідження. У сучасній концертно-педагогічній практиці постійно зростає увага піаністів-виконавців до творів фундаторів української музики ХХ століття. Композиції для фортепіано Б. Лятошинського давно насичують програми інструменталістів, тому проблеми інтерпретації його п'єс сьогодні є актуальними. Представлений у статті виконавський аналіз «Балади» тв. 22 здійснювався із застосуванням таких методів: *історико-культурологічного*, що дозволив простежити вплив мистецьких віянь початку ХХ століття на композиторське письмо Б. Лятошинського; *жанрово-стильового*, котрий дає можливість виявити жанрові ознаки композиції і розкрити багатшарові паралелі цього різновиду; *аналітичного*, застосований до музикознавчого аналізу творів, а також для використання їх у практичній роботі; *інтерпретологічного*, який сприяє осмисленню композиторської художньої концепції та виявленню особливостей її виконавської інтерпретації.

Мета статті – здійснити музикознавчий та інтерпретаційний аналіз «Балади» тв. 22 Б. Лятошинського.

Аналіз досліджень і публікацій. Окремі аспекти композиції «Балади» тв. 22 були об'єктом наукових зацікавлень українських музикознавців: О. Марценівської [4], Н. Набокової [5, с. 328–342], Н. Сидір [9, с. 198–210], Н. Пастеляк [7, с. 30–37]. Характеристика жанрово-стильових особливостей п'єси опирається на музикознавчі праці, присвячені постаті Б. Лятошинського. Зокрема В. Клина [1], О. Козаренка [2, с. 50–55; 3], Л. Пархоменко [6, с. 248–255], В. Самохвалова [8].

Результати дослідження. До історії української музики Б. Лятошинський увійшов як «...композитор-новатор, представник модернізму, продовжувач стилів й нової музики, експресіонізму, імпресіонізму та неофольклоризму» [6, с. 249]. Заглиблюючись в джерела фортепіанної творчості, варто зазначити, що вона ґрунтується на естетичних засадах пізнього романтизму.

Жанр балади знайшов музичне втілення у фортепіанних творах «Сонаті-баладі № 2» тв. 18 та «Баладі» тв. 22. «В його доробку є симфонічна балада «Гражина» за одноіменною історичною поемою А. Міцкевича, повільна частина Симфонії № 2, арія-балада Захара Беркута в опері «Золотий обруч», друга частина Тріо ор. 41 № 2 (яка має авторську ремарку “в характері балади”», – зазначає Наталія Сидір [9, с. 202].

Серед композицій аналізованого жанрового прототипу в професійному інструментальному мистецтві

вирізняється своєю оригінальністю «Балада» тв. 22. Б. Лятошинського. Належачи до раннього періоду творчості митця, вона яскраво представляє ті п'єси, котрі стосуються новаторських досягнень в українській фортепіанній музиці.

Беручи до опрацювання «Баладу» тв. 22, виконавець повинен глибоко знати і розуміти її музичну форму. Б. Лятошинський талановито перевтілює романтичне підґрунтя цього інструментального жанру. Митець подає його героїчне осмислення, трансформуючи «...баладні ознаки романтично-похмурої фантастики в нову естетичну якість – від епічної оповідності до лірико-драматичної піднесеності та мужньої трагедійності» [1, с. 67]. «Балада» написана в одночастинній сонатній поемній формі з ознаками вільної варіаційності. Олена Марценківська вказує, що застосований Б. Лятошинським «...принцип вільного варіювання основного тематизму в даному жанровому зразку надає більш потужного розвитку, перевтілення та трансформації образним кореляціям, які висвітлені як варіанти, споріднені відбитки однієї художньої думки-ідеї» [4, с. 49].

Українські дослідники вказують на спорідненість твору з баладами Ф. Шопена та Ф. Ліста. Висвітлюючи проблему традицій та новаторства в зазначеній п'єсі Б. Лятошинського, О. Марценівська наголошує на архітектонічній, інтонаційній, фактурній близькості з «Баладами» № 1, № 2, № 4 Ф. Шопена, «Баладами» № 1, № 2 Ф. Ліста. В огляді фортепіанних балад Н. Сидір також відзначає, що «...“Балада” ор. 22 (1929) <...> ближча за формотворчими ознаками до базової – шопенівської моделі, де синтезуються риси вільно трактованого сонатного циклу та циклічності. <...> 3 точки зору інтонаційної природи висловлювання, композитор (Б. Лятошинський. – У. М.) слідує стилістиці лістівських балад та легенд» [9, с. 202–203].

«Балада» тв. 22 розпочинається вступом, який має епіко-оповідний характер з елементами фантастичного колориту. Унісонний виклад, наявність хроматизованих ланок, густі звукові барви низьких регістрів споріднюють тему зі зразками думного епосу. Для Б. Лятошинського епос (дума) став актуальною моделлю передачі експресивно-драматичного змістового наповнення. Заглиблюючись в ладову організацію початкового епізоду «Балади», матимемо «думний» лад, завуальований розпорошеністю по фактурі. Це a-moll з високими IV і VI щаблями. («cis», «fis»). О. Козаренко вказує, що цей давній вид народного мистецтва для Б. Лятошинського асоціюється більше з “часами Київської Русі”» [2, с. 52]. Перед піаністом постає звукове виконавське завдання надати вступному тематичному матеріалу характерного тембро-фонічного забарвлення. Для створення цільного мистецького образу, що проходить в зоні найнижчих регістрів фортепіано, художньо-творчою інтерпретаційною проблемою є відтворення складної системи мелодико-гармонічних зв'язків. Застосований автором унісонний виклад, динаміка *pp*, однотипний ритмічний малюнок поглиблюють понуро-містичний зміст початку композиції і надають їй ознак баладної оповідальності. Проникаючи в авторську думну

виразовість, піаніст має передати глибину ліричного висловлювання, яке ґрунтується на плавному інтонуванні звукової наповненості мелодичної лінії, тонів, інтервалів, асиметричному проходженні та асиметричному оспівуванні інтонацій. Опираючись на джерела народної музики, митець використовує перемінний метр (5/8–4/8), чим досягає у тематичному розгортанні більшої плинності, імпровізаційності.

«Балада» будується на взаємодії двох тем, які є інтонаційно-об'єднаними. Для досягнення цілісності драматургічного розвитку Б. Лятошинський споріднює головну та побічну теми як два варіанти основної теми-тези вступу. «Такий принцип лейттематичного варіювання наближує жанрову основу інструментальної балади до думного епосу з чітко виявленою градацією вступного зачину та поступовою динамізацією фактурного викладу за рахунок згущення образної трансформації», – зазначає О. Марценківська [4, с. 49]. Для першої теми «Балади» властивим є епічність вислову, що полягає в інтонаційній опорі на чисту квінту та тритон у мелодичній лінії та підкреслюється авторською ремаркою *tenuto*. Досліджуючи поемність у фортепіанній творчості Б. Лятошинського, Неля Пастеляк наголошує на семантичній знаковості інтервалів чистої квінти та тритону. Вона зазначає, що «...чиста квінта, як досконалий консонанс, символізує в творчості композитора символ стабільності, завершеності <...>, тритон трактується як уособлення всезагального поняття фатуму» [7, с. 70]. Для передачі психологічної характеристики образу митець проводить тему прийомом остинато у таємничо-похмурому нижньому регістрі, що «...приводить до відчуття позачасовості у посиленні динамічно емоційної напруги» [4, с. 50].

Образно-поетичне розгортання сюжетної канви, котре відповідає романтичній спрямованості цілісної концепції вступного розділу «Балади», підсилює темпова ремарка *Lento misterioso* (повільно, неквапливо, таємничо), на яку піаніст обов'язково повинен звернути увагу.

Звуковий образ першої теми проходить трансформацію в її п'яти варіаціях-варіантах шляхом регістрових видозмін та тембрального наповнення. «Тому тембро-регістр виступає тут ще більшою мірою об'єднувчим фактором для даної групи образів, а в створенні їх смислових відмінностей на перший план виступає фактурна та динамічна варіаційність» – наголошує Віктор Клиш [1, с. 70]. Так у першій варіації мелодичний розвиток здійснюється введенням акордового викладу, який звучить на тлі остинатного пласту, що творять пасажі тридцять другими вартостями, чим досягається подвійна остинатність. Це надає оповідній лейттемі загостреної напруженості. Друга варіація (*Meno mosso ma non troppo lento*) насичена автором октавним викладом тематизму, котрий доповнюється поодинокими альтерованими співзвуччями. Ця октавно-акордова фактура видозмінює романтичний баладний образ на нездоланно-монументальний, який згодом розчиняється в поодиноких звуках. У третій (*Allegro*) та четвертій варіаціях панівною є однотипна фактура, що пульсує єдиним

ритмічним малюнком. Автор застосовує її для передачі фантастичного образного світу бурхливих сил природи. П'ята варіація – повернення до початкового тематизму оповідного характеру, за допомогою якого автор цементує композицію. Введення спорідненого зосереджено-оповідного інтонаційного матеріалу в кінці твору обрамлює його і вказує на баладні жанрові особливості. Ця аркова побудова вимагає від виконавця трактування епілогу більш виважено у темповому відношенні.

У динамічному розгортанні «Балади» значну роль відіграє фактурний музичний виклад та ритмічна організація. Композитор застосовує прийом ламаних акордів, звучання стрімкої пасажної фігурації та запровадження поліритмічного сполучення у моментах особливої кульмінаційної напруги. Б. Лятошинський користується цими романтичними засобами для динамічного розвитку та образної трансформації основного лейттематичного джерела.

Митець часто застосовує швидкобіжучі послідовності, котрі піаніст має виконати із застосуванням хвилеподібної динаміки кресендо та дімінуендо. Це вказує на романтичні стильові риси, на які композитор опирається для передачі емоційної насиченості сюжетних подій.

Друга тема творить ліричну образну сферу. Автор вводить її в «Баладі» чотири рази. У початковому проведенні вона з'являється між першою і другою варіаціями першої теми. Її появі передують віртуозно-імпровізаційний фрагмент, який приводить до *Allegro impetuoso* (стрімкий, імпульсивний). Мелодію теми Б. Лятошинський проводить у верхньому регістрі, що надає їй більш вираженої поетичності. Швидкобіжучі послідовності квінтолями створюють характер примхливості у супроводі, на який накладаються у поліритмічному співвідношенні тріольні тематичні проведення. Піаніст повинен володіти технікою поліритмії, щоб передати імпровізаційну особливість баладного жанру. Ремарка автора *accelerando poco a poco* вияскравлює пристрасний характер теми і підводить музичний матеріал до першої кульмінаційної точки твору. Місце емоційного підйому композитор передає віртуозним викладом. Акцентовані ламані акордові фігурації підсилюються октавною низхідною секундовою скорботною інтонацією, яка «...образно трансформується у стрімкий висхідний тон – півтоновий рух до акордових закличних комбінацій» [4, с. 53].

Друге і третє проведення характеризується поглибленням ліричного вислову. Ніжно-поетичний тематичний матеріал Б. Лятошинський подає як у верхньому, так і нижньому регістрах, тому піаніст повинен виокремити головну мелодичну лінію і одночасно чути її інтегровано, тобто у взаємодії із супроводом. Віртуозний акомпанемент, якому властива інтонаційна дисонантність, розриває мелодичні проведення, надаючи музичному матеріалу бурхливо-емоційного характеру. Четверта поява цієї теми – кульмінація форми, де музика підноситься до висот лірико-трагедійного пафосу. Підсилюючи загальну емоційну експресивність «Балади», митець застосовує багатоплановий виклад. Автор вво-

дить трилінійну фактуру, ускладнену поліритмічними проведеннями. Це контрапунктичний засіб у середньому розділі «Балади», у якому нашаровуються тріольні послідовності восьмими вартостями на шістнадцяткові фігурації квартоль та сектоль. Відтворюючи ускладнений поліфонічний виклад, що експонується різноплановими дрібними ритмічними малюнками, інтерпретатор повинен передати найсильніші прояви авторського експресивного вислову.

До виконавських проблем «Балади» належить оригінальна метроритмічна виражальність. Б. Лятошинський застосує змінний розмір, який служить митцеві для відображення художньої суті образу. Піаніст повинен розуміти його як засіб, що відтворює не тільки баладну імпровізаційність, але й його емоційно-драматичну насиченість.

Одним із важливих принципів передачі драматургії твору є темброфонізм, котрий Б. Лятошинський застосує для того, щоб «...розгорнути панораму диференційованих (по відношенню до епосу та лірики) характерів у їх протиборстві та взаємопроникненні» [1, с. 71]. Виконавець повинен продумати художньо-творчу концепцію, котра опирається на звукові характеристики образних сфер.

Для відтворення експресивної психологізації системи образів «Балади» інтерпретатор повинен заглибитися в незвичну за своєю дисонантністю та гостротою функціональних зв'язків музичну мову Б. Лятошинського, яка «...класифікується як атональна чи близька до атонального мислення, викликана до життя модернізмом <...> та експресіонізмом» [1, с. 71]. Власне ці якості вказують, що таких аналогів до Б. Лятошинського в історії української музики не було.

Інтерпретуючи «Баладу», виконавцю варто проаналізувати ладовий принцип інтонаційних взаємозв'язків, які яскраво простежуються у мелодичному супроводі до основного тематизму п'єси. Заглибившись у хроматичний звукоряд, що є основою акомпануючого елемента, «...виявляємо, – як зазначає О. Марценківська, – симетричне проведення двох хроматичних комбінацій (ля – сі-бемоль – до-бемоль – до-бекар – ре-бемоль; фа – фа-дієз – соль – соль-дієз – ля), що обрамляються ладово-структурним модусом у співвідношенні “в. 2, м. 2, м. 2” (ре-бемоль – мі-бемоль – мі-бекар – фа)» [4, с. 55]. Тому виконавець повинен володіти теоретичними знаннями застосованої Б. Лятошинським модальної (в основі лежить певний звукоряд) ладової конструкції.

Якщо сполучити у послідовний звукоряд усі звуки із центральним тоном сі-бемоль, то отримаємо симетричне чергування двох модусних ланок, які складаються з інтервально тождесних комбінацій «... “зб. 2+м. 2” (сі-бемоль – до-дієз – ре; фа – соль-дієз – ля). Модусні структури поєднані центральною трихордовою послівкою в обсязі малої терції (ре – мі-бемоль – фа). Інтонація із вираженою збільшеною секундою та прилученою до неї малою секундою, що зустрічається у фрігійському звороті, трактується ще з часів епохи бароко “як образ смерті”» [7, с. 35]. Знання і розуміння цього допоможе виконавцю правильно інтерпретувати

цей музичний матеріал, заглиблюючись в похмурі інтонації, котрі передають трагічний настрій з романтичними ознаками оповідальності. Проникнення в складну ладову організацію авторського хроматизованого звукоряду надихне виконавця на відтворення таємничого колориту звучання.

Для передачі експресивно-драматичного образу Б. Лятошинський використовує складні гармонічні структури кварто-квінтови, квінтово-секундові та терцієво-секундові комплекси як у вертикальному, так і у горизонтальному музичному викладі. Виконавець повинен розуміти ці композиторські засоби реєстрового збагачення фортепіанної фактури, які допоможуть знайти можливості глибокого темброво-барвистого змалювання художнього змісту п'єси.

Епічна глибина «Балади» тв. 22 надихала чимало піаністів увести її до свого концертного репертуару. Музика п'єси відтворює трагічну епоху початку ХХ століття. Одним з її талановитих інтерпретаторів є кандидат мистецтвознавства, лауреат міжнародних конкурсів, доцент Національної музичної академії України імені П. Чайковського Андрій Кутасевич. У його виконанні твір прозвучав під час камерного концерту, який відбувся у Парижі 10 травня 2013 року. Наталія Набукова пише, що «...фортепіанна балада (ор. 22 Б. Лятошинського. – У. М.) <...> захопила слухачів своїм драматизмом, який виражав бурхливі історичні події початку ХХ століття. Виконавець (А. Кутасевич. – У. М.) інтерпретував баладу як драматичну поему, наголошуючи на гострих колізіях музичного дійства» [5, с. 331]. В інтернет-мережі можна ознайомитися з цією баладою у виконанні піаніста Юрія Малиновського, для якого властивим є глибоке проникнення в інтонаційну сферу твору.

Висновки. Отож «Балада» тв. 22 Б. Лятошинського розвинула романтичний тип сонатної вільної поемної форми з рисами варіаційного розвитку. У ній автор застосував думні ознаки варіювання тематичного матеріалу, що наближує її до романтичних та пізньоромантичних інструментальних творів з епічними ознаками. Композиції притаманні новаторські особливості музичної мови та фактурного викладу, котрі полягають у застосуванні розширення дванадцятиступеневої тональності, новітньої ладогармонічної системи, асиметричної модальної системи, мінливого метроритмічного співвідношення, секундових та тритонових інтонацій, складного поліфонічного інструментального викладу. Основним інтерпретаційним завданням для піаніста є розуміння відтворення музики Б. Лятошинського в площині співтворчості, у співвідношенні композитор-виконавець.

Перспектива подальших розвідок полягає у переосмисленні інтерпретаційних концепцій «Балади» тв. 22 Б. Лятошинського, що сприятиме поглибленню музично-художнього задуму композитора та репрезентуватиме появу сучасних виконавських моделей.

Література:

1. Кли́н В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ : Наукова думка, 1980. 314 с.
2. Козаренко О. Творчість Бориса Лятошинського в контексті становлення національного музичного стилю. *Науково-теоретична конференція, присвячена 100-річчю від дня народження Бориса Лятошинського. Матеріали /* редактор Р. Стельмащук. Львів, 1995. С. 50–55.
3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 286 с.
4. Марценківська О. Жанр балади в музиці Б. Лятошинського (до проблеми традицій та новаторства). *Київське музикознавство* : зб. наук. пр. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ: [б. в.], 2018. Вип. № 57. 280 с.
5. Набокова Н. Борис Лятошинський в проєктах культурно-інформаційного центру посольства України у Франції. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. Вип. 114. С. 328–342.
6. Пархоменко Л. Лятошинський Борис Миколайович. *Українська музична енциклопедія /* ред. кол: Г. Скрипник, А. Калениченко, І. Сікорська та інші. К. : Інститут мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2011. Т. 3. С. 248–255.
7. Пастеляк Н. Трансформація поемності у фортепіанній творчості Б. Лятошинського. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль ; Київ, 2004. С. 30–37.
8. Самохвалов В. Борис Лятошинський. К. : Музична Україна, 1974. 52 с.
9. Сидір Н. Еволюція жанру фортепіанної балади в українській музиці. *Музикознавчий універсум*. 2019. Випуск 45. С. 198–210.

References:

1. Klyn, V. (1980). *Ukrainska radianska fortepianna muzyka [Ukrainian Soviet piano music]*. K.: Naukova dumka. 314 p. [in Ukrainian].
2. Kozarenko, O. (1995). *Tvorchist Borysa Liatoshynskoho v konteksti stanovlennia natsionalnoho muzychnoho styliu [the work of Boris Lyatoshynsky in the context of the formation of a national musical style]*. *Naukovo-teoretychna konferentsiia, prysviachena 100-richchiiu vid dnia narodzhennia Borysa Liatoshynskoho*. Materialy / redaktor R. Stelmashchuk. Lviv. pp. 50–55 [in Ukrainian].
3. Kozarenko, O. (2000). *Fenomen ukraïnskoi natsionalnoi muzychnoi movy [The phenomenon of the Ukrainian national musical language]*. Lviv. 286 p. [in Ukrainian].
4. Martsenkivska, O. (2018). *Zhanr balady v muzytsi B. Liatoshynskoho (do problemy tradytsii ta novatorstva) [The ballad genre in the music of B. Lyatoshynsky (to the problem of traditions and innovation)]*. *Kyivske muzykoznavstvo* : zb. nauk. pr. / Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho, Kyiv. in-t muzyky im. R. M. Hliiera. Kyiv: [b. v.]. Vyp. № 57. 280 p. [in Ukrainian].
5. Nabokova, N. (2016). *Borys Liatoshynskiyi v proektakh kulturno-informatsiinoho tsentru posolstva Ukrainy u Frantsii [Borys Lyatoshynskiyi in the projects of the cultural and information center of the Embassy of Ukraine in France]*. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. K. : NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Vyp. 114. pp. 328–342 [in Ukrainian].
6. Parkhomenko, L. (2011). *Liatoshynskiyi Borys Mykolaiovych [Lyatoshynsky Borys Mykolayovych]*. *Ukrainska muzychna entsyklopediia /* red. kol: H. Skrypnyk, A. Kalenychenko, I. Sikorska ta inshi. K. : Instytut mystetstvoznnavstva folklorystyky ta etnolohii im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy. T. 3. pp. 248–255 [in Ukrainian].
7. Pasteliak, N. (2004). *Transformatsiia poemnosti u fortepiannii tvorchosti B. Liatoshynskoho [Transformation of poetics in the piano works of B. Lyatoshynsky]*. *Naukovi zapysky. Seriia: Mystetstvoznnavstvo*. Ternopil ; Kyiv. pp. 30–37 [in Ukrainian].
8. Samokhvalov, V. (1974). *Borys Liatoshynskiyi [Borys Lyatoshynskiyi]*. K. : Muzychna Ukraina. 52 p. [in Ukrainian].
9. Sydir, N. (2019). *Evoliutsiia zhanru fortepiannoi balady v ukraïnskii muzytsi [The evolution of the piano ballad genre in Ukrainian music]*. *Muzykoznavchyi universum*. Vypusk 45. pp. 198–210 [in Ukrainian].

КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧИСТЬ АКОРДЕОНІСТІВ УКРАЇНИ ПЕРІОДУ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Мотузок Дмитро Федорович,

старший викладач кафедри баяна та акордеона

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,

аспірант

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ORCID ID: 0000-0002-1859-5300

У представленому дослідженні характеризуються особливості концертної творчості акордеоністів України, а також розвитку вітчизняного акордеонного мистецтва, його трансформації від народного акомпануючого інструменту до академічного. У дослідженні зазначаються етапи становлення української акордеонної школи, починаючи з 1920-х років і до сьогодні, акцентується увага на відокремленні акордеонного мистецтва від баянного та поступовому утвердженні його як самостійної галузі музичного виконавства.

Автор розглядає роботи вітчизняних дослідників, присвячених аспектам акордеонного мистецтва: А. Єрьоменка, М. Булди, М. Черепанина та В. Марченка, які аналізували творчість українських акордеоністів: їх репертуар, професійні здобутки, особливості техніки і стилю гри, розглядали риси естрадно-джазових тенденцій акордеонного виконавства ХХІ століття.

Значну увагу приділено виконавській діяльності українських акордеоністів другої половини ХХ – початку ХХІ століття, зокрема Володимиру Бесфамільнову, Марині Булді та Мирону Черепанину, Роману Стахніву. Детально висвітлено концертну діяльність дуету «Концертіно» та внесок музикантів у популяризацію українського акордеонного мистецтва на міжнародному рівні.

Представлено аналіз концертного репертуару Володимира Бесфамільнова, який сприяв утвердженню акордеона як академічного інструменту, виконуючи твори Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Ліста, І. Стравінського, а також сучасних українських композиторів, як В. Золотарьов, Л. Колодуб, М. Скорик та А. Білошицький.

Результати дослідження підтверджують, що акордеонне мистецтво в Україні на сьогодні має академічний статус, а його представники високо оцінені на державному та світовому рівнях. Творчість представників сучасного покоління акордеоністів, таких як Роман Стахнів, демонструє традиції та відкриває нові горизонти для розвитку цього мистецтва.

Ключові слова: акордеон, виконавство, акордеонне мистецтво, сценічна творчість, репертуар, тенденції.

Motuzok Dmytro. Concert and performance works of Ukrainian accordionists of the late 20th – early 21st centuries

The presented study characterizes the features of the concert creativity of accordionists of Ukraine, as well as the development of domestic accordion art, its transformation from a folk accompanying instrument to an academic one. The study indicates the stages of the formation of the Ukrainian accordion school, starting from the 1920s and up to the present, focusing on the separation of accordion art from bayan and its gradual establishment as an independent branch of musical performance.

The author examines the works of domestic researchers devoted to aspects of accordion art: A. Yeremenko, M. Bulda, M. Cherepanin and V. Marchenko, who analyzed the creativity of Ukrainian accordionists: their repertoire, professional achievements, features of technique and style of playing, and considered the features of pop and jazz trends in accordion performance of the 21st century.

Considerable attention is paid to the performing activities of Ukrainian accordionists of the second half of the 20th and the beginning of the 21st centuries, in particular to Volodymyr Besfamilnov, Marina Bulda and Myron Cherepanyn, Roman Stakhniv. The concert activities of the Concertino duo and the contribution of musicians to the popularization of Ukrainian accordion art at the international level are covered in detail. An analysis of the concert repertoire of Volodymyr Besfamilnov is presented, who contributed to the establishment of the accordion as an academic instrument, performing works by J. S. Bach, V. A. Mozart, L. van Beethoven, F. Liszt, I. Stravinsky, as well as modern Ukrainian composers such as V. Zolotarev, L. Kolodub, M. Skoryk and A. Biloshitsky.

The results of the study confirm that accordion art in Ukraine today has an academic status, and its representatives are highly appreciated at the state and world levels. The work of representatives of the modern generation of accordionists, such as Roman Stakhniv, demonstrates traditions and opens new horizons for the development of this art.

Key words: accordion, performance, accordion art, stage creativity, repertoire, trends.

Вступ. Сучасному акордеонному виконавству яскраво характерні унікальні особливості, які вже у другій половині ХХ століття сприяли його поступовому відокремленню від баянного. Протягом незначного періоду в історії української культури акордеонне мистецтво стрімко розвинулося до академічних масштабів. Від початку 1920-х років і до сьогодні акордеон, який спершу не мав самостійного статусу, еволюціонував у повноцінний сольний концертний інструмент. Сьогодні підходи до гри на акордеоні продовжують удо-

сконалюватися, виникають професійні традиції в галузі освіти та методики гри на інструменті. Дані фактори сприяли появі плеяди талановитих виконавців у другій половині ХХ століття, що своєю концертною, педагогічною та методичною діяльністю активно модернізували галузь акордеонного мистецтва, а також виховали покоління віртуозних акордеоністів молодішої генерації.

Матеріали та методи. Концертно-виконавська діяльність сучасних українських акордеоністів привернула увагу досить багатьох вітчизняних дослідни-

ків, мистецтвознавців та діячів акордеонно-баянного мистецтва. Наприклад, А.Ю. Єрмоєнко розглядав творчість баяністів-акордеоністів України на рубежі ХХ–ХХІ століть, а також систематизував етапи розвитку і творчі здобутки академічної школи даного періоду [7].

Відома дослідниця українського акордеонно-баянного мистецтва М. В. Булда присвятила даному напрямку значну частину своєї наукової діяльності. Авторці належать праці присвячені темам: естрадного олімпу акордеону; еволюції акордеонно-баянного мистецтва України та Польщі; композиторського стилю та виконавської школи Віктора Власова; художніх аспектів естрадно-джазових творів для акордеона. Науковий доробок мистецтвознавиці складають і праці, присвячені естрадно-джазовому стилю виконавства в акордеонному мистецтві. Серед таких відмітимо наступні публікації: «Джазово-академічний напрямок виконавської і композиторської діяльності вітчизняних та зарубіжних баяністів-акордеоністів (на матеріалі творчості А. Білошицького)» [2], «Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство» [5], «Інтерпретація естрадно-джазових стилів в акордеонно-баянному виконавстві» [1], «Художні аспекти естрадно-джазових творів для акордеона» [4].

Не менш відомий серед дослідників акордеонного мистецтва М. В. Черепанин, який актуалізував та дослідив значну кількість аспектів даного напрямку [13]. Він також характеризував і виконавську творчість видатних вітчизняних акордеоністів. Наприклад, авторству М. В. Черепанина належить публікація «Феномен естрадного виконавського стилю Валерія Ковтуна (пам'яті Метра світового акордеона), де мистецтвознавець детально висвітлює особливості життєвого і творчого шляху кримського акордеоніста, його індивідуальні і професійні досягнення, а також внесок у підтримку талановитого покоління молодих виконавців [14].

Активно вивчав акордеонне мистецтво України і його представників В. В. Марченко. Результати своїх наукових пошуків дослідник представив у публікаціях, присвячених: еволюції вітчизняного акордеонного мистецтва, діяльності українських акордеоністів та баяністів періоду 50-х – 70-х років ХХ століття та іншим актуальним питанням галузі [9–11; 15].

Результати. Акордеонне мистецтво України періоду кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття представляє значна кількість видатних виконавців, концертна творчість яких підняла дану галузь на істотно вищий рівень. Вітчизняні акордеоністи здійснили значний внесок у розвиток цього напрямку музикування не лише на в межах державного, а й світового масштабу. У зв'язку із цим виконавство українських музикантів сьогодні виступає актуальною сторінкою в акордеонному мистецтві.

До генерації покоління сучасних акордеоністів належить відома виконавиця Марина Булда, яка активно проводить як науково-дослідницьку роботу в галузі,

так і має насичене концертно-педагогічне життя. Вона разом із Мироном Черепанином є учасником славнозвісного дуету «Концертіно», що функціонує на базі кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника [8].

У здобутку ансамблю численні нагороди: кубок «Золотої Ніки», медалі Вищої ліги метрів світового акордеона, дипломи лауреатів всеукраїнських та міжнародних конкурсів і фестивалів естрадно-джазової музики, почесні грамоти і подяки. «Концертіно» є одним із небагатьох дуєтів в Україні, виконавський стиль якого відзначається творчою індивідуальністю, вишуканою естрадно-джазовою манерою гри, оригінальністю ансамблевого аранжування.

У скарбниці концертного репертуару колективу знайшли місце різноманітні стилі, малі й великі форми акордеонної музики. Він нараховує близько 80-ти концертних опрацювань творів популярної класики, народних мелодій, музики в стилях «ретро», «французький мюзет», традиційного і сучасного танго, естрадно-джазових композицій.

У складі дуєту М. Булда виступала у містах: України, Росії, Польщі, Угорщини, Литви, Франції, Словаччини. Колектив брав участь у різноманітних концертах і фестивалях академічної, народної й естрадно-джазової музики.

Особливо цікавим є досвід спільних концертних виступів акордеоністки (у складі колективу) із іншими видатними виконавцями серед яких: «Сергій Троценко, Володимир Мурза, Сергій Грінченко, Євгенія Черказова, Ян Табачник (Україна), Євген Дербенко, Віктор Новіков, Валерій Ковтун, Віктор Дукальтетенко (Росія) Річардас Свячкявічус, Едуардас Габніс (Литва), Мірко Патаріні (Італія), Вільям Сабатьє, Ніколя Масут'є, Рішар Гальяно (Франція). На запрошення народного артиста України Яна Табачника «Концертіно» був учасником Ювілейної телевізійної програми «Маю честь запросити» (Київ, Палац спорту, 2005)» [8].

У складі «Концертіно» М. В. Булда записувала авторські компакт-диски сольних концертів (2010, 2012, 2013), а також цикли радіопередач, присвячені 90-й та 100-й річниці з дня народження Астора П'яцоллі (2011, 2021), 200-й річниці Тараса Шевченка (2014), 150-й річниці Дениса Січинського (2015).

Сьогодні акордеоністка тісно співпрацює з професійними колективами Івано-Франківської обласної філармонії ім. Іри Маланюк, зокрема, струнним ансамблем «Quattro Corde» (керівник і солістка Анжела Приходько), ансамблем народної музики «Бревіс» (керівник заслужений артист України Ярослав Бирик), джаз-квартетом «Art Prestige» (керівник Арсен Бучинський) тощо [8].

Корифеєм української акордеонної музики і творцем, який бачив і зародження, і піднесення виконавства на акордеоні є Володимир Бесфамільнов. Музикант став одним із провідних акордеоністів України. Він виступав як сольний, так і в складі ансамблів, виконував

оркестрові партії. Репертуар музиканта мав багатожанровий характер і охоплював класичні твори, сучасну українську музику, а також обробки народних мелодій.

Володимир Бесфамільнов одним із перших популяризував акордеон як концертний інструмент у професійній академічній музиці. Завдяки його зусиллям інструмент набув статусу «повноцінного», тобто придатного для виконання серйозних класичних композицій, не обмежуючись народною і естрадною музикою. Його концертні програми були вишукано збалансованими, поєднуючи різні стилі та епохи, що забезпечувало яскраві та незабутні виступи. У якості перекладень для акордеону музикант трансформувал академічні твори класиків: Й. С. Баха (прелюдії та фуги з добре темперованого клавіру, органні хорали тощо), В. А. Моцарта (фортепіанні сонати), Л. ван Бетховена («Місячна соната», симфонічні теми у транскрипції), Ф. Ліста (Угорська рапсодія № 2, Фауст-симфонія (фрагменти), І. Стравінського (фрагменти з Петрушки).

Не менш активно виконавець звертався і до творчості українських композиторів століття, включаючи до свого репертуару композиції: В. Золотарьова (Соната № 3), М. Колесси (сюїти для акордеона), А. Білошицького (концертні етюди), Ю. Шамо (камерні твори), М. Скорика (Мелодія), Л. Колодуба (Гуцульська рапсодія). Дані твори розширювали технічні й темброві можливості акордеона, що відповідало ідеї В. Бесфамільнова у акордеонному виконавстві [1, с. 165].

Виконував акордеоніст і авангардну музику ХХ століття, включаючи джазові обробки, модерністські та експериментальні композиції з використанням нестандартних прийомів гри. Одним із його улюблених напрямків були транскрипції відомих симфонічних творів, що демонстрували багатий динамічний функцій акордеона.

Незалежно від сольних програм музикант досить часто виступав і у складі камерних ансамблів та співпрацював із оркестрами. У ансамблевому репертуарі акордеоніста можливо помітити концерти для акордеона з оркестром, аранжування класичних творів для акордеона в супроводі струнних та духових.

Володимир Бесфамільнов також практикував спільні виступи з відомими українськими скрипачами, піаністами та вокалістами, акомпануючи співакам у виконанні українських народних пісень та академічної музики.

Так, наприклад, свої концертні виступи акордеоніст поєднував із Богодаром Которовичем. Разом із видатним українським скрипачем і диригентом вони виконували камерні твори та писали аранжування класичних композицій. Світового рівня піаніст Микола Сук виконував із Володимиром Бесфамільновим транскрипції класичних творів. Метр скрипкового мистецтва сучасності Валерій Соколов також мав досвід ансамблевої гри разом із акордеоністом. Музиканти грали камерні твори.

Особливе місце в його концертно-виконавській творчості посідає співпраця із колективами великих форм. Володимир Бесфамільнов часто виступав із про-

відними українськими та міжнародними симфонічними оркестрами, зокрема: Національним симфонічним оркестром України, Київським камерним оркестром, Одеським філармонічним оркестром, Львівським симфонічним оркестром.

Сучасні українські композитори писали музику спеціально для гри провідного акордеоніста або ж адаптували свої твори під його стиль виконання. Серед таких згадаємо одного із зачинателів сучасної української музики для акордеона Володимира Золотарьова. У виконанні музиканта прозвучала його Соната № 3, що стала знаковою в репертуарі акордеоністів. Прихильник акордеонної музики Євген Станкович також звертав увагу на творчість майстра, а Володимир Бесфамільнов здійснював транскрипції його творів для акордеонного виконавства.

Представник молодого покоління акордеоністів України Роман Стахнів сьогодні є носієм численних нагород та здобутків у галузі акордеонного виконавства. Дрогобицький музикант є лауреатом Всеукраїнських та міжнародних конкурсів, починаючи із 2006-го року, де акордеоніст яскраво представив свою творчість на заході «Акорди Львова» (2-га премія). Серед його найбільш актуальних здобутків – 1-а премія на конкурсі «Арт-Домінанта» у 2013 році [6, с. 95].

Починаючи із 2011-го року він працював на посаді концертмейстера оркестру студентського народного вокально-хореографічного ансамблю «Пролісок», а також був солістом-інструменталістом оркестру Заслуженого Прикарпатського ансамблю пісні і танцю «Верховина», у складі якого активно концертував містами України, Польщі та Латвії [6, с. 96].

У його концертно-виконавському досвіді помітною є вдала колаборація із провідним баяністом України та Європи – Володимиром Зубицьким. Роман Стахнів був учасником гастрольного турне маестро у 2011-му році. Він неодноразово виступав на концертах у рідному місті Дрогобич, Львові, Києві тощо [6, с. 98].

Музикант є автором трьох концертних програм, що складають як його власні композиції, так і твори вітчизняних (В. Власова, В. Василенка, Я. Олексіва, В. Подгорного, В. Зубицького) та зарубіжних (Й. С. Баха, А. Вівальді, С. Дербенка) композиторів.

Перу Романа Стахніва належать твори для акордеону: сольна інтерпретація – «Без коментарів», «Прощальний джаз», «Сучасне ретро», «Пригоди драйву»; для дуету акордеоністів – «Smile», а також значна кількість композицій для оркестрових та ансамблевих колективів народних інструментів [6, с. 100].

Висновки. Концертно-виконавська творчість українських акордеоністів кінця ХХ – початку ХХІ століття відзначилася значним розвитком та утвердилася як важлива складова українського музичного мистецтва. Цей період характеризується підвищенням рівня професійної майстерності виконавців, розширенням репертуару, а також активною інтеграцією українських акордеоністів у світовий музичний простір.

Важливу роль у формуванні національних виконавських традицій відіграли такі видатні акордео-

ністи, як Володимир Бесфамільнов, Валерій Ковтун, Марина Булда, Мирон Черепанин, які своєю творчою діяльністю сприяли академізації акордеонного мистецтва. Вони виступали як солісти, учасники ансамблів, співпрацювали з провідними оркестрами, що дозволило розкрити широкі можливості акордеона як концертного інструменту. Їхні інтерпретації творів світової та української класики, естрадно-джазових композицій і народної музики стали основою для подальшого розвитку концертного акордеонного виконавства в Україні.

Представник молодого покоління акордеоністів Роман Стахнів також здійснив свій внесок у розвиток

мистецтва, написавши значну кількість творів як для сольного, так і ансамблевого виконавства на акордеоні, а також низку композицій для народних інструментів.

Таким чином, концертно-виконавська творчість вітчизняних акордеоністів кінця ХХ – початку ХХІ століття досягла високого рівня професійної майстерності, що підтверджують численні міжнародні нагороди та активна участь українських виконавців на світовій сцені. Акордеонне мистецтво продовжує розвиватися, зберігаючи традиції та одночасно інтегруючись у сучасний музичний процес, що відкриває додаткові аспекти його перспективності та значення у світовій музичній культурі.

Література:

1. Булда М. Інтерпретація естрадно-джазових стилів в акордеонно-баянному виконавстві. *Вісник Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника. Мистецтвознавство*. 2006. № 9. С. 165–171.
2. Булда М. Джазово-академічний напрямок виконавської і композиторської діяльності вітчизняних і зарубіжних баяністів-акордеоністів (на матеріалі творчості А. Білошицького). *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність*. Рівне : Волинські обереги, 2017. С. 30–36.
3. Булда М. Вектори композиторського стилю та виконавської школи Віктора Власова (з нагоди 85-ї річниці народження композитора). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Серія мистецтво*. Випуск 38. Рівне : РДГУ, 2021. С. 174–181.
4. Булда М. Художні аспекти естрадно-джазових творів для акордеона. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Серія мистецтво*. Випуск 48. Рівне: РДГУ, 2024. С. 181–188.
5. Булда М. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: композиторська творчість і виконавство : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2007. 19 с.
6. Душний А., Пиц Б., Шафета В. Молода генерація авторів-виконавців баяністів-акордеоністів України: сучасні погляди та перспективи. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2013. С. 94–103.
7. Єрмоєнко А. Творчість вітчизняних баяністів-акордеоністів у контексті естрадно-джазового виконавства на рубежі ХХ – ХХІ століть. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 129–133.
8. Кафедра музичної україністики та народно-інструментального мистецтва. Дует акордеоністів «Концертіно». URL: <https://kmunim.pnu.edu.ua/duet-akordeonistiv-kontsertino/> (дата звернення: 27.01.2025).
9. Марченко В. Утвердження статусу акордеона як професійного інструмента у сольному й ансамблево-оркестровому виконавстві у 1950–1970-х рр. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне : РДГУ, 2015. Вип. 21. С. 43–48.
10. Марченко В. Еволюція акордеонного мистецтва: історичний аспект. *Культура і сучасність: альманах*. Київ : Міленіум, 2014. № 2. С. 142–147.
11. Марченко В. Тенденції розвитку акордеонного виконавського мистецтва України. *Культура і сучасність: альманах*. Київ : Міленіум, 2016. № 1. С. 111–115.
12. Сподаренко В. Дует акордеоністів «Концертіно»: наук.-інф. вид. Івано-Франківськ : Місто-НВ, 2010. 24 с.
13. Черепанин М., Булда М. Естрадний олімп акордеона: монографія. Івано-Франківськ : Вид-во «Лілея-НВ», 2008. 256 с.
14. Черепанин М. Феномен естрадного виконавського стилю Валерія Ковтуна (пам'яті Метра світового акордеона). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: мистецтво*. Рівне : РДГУ, 2024. Вип. 48. С. 13–21.
15. Marchenko V. Accordion on national concert stage: recognition and approval in the 1920 – 1940 s. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2015. Вип. 35. С. 187–195.

References:

1. Bulda M. (2006). Interpretatsiia estradno-dzhazovykh styliv v akordeonno-baiannomu vykonavstvi. *Visnyk Prykarpatskoho natsionalnoho universytetu imeni V. Stefanyka. Mystetstvoznavstvo*. № 9. S. 165–171 [in Ukrainian].
2. Bulda M. (2017). Dzhazovo-akademichniy napriamok vykonavskoi i kompozytorskoï diialnosti vitchyznianskykh i zarubizhnykh baiianistiv-akordeonistiv (na materialy tvorchosti A. Biloshytskoho). *Aktualni problemy narodno-instrumentalnogo vykonavstva v Ukraini: istoriia i suchasnist*. Rivne : Volynski oberehy. S. 30–36. [in Ukrainian].
3. Bulda M. (2021). Vektory kompozytorskoho styliu ta vykonavskoi shkoly Viktora Vlasova (z nahody 85-yi richnytsi narodzhennia kompozytora). *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Seriiia mystetstvo*. Vypusk 38. Rivne : RDHU. S. 174–181 [in Ukrainian].
4. Bulda M. (2024). Khudozhni aspekty estradno-dzhazovykh tvoriv dlia akordeona. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Seriiia mystetstvo*. Vypusk 48. Rivne: RDHU. S. 181–188 [in Ukrainian].
5. Bulda M. (2007). Estradno-dzhazova muzyka v akordeonno-baiannomu mystetstvi Ukrainy druhoi polovyny XX – pochatku XXI st.: kompozytorska tvorchist i vykonavstvo : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Kharkiv 19 s. [in Ukrainian].

6. Dushnyi A., Pyts B., Shafeta V. (2013). Moloda heneratsiia avtoriv-vykonavtsiv baianistiv-akordeonistiv Ukrainy: suchasni pohliady ta perspektyvy. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. S. 94–103 [in Ukrainian].
7. Yeremenko A. (2021). Tvorchist vitchyznianskykh baianistiv-akordeonistiv u konteksti estradno-dzhazovoho vykonavstva na rubezhi XX – XXI stolit. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk.prats. Vyp. 40. S. 129–133.
8. Kafedra muzychnoi ukrainistyky ta narodno-instrumentalnoho mystetstva. Duet akordeonistiv «Kontsertino». URL : <https://kmunim.pnu.edu.ua/duet-akordeonistiv-kontsertino> (data zvernennia: 27.01.2025) [in Ukrainian].
9. Marchenko V. (2015). Utverdzhennia statusu akordeona yak profesiinoho instrumenta u solnomu y ansamblevo-orkestrrovomu vykonavstvi u 1950–1970-kh rr. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Rivne : RDHU. Vyp. 21. S. 43–48 [in Ukrainian].
10. Marchenko V. (2014). Evoliutsiia akordeonnoho mystetstva: istorychnyi aspekt. Kultura i suchasnist: almanakh. Kyiv : Milenium, № 2. S. 142–147 [in Ukrainian].
11. Marchenko V. (2016). Tendentsii rozvytku akordeonnoho vykonavskoho mystetstva Ukrainy. Kultura i suchasnist: almanakh. Kyiv : Milenium, № 1. S. 111–115 [in Ukrainian].
12. Spodarenko V. (2010). Duet akordeonistiv «Kontsertino»: nauk.-inf. vyd. Ivano-Frankivsk : Misto-NV. 24 s. [in Ukrainian].
13. Cherepanyn M., Bulda M. (2008). Estradnyi olimp akordeona: monohrafiia. Ivano-Frankivsk : Vyd-vo «Lileia-NV». 256 s. [in Ukrainian].
14. Cherepanyn M. (2024). Fenomen estradnoho vykonavskoho styliu Valerii Kovtuna (pamiaty Metra svitovoho akordeona). Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: mystetstvo. Rivne : RDHU, Vyp. 48. S. 13–21 [in Ukrainian].
15. Marchenko V. (2015). Accordion on national concert stage: recognition and approval in the 1920–1940 s. Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury : zb. nauk. pr. Kyiv : Milenium, Vyp. 35. S. 187–195 [in English].

МУЗИЧНО-ХОРЕОГРАФІЧНИЙ ПЕРФОРМАНС ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ШЛЯХИ ТРАНСФОРМАЦІЇ

Омельяненко Захар Валерійович,

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

Мета роботи – дослідити еволюцію музично-хореографічного перформансу другої половини ХХ століття крізь призму його трансформаційних процесів, зумовлених взаємодією різних мистецьких традицій, експериментальними пошуками у сфері сценічного мистецтва та зрушеннями в соціокультурному контексті. **Методологія дослідження** включає історико-аналітичний метод, методи компаративного аналізу, культурологічного та мистецтвознавчого підходів, що дозволяє простежити динаміку змін у музично-хореографічному перформансі зазначеного періоду. **Наукова новизна** полягає у визначенні ключових тенденцій трансформації музично-хореографічного перформансу другої половини ХХ століття під впливом соціокультурних і мистецьких чинників. Вперше систематизовано взаємозв'язок між розширенням хореографічної мови, використанням мультимедійних технологій та інтерактивних підходів у перформансі та їхнім впливом на формування сучасної перформативної культури. **Результати дослідження.** Розглянуто ключові напрями розвитку музично-хореографічного перформансу другої половини ХХ століття, зокрема, експериментальні практики, що базувалися на ідеях імпровізаційності, випадковості, міждисциплінарного підходу та концептуального синтезу. Особлива увага приділяється практикам відомих хореографів та композиторів, таких як Мерс Каннінгем, Тріш Браун, Анна Халпрін, Джон Кейдж, а також аналізу інноваційних творів кінця ХХ – початку ХХІ століття. **Висновки.** Виявлено, що трансформація музично-хореографічного перформансу другої половини ХХ століття була зумовлена як внутрішньомистецькими процесами, так і глобальними соціокультурними зрушеннями. Постмодерністська художня парадигма сприяла розширенню хореографічної та музичної виразності, інтеграції випадковості, імпровізації та технологій у сценічне мистецтво. Дослідження засвідчує, що музично-хореографічний перформанс цього періоду став полем взаємодії між академічною традицією, авангардними експериментами та новими формами театральної дії, що спричинило його подальший розвиток у напрямі відкритих мистецьких структур.

Ключові слова: музично-хореографічний перформанс, мистецтво другої половини ХХ століття, синтез мистецтв, експериментальні практики, імпровізація, сценічне мистецтво.

Omelianenko Zakhar. Musical and choreographic performance of the second half of the XX century: paths of transformation

The aim of the work is to investigate the evolution of musical and choreographic performance of the second half of the XX century through the prism of its transformation processes, caused by the interaction of various artistic traditions, experimental searches in the field of performing arts and shifts in the socio-cultural context. The research methodology includes the historical-analytical method, methods of comparative analysis, culturological and art-historical approaches, which allows us to trace the dynamics of changes in musical and choreographic performance of the specified period. The scientific novelty lies in identifying the key trends in the transformation of musical and choreographic performance of the second half of the XX century under the influence of socio-cultural and artistic factors. For the first time, the relationship between the expansion of choreographic language, the use of multimedia technologies and interactive approaches in performance and their influence on the formation of modern performative culture has been systematized. Research results. The key directions of development of musical and choreographic performance of the second half of the XX century are considered, in particular, experimental practices based on the ideas of improvisation, randomness, interdisciplinary approach and conceptual synthesis. Special attention is paid to the practices of famous choreographers and composers, such as Merce Cunningham, Trish Brown, Anna Halprin, John Cage, as well as the analysis of innovative works of the late XX – early XXI centuries. Conclusions. It was found that the transformation of musical and choreographic performance of the second half of the XX century was due to both intra-artistic processes and global socio-cultural shifts. The postmodernist artistic paradigm contributed to the expansion of choreographic and musical expressiveness, the integration of chance, improvisation and technology into the performing arts. The study shows that the musical and choreographic performance of this period became a field of interaction between the academic tradition, avant-garde experiments and new forms of theatrical action, which caused its further development in the direction of open artistic structures.

Key words: musical and choreographic performance, art of the second half of the 20th century, synthesis of arts, experimental practices, improvisation; performing arts.

Вступ. Музично-хореографічний перформанс другої половини ХХ століття став ключовим явищем у розвитку перформативного мистецтва. Він об'єднав хореографію, музику та театральні елементи, формуючи нові засоби сценічної виразності. Особливістю цього періоду є інтенсивні трансформації жанру, які стали можливими завдяки розширенню танцювальної лексики, експериментам з простором та залученню новіт-

ніх технологій. Інтеграція електронної музики, використання мультимедійних засобів та активна взаємодія з глядачем стали визначальними факторами розвитку музично-хореографічного перформансу.

Перехід від класичних форм до більш експериментальних практик сприяв появі нових підходів до створення вистав. Якщо у першій половині ХХ століття перформанс ще тяжів до традиційних сценічних структур,

то у другій половині століття він набув інтерактивного характеру, де межа між виконавцем і глядачем ставала все більш умовною. Зокрема, такі митці, як М. Каннінгем, І. Райнер, Т. Браун та інші, сприяли формуванню нової хореографічної мови, яка підкреслювала природність руху, імпровізацію та концептуальність.

Розвиток перформансу в цей період значною мірою відбувався під впливом соціокультурних змін, серед яких важливу роль відіграли авангардні художні течії, постмодерністські теорії та технологічний прогрес. Відтак, музично-хореографічний перформанс другої половини ХХ століття став не лише формою мистецького висловлювання, але й важливим інструментом рефлексії над суспільними процесами.

Дослідження цього явища ґрунтується на працях як зарубіжних, так і українських науковців, що розглядають проблеми перформансу загалом і хореографічного мистецтва зокрема. Серед них можна виокремити роботи О. Кочубейник «Перформанс як інструмент локальних ідентичностей» [3], З. Алфьорова «Перформанс як візуальне мистецтво» [1], В. Кауфман «Про перформанс в Україні» [4], а також класичну працю Роузлі Голдберг «Performance: Live Art 1909 to the Present» [10].

Попри значну кількість досліджень, проблема трансформації музично-хореографічного перформансу другої половини ХХ століття залишається недостатньо вивченою. Саме тому тема цього дослідження є актуальною.

Матеріали і методи дослідження. Для аналізу розвитку музично-хореографічного перформансу другої половини ХХ століття використано комплексний підхід, що поєднує теоретичні та емпіричні методи дослідження. Зокрема, застосовано методи порівняльного аналізу, синтезу, історико-культурного та мистецтвознавчого підходів, що дозволяє простежити динаміку змін у музично-хореографічному мистецтві зазначеного періоду.

Дослідження ґрунтується на аналізі творчих практик провідних хореографів і композиторів другої половини ХХ століття, зокрема М. Каннінгема, Т. Браун, А. Халпрін, Дж. Кейджа, С. Райха, Ф. Гласса та Л. Андерсон. Окрему увагу приділено синтетичним перформативним практикам кінця ХХ – початку ХХІ століття, що продовжують і розвивають естетичні принципи цього періоду.

Методологічну основу становлять концепції перформативності, іммерсії, випадковості та інтеграції мистецтва з новітніми технологіями, які знайшли відображення у творчості досліджуваних авторів. Особливий акцент зроблено на просторово-часових параметрах перформансів, їхній сценічній організації, композиційних принципах і механізмах взаємодії різних мистецьких медіа. Аналізуються можливості цифрового моделювання сценічного простору та його роль у трансформації традиційних уявлень про перформанс як форму мистецтва. Розглянуто розширене використання імпровізаційних технік, змінних музично-рухових структур та залучення інтерактивних механізмів, що дозволило охопити широкий спектр мистецьких

практик, які сприяли переосмисленню традиційних уявлень про музично-хореографічне мистецтво та його еволюцію у другій половині ХХ століття.

Результати дослідження. У другій половині ХХ століття музичний театр зазнав значних змін, що привели до появи нових форм сценічного мистецтва. Однією з таких форм став музично-хореографічний перформанс, який утвердився як альтернатива традиційним академічним оперним і балетним постановкам. Цей жанр переосмислює підходи до сприйняття музичного театру, пропонуючи глядачам нові естетичні принципи, що базуються на інтеграції мистецтва та сучасних технологій.

Музично-хореографічний перформанс поєднує традиційні елементи – музику та хореографію – із відеозображеннями, звуковими ефектами та матеріалами, взятими з повсякденного життя. Таким чином, акцент у постановках зміщується з текстуального змісту твору на сам творчий процес. Унікальність цього жанру полягає в демонстрації художнього акту як безперервного діалогу між виконавцем, технологіями та публікою. Ця тенденція виникла у 1960-х роках в американському музичному театрі й поширилася до 1980-х у Північній Америці, Європі та інших регіонах світу. У перформансах таких митців, як М. Каннінгем, Т. Браун, З. Форте та К. Карлсон, було сформовано ключові принципи, що визначили майбутній розвиток жанру. Відмова від лінійності в композиції, акцент на дискретності, взаємозамінності та інтерактивності стали ознаками нових підходів у музично-хореографічному мистецтві [5, с. 130].

Важливу роль у становленні перформансу відіграла творча концепція Дж. Кейджа, яка базувалася на принципах випадковості та недетермінованості. Кейдж запропонував новий погляд на мистецтво, де провідним стає ненавмисний творчий акт. Ця ідея звільнила як музику, так і хореографію від обмежень модерністської естетики, відкривши простір для експерименту та технологічних інновацій.

Синтез музики та хореографії у межах перформансу сьогодні є платформою для сміливих художніх експериментів, що поєднують мистецтво, цифрові технології та інтерактивність. Це не лише змінило структуру музично-хореографічного мистецтва, а й стало основою для нових форм комунікації між митцем і глядачем у сучасному музичному театрі.

Слід зазначити, що ідеї перформансу набули значного поширення серед творчої інтелігенції наприкінці 1960-х – початку 1970-х років. Художники, зокрема Р. Раушенберг, Дж. Джонс, Л. Ріверс, активно співпрацюючи з хореографами, інтегрували у свої постановки елементи масової культури, провокуючи суспільство до переосмислення традиційного мистецтва. Їх роботи пропонували нові форми взаємодії між автором і реципієнтом, розширюючи межі сприйняття художнього твору. Режисери експериментального театру, такі як Р. Вілсон, Є. Гротовський, Г. Крег, створювали нові закони нелінійної драматургії, досліджували механізми взаємодії перформерів і глядачів, а також активно засто-

совували імпровізацію як ключовий інструмент творчого процесу. Таким чином, у різних галузях художньої культури перформанс заявив про себе як форма мистецтва, що відповідала найсміливішим експериментам свого часу [2, с. 72].

Для глибшого розуміння закономірностей музично-хореографічного перформансу важливо порівнювати його з традиційними музично-театральними виставами. Він сформувався під впливом ідей авангардного театру, які композитори, хореографи та режисери адаптували для створення новаторських постановок. У таких виставах активно застосовувалися авангардні стратегії, спрямовані на посилення емоційного впливу на глядача та формування унікального перформативного простору.

Одним із ключових завдань перформансу стало стимулювання реакції глядача, яка розглядалася як самоорганізована, неконтрольована зовнішніми чинниками система. На відміну від традиційного театрального спектаклю, у перформансі постановки сприймалися як ситуації, спеціально створені для активної взаємодії між виконавцем і глядачем. Такий підхід дозволяв експериментувати з різними формами впливу та досліджувати нові способи комунікації. Глядач, стаючи безпосереднім учасником події, отримував унікальний чуттєвий досвід, що виходив за межі звичних форматів сприйняття мистецтва [3].

Усвідомлюючи ефемерність і неповторність своїх постановок, хореографи розробили методи, спрямовані на формування «матеріальності» дії. Одними з основних завдань перформансу стало створення естетичного тіла, яке осмислювалося у специфічному контексті, а також організація унікального просторово-часового континууму, що підсилював взаємодію між виконавцем і глядачем. Таким чином, перформанс постає як синтез мистецьких і соціальних процесів, у центрі якого знаходиться взаємозв'язок між творчим експериментом і новими формами сприйняття.

Слід зазначити, що увага хореографів і режисерів зосереджувалася на експериментуванні з різними способами репрезентації тіла перформера. При цьому перформера не розглядали як актора, що виконує певну роль, а його рухи не підпорядковувалися заданій образності. На перший план виходила концепція тілесного «буття», де через імпровізацію акцентувалася унікальність фізичних даних кожного виконавця.

С. Форгі, одна із засновниць хореографічного постмодернізму, вважала імпровізацію на основі заданих рухів ключовим методом у своїх постановках. Вона розглядала творчий процес як потік свідомості, спрямований на самопізнання, медитацію та спостереження за рухом. У таких виставах основну увагу глядачів привертала унікальна манера виконання дій, що розгорталися на сцені [8, с. 23].

Цю хореографічну стратегію можна визначити як десемантизацію дії та деконструкцію персонажа як категорії традиційного театру. Хореографи навмисно виконували на сцені найпростіші, часто буденні рухи, які багаторазово повторювалися відповідно до строгих ритмічних формул. Механістичність виконання та сві-

домо уповільнений темп перешкождали інтерпретації рухів як знаків, що передають характер персонажа чи його емоційні переживання. Натомість на перший план виходили енергія подачі руху, інтенсивність виконання та чистота фізичного процесу. Важливу роль у цьому відіграла музика, яка або підкреслювала ритмічну структуру рухів, або створювала контрапункт до них, посилюючи відчуття відстороненості й абстрактності перформансу.

Яскравим прикладом реалізації ідеї «тілесності» є перформанс «Тріліум» Т. Браун, заснований на імпровізаційному підході до руху. Хореографка структурувала композицію, розкладаючи рухи до їхньої найпростішої механічної основи, зосереджуючись на чергуванні моментів відпочинку, імпульсу та енергії руху. Постійне повторення матеріалу дозволяло досягти відчуття легкості та польотності, що створювало ілюзію зависання в просторі. У процесі роботи над постановкою важливу роль відіграла музика, яка не лише супроводжувала дослідження тілесних можливостей, а й слугувала джерелом натхнення, задаючи ритмічний малюнок і спрямовуючи внутрішню динаміку рухів [7, с. 48].

Схожі принципи створення хореографічних композицій використовувала А. Халпрін. У своїй відомій роботі «Паради та зміни» вона ініціювала різноманітні дії, пов'язані з падінням, і разом із виконавцями досліджувала індивідуальні фізичні можливості кожного учасника. Завданням постановки було створення простору, що занурював виконавців і глядачів у контекст, який асоціювався з проблемою насильства над особистістю. У процесі створення та виконання своїх творів А. Халпрін наголошувала на важливості творчого експериментування, що проявлялося навіть у способі фіксації постановок. Замість традиційної хореографічної партитури вона використовувала авторський запис – скоринг, що відображав послідовність дій у просторі та час [9, с. 46].

Окрім ідеї «естетичного тіла», композиторів і хореографів цікавила можливість створення під час виконання перформансу нових акустичних ефектів, тембрів і послідовностей хореографічних рухів. Творці постановок активно культивували ідею звільнення від художніх норм і смаків, нав'язаних суспільством і культурними інституціями, а також від психологізму, характерного для традиційного театру. Основний акцент робився на представленні оригінальної ідеї, подальший розвиток якої передавався виконавцям.

У період 1970–2000-х років видатний американський хореограф-новатор М. Каннінгем, близький друг і творчий соратник Дж. Кейджа, використовуючи новаторський підхід втілював музичні ідеї композитора у своїх постановках. Основним завданням його творчості було експериментування з можливостями людського тіла, а також із розподілом рухів у часі та просторі. У своєму знаменитому есе-маніфесті «Простір, Час та Танець» Каннінгем стисло виклав концепцію, за якою структура хореографічної композиції обмежується лише часовими рамками. Він наголошував на тому, що у межах цієї структури можуть чергуватися

будь-які послідовності рухів, визначені хореографом, де організуючим чинником виступають музичний ритм і уявний «внутрішній рахунок» [5, с. 131].

Особливою рисою спільних перформансів Каннінгема та композиторів нью-йоркської школи було прагнення до створення нового звукоутворення за допомогою електронних інструментів та експериментів із поєднанням розрізаних хореографічних рухів. Такі композитори, як Дж. Кейдж, Д. Тюдор і Т. Браун у своїх електронних композиціях активно використовували штучно створені звукові ефекти. Ці звуки генерувалися шляхом різноманітних трансформацій: посилення, змішування, зміни звукового спектру [7, с. 50].

Нагнаний творчими експериментами своїх колег, Каннінгем інтегрував у свої постановки електронно згенеровані послідовності рухів. За допомогою комп'ютерної програми «Форми життя» він створював хореографію, яка іноді порушувала закони гравітації й була надзвичайно складною для виконання. Незважаючи на це, такі перформанси справляли потужний емоційний вплив на глядачів, захоплюючи своєю новизною та унікальністю. Знайдені ним хореографічні ідеї, такі як осмислення самоцінності окремого жесту, неординарний підхід до їх поєднання та плавного переходу між рухами, отримали подальший розвиток у творчості Т. Браун, С. Пакстона, М. Монк та Л. Чайлдс.

На межі ХХ–ХХІ століть ці експерименти були продовжені. Ідеї, які хвилювали перформерів у 1970–1990-х роках, зокрема конструювання звуку, тембру та хореографічного руху, сприяли виникненню нових для музичного театру проблем. Серед них – генерація звуку через жест, управління тембровими шарами та переміщення звуку й руху в інші простори. У цьому контексті постановки танцювальних компаній «Оптик», «Паліндром» та «Трійка Ранч» можна розглядати як приклад інтелектуальної гри у мистецтві.

Компанія «Оптик» здійснила експериментальну інтеграцію електронних звуків у середовище інтерактивного перформансу. За допомогою технології телеприсутності (telepresence) здійснювався процес «телепортації» живого звуку з британської студії звукозапису до театру в Бразилії, без втрати спектрального забарвлення. У постановках імпровізації перформерів накладалися на «віртуальні» звуки та відеопроєкції сценографії, що транслювалися в реальному часі. Це вимагало від виконавців високої чутливості та миттєвої реакції, адже їм доводилося постійно змінювати траєкторії рухів. Особливо цікавими були моменти, коли перформери взаємодіяли зі своїм зображенням, яке транслювалося з певною затримкою. Це створювало унікальний ефект, дозволяючи танцюристам спостерігати себе «в минулому» й реагувати на це в реальному часі [1, с. 7].

Слід зазначити, що цікаві творчі експерименти належать Ф. Вайсу та Р. Векслеру, композитору й хореографу компанії «Паліндром». У постановках початку 2000-х років, таких як «Тіні», «Ті, що говорять» і «Інтерактивні приклади», автори досліджували взаємозв'язок між електронним звукоутворенням і послідовні-

стю рухів. У їхніх постановках композитор створював звукове середовище, поєднуючи акустичні та електронні інструменти, а вплив на звучання електроніки відбувався через фізичні процеси, пов'язані з рухами перформерів. Ці рухи регулювали частоту, швидкість та інтенсивність звуку, а також впливали на створення й відтворення відеоефектів.

Проблема організації мистецького часу і простору стала однією з ключових для творців перформансів. Традиційне для музично-театрального мистецтва уявлення про хронотоп зазнало значних змін у роботах композиторів та хореографів. Зокрема, змінилося ставлення до вибору місця для постановки. Якщо в академічному театрі дія зазвичай відбувалася на сцені, то для перформансів обиралися простори, які раніше не використовувалися для представлення музики та хореографії. Функцію «сценічних» майданчиків виконували художні галереї, міські вулиці та площі, а також занедбані приміщення.

Особливістю такого підходу стало те, що простір перформансу істотно впливав на його сприйняття. Взаємодія між глядачем і перформером не регламентувалася традиційними правилами театрального мистецтва. А. Халпрін, М. Каннінгем, С. Пакстон і С. Форті прагнули створити умови, які сприяли б народженню нових форм взаємодії учасників художнього процесу. Завдяки максимально близькому розташуванню глядачів і перформерів або навіть їхньому змішуванню, у постановках спонтанно виникали і розпадалися своєрідні перформативні спільноти, що додавало динамічності й непередбачуваності мистецькому дійству [8].

Особливий інтерес у перформансах викликають способи роботи з художнім простором. У таких постановках, як «Музика Дольменів» і «Пісні Вознесіння» М. Монк, «Синя студія» та «Місцезаповнення» М. Каннінгема, «Ходіння по стіні» і «Соло» Т. Браун, простір набував гнучкості та багатомірності. Цьому сприяло використання звукових, світлових і відеоефектів. Завдяки імерсивним властивостям ці засоби впливали безпосередньо на глядача, що дозволяло формувати унікальне сприйняття перформативного простору, яке значною мірою залежало від особистого досвіду кожного глядача [7, с. 48].

Традиційна для академічного мистецтва концепція лінійного часу також зазнала переосмислення у перформансах. Дослідження перцептивних можливостей часу стало важливим напрямом творчих експериментів композиторів, відеохудожників і хореографів 1970–2000-х років. Занурюючи глядача в глибини свідомості, автори розглядали час як психофізіологічний феномен, акцентуючи увагу на кожному окремо прожитому часовому відрізку. Серед характерних прийомів роботи з мистецьким часом варто виділити його уповільнення чи прискорення, зупинку, реверс, розривання та сегментацію.

У хореографічних перформансах особливу увагу приділяли процесуальним аспектам, які пов'язані з плавним перетіканням сьогодення в минуле й майбутнє, а також із поєднанням цих часових площин

у процесі глядацького споглядання й осмислення. Різноманітні часові трансформації створювали відчуття невизначеності й смислової відкритості, надаючи перформансам багатшаровості та простору для індивідуального сприйняття.

Яскравим прикладом є постановка «Фракції» М. Каннінгема та режисера Ч. Атласа, у якій було реалізовано відображення симультанності подій та множинності часів і просторів, які існували одночасно. Демонструючи розрізнені образи, автори прагнули дезорієнтувати глядача, змушуючи його відчувати часову і просторову фрагментацію. Поділ сценічного простору на сегменти, де відбувалися не пов'язані одна з одною події, ускладнював цілісне сприйняття, створюючи відчуття напруженості та незавершеності. Використання відеотрансляцій у реальному часі додавало ефекту, де сценічні події накладалися на затримані відеозображення, а тимчасові відставання дозволяли глядачу відчувати та усвідомити перехід з минулого в сьогодні [5, с. 129].

Отже, у музично-хореографічному мистецтві другої половини ХХ століття виникає специфічна форма виразу – перформанс. На відміну від традиційної музично-театральної вистави, в основі якої лежав готовий твір, представлений у вигляді тексту, перформанс фокусується на самому акті творчості. Художні події розвиваються безпосередньо в процесі постановки за участі як перформерів, так і глядачів. Матеріальність перформативного процесу може як відокремлюватися від визначених смислів, так і збігатися з ними.

Занурення глядача в спеціально створене середовище з особливими просторово-часовими властивостями, яке не зустрічається в реальному житті, – так звана іммерсія – стало важливим художнім прийомом

у музично-театральних роботах 1970–2000-х років. Творці перформансів – композитори, хореографи, художники – прагнули не лише вплинути на свідомість глядача, змінити її, а й залучити його до активної участі в творчому процесі. Водночас глядачі, так само як і перформери, отримали можливість на власному фізичному або психологічному досвіді відчувати нові властивості часу та простору, усвідомити та реконструювати закладені авторами смисли та значення.

Висновки. Отже, на основі застосування загальнонаукових і конкретно-наукових методів дослідження ключових напрямків розвитку музично-хореографічного перформансу другої половини ХХ століття, зокрема, експериментальні практики, що базувалися на ідеях імпровізаційності, випадковості, міждисциплінарного підходу та концептуального синтезу. Особлива увага приділяється практикам відомих хореографів та композиторів, таких як М. Каннінгем, Т. Браун, А. Халпрін, Дж. Кейдж, а також аналізу інноваційних творів кінця ХХ – початку ХХІ століття. Доведено, що трансформація музично-хореографічного перформансу другої половини ХХ століття була зумовлена як внутрішньо-мистецькими процесами, так і глобальними соціокультурними зрушеннями. Постмодерністська художня парадигма сприяла розширенню хореографічної та музичної виразності, інтеграції випадковості, імпровізації та технологій у сценічне мистецтво. Дослідження засвідчує, що музично-хореографічний перформанс цього періоду став полем взаємодії між академічною традицією, авангардними експериментами та новими формами театральної дії, що спричинило його подальший розвиток у напрямі відкритих мистецьких структур.

Література:

1. Алфьорова З. І. Перформанс як візуальне мистецтво. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2006. № 7. С. 3–8.
2. Бойко О. Танцювальні перформанси як мистецьке явище. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2016. № (35). С. 69–77.
3. Кочубейник О. Перформанс як інструмент локальних ідентичностей. *Науковий часопис НПУ ім. М. Драгоманова*. 2013. URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nchnpu_012_2013_42_13.pdf.
4. Кауфман В. Про перформанс в Україні. 2011. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=szyt0Qxxh5s>.
5. Сирбу Г. В. Музично-хореографічні експерименти в спільних проектах Джона Кейджа та Мерса Каннінгема як досвід переосмислення традиції модерн. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2023. № 4. С. 128–134.
6. Frith S. *Performing rites: on the value of popular music*. Oxford: Oxford University Press, 1996. 360 p.
7. Brown T. Trisha Brown, in *Contemporary Dance* ed. Anne Livet. New York: Abbeville, 1978. p. 44–54.
8. Forti S. *Handbook in Motion*. Halifax, Canada: The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1974. 34 p.
9. Goffman E. *The presentation of self in everyday life*. Edinburgh: University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre, 1959. 162 p.
10. Goldberg R. *Performance Art: From Futurism to the Present*. New-York: Thames & Hudson, 2005. 256 p.

References:

1. Alforova Z. I. (2006) Performans yak vizualne mystetstvo [Performance as a visual art]. *Visnyk Kharkivskoyi derzhavnoyi akademiyi dyzaynu i mystetstv*. No 7. p. 3–8 [in Ukrainian].
2. Boyko O. (2016) Tantsyuvalni performansy yak mystetske yavyshe [Dance performances as an artistic phenomenon]. *Visnyk KNUKiM. Seriya «Mystetstvoznavstvo»*. No (35). p. 69–77 [in Ukrainian].
3. Kochubeynyk O. (2013) Performans yak instrument lokalnykh identychnostey [Performance as a tool of local identities]. *Naukovyy chasopys NPU im. M. Drahomanova*. URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nchnpu_012_2013_42_13.pdf [in Ukrainian].

4. Kaufman V. (2011) Pro performans v Ukrayini [About performance in Ukraine]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=szyt0Qxxh5s> [in Ukrainian].
5. Syrбу H. V. (2023) Muzychno-khoreorafichni eksperymenty v spilnykh proyektakh Dzhona Keydza ta Mersa Kanninhema yak dosvid pereosmyslennya tradytsiyi modern. [Musical and choreographic experiments in joint projects of John Cage and Merce Cunningham as an experience of rethinking the tradition of modernism]. *Visnyk Natsionalnoyi akademiyi kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*. No 4. p. 128–134 [in Ukrainian].
6. Frith S. (1996) *Performing rites: on the value of popular music*. Oxford: Oxford University Press. 360 p. [in English].
7. Brown T. (1978) Trisha Brown, in *Contemporary Dance* ed. Anne Livet. New York: Abbeville. p. 44–54 [in English].
8. Forti S. (1974) *Handbook in Motion*. Halifax, Canada: The Press of Nova Scotia College of Art and Design. 34 p. [in English].
9. Goffman E. (1959) *The presentation of self in everyday life*. Edinburgh: University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre. 162 p. [in English].
10. Goldberg R. (2005) *Performance Art: From Futurism to the Present*. New-York: Thames & Hudson. 256 p. [in English].

ТАНЕЦЬ ЯК МИСТЕЦЬКИЙ КОД УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРИ: ЕМОЦІЙНІ, ДРАМАТУРГІЧНІ ТА НАЦІОНАЛЬНІ ВИМІРИ

Омельяненко Катерина Анатоліївна,
викладач кафедри хореографії та спортивних дисциплін
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0002-6506-9784

У статті розглянуто танець як мистецький код української опери, що інтегрує емоційні, драматургічні та національні виміри. Сконцентровано увагу на ролі танцю в структурі оперного твору як засобу вираження національної ідентичності, посилення емоційного впливу та побудови сценічної драматургії. Для реалізації поставленої мети використано комплекс загальнонаукових методів (аналіз, синтез, узагальнення, систематизація) і конкретно-наукових підходів, таких як порівняльно-зіставний аналіз, що дозволили виявити ключові особливості використання танцю в оперному мистецтві. Наголошено на тому, що танець в українській опері є важливим елементом, який поєднує музичну та хореографічну складові в цілісному художньому творі. Особливу увагу приділено вивченню ритмічних і пластичних форм, що базуються на народних традиціях, але водночас адаптуються до оперної сцени. Конкретизовано й охарактеризовано ключові фактори, які впливають на формування танцювальних елементів, зокрема культурне підґрунтя, музичну драматургію, художнє бачення постановників, а також виконавську специфіку.

Доведено, що танець у контексті української опери виконує кілька функцій: підсилює емоційне наповнення сценічної дії, відображає національні традиції, підкреслює етнічну ідентичність і створює додатковий рівень естетичної виразності. Разом із тим автор аналізує виклики, що виникають у процесі інтеграції танцю в оперу, серед яких збереження автентичності танцювальних форм, адаптація народного матеріалу до вимог сценічної постановки та забезпечення балансу між музичною й хореографічною драматургією.

Таким чином, танець у структурі української опери розглядається як багатогранний мистецький код, який поєднує традиції та інновації, забезпечує цілісність сценічної форми й сприяє розкриттю національної самобутності у світовому оперному мистецтві.

Ключові слова: танець, українська опера, драматургія, національна ідентичність, мистецький код, емоційний вплив, хореографія.

Omelianenko Kateryna. Dance as an artistic code of Ukrainian opera: emotional, dramaturgical and national dimensions

The article examines dance as an artistic code of Ukrainian opera, integrating emotional, dramatic and national dimensions. The focus is on the role of dance in the structure of an operatic work as a means of expressing national identity, enhancing emotional impact and building stage dramaturgy. To achieve this goal, a complex of general scientific methods (analysis, synthesis, generalization, systematization) and specific scientific approaches, such as comparative analysis, were used, which allowed us to identify the key features of the use of dance in opera art. It is emphasized that dance in Ukrainian opera is an important element that combines musical and choreographic components in a holistic artistic work. Special attention is paid to the study of rhythmic and plastic forms that are based on folk traditions, but at the same time adapted to the opera stage. The key factors influencing the formation of dance elements are specified and characterized, in particular, the cultural background, musical dramaturgy, artistic vision of the directors, as well as the specifics of the performance.

It is proven that dance in the context of Ukrainian opera performs several functions: it enhances the emotional content of the stage action, reflects national traditions, emphasizes ethnic identity and creates an additional level of aesthetic expressiveness. At the same time, the author analyzes the challenges that arise in the process of integrating dance into opera, including preserving the authenticity of dance forms, adapting folk material to the requirements of stage production and ensuring a balance between musical and choreographic dramaturgy.

Thus, dance in the structure of Ukrainian opera is considered as a multifaceted artistic code that combines traditions and innovations, ensures the integrity of the stage form and contributes to the disclosure of national identity in world opera art.

Key words: dance, Ukrainian opera, dramaturgy, national identity, artistic code, emotional impact, choreography.

Вступ. Українська опера є яскравим прикладом синтезу музики, театру та хореографії, де танець не лише доповнює, але й є важливим елементом сценічної виразності. Вона стала не тільки дзеркалом національної культури, але й потужним інструментом для збереження та популяризації української ідентичності, стаючи невід'ємною частиною культурного ландшафту країни. Танцювальні елементи в опері виконують функцію емоційної комунікації, здатної передати глибокі почуття, напругу драматургії та культурні символи, що надають додаткової глибини твору.

Історичний контекст розвитку української опери чітко засвідчує її глибокий зв'язок із народною творчістю.

Витоки танцювальних традицій в українській опері можна простежити в фольклорі, який надихав композиторів та хореографів на створення унікальних сценічних форм. Зокрема, танець у таких операх, як «Тарас Бульба» М. Лисенка та «Золотий обруч» Б. Лятошинського, став не просто елементом розваги, а органічною частиною драматургії, підкреслюючи кульмінаційні моменти сюжету та розкриваючи глибину образів. Ці твори заклали основи традиції інтеграції танцю в оперне дійство, відкривши нові горизонти для розвитку мистецтва.

Танцювальні компоненти української опери активно досліджували вітчизняні музикознавці та хореографи.

Так, В. Вовкун аналізував музично-драматургічні особливості українських опер, а А. Лягушенко звертав увагу на зв'язок хореографії з національним колоритом. Сучасні дослідження, зокрема праці Л. Хоцяновська, Г. Перова, Рощенко О. поглиблюють аналіз танцю як мистецького феномену, акцентуючи увагу на його значенні для емоційного сприйняття глядачів та культурної спадщини. Інтеграція танцю в оперу стала об'єктом уваги театральних дослідників, таких як О. Касьянова та Т. Казначеева, які фокусувались на аналізі театральних аспектів взаємодії танцю з іншими елементами оперної постановки.

Метою статті є вивчення танцю як мистецького коду української опери з акцентом на його емоційні, драматургічні та національні виміри. Дослідження спрямоване на розкриття особливостей використання танцю в оперному мистецтві, визначення його ролі у формуванні сценічного дійства, а також впливу танцю на емоційне сприйняття глядачів та його здатність відображати національну ідентичність.

Актуальність теми зумовлена зростаючим інтересом до збереження національної культурної спадщини та посиленням уваги до міждисциплінарних досліджень, які поєднують музикознавство, хореографію та культурологію. Сучасні міждисциплінарні підходи до дослідження танцю в опері відкривають нові горизонти для розуміння української опери як складного мистецького феномену. Вивчення танцювальних компонентів в оперному мистецтві допомагає глибше осмислити не лише естетичні, але й культурологічні аспекти цього мистецтва, зокрема його здатність передавати емоційні стани, національні риси та глибину історичного контексту.

Матеріал і методи дослідження. У дослідженні використано комплексний підхід до аналізу танцю як мистецького коду в українській опері. Основним матеріалом дослідження стали українські оперні твори, в яких танцювальна складова відіграє ключову роль у драматургії, емоційній виразності та національному контексті. Для аналізу обрано опери таких композиторів, як М. Лисенка та Б. Лятошинського, де чітко простежується роль танцю в художньому наповненні твору.

Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні мистецтвознавчого, культурологічного та хореографічного аналізу. Застосовано такі методи: аналітичний метод – для вивчення наукової літератури, історичних джерел та музичних текстів опер, що дозволило визначити ключові особливості хореографії в оперному мистецтві; порівняльний аналіз – для порівняння функціональної ролі танцю в різних українських оперних творах; інтерпретаційний метод – для розгляду танцювальних елементів як частини драматургічної структури опери та їх впливу на емоційне сприйняття глядача; семіотичний підхід – для аналізу танцю як символічного коду, що несе національні й культурні значення; метод спостереження – для вивчення сучасних постановок українських опер, зокрема балетних сцен у їхній взаємодії з іншими компонентами сценічного дійства.

Результати дослідження базуються на інтеграції отриманих даних з метою висвітлення багатогранної

ролі танцю в українській опері, його здатності комунікувати емоційний, драматургічний та національний контексти.

Результати дослідження. Одним із важливих аспектів, що підкреслює роль танцю в українських операх, є його емоційно-виразна функція. Танцювальні елементи в операх виконують не лише декоративну роль, але й активно впливають на розвиток драматургії, підсилюючи емоційний і психологічний зміст творів. У цьому контексті танець стає не лише візуальним елементом, а й важливим засобом для глибшого розкриття характерів персонажів і втілення їх емоційного стану. Розглянемо два ключові аспекти емоційно-виразної функції танцю: створення атмосферного підґрунтя для розвитку подій і підкреслення психологічного стану героїв через хореографічні засоби.

Танцювальні сцени в операх часто виконують роль атмосфери, що формує емоційну основу для подальших подій. Хореографія використовується як інструмент для вираження контексту, в якому розгортаються драматичні моменти, допомагаючи створити певний настрій або атмосферу. Це може бути як підсиленням лінії конфлікту, так і підготовкою до кульмінаційних моментів.

У творах, таких як опера М. Лисенка «Тарас Бульба», танець, зокрема народні мотиви, слугують не тільки для візуалізації побуту і культурних рис персонажів, а й допомагають створити соціально-психологічне тло для розвитку подій. Наприклад, сцени з використанням народних танців часто поєднуються з емоційним піднесенням, що підкреслює загальну енергетику народу, символізуючи національне єднання або конфлікти. Вони не лише окреслюють колективний характер подій, а й підсилюють сприйняття цих подій через рух і музику [8].

Танець також може відігравати важливу роль у сценах любові, свята чи трагічних моментів, коли через хореографічну мову передається певний емоційний контекст. Наприклад, у «Золотому обручі» Б. Лятошинського танець використовують для того, щоб передати атмосферу народних традицій, що співіснують із особистими переживаннями героїв. Він дає змогу створити відчуття єдності часу і простору, показуючи емоційну напругу або, навпаки, моменти гармонії [7, с. 180].

Танцювальні елементи в операх мають здатність значно поглибити розуміння психологічного стану героїв. Сценічні рухи часто використовуються для вираження внутрішнього світу персонажів, підкреслюючи їх емоційний стан, боротьбу чи зміну почуттів. Особливо важливою є здатність хореографії транслювати тонкі психологічні нюанси, які важко передати тільки через вокальне або драматичне виконання.

В операх, де хореографія взаємодіє з вокалом та музикою, танець не лише доповнює мелодію, але й здатний виступати як своєрідний емоційний «диктор». Наприклад, у сценах, де герої переживають внутрішній конфлікт або тривогу, танцювальні рухи можуть бути використані для демонстрації боротьби між почуттями, внутрішніх сумнівів або страхів. В опері М. Лисенка «Тарас Бульба», коли герой переживає важкі моральні

дилеми, хореографія, зокрема танці, що виконуються на сцені, можуть підкреслювати його боротьбу між особистими почуттями і обов'язком перед народом [2, с. 24].

Танець здатен надавати особливу вагу інтимним і психологічним сценам. Так, у постановках, де відбуваються драматичні або ліричні моменти, хореографія дозволяє точніше відобразити переживання героїв, надаючи виразності тій чи іншій ситуації. Рухи персонажів можуть стати відображенням їх внутрішнього стану: замкнутість, тривога, злість або, навпаки, радість, щастя чи свобода. У класичних і сучасних постановках часто використовуються певні хореографічні штрихи – від стислих рухів, що вказують на напруження, до розгорнутих і розмашистих жестів, що символізують емоційну розрядку.

У багатьох сучасних інтерпретаціях українських опер, зокрема в постановках за участю танцювальних колективів, значну роль відіграє поєднання народних елементів з сучасними хореографічними стилями, що дозволяє створити нові емоційні візуальні образи. Таким чином, через нові хореографічні трактування танець стає не лише відображенням національних традицій, але й способом вираження універсальних людських емоцій, що робить їх доступними для міжнародної аудиторії.

Можемо зробити припущення, що емоційно-виразна функція танцю в українських операх є одним із ключових елементів, який дозволяє не тільки розвивати сюжетну лінію, але й поглиблювати розуміння внутрішнього світу персонажів. Танець через створення атмосферного підґрунтя допомагає формувати настрій і підкреслювати значущість подій, тоді як хореографія виступає інструментом для вираження психологічного стану героїв, відкриваючи нові грані їх емоційних переживань. Важливою рисою сучасних постановок є те, що танець виконує функцію зв'язку між традицією та інновацією, дозволяючи знаходити нові способи для вираження емоцій і значень [1, с. 209].

Танець в українських операх виконує важливу драматургічну функцію, значно впливаючи на розвиток сюжету та глибину зображених конфліктів. Хореографія в таких творах не лише доповнює вокальні та драматичні елементи, але й активно бере участь у формуванні сюжетних ліній, посилюючи кульмінаційні моменти, а також розкриваючи внутрішні конфлікти персонажів. Танець дозволяє виразити емоційний та психологічний стан героїв, поглиблюючи їхню інтерпретацію та додаючи драматургічної сили сценам.

Один із основних аспектів драматургічної функції танцю в українських операх полягає в його здатності підсилювати кульмінаційні моменти сюжету. Кульмінація опери часто є емоційно насиченим, напруженим моментом, коли розв'язка наближається, а основні конфлікти досягають своєї вершини. Танець у таких сценах виконує не лише візуальну функцію, але й надає емоційну силу, роблячи кульмінацію ще більш виразною і незабутньою [5, с. 115].

Танець, як правило, використовується для підкреслення найбільш значущих моментів, що відбуваються

в опері. Наприклад, у таких операх, як «Тарас Бульба» М. Лисенка, сцени народних свят, битв або драматичних конфліктів набувають особливої значущості завдяки хореографії, яка наповнює ці моменти динамікою і емоційною напругою. Кульмінаційні сцени битви або трагічні сцени смерті в «Тарасі Бульбі» виражають завдяки хореографічним елементам, що надають глибину і драматичний ефект. Наприклад, використання гострих, ритмічних рухів у сценах бою створює напругу, що підсилює сприйняття фізичного і емоційного протистояння.

У «Золотому обручі» Б. Лятошинського танець виступає важливим емоційним і образним елементом, який підсилює кульмінаційні сцени. Це особливо помітно у сценах, що мають політичну або соціальну спрямованість. Тут танець не просто супроводжує дію, а стає частиною емоційного підйому, коли рухи та хореографічна структура використовуються для підкреслення кульмінаційних моментів, таких як розв'язка конфлікту між героями, зокрема в сценах, що демонструють суспільні боротьби чи трагічні повороти в житті персонажів [9, с. 148].

Використання танцю для підсилення кульмінацій створює більш потужний драматичний ефект, коли рухи персонажів стають символами їхнього внутрішнього стану, відображають емоційну напругу і сприяють кращому сприйняттю сюжетного розвитку.

Танець в операх також має важливу функцію в розкритті внутрішніх конфліктів персонажів. Це особливо важливо в тих моментах, коли психологічний стан героїв не можна передати лише через вокал чи діалог, а рухи та хореографічні вирази надають можливість для більш глибокої інтерпретації персонажа. Внутрішні переживання, сумніви, боротьба між різними емоціями або моральними дилемами можуть бути виражені через хореографічні прийоми, що дозволяє створити більш багатозарову і переконливу образність.

У «Тарасі Бульбі» хореографія часто використовується для відображення складних внутрішніх переживань героїв, зокрема боротьби між обов'язком і особистими почуттями. Наприклад, сцена розриву батька з сином, коли Бульба змушений виконати свій обов'язок, навіть якщо це означає втрату сина, може бути підсилена через символічні танцювальні рухи, що показують психологічну боротьбу персонажа. У таких випадках танець слугує не тільки фізичним вираженням емоцій, а й своєрідною метафорою для демонстрації внутрішнього конфлікту [3, с. 112].

Також важливою є роль танцю у створенні конфлікту між різними персонажами або соціальними групами. В операх, де є соціальна боротьба або політичний конфлікт, танець може стати інструментом, через який персонажі виражають свою належність до певної групи, підкреслюючи різницю між ними. Наприклад, у «Золотому обручі» танець може бути використаний для вираження різних соціальних або культурних напружень, розкриваючи відмінності між персонажами через рухи та стилі танцю, що застосовуються в різних ситуаціях.

У сучасних постановках українських опер танець часто стає способом для ще більш виразного зобра-

ження психологічних аспектів героїв. Використання сучасних хореографічних стилів і технологій дає можливість створювати нові форми вираження внутрішніх переживань, зокрема через абстрактні або експресивні танцювальні техніки. Це дозволяє розкрити внутрішній конфлікт, який може бути менш явним, але надає додатковий рівень сприйняття драми.

Слід зазначити що, драматургічна функція танцю в українських операх є важливою складовою частиною мистецького вираження, яка сприяє підсиленню кульмінаційних моментів та розкриттю внутрішніх конфліктів персонажів. Через хореографію підсилюються ключові емоційні і драматичні моменти, а також здійснюється глибше проникнення в психологічний стан героїв. Танець дозволяє створювати додаткові шари значення в операх, надаючи нову перспективу для розуміння персонажів і їхніх переживань, що робить драматургію більш глибокою і багатогранною [1, с. 207].

Національно-ідентифікаційна функція танцю в українських операх виконує важливу роль у відображенні культурних цінностей і традицій, а також у формуванні національної самосвідомості. Через танець зображуються національні особливості, соціальні уявлення, а також етнічна ідентичність, що дозволяє глядачеві не тільки глибше зрозуміти історію і культуру, а й сформулювати більш глибокий зв'язок з національними традиціями. Важливою є здатність хореографії виражати національну самобутність, зберігаючи її в сучасному контексті, що дозволяє поєднати традиційне і новаторське у театральному мистецтві.

Танці в українських операх часто виконують роль збереження культурної спадщини, оскільки вони активно включають елементи народних танців, що відображають традиційні цінності, обряди та звичаї. Народні танці, зокрема, стають інструментом для передачі українського світогляду, соціальних норм і естетичних орієнтирів, властивих різним регіонам України. Вони дозволяють не лише зберігати національну культуру, але й передавати її глядачам, викликаючи почуття національної гордості та приналежності.

У творах таких композиторів, як М. Лисенка, народні танці становлять невід'ємну частину оперного мистецтва. Опера «Тарас Бульба» є яскравим прикладом того, як через хореографію передаються народні традиції та звичаї, важливі для національної ідентичності. Хореографічні елементи в цій опері відтворюють рухи, що асоціюються з традиційними українськими танцями, такими як гопак або козачок, підкреслюючи не лише фізичну витривалість і гармонію, але й духовну єдність народу. Танцювальні сцени часто супроводжуються традиційною музикою, що створює відчуття національної єдності й підсилює емоційне сприйняття сцени [6, с. 307].

У «Золотому обручі» Б. Лятошинського народні танці також використовуються як спосіб зображення етнічної самобутності та колективної ідентичності. Танці, що зображують святкові або ритуальні сцени, дозволяють глядачеві відчувати культурну спадщину, яка лежить в основі конфліктів або соціальних явищ, що

розгортаються в опері. Вони допомагають відтворити атмосферу певного часу і місця, надаючи всій опері аутентичний національний колорит.

Залучення народних танців до складу опери також сприяє конструюванню певної національної картини світу, де звичаї, культура, соціальні відносини і навіть ідеї про честь та гідність представлені через рухи і жести персонажів, що втілюють певні архетипи української нації. Таким чином, танець виконує функцію збереження і передачі культурних традицій, а також виступає засобом активного виявлення національних цінностей.

Танець в українських операх не лише відображає національні традиції, але й має потужну роль у формуванні національної самосвідомості глядачів. Через яскраві образи, виразні рухи і емоційні танцювальні сцени, опера може сприяти розвитку почуття національної гордості та самопізнання. Оскільки українські народні танці втілюють духовні та моральні основи народу, глядачі, спостерігаючи за такими сценами, можуть відчувати себе частиною цієї культурної спадщини, що сприяє поглибленому розумінню національної ідентичності.

Відображення національної самосвідомості через танець також набуває особливого значення в контексті сучасних постановок, де танець і хореографія використовуються як основні інструменти для вираження ідеї національної гідності, свободи і боротьби. У цей час танець стає способом не тільки емоційного, але й ідеологічного вираження національних прагнень.

Опера як жанр театального мистецтва має потужний вплив на формування соціальних і культурних наративів, що зокрема сприяє вираженню ідентичності народу. У контексті українських опер, народні танці, що використовуються на сцені, сприяють розвитку національної самосвідомості, закликаючи глядачів до збереження культурної спадщини, поваги до традицій та відчуття зв'язку з історією. Через хореографію формуються ідейні уявлення про націю як єдину, сильну і витривалу спільноту, де кожен рух на сцені символізує глибокі історичні та культурні корені.

У сучасних постановках національна самосвідомість також формується через інтеграцію елементів сучасної хореографії з традиційними українськими танцями, що дозволяє виявити динамічний процес розвитку національної культури. Застосування таких технік дозволяє переглядати і переосмислювати культурні традиції, роблячи їх актуальними для сучасної аудиторії, тим самим формуючи нову, адаптовану національну самосвідомість [7, с. 210].

Зазначимо що, національно-ідентифікаційна функція танцю в українських операх має важливе значення як для збереження культурних традицій, так і для формування національної самосвідомості. Через народні танці в опері зображуються глибинні національні цінності, соціальні норми та культурні традиції, що дозволяє глядачам відчувати себе частиною національної спільноти. Крім того, хореографічні елементи не лише відображають культурну спадщину, але й сприяють

формуванню національної ідентичності, активізуючи уявлення про націю, її історію та культурні здобутки. Танець у цьому контексті стає важливим інструментом, через який глядачі можуть переосмислити своє місце у національній спільноті та підтримувати культурні традиції на сучасному етапі.

Висновки. Отже, на основі застосування загальнонаукових методів (аналіз, синтез, узагальнення, систематизація) і конкретно-наукових підходів, таких як порівняльно-зіставний аналіз, ми розглянули ключові особливості використання танцю в оперному мистецтві. У процесі дослідження доведено, що танець у контексті української опери виконує кілька функцій: під-

силює емоційне наповнення сценічної дії, відображає національні традиції, підкреслює етнічну ідентичність і створює додатковий рівень естетичної виразності. Разом із тим, розглянуто виклики, що виникають у процесі інтеграції танцю в оперу, серед яких збереження автентичності танцювальних форм, адаптація народного матеріалу до вимог сценічної постановки та забезпечення балансу між музичною й хореографічною драматургією. Таким чином, танець у структурі української опери розглядається як багатогранний мистецький код, який поєднує традиції та інновації, забезпечує цілісність сценічної форми й сприяє розкриттю національної самобутності у світовому оперному мистецтві.

Література:

1. Вовкун В. В. Тенденції сучасної режисури в оперному мистецтві України. Мистецтвознавчі записки. Випуск 37. Київ, 2020. С. 207–211.
2. Казначеева Т. Специфіка втілення жанру гопака в опері й у побутовій танцювальній практиці. Музичне мистецтво і культура. 2(30), 2021. С. 21–31. URL: <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-2>.
3. Казначеева Т. Національні танцювальні тенденції в операх «Облога Дубно» П. Сокальського і «Тарас Бульба» М. Лисенка на сюжет М. Гоголя. Музичне мистецтво і культура. (21), 2015. С. 107–117.
4. Касьянова О. В. Особливості інтерпретації танцю в сучасній оперній виставі. *Chaconis* Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2(11). 2011. С. 118–122.
5. Касьянова О. Поліфункціональність танцювальних сцен в оперній виставі. *Chaconis* Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, (1(58)). 2023. С. 112–128. URL: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(58\).2023.284761](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(58).2023.284761).
6. Лягущенко А. Г. Вплив хореографічного мистецтва на розвиток театральної справи України: історичний аспект. *Вісник* Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 4. С. 305–310.
7. Муравська О. В. «Золотий обруч» Б. Лятошинського в успадкуванні духовноміфологічних настанов музичного театру Європи. *Вісник* Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2023. № 3. С. 178–184.
8. Рощенко О. Г. Поетика «Заповіту» Тараса Шевченка в опері Миколи Лисенка – Михайла Старицького «Тарас Бульба». *Chaconis*. 2014. № 1(22).
9. Хоцяновська Л. Ф., Перова Г. О. Інтерпретація оперних творів на українській балетній сцені. Танцювальні студії. 4(2), 2021. С. 144–151. URL: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.4.2.2021.249293>.

References:

1. Vovkun V. V. (2020) Tendentsiyi suchasnoyi rezhysury v opernomu mystetstvi Ukrayiny. [Trends in modern directing in the opera art of Ukraine]. *Mystetstvovznachchi zapysky*. Vypusk 37. Kyiv. p. 207-211 [in Ukrainian].
2. Kaznacheeva T. (2021) Spetsyfika vtilennya zhanru hopaka v operi y u pobutoviy tantsyuvalnyy praktytsi. [Specifics of the embodiment of the hopak genre in opera and in everyday dance practice]. *Muzychne mystetstvo i kultura*. 2(30). p. 21-31. URL: <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-2> [in Ukrainian].
3. Kaznacheeva T. (2015) Natsionalni tantsyuvalni tendentsiyi v operakh «Obloha Dubno» P. Sokalskoho i «Taras Bulba» M. Lysenka na syuzhet M. Hoholya. [National dance trends in the operas “The Siege of Dubno” by P. Sokalsky and “Taras Bulba” by M. Lysenko based on the plot of M. Gogol]. *Muzychne mystetstvo i kultura*. (21). p. 107-117 [in Ukrainian].
4. Kasyanova, O. V. (2011) Osoblyvosti interpretatsiyi tantsyu v suchasniy operniy vystavi. [Peculiarities of dance interpretation in a modern opera performance]. *Chasopys Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaikovskoho*. 2(11). p. 118–122 [in Ukrainian].
5. Kasyanova, O. (2023) Polifunktsionalnist tantsyuvalnykh stsen v operniy vystavi. [Polyfunctionality of dance scenes in an opera performance]. *Chasopys Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny im. P. I. Chaikovskoho*. (1(58)). p. 112–128. URL: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(58\).2023.284761](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(58).2023.284761) [in Ukrainian].
6. Lyahushchenko A. H. (2018) Vplyv khoreografichnoho mystetstva na rozvytok teatralnoyi spravy Ukrayiny: istorychnyy aspekt. [The influence of choreographic art on the development of theatrical art in Ukraine: a historical aspect]. *Visnyk Natsionalnoyi akademiyi kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. No 4. p. 305–310 [in Ukrainian].
7. Muravska O. V. (2023) «Zoloty obruch» B. Lyatoshynskoho v uspadkuvanni dukhovnomifolohichnykh nastanov muzychnoho teatru Yevropy. [“The Golden Hoop” by B. Lyatoshinsky in the inheritance of spiritual and mythological guidelines of the musical theater of Europe]. *Visnyk Natsionalnoyi akademiyi kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. No 3. p. 178–184 [in Ukrainian].
8. Roshchenko O. H. (2014) Poetyka «Zapovitu» Tarasa Shevchenka v operi Mykoly Lysenka – Mykhayla Starytskoho «Taras Bulba». [Poetics Taras Shevchenko’s “Testament” in Mykola Lysenko – Mykhailo Starytsky’s opera “Taras Bulba”]. *Chasopys*. No 1 (22) [in Ukrainian].
9. Khotsyanovska, L. F., Perova, H. O. (2021) Interpretatsiya opernykh tvoriv na ukrayinskiy baletniy stseni. [Interpretation of operatic works on the Ukrainian ballet stage]. *Tantsyuvalni studiyi*. 4(2). p. 144–151. URL: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.4.2.2021.249293> [in Ukrainian].

ЗВУЧАННЯ ЧАСУ: ФОРТЕПІАННЕ ТРІО МОЦАРТА B-FLAT MAJOR

Руденко Олександр Федорович,

старший викладач кафедри музичного мистецтва

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ORCID ID: 0000-0002-0368-6445

Web of Science ResearcherID: HGv-1255-2022

У статті розглядається жанр фортепіанного тріо у творчості Вольфганга Амадея Моцарта – одного з найвидатніших представників світового музичного мистецтва. За творче життя Моцарт створив вісім фортепіанних тріо, більшість із яких написані для розповсюдженого на той час складу інструментів: клавесин, скрипка, віолончель (винятком є тріо E-flat major; створене для фортепіано, альти та кларнета), і його опус B-flat major є досить типовим для цього жанру.

Автор дослідження акцентує увагу на поєднанні творчих експериментів і практичної діяльності Моцарта. Фортепіанні тріо виступають важливою формою щодо апробації важливих музичних прийомів, а також як засіб задоволення вимог впливових замовників. Проаналізовано перше тріо B-flat major (К. 254) «Дивертисмент», створене у 1776 році, коли Моцарт працював у Зальцбурзі. Опус виник у період роботи над Симфонією № 31 («Паризькою») та Концертом для фортепіано № 17 і знаменує початок досить активної діяльності композитора у жанрі камерної музики. У дослідженні підкреслюється, що, попри камерний характер, творам притаманна витонченість, гармонійність, досконалість та багатство музичної мови.

Стаття досліджує стилістичний почерк Моцарта на прикладі тріо. Розглядається бездоганність мелодичної структури, гармонійної майстерності та зрозумілості музичного мовлення. Доводиться, що унікальність творчості Моцарта полягає в тому, що його музика доступна і зрозуміла для слухачів будь-якого віку та рівня підготовки, але водночас залишається складною для аналітичного осмислення.

Стаття стане в нагоді як професійним виконавцям, так і студентам вищих мистецьких навчальних закладів, оскільки робота над фортепіанними тріо на заняттях камерного ансамблю розкриває унікальність музичної мови Моцарта. Аналіз тембрових і динамічних відтінків, точність виконання штрихів і глибина музичних діалогів сприяють формуванню професійної майстерності виконавців будь-якого рівня.

У статті також наголошується на важливості оригінальних видань тріо, здійснених у другій половині ХХ століття під редакцією В. Плата та В. Рема, які зберегли автентичність авторського задуму, надаючи практикуючим музикантам доступ до більш оригінальних партитур.

Дослідження підкреслює значущість фортепіанних тріо для розуміння творчого методу Моцарта, його геніальної прототи та невичерпної естетичної цінності.

Ключові слова: виконавська діяльність, жанр, камерний ансамбль, композитор, Моцарт, музична творчість, тріо.

Rudenko Oleksandr. Sound of Time: Mozart's Piano Trio B-Flat Major

The article examines the genre of piano trio in the works of Wolfgang Amadeus Mozart, one of the most outstanding representatives of world musical art. During his creative life, Mozart created eight piano trios, most of which were written for the common instrumental ensemble of the time: harpsichord, violin, and cello (with the exception of the E-flat major trio, created for piano, viola, and clarinet), and his B-flat major opus is quite typical for this genre.

The author of the study focuses on the combination of Mozart's creative experiments and practical activities. The piano trios serve as an important form for testing significant musical techniques, as well as a means of satisfying the demands of influential patrons. The first trio in B-flat major (K. 254) 'Divertimento', created in 1776 when Mozart was working in Salzburg, is analyzed. The opus emerged during the period of working on Symphony No. 31 ('Paris') and Piano Concerto No. 17, and marks the beginning of the composer's quite active involvement in the genre of chamber music. The study emphasizes that despite the chamber nature, the works are characterized by elegance, harmony, perfection, and the richness of musical language.

The article explores Mozart's stylistic signature through the example of trios. It examines the flawlessness of melodic structure, harmonic mastery, and clarity of musical expression. It is argued that the uniqueness of Mozart's creativity lies in the fact that his music is accessible and understandable to listeners of any age and level of preparation, yet remains complex for analytical comprehension.

The article will be useful both to professional performers and students of higher art institutions, as working on piano trios in chamber ensemble classes reveals the uniqueness of Mozart's musical language. The analysis of timbral and dynamic nuances, precision of articulation, and depth of musical dialogues contribute to the formation of professional skills of performers at any level.

The article also emphasizes the importance of the original editions of trios, published in the second half of the 20th century under the editorship of V. Plat and V. Rem, which preserved the authenticity of the author's intent, providing practicing musicians with access to more original scores.

The study highlights the significance of piano trios for understanding Mozart's creative method, his genius simplicity, and inexhaustible aesthetic value.

Key words: performance activity, genre, chamber ensemble, composer, Mozart, musical creativity, trio.

Вступ. За коротке життя геній світового музичного мистецтва Вольфганг Амадей Моцарт створив вісім фортепіанних тріо. Майже всі вони, за виключенням одного, написані для типового на той час складу інструментів – cembalo, violino, violoncello. Виключенням тріо E-flat major, яке створено для складу: фортепіано, viola, clarinetto. Про жанр фортепіанного тріо, як і про будь-який жанр, у якому працював Моцарт, не можна сказати, що він більш простий, якщо порівнювати цей жанр з більш масштабними опусами, які створювалися паралельно, або знаходяться зовсім поруч у часовому вимірі. Варто розуміти, що є і практична сторона діяльності композитора, коли хочеться експериментувати а часу на виконання замовлень, де замовник надзвичайно впливова особа, яка чекає твір на задалегідь заплановане свято, обмаль. Мабуть, саме тому фортепіанні тріо з'являються поряд з творами крупної форми. Говорячи сучасною мовою, апробація напрацювань йшла у декількох напрямках максимально надаючи користі.

Тріо B-flat major (К. 254) «Дивертисмент» (1776) є першою спробою створення музики для камерних ансамблів. Опус створений двадцятирічним Моцартом, який працював музикантом у Зальцбурзі, виник майже поряд із Симфонією № 31 «Паризька» (К. 297/300a) та Концертом для фортепіано № 17 (К. 453). Стиль композитора на момент створення останнього твору цього жанру (Тріо G-dur, KV 564) майже не зазнав змін, демонструючи витонченість, чарівність та майстерність при побудові мелодії та гармонії.

У наступні періоди творчості композитора фортепіанні тріо будуть знаходитися поруч із надзвичайно знаковими творами композитора. Такий взаємовплив буде таким щільним, що остаточно довести, що походить і від чого, практично не можливо, але всім опусам буде притаманна та геніальна простота музичної мови, яка знаходить відгук у слухача вже понад двох століть. Музична мова композитора настільки природня та фантастично зрозуміла настільки, що досить важко дослідити етапи її удосконалення. Перші опуси композитора мають самісінько таке саме легке, невимушене та органічне музичне викладення як і останні. Разом з тим, вкрай важливо розуміти, що легкість та невимушеність тільки на перший погляд здаються такими простими. При більш детальному розгляді стає помітно як майстерно композитор користується набутими з малечку фаховими знаннями помноженими на постійну виконавську практику.

Доступність музичної мови композитора не викликає жодних сумнівів, оскільки вона однаково захоплююча та зрозуміла як для дорослих, з самим різним рівнем музичного досвіду, так і дітей, а ось сам принцип, правила та «схема», за якими можна так геніально говорити музичною мовою так і залишаються недосяжними. Не менш цікавим є і сам процес творчого опанування музичної мови композитора. Сам процес усвідомлення розуміння музичної мови надзвичайно цікаво спостерігати на заняттях з камерного ансамблю у процесі роботи над фортепіанними тріо. При роз'ясненнях викладача щодо тембрової та динамічної наси-

ченості, важливості вірного звуковидобування та точного дотримання штрихів досить швидко звучання стає наповненим та виразним, з'являється необхідна експресія, звукова забарвленість та виразність. Трансформація звучання настає майже миттєво, що часом призводить до негативних наслідків у вигляді втрати досконалої інтонації, втрати загального динамічного бачення, порушення досконалих штрихів у струнних та фортепіано.

У процесі злагодженої роботи над творами поступово відкривається вишуканість мови Моцарта, краса та бездоганність музичних діалогів, гармонія образів починає сприяти більш уважному ставленню до музичних конструкцій, розумінню важливості безперервного та рівномірного переходу від одного напрямку руху смичка до іншого під час гри на інструментах.

У II половині XX століття під редакцією В. Плата та В. Рема було здійснено видання фортепіанних тріо. Це видання дає можливість для практикуючих музикантів ознайомитися з оригінальними партитурами, що не зазнали великої кількості перевидань, які інколи ведуть до появи помилок, не створених композитором.

Матеріали та методи. У якості матеріалів дослідження виступають партитури фортепіанних тріо Моцарта, які дозволяють дослідити авторські правки, наявність або відсутність позначень динаміки, штрихів та ін. Досить важливим аспектом є і порівняння перших видань, які вийшли друком за життя композитора, або в перше десятиліття після його смерті, з сучасними академічними виданнями, оскільки перші дозволяють наочно побачити панувавши тогочасні музичні практики, а сучасні дозволяють ознайомитися з коментарями, які фіксують, а інколи й пояснюють появу позначок та коментарів у різних виданнях. Надзвичайно важливими є документи моцартовської епохи, зокрема його листи, згадки про створення композицій, відгуки на виконання тріо, етичні та естетичні смаки і погляди. Роботи тогочасних теоретиків на штамп Й. Кірнбергера та Ф. Марпурга дають уявлення про тогочасні музичні норми та естетичні принципи, що важливо для розуміння самого стилю Моцарта. Найважливішим каталогом є напрацювання Кьохеля, який є все ж основним довідником щодо хронологічного впорядкування та ідентифікації фортепіанних тріо. Методи дослідження: аналіз форми (розгляд структури кожної частини тріо B-flat major (К. 254); Музично-теоретичний аналіз, який включає аналіз форми (дослідження структури, форми тощо), гармонічний аналіз (дослідження музичної мови), мелодичний аналіз (вивчення мелодичних ліній та інтонації), ритмічний та фактурний аналіз (ритмічна організація твору та дослідження взаємодії інструментів); Історичний (дослідження біографії Моцарта, тогочасних мистецько-культурних процесів); Використання сучасних технологій (цифровані рукописи та наявні у всесвітній мережі аудіо- та відеозаписи фортепіанних тріо, які знаходяться у вільному доступі).

Результати дослідження. Зальцбург, чарівне місто в Австрії, яке відіграє ключову роль у біографії всес-

вітньо відомого композитора Вольфганга Амадея Моцарта. Моцарт зростав у музичному середовищі: його батько Леопольд Моцарт був відомим музикантом та композитором, який служив при дворі архієпископа Зальцбурзького.

Зальцбург суттєво вплинув на становлення Моцарта як музиканта і композитора. З раннього віку його готували до музичної професії, і вже у досить ранньому віці майбутній композитор та віртуоз здійснив численні концертні турне по містах Європи, демонструючи свої видатні здібності. Попри успіхи поза рідним містом, стосунки Вольфганга із зальцбурзьким двором були не найкращі. Досить важкі умови праці та обмеження творчості зрештою змусили його залишити рідний Зальцбург і вирушити до Відня, де він досяг вершини своєї кар'єри. У сучасному місті збереглися численні місця, пов'язані з життям та творчістю Моцарта. Наприклад, його рідний будинок №9 на вулиці Гетрайдегасе, є зараз музеєм, привітно зустрів 17 річного юного генія, який повернувся у 1773 році з подорожі по містам Європи. Виступи зробили його членом Болонської академії. Через два роки, композитор подорожуючі до Мюнхена у листі до матері писав, що прем'єра його нової опери «*La finta giardiniera*» відбулася з таким шаленим успіхом [2, с. 712].

На той час композитору було дев'ятнадцять років. У листі до Дж. Б. Мартіні, у якого молодий Моцарт навчався мистецтву композиції та контрапункту, він говорить, що працює не тільки над творами крупної форми, а і над камерними [2, с. 314]. Камерними доробками композитора у 1776 році стали різні за складом ансамблі, які позначаються назвою дивертисмент (від французького слова «*divertissement*», що буквально позначає «розвага» або «відволікання»). Метою дивертисменту було створення святкового, піднесеного та емоційного настрою. Важливо відзначити, що ця форма була надзвичайно затребувана. Побудова дивертисменту може бути досить різна. Це і менует, марш, варіація, сонатне алєгро. Саме така розповсюджена побудова і знайшла втілення у тріо для чембало, скрипки та віолончелі.

Відомо, що серед камерних творів юного Моцарта це був один із самих популярних. Його включали у концертний репертуар поряд із творами Гайдна не тільки у виступах Вольфганга, а і його сестри Марії Анни, популярної тогочасної клавесиністки. У книзі одного з головних моцартоведів О. Яна зазначається, що твір у виконанні Марії Анни, популярного скрипаля А. Янича та віолончеліста Й. Рейха викликав величезне захоплення [7, с. 516].

Протягом наступних століть тріо E-flat мажор в рази збільшило кількість своїх прихильників. До професійних виконавців та любителів музичного мистецтва додалися й здобувачі мистецької освіти, які із задоволенням його виконують, отримуючи навички спільної гри на музичних інструментах. Хотілось би зазначити, що незважаючи на те, що хоча цей дивертисмент і вважається офіційно першим такого напрямку твором він надзвичайно досконалий, оскільки на той час компо-

зитор мав у доробку не тільки дитячі твори подібного типу у вигляді шести тріо для клавесину, скрипки та віолончелі (інколи замість скрипки була задіяна флейта), а й багатьох інших творів у самих різних жанрах включно з симфоніями, ораторіями, операми, квартетами, квінтетами та ін.

Саме тому, починаючи говорити про технічний аспект тріо ми починаємо розмову про опус, створений зрілим майстром, який мав досвід та власне бачення щодо побудови та музичного тріо та досвід у підкресленні значущості кожного з інструментів під час створення та встановлення взаємозв'язку між ними. Перш за все ми повинні розуміти всю важливість кожного з інструментів, які мають власні яскраво виражені тембри звучання. Це відіграє певну роль у створенні власного оповідання. Наприклад, у подібних тогочасних творах партія віолончелі мала більш функціонально-басову роль, але Моцарт розширює її, роблячи голос інструмента абсолютно рівним розмовником. Такий підхід дещо перегукується з напрацюваннями Боккеріні, Скарлатті, Саммартіні на творчість яких Моцарт спирався під час створення власних напрацювань. Досить відчутною є і спорідненість форми, побудова мелодії, застосування динаміки та прикрас тріо B-flat мажор з деякими творами Гайдна, що говорить про дотримання певних існуючих традицій та значущість для Моцарта його кращих музичних знахідок, що перш аніж стати реформатором, необхідно оволодіти кращими надбаннями свого часу. У наш час де дозволить глибше зрозуміти важливі культурні та мистецькі явища XVIII століття та по-справжньому оцінити оригінальність, унікальність, своєрідність тогочасного музичного мистецтва.

Перша частина: Allegro. Частина відкривається яскравою темою в мажорі, яка встановлює оптимістичний та енергійно-жвавий тон твору. Скрипка та фортепіано виконують головну мелодію у виключно витонченій манері, демонструючи багатство гармонічного мислення Моцарта. Відзначимо, що чітка ритмічна структура та контрастні динаміки додають драматизму і емоційності. Безсумнівно і те, що настрої, який зберігається протягом усієї частини, створює головна партія (такти 1-20). Її сонячний та завзято-веселий характер відтворюється завдяки окрасу тональності, яку так тонко відчував композитор, урочистому характеру та висхідним мелодичним фразам. На початку було вказано, що Моцарт одночасно працював над декількома абсолютно різними творами, що тільки додавало шарму його творчим експериментам.

Перша частина (Allegro assai) є тому підтвердженням, оскільки вона надзвичайно нагадує інструментальні tutti опер-буфа з її яскраво викладеною речитативністю, ритмічною побудовою та піднесеним характером. З першого ж такту слухач занурюється у цілий колаж витонченого ліризму, тонкого гумору та позитивного настрою. Для досягнення максимального звучання притаманного саме моцартовської епосі необхідно уважно дотримуватися чіткого, не змазаного штриху, відсутності форсування звуку. Важли-

вим є й уважне дотримання *staccato* у скрипковій партії, особливо при перегукуванні з партією клавішного інструменту з чітко вказаним *non legato*. При будові динамічного плану частини необхідно дотримуватися загальної манери виконання для запобігання динамічної відокремленості партії клавішного інструменту. Скрипкова партія повинна при цьому контролювати загальну динаміку, особливо у закінченнях фрази. Заданий композитором темп *Allegro assai* повинен бути заданий з першого такту частини, і його пульсація повинна відчуватися протягом усієї частини. Самий простіший шлях до вірного темпу вже з першої ноти – активний афтакт партії скрипки, який є важливим поштовхом саме у необхідний темп, і ні у якому разі не домінування голосу скрипки над іншими учасникам не припустимо. У листах до батька Моцарт досить часто звертав увагу на негативне ставлення щодо нечіткого та неуважного виконання музичних прикрас, безпідставної зміни темпу. На його думку, це були ознаки недостатньої підготовки або відсутності смаку виконавця [2, с. 111]. Для дотримання, єдиного відчуття у всіх виконавців, на репетиціях першої частини можна порадити час від часу раптово повертатися до перших тактів твору, що допоможе миттєво переналаштувати саме на необхідний темп та внутрішній настрій. У подальшому це дозволить ще більше розвинути внутрішнє відчуття темпу, яке у подальшому стане у нагоді при необхідності стабілізації темпу в разі будь якої необхідності. Не менш важливої уваги з перших тактів частини потребує і динаміка. За задумкою Моцарта, вона для зміни, або посилення необхідного настрою змінюється несподівано та раптово. При виконанні не потрібно робити натяк на те, що відбудеться динамічна зміна, оскільки це входить у розріз з тогочасним розумінням виконання тогочасних майстрів. Для створення необхідного динамічного звучання повинно звернути увагу і на ступінь поєднання притиску смичку та стриманості клавішного відтворення звуку особливо у розділах, де вказано *forte*. Подібні навички є вкрай необхідними для відтворення тогочасного стилю в цілому, бо, наприклад, зміна динаміки, яка, як вже сказано, повинна відбуватися раптово і є тим елементом, який створює у слухача сонячний, веселий та бадьорий настрій.

Сполучна партія (такт 21-34) є продовженням створення вже заданому головною партією настрою. Разом з тим відбувається перехід до домінантної тональності (F major), темп трохи сповільнюється, з'являються більш ліричні елементи. Її невеличкий розмір, 17 тактів, вміщує елегантні та вишукані перегукування партії клавішного інструменту та скрипки. Досить важливо відразу акцентувати увагу на важливості виконання подібних перегукувань на *legato*, без застосування невинуватих акцентів. Такий підхід допоможе відтворити обґрунтовано окреслену та логічно побудовану фразу. Сполучна партія вміщує важливі мелодичні прикраси (мелізми), які є необхідним елементом створення атмосфери саме тієї епохи. Партія кардинально не змінює світлий настрій *allegro*, хоча і робить його більш теплим. Цьому активно сприяє партія клавішних, якщо

її фрази будуть відтворені навмисно м'яко та зі звертанням уваги на вкраплених композитором невеличкій зупинці.

Говорячи про партію клавішного інструменту, необхідно звернути увагу і на важливість зміни нюансу при відхиленні у мінорний лад, хоча в цілому розвиток побічної партії набуває розвитку надзвичайно енергійно, що дозволяє зберегти радісний настрій.

Заключна партія, яка починає свій початок з 66 такту зберігає загальний настрій частини. Її фактура набуває більшої компактності та щільності, що становить неабияку складність для виконавців при побудові єдиного динамічного ансамблю.

Розробка побудована на матеріалі головної партії, але в музичній мові відчутні деякі мінорні відтінки, які викликані ланцюгом мінорних модуляцій: B dur, C moll, D dur, G moll.

Заключний розділ є своєрідною підготовкою до репризи, яка стверджує світлий та бадьорий настрій першої. Побудова подібним чином динамічного плану, можливо, пов'язана з симпатіями композитора Мангеймської школи, що не віталось його батьком Леопольдом.

Adagio – II частина. Автор знову ніби нарочито привертає увагу до власного захоплення операми. Це відразу стає помітно завдяки наявності у повільних розділах такої собі вокалізації. Інструментальні голоси то ретельно відтворюють пасажі, то навпаки, переходять на речитатив. Така прекрасна імітація інструментів голосу пов'язана з приватними заняттями у тогочасній мега-зірці тогочасного вокального мистецтва – Фарі-неллі та Тендуччі. Для відтворення стилю композитора необхідно акцентувати увагу на плавному звуковидобуванні смичком звуку та імітації вокального вібрато. Окреслюючи *Adagio*, можна сказати, що це досить значуща частина, створена у сонатній формі. Про це говорить наявне широке коло образів та ємність музичного викладення. Досягненню цього сприяє вже згаданий популярний принцип контрастного динамічного співставлення, що посилюється тональними відхиленнями у розробці. Реприза ніби підсумовує створений образ.

III частина: *Rondeau* (*Tempo di Menuetto*, B-dur). При складанні плану виконання частини надзвичайно важливими є авторські позначки у партитурах. Примітки окресляють необхідну форму, оскільки вона реалізована Моцартом у даному тріо дещо відхиляється від загальноприйнятого на той час. Наприклад головна тема створена у формі періоду. В цілому її можна охарактеризувати як рондо з певними ознаками сонатності. Загальний настрій частини ніби автопортрет самого молодого та енергійного композитора, хоча це, звісно тільки припущення. Колаж епізодів насичених різними відтінками веселого настрою створюється характерним енергійним у тембром та динамікою клавішного інструменту у поєднанні *vibrato* інших інструментів. Задля підтримання необхідного стилю, смичкові інструменти повинні застосовувати єдину атаку звуку, що позитивно вплине на загальний настрій та реалізацію якісної звучності ансамблю в цілому.

З листів Моцарта стає зрозуміло, як він відносився до якісного виконання пасажів, де досить важливе місце займає філірування звуку. У III частині (як і у всіх творах майстра) філіровка звуку повинна бути не тільки найвитонченішою, а й по можливості схожою для всіх учасників тріо.

Висновки. Фортепіанні тріо Моцарта відзначаються гармонійністю та досконалістю музичної мови, поєднуючи доступність для слухачів із складністю для аналітичного осмислення. Його тріо B-flat major (К. 254) є визначною віхою в еволюції камерної музики. Моцарт розширив традиційні ролі інструментів у тріо, зокрема надав віолончелі рівноправну функцію у музичному діалозі, що відображає вплив сучасників і передвісників, таких як Гайдн та Боккеріні. Твори демонструють поєднання галантного стилю з більш складними

музичними прийомами. Композитор використовує форми, збагачені мелодичними прикрасами, раптовими динамічними змінами та майстерним використанням тембрових і гармонійних ресурсів. Робота над фортепіанними тріо сприяє розвитку виконавської майстерності, оскільки вимагає точності інтонації, гармонійного ансамблю та вміння передати нюанси динаміки й тембрової палітри. Тріо B-flat major (К. 254) є не лише музичним, а й культурним феноменом, який ілюструє музичні та естетичні смаки епохи. Вивчення оригінальних партитур і редакцій ХХ століття дозволяє зберегти автентичність і передати задум композитора сучасним виконавцям. Геній Моцарта полягає у здатності поєднувати естетичну витонченість із доступністю музики для слухачів будь-якого віку, що зберігає її актуальність понад два століття.

Література:

1. Горюхіна, Н.А. Еволюція сонатної форми. Музична Україна. Київ, 1973. 310 с.
2. Abert, G. W. A. Mozart, by Breitkopf and Hartel 1923. 1552 S.
3. Dommer, A. Musikalisches Lexicon: auf Grundlage des Lexicons von H.Ch. Koch / A. von Dommer, H.Ch. Koch. – Heidelberg: Academische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr, 1865. 1010 S.
4. Giegling, F. Vorwort. Zum vorliegenden Band / F. Giegling // W. A. Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Serie I, Bühnenwerke, Werkgruppe 4: Oratorien, geistliche Siengspiele und Kantaten. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter, 1958. 112 S.
5. Glover, J. Mozart's Women / J. Glover. – London: Pan Books, 2006. 436 p.
6. Henzel, C. Von der Konzertarie zur konzertanten Operaufführung zur Funktion der Opernmusik im Konzertleben im späten 18. Jahrhundert / C. Henzel // Mozart-Jahrbuch 2000. – Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter, 2002. S. 167-178.
7. Jan O W. F. Mozart. Bde I-IV. Bd. I. Lpz., 1856. 1380 S.
8. Klasen, L. Wolfgang Amadeus Mozart, sein Leben und seine Werke / L. Klasen. – Wien: L. Klasen-Verlag, 1897. 112 S.
9. Mancini, G. Practical reflections on the figurative art of singing / G. Mancini. – Boston: Richard G. Badger, 1912. 194 p.

References:

1. Horyukhina N. A. (1973). Evolyutsiya sonatnoyi formy. Muzychna Ukrayina. Kyiv. 310 p. [in Ukrainian].
2. Abert, G. W (1923). W. A. Mozart, by Breitkopf and Hartel [W. A. Mozart, by Breitkopf and Hartel]. 1552 p. [in German].
3. Dommer, A. (1865). Musikalisches Lexicon: auf Grundlage des Lexicons von H.Ch. Koch [Musical Lexicon: Based on the Lexicon by H.Ch. Koch]. A. von Dommer, H.Ch. Koch. Heidelberg: Academische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr. 1010 p. [in German].
4. Giegling, F. (1958). Vorwort. Zum vorliegenden Band. F. Giegling. W. A. Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Serie I, Bühnenwerke, Werkgruppe 4: Oratorien, geistliche Siengspiele und Kantaten. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter. 112 p.
5. Glover, J. (2006). Mozart's Women. J. Glover. London: Pan Books. 436 p. [in England].
6. Henzel, C. (2002). Von der Konzertarie zur konzertanten Operaufführung zur Funktion der Opernmusik im Konzertleben im späten 18. Jahrhundert. C. Henzel. Mozart-Jahrbuch 2000. – Kassel, Basel, London, New York. Pp. 167-178.
7. Jan, O. (1856.) W. Mozart [W. Mozart]. Bde I-IV. Bd. I. Lpz. p. 1380. [in German].
8. Klasen, L. (1897) Wolfgang Amadeus Mozart, sein Leben und seine Werke. [Wolfgang Amadeus Mozart: His Life and His Works] / L. Klasen. Wien. 112 p. [in German].
9. Mancini, G. (1912). Practical reflections on the figurative art of singing. G. Mancini. Boston: Richard G. Badger. 194 p.

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧИСТЬ ПАВЛА СЕНИЦІ У ВИКЛИКАХ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Стахевич Олександр Олександрович,
викладач кафедри музичного мистецтва, аспірант
Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка
ORCID ID: 0000-0002-5195-6753

Розглянуто еволюцію камерно-вокальної творчості визначного українського композитора Павла Сениці (1879–1960) у контексті соціально-політичних зрушень першої третини ХХ століття. Відзначено типовий для митців – вихідців з України шлях композитора до набуття професійності: видатні здібності й прагнення займатися музикою надали можливість навчатися і завершити Московську консерваторію, а після залишитися працювати в ній. Відзначено, що, незважаючи на проживання в столиці імперії, а згодом країни рад, П. Сениця весь час був кривно пов'язаний з Україною, насамперед з Харковом. Камерно-вокальні твори, які він писав протягом всього життя, змістовно і стилістично відбивають ті зрушення, які відбувалися в вітчизняній культурі окресленого періоду. Перші солоспіви на слова Т. Шевченка було створено ще під час навчання у школі Воздвиженського братства. Ці композиції демонструють традиційний національно-романтичний стиль композиції, характерний для М. Лисенка та представників цього напрямку початку ХХ століття. Навчання у консерваторії та впливи культури «срібного віку» позначилося на зверненні композитора до декадансних образів та модерних засобів композиції. Це солоспіви на слова К. Бальмонта, Л. Косуновича, Ф. Сологуба, О. Чюміної, у тому числі схожих за настроями віршів українських поетів М. Кічури, М. Шаповала. Після 1910-х років у камерно-вокальній творчості композитор звертається виключно до текстів українських поетів (О. Коваленко, О. Олесь, В. Сосюра). У 1920-х роках солоспіви та пісні П. Сениці присвячено освідуванню радісного життя у новій соціалістичній країні (А. Дикий, Я. Мамонтов, М. Рильський, В. Сосюра, П. Тичина). Проте композитор залишається вірним собі, його хвилюють питання людської гідності, щирості почуттів, існування України. Багато камерно-вокальних композицій у 1920–1930-ті роки пишеться на вірші «неблагонадійних» поетів П. Голоти, М. Кічури, О. Коваленка, О. Неприцького-Грановського, О. Олеся, М. Фляньського, М. Шаповала та ін. У романах і піснях П. Сениці, створених на власні тексти, переважає пейзажно-зображальний характер.

Ключові слова: камерно-вокальне мистецтво, українська музика першої третини ХХ століття, творчість П. Сениці, романс, солоспів, жанрово-стильові орієнтири, соціально-політичні виклики доби, художньо-естетичні запити, ідеологізація мистецтва.

Stakhevich Oleksandr. Chamber and vocal creativity of Pavl Senytsia in the challenges of Ukrainian musical art of the first third of the 20th century

The article examines the evolution of the chamber and vocal works of the prominent Ukrainian composer Pavlo Senytsia (1879–1960) in the context of the socio-political changes of the first third of the 20th century. The composer's path to becoming a professional, typical for artists from Ukraine, is noted: outstanding abilities and a desire to engage in music provided the opportunity to study and graduate from the Moscow Conservatory, and then to stay and work there. It is noted that, despite living in the capital of the empire, and later the Soviet Union, P. Senytsia was always closely connected with Ukraine, primarily with Kharkov. The chamber and vocal works that he wrote throughout his life reflect the changes that took place in the national culture of the period in terms of content and style. The first solo songs to the words of T. Shevchenko were created while studying at the Vozdvyzhensky Brotherhood School. These compositions demonstrate the traditional national-romantic style of composition characteristic of M. Lysenko and representatives of this trend of the early 20th century. Studying at the conservatory and the influence of the culture of the "silver age" affected the composer's appeal to decadent images and modern means of composition. These are solo songs to the words of K. Balmont, L. Kosunovych, F. Sologub, O. Chumina, including poems of similar moods by Ukrainian poets M. Kichura, M. Shapoval. After the 1910s, in his chamber and vocal work, the composer turned exclusively to the texts of Ukrainian poets (O. Kovalenko, O. Oles, V. Sosyura). In the 1920s, solo songs and songs by P. Senytsia were dedicated to the celebration of joyful life in the new socialist country (A. Dykyi, Ya. Mamontov, M. Rylsky, V. Sosyura, P. Tychna). However, the composer remains true to himself, he is concerned with the issues of human dignity, sincerity of feelings, the existence of Ukraine. Many chamber and vocal compositions in the 1920s and 1930s were written on the verses of "unreliable" poets P. Golota, M. Kichura, O. Kovalenko, O. Nepritsky-Hranovsky, O. Oles, M. Filyansky, M. Shapoval and others. Romances and songs by P. Senytsia on his own texts are mainly landscape-imaginative in nature.

Key words: chamber and vocal art, Ukrainian music of the first third of the 20th century, the work of P. Senytsia, romance, solo songs, genre and style guidelines, socio-political challenges of the era, artistic and aesthetic demands, ideologization of art.

Вступ. Загальне посилення уваги до українського мистецтва у цілому й певних окремих його ракурсів, що спостерігається в останні десятиліття у культурі, значно актуалізувало наукові дослідження у напрямку вивчення життя та творчості раніше забутих чи замовчених митців, певних галузей і жанрів музичного мистецтва. Але й дотепер у вітчизняній академічній

музичній культурі залишається чимало недосліджених галузей, що зумовлено як негативними наслідками історичного розвитку радянської доби, так і недостатньою увагою науковців. Такою ланкою, що опинилась на маргіналі історії та наукових інтересів, є камерно-вокальна творчість українських композиторів 20–30-х років ХХ століття, яка не знайшла вивчення

в окремій праці й, безумовно, потребує нагальної уваги дослідників.

Одним із чинників незначної уваги з боку композиторів до камерно-вокальної галузі цього періоду було першочергове завдання тогочасної української музичної культури щодо розвитку великомасштабних жанрів: опери, балету, симфонії. Вітчизняні митці були зацікавлені в їх створенні, оскільки це було затребуваним, тут можна було швидше добитися публічного визнання та матеріального заохочення. З іншого боку, камерні жанри з їх переважно ліричною інтимною сферою, не гучними емоціями, індивідуалізованим висловленням зовсім не відповідали духу доби з його революційною дієвістю, плакатністю та масовістю, отже, і не були поширені. Тож впродовж першої половини ХХ століття у творчості вітчизняних композиторів камерно-вокальні жанри не отримали значної розробки. Одним із небагатьох композиторів, хто приділяв постійну увагу цей галузі у своїй творчості, був Павло Іванович Сениця (1879–1960).

Матеріали та методи дослідження. Діяльність композитора була дуже позитивно сприйнята і відзначена критикою на початку 1920-х років. У цей період П. Сениця вважався одним з найперспективніших українських композиторів (поряд зі К. Стеценком і Я. Степовим), його твори друкувались і виконувались, проводились авторські концерти. На шпальтах газет та журналів доволі часто з'являлись замітки з оглядами концертних виконань та аналізом творів П. Сениці (В. Борецький, В. Борисов, В. Годзінський, Б. Підгорецький, Я. Юрмас та ін.). Він мав тісні контакти з музичними діячами Харкова і збирався повернутися з Москви в Україну [7, с. 131].

Але з другої половини 1920-х років ставлення до композитора різко міняється, і згодом його, як і багатьох інших неординарних митців того часу, затаврували «класовим ворогом». Відтоді й до кінця ХХ століття, коли став відновлюватися загальний інтерес до постатей й творчості «замовчуваних» митців, було опубліковано зовсім небагато праць у цьому напрямі. Так, у 1930-му році у Харкові у державному видавництві України вийшов друком нарис В. Костенка, присвячений 25-річчю композиторської діяльності П. Сениці [3]. У середині 1960-х років у київському видавництві «Мистецтво» було видане популярне есеї М. Михайлова «Композитор П. І. Сениця. Нарис про життя і творчість» [4]. Крім того, ще скупі відомості у музичних словниках та ще невідома монографія «Композитор Павло Сениця» (кінець 1960-х років), написана київським студентом під псевдонімом Василя Гераська, про яку згадує у своїй статті З. Юферова [8, с. 32].

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття процес дещо поживлюється. Творчістю і долею композитора зацікавлюються вітчизняні дослідники (Г. Каневська та В. Виткалов [2], О. Чепіль [6], М. Шулик [7], З. Юферова [8]), представники української діаспори (М. Р. Стех [5]). Інформація з енциклопедій і довідників та окремі статті про життя і творчість П. Сениці наповнюють простори великого інтернету. Увага музикознав-

ців поширюється на різні галузі і жанри творчості митця (оперну, хорову, симфонічну). Зокрема, в короткому дописі О. Яловенко охарактеризовано творчість поетів, на вірші яких П. Сениця писав свої вокальні твори [9]. Однак в окремій праці камерно-вокальна творчість композитора, соціально-культурні умови та ідеологічні вимоги часу, коли вона створювалась, не досліджувались.

Мета – висвітлити жанрово-стильові особливості камерно-вокальної творчості Павла Сениці у контексті соціально-культурних та ідеологічних викликів радянського мистецтва першої третини ХХ століття.

Методологічною основою статті є комплексний підхід, заснований на історико-культурологічному, біографічному та музикознавчому підходах. Основні методи, застосовані в роботі: історико-систематизуючий, компаративний, жанрово-стильовий, інтерпретаційний та музично-теоретичний аналіз.

Результати дослідження. Доля Павла Івановича Сениці багато в чому була типовою для митців – вихідців з України межі ХІХ – початку ХХ століття. Народився майбутній композитор у слобідці Максимівка колишньої Андрушківської волості (за іншими джерелами – у Дем'янцях) Полтавської губернії. З 7 років хлопчик навчався у сільській школі та співав у хорі. Видатні музичні здібності привернули увагу викладачів (О. Максимович), які стали опікуватися обдарованим підлітком. Згодом П. Сениця продовжив освіту в сільськогосподарській школі с. Воздвиженського (Неплюєвське братство). Крім загальних дисциплін, у братській школі увагу приділяли інтелектуальному та естетичному розвитку: учні навчалися малюванню та музиці (вела О. М. Неплюєва – учениця італійської оперної співачки Е. Репето), влаштовували літературні вечори та аматорські вистави. У школі були духовний хор і навіть симфонічний оркестр [4, с. 4].

П. Сениця виявляв значні успіхи в заняттях музикою, тож до хорових занять додалися ще уроки гри на скрипці. Немаловажним для подальшої професійної діяльності став і досвід збирання народних мелодій у сусідніх селах. На шкільних вечорах П. Сениця успішно виконував пісні та романси, і всерйоз мріяв стати співаком. Саме в цей період він здійснює перші спроби написання музики, і не дивно, що це були солоспіви на вірші Т. Шевченка («Вітер в полі», «Чого мені так тяжко», «Нащо мені врод») [там само].

Професійного вишкілу митець набув у Московській консерваторії, куди потрапив після закінчення сільськогосподарської школи і кількох років роботи у братській артілі та вчителювання [4, с. 5]. У всіх довідкових і біографічних джерелах згадується його навчання вокалу в А. Мазетті, на контрабасі в А. Мартинова (закінчив у 1908 році) та композиції в О. Ільїнського та С. Василенка (закінчив у 1909 році). Наскільки блискучо зарекомендував себе П. Сениця під час навчання, свідчить той факт, що його залишили працювати у консерваторії викладачем музично-теоретичних дисциплін. При тому він продовжував удосконалювати ці знання, творчо спілкуючись з Б. Яворським.

Залишившись у столиці Радянського Союзу на все життя, Павло Сениця у той самий час все життя залишався українським композитором. Він не зраджував українському духові, що дозволяє дослідникам його творчості зауважити: «Виразні мотиви національності зберігають нам індивідуальність Сениці» [цит. за: 6]. Підґрунтям всієї його творчості непохитно були мелос і традиції української музики, і саме їх він принципово вкорінював у своєму мистецтві. Це надавало підстави вважати П. Сеницю одним з найбільш серйозних та самобутніх українських композиторів перших десятиліть ХХ століття, а його творчість – «зв'язуючою ланкою долисенківської та післялисенківської доби» [1, с. 5].

Працюючи у Москві, П. Сениця брав участь у всіх тамтешніх українських об'єднаннях та мистецьких проєктах з популяризації рідної культури. Це були концертні заходи музично-драматичного гуртка «Кобзар», організованого 1910 року з «метою пропаганди української музики та поезії». Знаковою подією в Москві стало святкування 100-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка, до якого П. Сениця написав низку хорових творів на тексти Кобзаря. Композитор і сам брав участь в організації таких заходів, зокрема неодноразово згадуються вечори українського романсу в столиці країни рад, в яких П. Сениця виступав не тільки як автор музики, а й як лектор [7, с. 128].

Однак все життя П. Сениця був кривно пов'язаний з Україною. Ці стосунки мали дієвий характер: публікація його творів в українських видавництвах та організація концертів у Києві, Харкові, Одесі, творче спілкування з композиторами (К. Стеценко, Я. Степовой, М. Вериківський, П. Козицький, Г. Хоткевич), поетами, письменниками, фольклористами, істориками (П. Тичина, Я. Мамонтов, К. Квітка, А. Кримський). П. Сениця приїздив до Харкова, цікавився досягненнями українських майстрів і українською культурою загалом [7, с. 131]. А після відходу засвіти К. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Степового він дбав про видання їх біографій, уболівав за долю творчої спадщини та вшанування пам'яті цих митців.

Найсприятливішим періодом у сенсі популяризації творчості П. Сениці в Україні та за кордоном була перша половина 1920-х років. Так у 1923 році відбувся авторський концерт композитора в Празі. У тому ж році з програмою «Три ЕС» (Стеценко, Степовий, Сениця) пройшов концерт Українського художнього вокального квартету в Харкові. В 1924 році композитор був запрошений на перший авторський концерт, влаштований студентами вищих музично-драматичних курсів Харкова. В цьому ж році Г. Хоткевич організував у столиці України низку Шевченківських концертів, до програм яких увійшли твори П. Сениці на тексти поета. В жовтні 1925 року в Харкові відбувся ще один авторський концерт вокальної музики П. Сениці, який викликав невідомий захват публіки [7, с. 131]. Це все надавало композитору насагу для написання нових творів¹.

¹ Доволі повно інформація про концерти з творів П. Сениці подана в «Нарисі» М. Михайлова [4, с. 10–11]. Треба відзначити, що в кожному концертному заході чільне місце займала камерно-вокальна музика композитора.

Але з другої половини 1920-х років культурна політика у Радянському Союзі та діяльність її провідників на місцях не сприяли мистецькому розвитку в країні як у світовому, так і в національному контекстах. Художня творчість у будь-яких видах мистецтва обмежувалась вимогами радянської ідеології з її утопічною ідеєю виховання людини комуністичного майбутнього. З цього боку творчість П. Сениці з його прагненням вкорінення українського духу в музиці аж ніяк не «вписувалась» у визначені рамки. Фатальною для композитора стала зустріч з П. Козицьким, який у цей час очолював Музичний відділ Головополітосвіти в Україні.

Дослідники відзначають, що з приходом до керівництва П. Козицького «твори композитора майже не видаються і, що найбільш вражає, – майже не звучать з концертних майданчиків. І не тільки в Україні, а і в Москві. Проте митець сприймає це з розумінням, адже постанови Пролеткульту різко звужували права інтелігенції, особливо літераторів і композиторів, які змушені були творити на замовлення влади» [7, с. 128]. Такі умови багатьох митців змусили виїхати з України (В. Горовиць, М. Малько, Г. Нейгауз, Б. Яворський та ін.), однак П. Сениця залишається вірним собі й навіть здійснює спробу влаштуватися в Україні.

За ініціативи Г. Хоткевича композитор отримує офіційне запрошення від П. Козицького переїхати до Харкова (лист П. Козицького від 17 червня 1925 р.). Для П. Сениці передбачалась робота в Держвидаві (по рецензійній лінії), філармонії (організаційна та художня робота) та у Вищій музичній раді (консультантом). Як інспектор музичного відділу П. Козицький дає позитивний відгук про творчість П. Сениці, «навіть запрошує його на концерти, які відбуватимуться в Харкові». Але звернення композитора до владних структур щодо переїзду та працевлаштування у Харкові, не отримало відповіді, тож до кінця життя він залишився у Москві [7, с. 131].

Протягом творчого життя композитором було написано близько 250 творів². За різними даними солоспівів у доробку митця нараховується від 50 до понад 100, на що вказує М. Р. Стех [5]. Як іманентно переважаючий національний жанр, камерно-вокальні твори слугували певним індикатором стильових і художніх зрушень в музичному мистецтві України. Особливо яскраво це проявилось в українській музиці в першій третині ХХ століття під час зміни соціально-політичних та стильових орієнтирів у суспільстві та культурі. Не була виключенням в цьому плані і творчість Павла Сениці. Так, вже в період навчання серед перших його творів – Симфонії № 1, симфонічної поеми та інструментальних композицій – було 15 вокальних опусів, які мали успіх серед української та московської публіки. Зазначена перевага вокальних жанрів зберігається у творчості митця впродовж всього творчого життя. Це виявляється

² Загалом перу П. Сениці належать 2 опери («Життя – це сон» за Кальдероном, «Наймичка» за Т. Шевченком); 2 симфонії, симфонічна увертюра, поема та інші твори для симфонічного оркестру; 8 струнних квартетів; п'єси для фортепіано, скрипки, віолончелі, духових інструментів; хорова музика; обробки народних пісень та ін. За даними М. Михайлова солоспівів – 89, вокальних ансамблів – 24 та 2 вокально-симфонічних твори [4, с. 13].

цілком природним для композитора з українською ментальністю, формування особистості якого відбувалось у рідній культурі, під впливом національних музичних смаків і переваг кінця XIX – початку XX століття.

Пріоритетність вокально-хорових жанрів була виплекана в українській музичній культурі М. Лисенком та підтримана його послідовниками, сучасниками П. Сениці – М. Леонтовичем, К. Стеценком та Я. Степовим. Але П. Сениця зміг відкрити нові обрії у розвитку жанру. Один з перших дослідників творчості композитора М. Грінченко відзначав, що йому були «знайомі найсмівливіші комбінації модернової музики, а добре знання її законів, консерваторське студіювання її форм, природний композиторський хист» надавали композитору можливість застосовувати в своїх творах всі «сучасні йому музичні засоби» [цит. за: 5].

У згаданих вище солоспівах на слова Т. Шевченка, створених на початку музичної кар'єри композитора, відбилась захоплення П. Сеницею рідною культурою та знаковою постаттю поета, творчість якого стала її символом. Але, навчаючись у консерваторії, безумовно, він відчув впливи тогочасного мистецького руху, в якому панували декадансні настрої та символістська заглибленість, що відобразилось у його камерно-вокальних композиціях.

Характерними зразками цього періоду були романси П. Сениці на російські тексти «Полонені звірі» (слова Ф. Сологуба), «Голуб» (слова К. Бальмонта), «Неясні думи» (слова О. Чюміної), «Нездійснені сни» (слова Л. Косуновича) та ін. Такі саме настрої відчутні й у солоспівах, створених митцем на вірші українських поетів: «Самітній блуджу по полях», «Піду я далеким полем», «Останній промінь згасну», «Зрубаний гай» (автор М. Кічура), «Розбита бандура», «Похорон», «Сам один я з думками», «Степ холодний» (автор М. Шаповал).

З цього приводу М. Михайлов, автор заснованого на принципах радянської естетики нарису про творчість П. Сениці (1965), зауважує, що «композиторові на той час до смаку припадали другорядні за художньою якістю сумні звірення» [4, с. 8]. Проте факт публікації цих вокальних опусів як у Москві, так і в Києві, починаючи з 1910-х років, та їх доволі значний успіх у публіки свідчать про неабияку популярність і затребуваність музики молодого композитора у зазначений період³.

Вочевидь негативна оцінка (підкреслимо: вибору текстів – О. С.) слугувала підставою для оптимістичних висновків, що в подальшому «Сениця все більше виривається з полону занепадницьких настроїв і знову звертається до народної пісні, до геніальних віршів Т. Г. Шевченка». А подолати самотність композитору допомогли «ідеї, породжені Жовтневою революцією, радянська дійсність» [4, с. 9]. У зв'язку з чим автор есеї згадує вокальні композиції П. Сениці на вірші М. Риль-

³ І. Шулик вказує, що 1910 року у київському видавництві «Кобза» вийшли друком романси П. Сениці на слова О. Коваленка «Буря» (ор. 4, № 9), «Дідусь» (ор. 7, № 1), «Серед квіток» (ор. 7, № 3). Через рік у видавництві Л. Ізиковського - солоспіви на слова Т. Шевченка «І широку долину» (ор. 2), «Якби мені черевики» (ор. 3, № 1), «Огні горять» (ор. 4, № 3), «Минули літа молоді» (ор. 5), «Тече вода в синє море» (ор. 5, № 1), вокальні цикли на слова О. Олеса, О. Коваленка, М. Кічури. 1913 року там само побачили світ солоспіви на слова М. Шаповала, О. Неприцького-Грановського [7, с. 126].

ського («Сміється ліс», «Нудьга і сум»), В. Сосюри («Комсомолец молоденький», «Сміхом і піснями зацвіти»), П. Тичини («Подивилась ясно», «Дихнуло з півночі», «Живемо комуною», «Одчиняйте двері» та ін.). Переважна більшість цих творів відноситься вже до 1920-х й навіть до 1930-х років – часу усталення радянської держави.

Відзначене захоплення народною піснею, яку П. Сениця збирав і посилено вивчав в це десятиліття, відіграло важливу роль в «онаціональненні» не тільки вокального жанру, а й всієї творчості композитора. Цьому значно посприяла його робота в етнографічному підвідділі музичного відділу Народного комісаріату освіти (1921–1922), а також праця в Державному інституті музичної науки (1922–1931) в Москві. Результати досліджень П. Сениці було узагальнено у 5 наукових розвідках, які за своїм змістом всі пов'язані з народною піснею⁴.

Особисте ставлення П. Сениці до української народної пісні розкривається у його несприйнятті позиції Б. Яворського і розходженнях у своїх переконаннях з цим авторитетним науковцем⁵. Проте свого часу підхід і принципи П. Сениці щодо обробки фольклорного мелосу також були визнані хибними радянськими дослідниками його творчості [4, с. 6]. В цьому протистоянні з шанованим всім світом науковцем виявилась і самостійність мислення П. Сениці, і його внутрішня творча «незалежність», притаманна дійсно талановитим майстрам⁶. Мабуть це і був головний чинник формування індивідуального стилю П. Сениці саме як українського митця, незважаючи на зовнішні обставини.

Відзначена незалежність думок, сприйняття мистецтва і позиції митця також знайшла яскраве вираження у його камерно-вокальній творчості. У цитованому есеї М. Михайлова не вказаний цілий пласт вокальних творів П. Сениці на слова «неблагодійних», а то і просто «крамольних» та «заборонених» поетів: Олександра Олеса, Миколи Філянського, Олександра Неприцького-Грановського, Микити Шаповала, однофамільців Олекси та Миколи Коваленків, Мелетія Кічури, Петра Гологи та ін.⁷ Більшість з них – це жертви більшовицького терору, які потерпали від репресій, декого навіть було розстріляно (М. Кічура, М. Філяський). Звертатися до їх творчості було зовсім небезпечно, проте П. Сеницю більш хвилювали творчі питання, можливість вираження тих глибинних «внутрішніх потреб», за законами яких він творив.

Дійсно, знайомлячись тільки із назвами цих композицій, одразу відчуваєш близьке митцю коло образів та почуттів. Показовими в цьому плані є солоспіви на слова М. Філянського: «Під саваном лежать мої

⁴ Теоретичні праці П. Сениці : «Сучасна українська музика» (1923), «Українська вокальна музика» (1925), «Українські пісні, записані у Волинській губернії в 1914 році М. Некозаченком» (1926), «П. Демущкий. Нарис про його життя та критичний аналіз праць» (1931), «Про записування української народної пісні» (1926-1937) [4, с. 10].

⁵ У листі до М. Михайлова від 19 березня 1965 року П. Сениця писав: «Він (Яворський) дивився на українську народну пісню крізь барське віконце західноєвропейської музики і як на матеріал для пророблення всіяких фокусів у вигляді різних гармонізацій» [4 с. 6].

⁶ П. Сениця впродовж життя не прагнув входити до мистецьких угруповань чи об'єднань. Єдиною установою, куди він вступив без жодних сумнівів, була Спілка композиторів УРСР.

⁷ Творчість поетів, на вірші яких писав вокальні твори П. Сениця, охарактеризовано у розвідці О. Яловенко [9].

гай», «Гукайте їх», «І небо заковане», «Полям, полям та долиною», «Рано спустились морози», «За серцем», «Заснуло серце», «І рідний гай», «Я не молюсь давно». Емоційно проникливими є п'ять експресіоністичних монологів на слова М. Кічури: «Самітний блуджу по полях», «Шумить безлистя б'ір», «Піду я дикими полями», «Останній промінь згас», «Зрубали гай».

Такими само «сеницівськими» за настроями та образністю є солоспіви на слова О. Коваленка («Ох, немає кому», «На битій дорозі», «Нема!», «В зеленому гаю», «До поета»), Я. Мамонова («Вони про край свій говорили», «І ти», «Останній поклін», «Тіні минулого»), О. Неприцького-Грановського (драматично-саркастичний монолог «Хі-хі...ха-ха... Смієшся, брате?», романси «В зеленому гаю», «Цвітом окутався май»), 3 серії вокальних композицій по 5 романсів М. Шаповала (перша серія: «В душі щось є», «Розбита бандура», «Мій край похилений», «Похорон», «Весна іде»; друга: музичні малюнки «Що з того?», «Степ холодний», «Сам один я з думками», «Мое село», дуєт «Дві хмари»; третя серія: 5 різних романсів для різних складів та виконавців, написаних на один текст памфлету «Гей, свинота!»).

Враховуючи те, що більшість з цих творів була написана у 1920–1930-ті роки, коли імена цих поетів вже не згадувались у радянській культурі, а також що саме в ці роки поступово назрівав і відбувся конфлікт композитора з П. Козицьким, стає зрозумілим, чому «в політичних колах П. Сениця був затаврований як “контрреволюціонер”» [6, с. 144]. Починаючи з 1930-х років його твори в Україні не друкували і майже не виконували. Для Павла Івановича, як і для багатьох митців, з ким він спілкувався і на чий тексти писав музику, настала пора довгих років замовчування.

Творча ізольованість митця трохи розрядилась наприкінці 1940-х – на початку 1950-х років, коли з нагоди 70-річчя П. Сениці надійшло вітання від Спілки композиторів України за підписом голови Г. Верьовки. В ньому висловлювалось побажання «тримати більший зв'язок між українською громадськістю, композиторами і Вами». На що П. Сениця з сумом відповів, що раніше «нікому на думку не прийшло покликати мене» [7, с. 133]. Час відродження імені і творчості композитора настав тільки у 1990-ті ...

Огляд камерно-вокальної музики П. Сениці буде не повним, якщо не надати хоча б коротку характеристику цього жанру в доробку митця. Як і вся творчість П. Сениці, його камерно-вокальні твори спираються на романтичні, неокласичні та імпресіоністичні традиції, поряд із своєрідною індивідуальною манерою висловлення, що йде від рідного українського мелосу. Тож інтерпретація поезії українських класиків у Сениці полягала у модернізації відтворення змісту творів новими художніми прийомами і засобами.

У цілому ж його вокальні твори характеризуються ліричною тематикою, заснованою насамперед на побутовій ліричній пісні. Інтонаційно мелодика творів (вокальні партії) близька з українськими піснями. Їх своєрідна ритмічна змінність та кадансові розспіви – теж характерні ознаки народно-пісенної творчості. До пісенної наспівності композитор додає декламаційну виразність, що часто поєднується з ілюстративними

елементами в супроводі (імітація народних інструментів, пейзажні замальовки, «думне» викладення). Саме такий характер і образи відтворюються у солоспівах П. Сениці на власні тексти («Тебе я ждав», «Рух», для вокального дуєту – «Дві зорі», «Зоряна ніч», для терцету – «Коло річки»). Основне навантаження в них призначено сольній партії, а роль фортепіанного супроводу часто зводиться до фонового звучання.

Високо оцінив камерно-вокальну творчість П. Сениці у своєму нарисі його колега, харківський композитор В. Костенко⁸. Зокрема, аналізуючи романси, цей автор писав: «Велике значення Сениці для української музики полягає головне в тому, що він створив оригінальну романсову літературу, перейняту яскравим національним характером. Щоправда, в нашій музиці можна вказати на такі творчі постаті, як Лисенко, Леонтович і Стеценко, що теж привнесли чимало яскравих рис до розуміння самотньої української музики. Але без усякого перебільшення треба визнати, що підхід і тлумачення національних властивостей нашої музики у Сениці багато оригінальніші і глибші, ніж у зазначених вище композиторів» [3, с. 20].

Висновки. Таким чином, огляд камерно-вокальної творчості видатного українського композитора П. Сениці доводить, що її еволюція була прямо пов'язана із зміною соціально-політичних умов у країні в першій третині ХХ століття. Перші солоспіви на слова Т. Шевченка, в яких знайшов відображення традиційний національно-романтичний стиль, характерний українській музиці початку ХХ століття, були створені ще у школі. Навчання у консерваторії виявило впливи культури «срібного віку» у зверненні до декадансних образів та модерних засобів композиції (романси на слова К. Бальмонта, Л. Косуневича, Ф. Сологуба, О. Чюмінної та схожих за настроями віршів українських поетів М. Кічури, М. Шаповала). Після 1910-х років композитор пише виключно на тексти українських поетів (О. Коваленко, О. Олесь, В. Сосюра). У 1920-х роках солоспіви та пісні П. Сениці оспівували життя у новій соціалістичній країні (вірші А. Дикого, Я. Мамонтова, М. Рильського, В. Сосюри, П. Тичини). Але в цей час багато камерно-вокальних композицій було написано і на вірші «неблагонадійних» поетів: П. Голоти, М. Кічури, О. Коваленка, О. Неприцького-Грановського, О. Олесь, М. Філянського, М. Шаповала та ін. У романсах і піснях П. Сениці, створених на власні тексти, переважають пейзажно-зображальні образи.

Безсумнівно, камерно-вокальна спадщина видатного українського композитора П. Сениці має значну художню цінність з точки зору поетичного і музичного висловлювання, вираження багатства почуттів, витонченої психологізації музичних образів, своєрідності музичної мови. Однак, незважаючи на яскравий національний дух і високу професійність на сьогодні вона вивчена недостатньо, головною причиною чого є труднодоступність нотного матеріалу. Отже, для сучасного музикознавства актуальним і перспективним є подальше наукове розкриття різних аспектів цієї тематики.

⁸ Долі обох композиторів дивним чином виявилися дуже схожими. Починаючи з 1930-х років, В. Костенко також потерпав від сталінського терору, а в 1950-1956 роках як «буржуазний націоналіст» навіть відбував покарання у таборях.

Література:

1. Грінченко М. Історія української музики. 2-е вид. / ред. І. Соневицького. Видання Українського музичного інституту в Нью-Йорку, 1961. 192 с.
2. Каневська Г., Виткалов В. Павло Іванович Сениця. Життєвий і творчий шлях музиканта. Рівне : Волинські береги, 1999. 382 с.
3. Костенко В. Павло Сениця. До 25-річчя композиторської діяльності : Критично-біографічний нарис. Харків, 1930. 37 с.
4. Михайлов М. Композитор П. Сениця. Нарис про життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1965. 44 с.
5. Стех М. Р. Композитор Павло Сениця: Повернення на батьківщину. *Збруч*. 12.08.2019. URL: <https://zbruc.eu/node/91348>.
6. Чепіль О. «Persona incognita» Павло Іванович Сениця (1879-1960). *Естетика і етика педагогічної дії*. Полтава, 2015. Вип. 12. С. 137–147.
7. Шулик І. М. Епістолярій як модель відображення взаємозв'язку: Павло Сениця і Україна. *Хорове мистецтво України та його подвижники* : матеріали VI Міжнар. науково-практ. інтернет-конф. (м. Дрогобич, 19–20 жовтня 2017 р.). Дрогобич : РВВ ДДПУ імені Івана Франка, 2017. С. 124–136. URL: <http://ddpu.drohobych.net/konf-horove-mystectvo/>.
8. Юферова З. Як Козицький перемиг Сеницю і Хоткевича. *Музика*. 2014. № 2. С. 32–35.
9. Яловенко О. Маловідомі імена модерних українських поетів крізь призму вокальної творчості Павла Сениці. *Музикознавчий універсум молодих. Україна і світ : вектори музичної комунікації* : матеріали засідань міжнар. наук. форуму (1 березня 2023 р.). Львів, 2023. С. 101–105.

References:

1. Hrinchenko M. (1961). *Istoriia ukrainskoï muzyky. 2-e vydannia* [History of Ukrainian Music. 2nd editions]. Ed. I. Sonevytskoho. Vydannia Ukrainkoho muzychnoho instytutu v Niu-Yorku – Publication of the Ukrainian Music Institute in New York. 192 p. (in Ukrainian).
2. Kanevska H., Vytkalov V. (1999). Pavlo Ivanovych Senytsia. Zhyttievyi i tvorchiy shliakh muzykanta [Pavlo Ivanovych Senytsia. The life and creative path of a musician]. Rivne: Volynski oberehy. 382 p. (in Ukrainian)
3. Kostenko V. (1930). Pavlo Senytsia. Do 25-richchia kompozytorskoï diialnosti : Krytychno-biografichnyi narys. Kharkiv. 37 p. (in Ukrainian).
4. Mykhailov M. (1965). Kompozytor P. Senytsia. Narys pro zhyttia i tvorchiy [Composer P. Senytsia. Essay on life and creativity]. Kyiv: Mystetstvo. 44 p. (in Ukrainian).
5. Stekh M. R. (2019). Kompozytor Pavlo Senytsia: Povernennia na batkivshchynu [Composer Pavlo Senytsia: Return to the homeland]. Zbruch. URL: <https://zbruc.eu/node/91348> (in Ukrainian).
6. Chepil O. (2015). «Persona incognita» Pavlo Ivanovych Senytsia (1879-1960) [“Persona incognita” Pavlo Ivanovych Senytsia (1879-1960)]. Estetyka i etyka pedahohichnoi dii – Aesthetics and ethics of pedagogical action. Poltava. Issue 12. P. 137-147 (in Ukrainian).
7. Shulyk I. M. (2017). Epistolarii yak model vidobrazhennia vzaiemozv'iazku: Pavlo Senytsia i Ukraina [Epistolary as a model of reflection of the relationship: Pavlo Senytsia and Ukraine]. Khorove mystetstvo Ukrainy ta yoho podvyzhnyky : materialy VI Mizhnar. naukovo-prakt. internet-konf. – Choral art of Ukraine and its adherents: materials of the VI International scientific and practical online conference (October 19-20, 2017). Drohobych: Ivan Franko State University of Music. P. 124-136. URL: <http://ddpu.drohobych.net/konf-xorove-mystectvo/> (in Ukrainian).
8. Yuferova Z. (2014). Yak Kozytyskyi peremih Senytsiu i Khotkevycha [How Kozytyskyi defeated Senytsia and Khotkevych]. Muzyka. № 2. P. 32–35 (in Ukrainian).
9. Yalovenko O. (2023). Malovidomi imena modernykh ukrainskykh poetiv kriz pryzmu vokalnoi tvorchoosti Pavla Senytsi [Little-known names of modern Ukrainian poets through the prism of Pavlo Senytsia's vocal work]. Muzykoznavchyi universum molodykh – Musicological universe of the young. Ukraine and the world: vectors of musical communication: materials of the meetings of the international scientific forum (March 1, 2023). Lviv. P. 101-105 (in Ukrainian).

СЮІТА «ПІСНЯ ГІРСЬКИХ ЛІСІВ» МА СІКОНГА В СИМФОНІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА

Сюй Шанмін,

аспірант другого року навчання,
кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка
ORCID ID: 0000-0003-1188-7068

У статті аналізується симфонічна сюїта «Пісня гірських лісів» знаного китайського композитора і скрипаля ХХ століття Ма Сіконга (*Ma Sicong; Ma Sitzon*) (1912–1987); відзначено жанрове розмаїття його симфонічної творчості, яка містить дві симфонії, ряд програмних сюїт, поеми, увертюри, перші зразки у Піднебесній концертів для скрипки і для двох скрипок, фортепіанний та віолончельний концерти з оркестром та ін.; констатовано наявність у симфонічній сюїті «Пісня гірських лісів» характерних рис творчого методу та композиторського письма мистця. Констатовано, що означений твір мав важливе значення як у його творчому доробку, так і в еволюційному розвитку китайського симфонізму в минулому столітті та жанру симфонічної сюїти зокрема. Ма Сіконг належить до когорти китайських композиторів, чиє мистецьке формування та становлення творчої індивідуальності відбувалися під час значних історичних, політичних, економічних і соціокультурних зрушень у Китаї, на полікультурному перехресті східних традицій та західних впливів. Підкреслено, що сюїта «Пісня гірських лісів», написана в 1953–1954 рр., є яскравим взірцем симфонічного письма та композиторського почерку Ма Сіконга, його стильових орієнтирів і музично-виражальних засобів. Акцентовано, що у п'яти частинах сюїти («Поклик гір і лісів», «Над горами», «Любовна пісня», «Танець» і «Ніч») спостерігаються алузії до симфонічної творчості французьких композиторів-імпресіоністів К. Дебюссі та М. Равеля. Аналізована сюїта отримала назву «Китайська симфонічна сюїта», вона з'явилася під безпосередніми враженнями від споглядання гір і лісів району Юньнань. Підкреслюється, що її тематизм навіяний народними пісенно-танцювальними джерелами. Відзначено, що композитор у зображенні образів природи тяжів до сонорно-тембрального мислення крізь призму оригінальних національно-автентичних засобів китайського імпресіонізму в музиці. Вказано, що композиторська техніка Ма Сіконга з майстерною комбінаторикою тематизму наближена до неофольклоризму і фовізму.

Ключові слова: китайське музичне мистецтво, Ма Сіконг, симфонічна творчість, сюїта «Пісня гірських лісів», стильові особливості, музично-виражальні засоби.

Xu Shangming. Ma Sicong's suite "Song of the Mountain Forests" in the composer's symphonic creativity

The article analyzes the symphonic suite "Song of the Mountain Forests" by the famous Chinese composer and violinist of the 20th century Ma Sicong (*Ma Sicong; Ma Sitzon*) (1912–1987); the genre diversity of his symphonic work is noted, which includes two symphonies, a number of program suites, poems, overtures, the first examples in the China concertos for violin and two violins, piano and cello concertos with orchestra etc.; the presence of characteristic features of the artist's creative method and compositional writing in the symphonic suite "Song of the Mountain Forests" was ascertained. It has been underlined that this work was of great importance both in his creative development and in the evolutionary development of Chinese symphony in the last century and the genre of the symphonic suite in particular. Ma Sicong belongs to the cohort of Chinese composers whose artistic formation and development of creative individuality took place during significant historical, political, economic and socio-cultural shifts in China, at the multicultural intersection of Eastern traditions and Western influences. The suite "Song of the Mountain Forests" was written in 1953–1954. It is emphasized that it's a vivid example of Ma Sicong's symphonic writing and compositional handwriting, his stylistic guidelines and musical expressive means. It is emphasized that in the five parts of the suite ("Call of the Mountain Forest", "Over the Mountains", "Love Song", "Dance" and "Night") there are allusions to the symphonic creativity of the French impressionist composers C. Debussy and M. Ravel. The analyzed suite was named "Chinese Symphonic Suite". It appeared under direct impressions of the contemplation of the mountains and forests of the Yunnan region. It is emphasized that its themes were inspired by folk song and dance sources. It is noted that the composer depicting images of nature gravitated to sonorous-timbral thinking through the prism of original nationally authentic means of Chinese impressionism in music. It is indicated that Ma Sicong's compositional technique, with a masterful combinatorics of themes, is close to neo-folklorism and Fauvism.

Key words: Chinese musical art, Ma Sicong, symphonic creativity, suite «Song of the Mountain Forests», stylistic features, musical and expressive means.

Вступ. Помітне місце в жанровій панорамі китайської симфонічної музики ХХ ст. належить двом симфоніям, програмним сюїтам, поемам, увертюрам та інструментальним концертам композитора Ма Сіконга (*Ma Sicong; Ma Sitzon*) (1912–1987). У симфонічному доробку мистця виділяється сюїта «Пісня гірських лісів» [6; 7], яка яскраво демонструє його творчий метод і постає яскравим взірцем утілення характерних прикмет композиторського письма.

Матеріали та методи. У процесі аналізу симфонічного полотна Ма Сіконга у пропонованій статті використано комплекс методологічних підходів, серед яких пріоритетними стали аналітичний, теоретичний, музикознавчий, герменевтичний, компаративний, індуктивний, дедуктивний та інші методи.

Серед дослідників, які аналізували творчість означеного композитора Піднебесної, у тому числі його симфонічний доробок, слід назвати Ш. Мелвіна

(*Sh. Melvin*) [5], М. Германа (*M. Herman*) [4], Лі Яньлуна [3], Ян Цзюня [2], Дун Ліньцзяна [1] та ін.

Результати дослідження. Жанр симфонічної сюїти як невід'ємної складової жанрової палітри європейського симфонізму має усталені традиції, вироблені численною плеядою композиторів різних шкіл і генерацій. Зазвичай оркестрова інструментальна сюїта є багаточастинною композицією, яка має доволі широкий спектр жанрових різновидів і форм. Подекуди симфонічні сюїти взорувалися на симфонії, їхні форми та композиційні рішення. Яскравими взірцями жанру симфонічної сюїти виступають «Карнавал тварин» (*La Carnaval des animaux*) (1886) і «Алжирська сюїта» (*Suite algérienne*) (1880) Каміля Сен-Санса (*Camille Saint-Saëns*) (1835–1921), «Леммінкайлен-сюїта» (*Lemminkisarja*) (1895) Яна Сібеліуса (*Jean Sibelius*) (1865–1957), семичастинна сюїта «Планети» (*The Planets*) (1914–1916) Густава Голста (*Gustav Holst*) (1874–1934) та ін.

У XIX ст. популярності набули аранжування оперних чи балетних номерів та їх об'єднання в окремі симфонічні твори. Їх прикладом виступають дві сюїти – «Пер Гюнт» (*Peer Gynt*) (1888; 1891) Едварда Гріга (*Edvard Grieg*) (1843–1907) та «Весна в Аппалачах» (*Appalachian Spring*) (1943–1944) Аарона Копленда (*Aaron Copland*) (1900–1990). У XX ст. з'явилася велика кількість фольклорно-жанрових сюїт, на зразок картин-замальовок із життя того чи іншого народу. Значну популярність цей жанр отримав в українській, угорській, румунській і багатьох інших музичних культурах.

Загалом китайська оркестрова музика виділяється оригінальністю та неповторністю, своєрідними формами та формотворчими засобами. Успішні намагання поєднати західні досягнення зі східними традиціями у площині китайського симфонізму XX ст. не лише увінчалися появою численних композицій, але й завдяки своїм художнім вартостям отримали визнання далеко за межами країни.

У XX ст. жанр симфонічної сюїти викликав велике зацікавлення серед китайських композиторів. Сюїтний спосіб мислення можна розглядати як одну з притаманних рис «музичного менталітету» Піднебесної, зокрема в національній академічній та народно-інструментальній традиції. До таких творів належить одна з перших оркестрових сюїт Ма Сіконга «Пісня гірських лісів».

Ця розгорнена п'ятичастинна композиція була створена в 1953–1954 рр. тоді вже уславленим і визнаним композитором. Перед створенням «Пісні гірських лісів» Ма Сіконг «апробував» власне симфонічне письмо в шестичастинному симфонічному полотні «Сюїта Радості (Радісна увертюра)», у якому яскраво представлений колоритний національний сегмент. Як зазначив китайський дослідник Дун Ліньцян у статті «Порівняння сюїти «Пісня гірських лісів» та «Радісної увертюри» Ма Сіконга», ці твори суттєво різняться між собою. І хоча Дун Ліньцян вживає термін «увертюра» щодо «Сюїти Радості (Радісної увертюри)», проте слушно зазначає, що «Пісня гірських лісів» та «Радісна увертюра» Ма Сіконга не тільки схожі в способах

оркестрування, але й мають відмінні риси, пов'язані з відмінностями в застосуванні мелодичного матеріалу, співвідношенні вертикальної гармонічної структури, розташуванні інтервалів, використанні струнних інструментів, крайніх тонів дерев'яних духових інструментів та ін.: «Існують очевидні відмінності в стилі, і ця відмінність стає більш чіткою та помітною під впливом оркестрового методу композитора» [1].

В основі твору «Пісня гірських лісів», як і багатьох інших композицій Ма Сіконга, – тематичний матеріал, заснований на народних піснях гірських районів Юньнань. Композитор писав твір під враженнями від краси природи рідного краю, його гір і лісів, здійснивши мандрівки провінціями Китаю, збираючи народні пісні та танці, записуючи їх та творчо опрацьовуючи.

Досвід жанру сюїти Ма Сіконг уже апробував у скрипковій музиці, написавши сюїту для скрипки і фортепіано «Внутрішня Монголія» (*Inner Mongolia Suite*) (1937). У грудні 1938 р. композитор був учасником експедиції по річці Донг, а також по Тибету. Так з'явилася «Тибет-поема» (*Tibet Tone Poem*) сюїтного типу та музика до кінофільму про Тибет «Дослідження Тибету» (*An Exploration of Tibet*).

У 1950-х роках творчість мистця характеризувалась інтенсивним використанням фольклору, навітьим подорожами по регіонах Тибету і Синдзянь. Цитатний методу опрацювання фольклорного матеріалу та способи інтерпретації автентичних джерел Ма Сіконга викликали асоціації з методами Моріса Равеля (*Maurice Ravel*) (1875–1937) і Бели Бартока (*Bartók Béla*) (1881–1945), а тонкощі пейзажного звукопису Ма Сіконг почерпнув з творчості французького композитора-імпресіоніста Клода Дебюссі (*Claude Debussy*) (1862–1918), яку ґрунтовно вивчав під час перебування у Франції. Крім того, значний вплив на китайського композитора мали символістичні поезії французького поета-символіста Поля Верлена (*Paul Verlaine*) (1844–1896).

Симфонічна сюїта «Пісня гірських лісів», яка отримала ще іншу назву – «Китайська симфонічна сюїта», складається з п'яти частин: I ч. «Поклик гір і лісів», II ч. «Над горами», III ч. «Любовна пісня», IV ч. «Танець», V ч. «Ніч». Її тематизм походить із народних пісенно-танцювальних джерел.

Перша частина сюїти «Поклик гір і лісів» (*Call of the Mountain Forest Andante h-moll*) написана в тричастинній формі, хоч моделюється як єдина трилогія. Головною темою першої частини стала лірична мелодія у партії гобоя, яка покликана описати красу гір і лісів. Гобойні награвання підтримуються хоралом валторн, що створюють своєрідний фон із підголоском низьких фаготів (ц. 9–11). У плетиво голосів додаються два дуети валторн, що проводять свої невеликі мелодичні побудови почергово октавою нижче (ц. 12). Загалом враження хисткої, тремтливої фактури досягається за допомогою духових аерофонів, нерегулярної змінної метрики (5/4, 3/4, 4/4) та накладань мелодичних ліній і затримань. Це створює враження первозданної природи лісу. На звивистих лініях низьких струнних долинає віддалений поклик валторн – синкоповані пов-

торені звуки в октаву, які стають основою наступної теми жалібного характеру з підкресленою низхідною тиратою у духових, на зразок «теми гірських привидів» (ц. 20), яка переростає у «тему скарги» на коливаннях низхідних ходів у струнних, сповнених арпеджіо, що «розгойдуються» у подвоєній тридольності в розмірі 6/4. Хроматичні ковзання, невизначеність гармонічних устоїв, гра почергових ходів на інтервали малої та великої секунд, підкреслена сповзаюча остінатність альтів та віолончелей з контрабасами відтіняють тему ліричного характеру, на зразок колискової, у партії скрипок.

Ці три тематичні утворення – тема поклику, тема «зажурених привидів» (жалібна хода-марш) та сумна лірична тема в партії скрипок стають основою квазіваріантного розвитку. Після експозиції цих тем композитор імпровізаційно розвиває їх фаза за фазою, поступово розширюючи звуковий простір, доводячи тему-скаргу до високого ступеня напруги й розпачу. У ц. 40 Ма Сіконг майже дублює дебюсівські «розгойдані» октави, які нагадують картини нічного моря чи місячну ніч з опери «Пеллеас і Мелізанда» (*Pelléas and Mélisande*) (1901) К. Дебюссі.

Досягаючи драматичного *fff* у «темі-стогоні», з'являється жалібний марш на гучній динаміці *tutti*, як драматична кульмінація. Першу частину сюїти композитор завершує невеликою післямовою – квазірепризою з 13 тактів, у якій появляється початкова тема награвання, яку тепер проводить не гобой, а флейта (що сприймається як аллюзія на народну китайську бамбукову флейту) на *pp*. Тобто акустично автор віддаляє тему, надаючи їй ще більшої просторовості, адже хорал валторн тепер підтримують віолончелі з контрабасами в низькому регістрі, а підголосок фагота – відлуння флейт немов розчиняється вдалині.

Варто зазначити, що, залишаючись у головній тональності *h-moll*, композитор тонко розбудовує тембральною пейзажною колористикою звукове полотно, додаючи до загальної картини гармонічну та метро-ритмічну хисткість. Так, в останньому репризному розділі композитор змінює дводольний і тридольний розміри в такій послідовності: 2-3-3-2-2-3-2-3-2-3-3-3. Характерними деталями стають виразні хроматизовані низхідні тирати в жалібному марші, награвання у ліричній темі, як коливання хвиль – особливо відчутні ангеїтонні великосекундні ходи, що створюють відчуття пентатонних послідовностей як характерних ладових утворень китайської музики.

Друга частина «Над горами» (*Over the Mountains Allegro*) – це маршоподібне скерцо. Його жвавий ритм і барвиста оркестровка зображають сцену переходу гірською стежкою. Ця частина має кілька розділів: початковий розділ А в тональності *A-dur*, який можна сприймати як головну партію, сповнений моторики й життєрадісності. На фоні рівномірних стакатних нот восьмими тривалостями звучать невеликі однотактові поспівки, немов уривки пісень селян, які передаються від одного інструмента до іншого: перша фаза – гобой із фаготом, друга фаза – скрипка, якій вторить віолончель із контрабасом). У розділі В, на зразок перехідного

епізоду (сполучної партії), флейта-пікколо проводить тему-награвання, що нагадує маріонетковий веселий марш, після якого в оркестрі починається нова фаза розвитку С, на кшталт нетипової побічної партії. Це повнозвучний енергійний марш, тему якого проводять струнні з підкріпленням фанфарних інтонацій у міді, а домінантове співвідношення тональностей (*A-dur* – *E-dur*) викликають асоціації до сонатної форми.

У наступному контрастному епізоді повертається початкова тема гобойних награвань, але у варіантному викладі. На фоні утриманих репетитивних нот восьмими тривалостями у партії флейти в заповільненому темпі проводяться елементи головної партії, з відсутніми відповідями-підголосками, натомість на її інтонаціях виникає розгорнена мелодична лінія, яку проводять спочатку флейти з кларнетами, а потім скрипки з флейтами. Побудова цього розділу позначена розробковістю, вона містить тонкі видозміни теми, колоритні трелі – фігуративні вставки, що «вклинюються» у проведення теми, нагадують щебетання птахів. У розробковому форматі вирішений наступний епізод, побудований на марші побічної партії.

Тональні коливання між *A-dur* та *E-dur* приводять до нової тональності *C-dur*, у якій розігрується маршово-фанфарна сценка, де головними «дійовими особами» стають тембри труб та валторн. Цей розділ можна сприймати як епізод у розробці, а жвава скоромовка, миттєві зміни невеликих тематичних утворень, наче в калейдоскопі, які, часто змінюючись, зображають картину побуту горян – перемовини, діалоги, скоромовку, суперечки тощо. На тлі колоритно-блискітливого симфонічного письма композитор застосовує різноманітні комічні ефекти: «спотикання з форшлагами» кроків у валторн, «бурмотіння» фаготів, посвисти у флейт та ін. Ця світла, немов залита сонцем, сценка з народного життя знову змінюється маршем. Реприза починається з маршової побічної партії в основній тональності *A-dur*. Вона є дзеркальною, адже після проведення побічної партії, підкріпленої литаврами й фанфарами, немов у зворотному порядку проходять елементи сполучної партії, завершуючи частину головною темою, яка виникла на початку з тиші і знову в ній розчинилася.

Третя частина «Любовна пісня» (*Love Song Andante*) – це одна з кращих сторінок лірики Ма Сіконга, яка викликає асоціації з пейзажистикою найвитонченішого колориту та вишуканим перетворенням у мистецько-поетичній формі високохудожніх явищ шовкового живопису («школа шовку і вітру») чи поезії гір та річок. Ведення ліричної теми в партії віолончелі відповідає опису шовкових середньовічних сувоїв, приміром, знакових картин-пісень засновника китайського малярства і поета Гу Кай-Чжи (344–406), лірика яких пронизана м'якою і делікатною поетичністю. Ма Сіконг, який захоплювався давньою поезією та живописом, що в духовно-ментальному розумінні сприймаються китайцями як нероздільні види мистецтв, очевидно, втілює символічний образ сумної людини, зображення якої може асоціюватися зі зламаною квітучою гілкою, самотнім птахом, самотнім деревом чи іншими образами настроєвої, сповненої філософської глибини пейзажистики.

Наспівна головна тема в провідній тональності *h-moll* у партії віолончелі має сумний колорит. Вишукана тема плавно переходить до партії гобоя, який, неначе відлуння, проводить її елементи, завершуючи свої репліки делікатними звивистими пасажами кларнета на фоні тремтливих змінних у тонких відтінках хоралів струнних. Загалом виникає надзвичайно цікава звукова палітра, адже під час проведення віолончелями теми контрабаси на *pizzicato* в октаву короткими фразами імітують супровід ударного інструмента. Слід зазначити, що така манера була характерною для сольного вокального виконавства, коли співак-оповідач акомпанував собі не лише на струнному інструменті, а й застосовував прийоми гри на ударних, що викликає асоціації з давньою ліро-епічною традицією.

Подекуди в цьому розділі створюється враження імітації китайських літофонів – набору звукових камінчиків різної величини, які можуть відтворити певні мелодичні побудови. З іншого боку, це підтверджує відкритість Ма Сіконга до сучасних йому пошуків нових тембральних відкриттів, апробацію сонористичних прийомів, які часто виникали під впливом імітації звучання народних автентичних інструментів. Зрештою, приглушений тембр віолончелі також асоціювався зі звучанням китайської скрипки ерху чи її низьким відповідником баньху, що підтверджує і структура мелодичної лінії, неначе взорована на двострунну гру з легкими глісандуючими ефектами вібрато. Загалом у головній партії поєднується «квартет» інструментів, а саме мелодія віолончелі-ерху, літофонне контрабасове *pizzicato*, награвання гобоя та кларнетові пасажі, які на утриманому акордовому фоні апелюють до звучання не стільки сольного-індивідуального, як камерно-ансамблевого.

Щоразу ширший «розлив» кларнетових пасажів приводить до зміни тематичного матеріалу – появи побічної партії, яку проводять скрипки. Виразна мелодія пентатонного нахилу звучить у тональності *C-dur*, підкреслюючи світлу, філософсько-медитативну споглядальність ліричного модусу цього розділу. Враження хисткості, імпресіоністично-атмосферного забарвлення супроводу створюється через додавання підголосків до мелодії у струнних інструментів на різній висоті, а «щebetання» флейт додає нову барву до цього поетичного пейзажу. На завершення експозиції композитор поєднує елементи головних тем у заключній партії, створюючи калейдоскоп візуальних просторових вражень за допомогою дуетних поєднань скрипок із віолончелями, флейт і скрипок, гобоїв з кларнетами та ін.

Початок наступного розділу форми знаменує соло валторни, що асоціюється з «лісовою романтикою». Її тема розгортається на утриманих акордах струнних із виразним дублюванням валторнної теми в унісон з альтом, причому тут яскравим елементом стають *divisi* струнних – скрипок і альтів, висхідні тремолоючі поступеневі гамоподібні ходи яких сприймаються на зразок сходження від земного до небесного. Невеликий розробковий епізод завершується динамічними витриманими акордами, а літофонні *pizzicato* відтінюються скрипками у високій тесатурі.

Початок скороченої репризи позначений поверненням віолончельної теми з ремаркою *tranquillo*, яка тепер звучить у тональності *A-dur* з ще більшими ковзаннями альтерованих відтінювань акордів, з виділенням дуету гобоя та кларнета. Ця частина завершується кількома заколисуючими фразами віолончелі, а миготливий фон розчиняється в тихій динаміці *ppp*, немов згортаючи сувій часу на безкінечному шляху самотнього мандрівника. Так, особливості імпресіоністично-символічного звукопису в поєднанні з виразним журливо-ліричним кантабіле соло віолончелі, відтінене скрипковою просвітленою темою з відлуннями духових та імітаціями літофонів, свідчать про тяжіння композитора до сонорно-тембрального мислення. У цьому контексті слід зазначити, що мистець був вихованцем французької школи, що пояснює тяжіння Ма Сіконга до образів природи, трактованих крізь призму оригінальних національно-автентичних засобів китайського імпресіонізму в музиці.

Четверта частина сюїти «Танець» (*Dance*) – це жваве *Allegro* у формі вільного рондо. Воно відтворює сцену гуртового зібрання горян зі співами й танцями. Рондо-подібні форми в традиційній китайській музиці представлені надзвичайно різноманітно. Переважно вони являють собою чергування окремих мікроциклів, що відрізняються метроритмічними періодичними змінами квадратних та трійних послідовностей. Калейдоскоп швидкоплинних змін розмаїтих народних сценок, іноді блискавичних співставлень і стрімких переходів, нагадує зміну кадрів у кінофільмі (тут слід зауважити, що композитор мав достатній досвід у створенні кіномузики).

Почергові зміни коротких тем-спалахів, метроритмічна комбінаторика, накладання різночасових і різнопульсуючих площин, яскрава виразна оркестровка з особливою роллю ударних та мідних інструментів, використання інтенсивних тембральних зерен – усе це апелює до сучасного письма в стилі яскраво зображального, іноді фовістично забарвленого фольклоризму, представниками якого був Б. Барток та інші композитори.

У цій частині присутня доволі складна рондо-подібна конструкція: у ній композитор експонує та вводить чималу кількість нових тематичних утворень, які можуть виконувати почергово як роль рефрену (можна визначити щонайменше три стабільно повторювані елементи, на зразок потрійного рондо), так і бути вставними епізодами. Оскільки головним методом композитора стає варіантно-варіаційний, у цьому блискучому тематичному калейдоскопі жоден мотив не повторюється точно, а зазнає менших чи більших трансформацій.

Складна конструкція, швидкоплинність зміни багатьох тем, варіантне та варіаційне оперування ними в побудові архітектонічного цілого вказують на неабияку віртуозність композиторської техніки Ма Сіконга. Інтенсивність чергування фольклорних первнів засвідчують нефольклорні й частково фовістичні тенденції його композиторських орієнтирів. Саме ця частина якнайбільше зближує Ма Сіконга з Б. Бартоком і прокладає нові шляхи для розвитку китайського симфонізму.

Варто відзначити поліплощинність драматургічної конструкції форми: так, можна виділити тричастинну модель з ознаками сонатної форми, а повторюваність і семантично-значуща сутність окремих мотивів дають змогу простежити ознаки рондальної форми. Крім того, стрімкий перебіг яскравих жанрово-характерних тем-сцен і мотивів спонукає до розгляду форми цієї частини як контрастно-складової, що розгортається в імпровізаційному процесі розбудови насиченої пульсуючими мікрочастинами, сповненої багатством їх видозмін, політематичної моделі. Де факто означена частина відповідає традиційному фіналу в симфонічному чотиричастинному циклі. Однак жанр сюїти та загальний модус цілого дає можливість композиторові вирішити її у лірико-медитативному ключі, завершуючи цілість, як і всі попередні, на тихій динаміці.

П'ята частина сюїти «Ніч» (*Night*) сприймається як аркоподібне завершення. Фінальне *Andante* у тональності *fis-moll* починається журливим соло англійського ріжка. Цікавим прийомом Ма Сіконга можна вважати використання своєрідного алеаторного комплексу, який досягається за допомогою поступового нашарування власне тремолоючих струнних, басова опора яких утримується на органному пункті тонічного звуку *fis*, творячи хистке плетиво фактури (такти 9–15). Настрою загальної мерехтливості додає і змінна метрика перших вісімнадцяти тактів. Лише п'ятдесят тактів цієї замальовки-післямови, де, немов алюзії, з'являються теми попередніх частин, сприймаються як завершальний

підсумок. Затихаюча динаміка, відповідно до медитативно-рефлексивної концепції останньої частини сюїти Ма Сіконга, апелює до симфонізму медитативно-споглядального типу.

Висновки. Якщо відштовхнутися від назви твору, можна припустити, що загалом сюїта зображає день мандрівника, який він провів у горах, удосвіта вирушивши в путь, відгукнувшись на поклик душі (I ч. «Поклик гір і лісів»), піднявся на гору (II ч. «Над горами»), замилювавшись невимовною красою довкілля у своїх ліричних почуттях (III ч. «Любовна пісня»). Опісля він потрапив у гірське поселення на свято (IV ч. «Танець») та на завершення сповненого вражень дня насолодився вночі відпочинком і умиротворенням (V ч. «Ніч»). Однак характерна для китайської музики програмність може викликати й інший асоціативний ряд більш індивідуалізованого порядку: наприклад, розповідь чи легенда про мандрівку юнака за далекою коханою, який іде на поклик гір, долаючи всі перепони.

Загалом слід виокремити пейзажно-імпресіоністичну символістичну модель першої частини, активну енергетичну дієвість сонатного *allegro* другої частини, витончений ліризм третьої частини, жанрово-фовістичну неофольклорну колористику четвертої частини, що приводить у підсумку до медитативно-споглядальної рефлексивної п'ятої частини, на зразок постлюдії.

Перспективи подальших розвідок полягають у компаративному зіставленні різних інтерпретаційних версій симфонічної сюїти «Пісня гірських лісів» Ма Сіконга.

Література:

1. Лінцян Дун. Порівняння сюїти «Пісня гірських лісів» та «Радісної увертюри» Ма Сіконга. 2022. URL: <https://wenku-baidu-com.translate.google.com/view/c8e6698676eeaeaad1f33075?> (дата звернення: 15.10.2024).
2. Цзюнь Ян. Симфонічна музика у соціокультурному просторі Китаю останньої чверті XX – початку XXI ст. : дис. ... докт. філософії: 034 – Культурологія / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2022. 193 с. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/YAn-TSzyun-Disertatsiya.pdf> (дата звернення: 12.09.2024).
3. Яньлун Лі. Перетворення національних та світових тенденцій в розвитку китайської скрипкової музики на прикладі творчості Ма Сіконга : дис. ... канд. мист.: 17.00.03 – Музичне мистецтво / ЛНМА імені М.В. Лисенка. Львів, 2021. 314 с. URL: <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/%D0%9B%D1%96-%D0%AF%D0%BD%D1%8C%D0%BB%D1%83%D0%BD-disser.pdf> (дата звернення: 27.08.2024).
4. Herman M. Asian symphonies. A discography of CDs and LPs. / Edited by Stephen Ellis. August 2020. 50 p. URL: http://www.musicweb-international.com/Ntl_discogs/Asian_symphonies/Asian_symphonies.pdf (дата звернення: 21.09.2024).
5. Melvin Sh. Remembering Ma Sicong. *An Arts Journal blog*. May 11, 2012. URL: <https://www.artsjournal.com/china/2012/05/remembering-ma-sicong/> (дата звернення: 20.09.2024).
6. Sicong Ma. «Songs of the Mountain Forests» for Orchestra. Score-video. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8VwhsYiqFC8> (дата звернення: 10.01.2025).
7. Sicong Ma. The Song of Mountain Forests. URL: <https://www.naxosdirect.co.uk/items/ma-s.-symphony-no.-2-song-of-the-mountain-forest-153500>; <https://open.spotify.com/track/30RGiUnfvqk6mdZeXAVii7> (дата звернення: 22.01.2025).

References:

1. Lintsian Dun (2022). Porivniannia siuity "Pisnia hirskykh lisiv" ta "Radisnoi uvertiury" Ma Sikongha [Comparison of the Suite "Song of the Mountain Forests" and "Joyful Overture" by Ma Sicong]. URL: <https://wenku-baidu-com.translate.google.com/view/c8e6698676eeaeaad1f33075?> [in Ukrainian].
2. Jun Yang (2022). Symfonichna muzyka u sotsiokulturnomu prostori Kytaiu ostannoї chverti XX – pochatku XXI st. [Symphonic music in the socio-cultural space of China in the last quarter of the 20th – beginning of the 21st century]. *Doctor's thesis*. Kyiv, 193 p. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/YAn-TSzyun-Disertatsiya.pdf> [in Ukrainian].
3. Yanlong Li (2021). Peretvorenna natsionalnykh ta svitovykh tendentsii v rozvytku kytaiskoi skrypkovoi muzyky na prykladi tvorchosti Ma Sikongha [Transformation of national and world trends in the development of Chinese violin music on the example of Ma Sicong's creativity]. *Candidate's thesis*. Lviv, 314 p. URL: <https://lnma.edu.ua/wp-content/>

uploads/2019/01/%D0%9B%D1%96-%D0%AF%D0%BD%D1%8C%D0%BB%D1%83%D0%BD-disser.pdf [in Ukrainian].

4. Herman, M. (2020). Asian symphonies. A discography of CDs and LPs / Edited by Stephen Ellis. 50 p. URL: http://www.musicweb-international.com/Ntl_discogs/Asian_symphonies/Asian_symphonies.pdf [in English].

5. Melvin, Sh. (2012). Remembering Ma Sicong. *An Arts Journal blog*. May 11. URL: <https://www.artsjournal.com/china/2012/05/remembering-ma-sicong/> [in English].

6. Sicong, Ma. "Songs of the Mountain Forests" for Orchestra. Score-video. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8VwhsYiqFC8> [in English].

7. Sicong, Ma. The Song of Mountain Forests. URL: <https://www.naxosdirect.co.uk/items/ma-s.-symphony-no.-2-song-of-the-mountain-forest-153500>; <https://open.spotify.com/track/30RGiUnfvqk6mdZeXAVii7> [in English].

ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ У ВИКЛАДАННІ СОЛЬФЕДЖІО ДЛЯ ДЖАЗОВИХ ТА ЕСТРАДНИХ МУЗИКАНТІВ

Тормахова Вероніка Миколаївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва

Київського національного університету культури і мистецтва

ORCID ID: 0000-0003-3821-0655

Scopus Author ID: 57734222200

ResearcherID: E-8138-2019

У статті розглядаються інноваційні підходи до викладання сольфеджіо для джазових та естрадних музикантів, де враховується специфіка жанрів, орієнтованих на імпровізацію, гармонічне мислення й ритмічну різноманітність. Особлива увага приділяється інтеграції сучасних технологій у навчальний процес, що дає змогу значно підвищити ефективність занять.

Сольфеджіо визначається як базова дисципліна в системі музичної освіти, яка спрямована на розвиток слуху, відчуття метроритму, гармонії та навичок читання нотного тексту з аркуша. Для джазових та естрадних виконавців, особливо вокалістів, знання сольфеджіо є ключовим інструментом для роботи з інтонацією, фразуванням і стилістикою виконання. Розглянуто різноманітні форми та методи роботи, серед яких вокально-інтонаційні вправи, сольфеджування, написання музичних диктантів і слуховий аналіз.

У статті акцентується важливість використання сучасних цифрових технологій, як-от GarageBand, MuseScore, Synthesia, EarMaster, Musicca та інші. Ці програми дають студентам можливість створювати мелодії, гармонізувати їх, виконувати ритмічні вправи, а також тренувати слух і пам'ять. Зокрема, GarageBand сприяє розвитку творчих навичок шляхом експериментів із джазовими стандартами, а EarMaster забезпечує можливості для інтерактивного слухового аналізу й виконання вправ на розвиток відчуття метроритму. Synthesia допомагає вдосконалити техніку гри на фортепіано, а MuseScore та інші нотні редактори спрощують процес створення гармонічного супроводу та написання музичних диктантів.

Розвиток ритмічної культури, відчуття гармонічного руху та здатності до імпровізації розглядається як основа підготовки професійних джазових і естрадних музикантів. Упровадження інноваційних технологій у викладання сольфеджіо не лише розширює традиційні методи навчання, а й робить їх інтерактивними, цікавими й орієнтованими на сучасні потреби музикантів.

Ключові слова: сольфеджіо, джазові музиканти, естрадні музиканти, музична освіта, інноваційні технології, слуховий аналіз, ритмічні вправи, імпровізація, гармонічне мислення, вокально-інтонаційні вправи, музичні диктанти.

Tormakhova Veronika. Innovative approaches to teaching solfeggio for jazz and pop musicians

The article considers innovative approaches to teaching solfeggio for jazz and pop musicians, which take into account the specifics of genres focused on improvisation, harmonic thinking and rhythmic diversity. Special attention is paid to the integration of modern technologies into the educational process, which allows significantly increasing the effectiveness of classes. Solfeggio is defined as a basic discipline of music education, which is aimed at developing hearing, a sense of metrorhythm, harmony and skills in reading musical text from a sheet. For jazz and pop performers, especially vocalists, knowledge of solfeggio is a key tool for working with intonation, phrasing and style of performance. Various forms and methods of work are considered, including vocal and intonation exercises, solfeggio, writing musical dictations and auditory analysis. The article emphasizes the importance of using modern digital technologies, such as GarageBand, MuseScore, Synthesia, EarMaster, Musicca and others. These programs allow students to create melodies, harmonize musical compositions, perform rhythmic exercises, and train their hearing and memory. In particular, GarageBand promotes the development of creative skills by experimenting with jazz standards, and EarMaster provides opportunities for interactive auditory analysis and exercises to develop a sense of metronomy. Synthesia helps improve piano technique, and MuseScore and other musical score editors simplify the process of creating harmonic accompaniment and writing musical dictations. The development of rhythmic culture, a sense of harmonic movement, and the ability to improvise is considered the basis for the training of professional jazz and pop musicians. The introduction of innovative technologies in teaching solfeggio not only expands traditional teaching methods, but also makes them interactive, interesting, and focused on the modern needs of musicians.

Key words: solfeggio, jazz musicians, pop musicians, music education, innovative technologies, auditory analysis, rhythmic exercises, improvisation, harmonic thinking, vocal and intonation exercises, musical dictations.

Вступ. Сольфеджіо є базовою дисципліною музичної освіти, яка спрямована на розвиток музичного слуху, відчуття метроритму, гармонії та здатності читати музичні твори з аркуша. Для джазових і естрадних музикантів ця дисципліна є особливо важливою через специфіку жанрів, що базуються на імпровізації. Для вокалістів сольфеджіо виступає інструментом розвитку голосу. Регулярні вправи на інтонування інтервалів, акордів і ладів допомагають точно відтворювати

складні мелодії з відхиленнями й модуляціями та підтримувати гармонічну основу твору без акомпанементу. Ця дисципліна формує навички роботи з фразуванням, динамікою та дотриманням стилістики виконання, що є основою як підготовленого сценічного виступу, так й імпровізації. В умовах роботи в студії, де важливо швидко та точно записувати партії, знання сольфеджіо дає змогу музикантам одразу розуміти мелодичну та ритмічну структуру твору й адаптуватися до різних

стилів і зміни тональностей, що підвищує їхню професійну ефективність. Потрібно оновлювати методичні підходи, які можуть використовуватися під час навчання сольфеджіо, що й зумовлює актуальність дослідження.

Матеріали та методи. Сучасні вітчизняні дослідники активно досліджують різні аспекти підготовки естрадно-джазових вокалістів, зокрема розвиток метроритму, виконавської техніки, творчих навичок і впровадження інноваційних підходів у мистецькій освіті. У роботі О. Васильєвої і А. Пащенко [1] представлено альтернативні підходи до розвитку відчуття метроритму в естрадних співаків. Особливу увагу приділено інноваційним методикам, що враховують специфіку естрадно-джазового виконавства. У статті В. Дорофєєвої [2] досліджується роль музично-теоретичних дисциплін у сучасній мистецькій освіті. Авторка аналізує поєднання традиційних та інноваційних підходів у навчальному процесі. Публікація О. Мальцевої [3] присвячена питанням підготовки професійних естрадно-джазових вокалістів у закладах вищої освіти. Акцент зроблено на формуванні виконавських навичок у контексті сучасних освітніх парадигм. У навчальному посібнику З. Рось [4] висвітлено методичні аспекти розвитку вокально-виконавської техніки естрадно-джазових співаків. Авторка пропонує практичні рекомендації для вдосконалення виконавського мистецтва. У статті Т. Самаї [5] розглядаються особливості музичного метроритму в естрадному вокальному виконавстві. Авторка аналізує вплив метроритму на якість виконання і пропонує методичні засоби його розвитку. Монографія Г. Смаглій [6] пропонує всебічне дослідження теоретичних основ музики. Здійснюється аналіз ритміки, мелодики та гармонії, що має значення для підготовки фахівців у галузі музичного мистецтва. Робота В. Тормахової [7] зосереджується на розвитку творчих навичок у студентів за допомогою занять джазовим сольфеджіо. Авторка акцентує увагу на педагогічних методах, що сприяють музичному розвитку. У дослідженні групи авторів: Н. Дрожжиної, О. Єрошенко, С. Давидова, В. Щепакіна, Г. Бреславець та В. Осипенко [8] – аналізується місце вокального мистецтва в контексті інтеграції суспільства майбутнього. Висвітлено важливість адаптації естрадно-джазового вокалу до сучасних соціокультурних змін. Розглянуті праці вітчизняних дослідників охоплюють широкий спектр тем, пов'язаних із підготовкою естрадно-джазових вокалістів: розвиток метроритму, виконавської техніки, творчих навичок, удосконалення навчального процесу й інтеграція традиційних і новітніх методик у мистецьку освіту. Увага приділяється як теоретичним аспектам, так і практичним рекомендаціям, спрямованим на вдосконалення професійної підготовки музикантів. Нагомість застосування сучасних цифрових технологій для занять сольфеджіо ще не отримало належного висвітлення у вітчизняному музикознавстві, що відкриває перспективи для подальших досліджень.

У процесі дослідження було застосовано такі методи: аналітичний – для визначення ключових підходів до викладання сольфеджіо та специфіки навчання джазових і естрадних музикантів; спостереження

й експериментальний – для практичного впровадження цифрових інструментів у навчальний процес і аналізу їх ефективності на уроках сольфеджіо; порівняльний – для оцінювання результатів традиційного й інноваційного підходів до навчання; інтерактивний – для включення творчих завдань, імпровізацій, слухового аналізу та написання музичних диктантів із використанням програмного забезпечення.

Результати. Музично-теоретичні дисципліни посідають важливе місце в підготовці музикантів, оскільки формують основи професійної майстерності та розвивають ключові навички для виконання музичних творів. Г. Смаглій зазначає: «Серед чисельних дисциплін, які вивчають музичне мистецтво у різних аспектах, досить велике місце займають музично-теоретичні» [6, с. 5]. Задля формування музичних компетенцій, які відповідають потребам ХХІ століття, виникає нагальна потреба в інтеграції сучасних технологій у викладання сольфеджіо. Інтерактивні додатки для тренування слуху чи онлайн-платформи для вивчення ритміки значно підвищують ефективність і доступність навчального процесу. В. Дорофєєва підкреслює, що музична освіта має інтегруватися в сучасний мистецький контекст, адаптуючись до змін у суспільстві та відповідаючи на виклики глобалізації: «Музична освіта не може залишатися поза загальному мистецькими тенденціями та опиняється у вирі глобального реформування та впровадження новацій» [2, с. 506]. У цьому контексті особливу увагу привертає необхідність системного підходу до роботи з вокалістами, що дає змогу цілеспрямовано формувати їхні професійні навички. Як зазначає О. Мальцева, «системний підхід до вибору методів і форм роботи зі студентами, які навчаються естрадно-джазовому вокалу, дає змогу поступово в них формувати комплекс професійних компетентностей у галузі естрадно-джазового мистецтва, зокрема знання теорії музики, володіння професійною вокальною естрадно-джазовою технікою, потрібною манерою звуковедення, імпровізацією та чистою інтонацією» [3, с. 116].

Робота на уроках сольфеджіо охоплює широкий спектр навчальних форм і методів, які дають змогу комплексно розвивати музичні здібності учнів, їх слухове сприйняття, пам'ять, навички аналізу та творчого самовираження. Група авторів зауважує: «Професійна підготовка естрадного виконавця передбачає засвоєння загальнотеоретичних, професійних та спеціальних знань і навичок» [8, с. 9].

На уроках сольфеджіо застосовуються різноманітні форми роботи, які спрямовані на розвиток слухових і творчих навичок, формування музичного мислення, пам'яті та підвищення рівня музичної підготовки учнів. Однією з ключових форм роботи є вокально-інтонаційні вправи, які мають багатофункціональний характер і сприяють ефективній самопідготовці студента. Ці вправи передбачають виконання мелодій і гармонічних послідовностей колективно або індивідуально, як а капела, так і з гармонічним супроводом. Вони можуть бути одноголосними чи багатоголосними, включати спів гам, ладів, інтервалів, акордів, ступенів ладу

та мелодичних зворотів. Завдяки таким завданням учні розвивають відчуття тональності та формують слухову базу для сольфеджування й читання нотного тексту.

Основним видом роботи на уроках сольфеджіо є спів за нотним записом із використанням назв нот, складів або тексту. Він може бути колективним або індивідуальним, з акомпанементом або без нього. Для підготовки використовуються сольмізація, спів раніше вивчених мелодій, виконання ритмічного малюнка та проспівування окремих фраз, секвенцій. Ці методи сприяють розвитку точності інтонування, відчуття ритму та формуванню вокально-хорових навичок. На аудиторних заняттях функцію концертмейстера (для створення акомпанементу до вокально-інтонаційних вправ, які його потребують) виконує зазвичай викладач. Він також може використовувати різноманітні програми для створення акомпанементу, що дає йому можливість зосередитися на керуванні співом студентів.

Для роботи з вокально-інтонаційними вправами на уроках сольфеджіо також можна використовувати різноманітні програми, які спрощують створення аранжувань, акомпанементу або допомагають працювати з мелодіями та гармонією. Наприклад, програма MuseScore для створення нотних партитур дає змогу записувати мелодії із супроводом. Її перевагою є можливість експортування аудіофайлів для використання на уроках. Це особливо зручно для створення розспівок, гармонічних послідовностей або багатоголосих прикладів, де учень може доспівувати свою партію, тимчасово вимикаючи інші голоси, а потім перевіряти результат, вмикаючи всі партії разом. Навички роботи з такими програмами є корисними для вокалістів під час самостійних занять. Якщо вокаліст недостатньо добре володіє фортепіано, освоєння MuseScore допоможе йому створювати багатоголосі партії для колективного виконання або запису бек-вокалу. Таким чином, сучасні технології доповнюють традиційні методи навчання, роблячи їх більш інтерактивними й ефективними. Окрім MuseScore, існують й інші програми, які можуть стати корисними інструментами в роботі студента-вокаліста. Вони не лише доповнюють процес навчання, а й сприяють виконанню творчих завдань і розвитку музичного мислення.

Творчі завдання, як-от імпровізація та композиція, є засобом активізації навчального процесу. Учні можуть імпровізувати мелодії на заданий текст чи ритм, створювати варіанти мелодичних і ритмічних фраз, підбирати акомпанемент та записувати власні композиції. Ці завдання сприяють розвитку музичного слуху, закріпленню теоретичних знань і формуванню творчого мислення й ініціативи.

Для реалізації творчих завдань важливо використовувати інструменти, які дають змогу учням втілювати свої ідеї на практиці. Одним із таких інструментів є програма GarageBand, яка значно полегшує процес створення музики і допомагає розвивати творчі навички. Програма GarageBand – простий у використанні додаток для створення музики. Він є доволі зручним для гармонічних вправ, запису голосу з можливістю

накладання супроводу. Також можна його застосовувати для виконання творчих завдань – додавання другого голосу до мелодії, створення мелодії на заданий ритм, у певному ладі, жанрі та ін. В. Тормахова зауважує: «Осягнення теоретичних основ джазової і естрадної музики на уроках сольфеджіо шляхом виконання джазових стандартів, створення мелодій, імпровізацій, підбору акомпанементу та інших творчих форм роботи зробить заняття більш ефективними» [7, с. 67]. У програмі GarageBand можна використовувати мелодії і гармонічні схеми джазових стандартів у різних стилевих напрямках. Це дає змогу учням експериментувати з аранжуванням, підбирати супровід у стилях свінг, босанова, фанк, а також розвивати навички імпровізації та гармонічного мислення.

Для студентів, що хочуть краще опанувати фортепіано, існує програма Synthesia. Вона призначена для вивчення клавіатури, до її функцій входить: відтворення мелодичних вправ у різних темпах, візуалізація нот для співу. Synthesia підходить як для початківців, так і для тих, хто прагне вдосконалити свої навички. Вона допомагає засвоїти правильну постановку рук і аплікатуру завдяки підказкам, що показують, які саме пальці слід використовувати для кожної ноти. Це створює основу для техніки гри. Однією з головних переваг Synthesia є можливість регулювати темп відтворення мелодії, завдяки чому можна вчити складні ділянки композицій у комфортному темпі. Візуалізація нот у вигляді «падаючих блоків», які співвідносяться з клавішами фортепіано, допомагає краще зрозуміти розташування нот на клавіатурі, розвивати зорове сприйняття та музичний слух. У програмі також можна працювати з MIDI-файлами, що дає змогу грати улюблені мелодії, підвищуючи мотивацію до навчання. Можна вибирати окремі фрагменти твору для багаторазового повторення, що полегшує опрацювання складних переходів і рухів рук. Для тренування координації рук Synthesia пропонує грати кожною рукою окремо, поступово поєднуючи їх у процесі навчання. Завдяки вбудованому метрономові й підсвічуванню нот у реальному часі, студенти можуть покращувати почуття ритму та працювати над точністю виконання.

Важливою складовою уроків сольфеджіо є слуховий аналіз, який передбачає визначення на слух інтервалів, акордів, гармонічних послідовностей і мелодичних фраз, а також аналіз музичних творів. З. Рось відзначає вплив гармонічного аналізу на формування навички імпровізування: «...дуже важливим у навчанні вокальної інтерпретації та імпровізації є етап формування гармонічного мислення» [4, с. 37–38]. Ця робота спрямована на формування здатності слухати музику усвідомлено й визначати основні елементи музичної мови. Для підтримки та вдосконалення навичок слухового аналізу можуть використовуватися спеціалізовані програми, які створюють додаткові можливості для ефективного засвоєння матеріалу. Однією з таких є EarMaster – програма для тренування музичного слуху, яка допомагає студентам розвивати навички слухового аналізу. Ця програма є багатофункційною. У ній запропоновано

вокальні вправи для роботи з інтервалами й акордами а також надається можливість тренування мелодичного та гармонічного слуху. Готові завдання можна застосовувати для роботи на уроку. Вправи для розвитку точності інтонації та ритмічні вправи краще використовувати під час самостійної роботи. Слуховий аналіз у програмі представлений інтервалами, акордами різного типу (включно з джазовими акордами терцієвої та нетерцієвої будови). У програмі також наявні вправи на повторення або впізнавання ритмічних мотивів. Це допомагає розвивати відчуття метроритму. Програма EarMaster дає змогу записувати мелодії, які звучать, що розвиває навички написання одноголосного диктанту. Завдання, що передбачають спів заданих нот або створення мелодій, розвиває інтонацію та музичну пам'ять. Користувачі EarMaster можуть налаштувати програму відповідно до свого рівня підготовки, поступово переходячи від простих завдань до складніших. Важливим фактором є візуалізація: програма показує нотні приклади, клавіатуру чи гриф гітари, що допомагає краще розуміти теоретичний матеріал.

EarMaster є сучасним і зручним інструментом для самопідготовки, який допомагає швидко й ефективно вдосконалювати музичний слух. Серед його ключових переваг можна виділити автоматичний аналіз виконаних завдань, завдяки чому можна відразу побачити свої помилки та швидко їх виправити. Особливістю EarMaster є його здатність відстежувати прогрес користувача, що додає мотивації для подальшого розвитку. Завдяки великій кількості вправ, які охоплюють усі аспекти слухового аналізу – від ритмічних завдань до гармонічних послідовностей, – навчання стає цікавим і ефективним. Щоб максимально використати можливість програми, важливо дотримуватися кількох простих рекомендацій. Регулярні заняття протягом 15–30 хвилин щодня допоможуть закріпити навички. Ефективність підвищується, якщо поєднувати вправи у програмі з практичними заняттями на музичному інструменті чи вокалом. Крім того, використання EarMaster разом із підручниками чи нотними матеріалами сприятиме більш глибокому засвоєнню матеріалу.

Музичний диктант – одна з найскладніших форм роботи, що передбачає запис мелодій на слух. Вона допомагає формувати навички нотного письма та розвивати музичну пам'ять. Диктанти можуть бути ритмічними, тембровими, графічними чи перевірочними. Для їх підготовки використовуються вправи на запис знайомих мелодій, транспонування та ритмічне оформлення.

Сучасні технології значно спрощують процес написання диктанту під час самостійних занять. Програми для аранжування й набору нот, як-от Finale, Sibelius чи MuseScore, відіграють важливу роль у самостійній підготовці, адже вони дають змогу поєднати теорію з практикою. Вони не тільки замінюють нотний зошит, а й стають інструментом для глибшого розуміння музичних правил і розробки слухових навичок. Переваги програм під час запису диктантів очевидні: замість запису на папері студент може одразу вводити ноти в програму. Ця функція має кілька переваг: програма

дає змогу програвати записану мелодію частинами, тож можна почути свої помилки у висоті звуку чи ритмі. Також візуальне відображення нотного тексту допомагає краще зрозуміти співвідношення між тривалістю нот і паузами. За допомогою цих програм відбувається практичне вивчення правил нотного запису.

Програми автоматично застосовують правила групування тривалостей у тактах, правильного розташування ліг чи штилів. Це важливо для студентів, які прагнуть закріпити правила нотного письма в реальних умовах. Спрощує роботу й надає можливість більше часу приділяти аналізу, а помилки, які виникають, можна легко виправити без потреби переписувати весь диктант. У програмі наочно показано структуру акордів, гармонії чи ритмів. Це особливо корисно під час аналізу складних прикладів. Наприклад, можна бачити, який вигляд має тризвук у різних оберненнях або як записуються синкопи. У більшості програм підтримується функція відтворення нотного запису, де можна налаштувати темп, інструмент і навіть окремі голоси. Це дає змогу краще зрозуміти, як звучить певна мелодія чи гармонія. У програмах можна легко створювати багатоголосся, вводячи окремі голоси для гармонічного аналізу, що сприяє розвитку поліфонічного слуху. Користуючись програмами під час самостійних занять із сольфеджіо, слід починати з простих диктантів: вводити мелодії невеликого обсягу, поступово переходячи до складніших. Під час їх написання треба звертати увагу на правильне групування нот у тактах і на дотримання метра. До написаних мелодій можна створювати гармонічний супровід. Причому в програмі можна легко експериментувати з акордами, додаючи їх до мелодій, щоб краще зрозуміти гармонічну логіку. Після того як завдання вже виконано, слід відтворити (заспівати та програти) записані приклади, щоб закріпити зв'язок між нотним текстом і звуком.

У процесі професійної підготовки естрадного вокаліста розвиток відчуття метроритму має ключове значення. Як зазначено у статті Т. Самаї, «у сучасному вокальному виконавстві особливе значення мають прийоми роботи з музичним метроритмом, що є основним інструментом інтонаційно-динамічної передачі мелодичної та гармонічної структури твору» [5, с. 380]. Значну увагу приділяють ритмічним вправам: відтворенню ритмічних малюнків, читанню ритмічних фраз, виконанню багатоголосних ритмічних вправ. Недостатня увага до вивчення ритмічної культури джазу, рок- та поп-музики в освітніх програмах значно обмежує виконавські можливості вокалістів. Використання сучасних технологій, зокрема EarMaster, Musicca, або інших спеціалізованих програм, може допомогти ефективно долати ці прогалини. За допомогою EarMaster студенти можуть відпрацьовувати різні ритмічні патерни через інтерактивні вправи. Це дає змогу навчитися правильно відчувати й відтворювати складні синкоповані ритми, характерні для джазу та поп-музики. Як зазначають дослідники, «розвинуте відчуття ритму є надзвичайно важливим для естрадних співаків, оскільки воно є основою музики та допомагає

забезпечити точність і виразність виконання пісенного матеріалу» [2, с. 21]. Програма пропонує диктанти, де студент спочатку слухає ритмічний малюнок, а потім відтворює його через інтерактивний інтерфейс. Під час самостійних занять студент може налаштовувати ритмічні вправи під конкретні стилеві напрями, наприклад свінг, фанк, босанова. За допомогою EarMaster студенти можуть тренуватися у правильному розміщенні акцентів у синкопованих ритмах, що допомагає відчувати характерні особливості джазової ритміки.

У програмі Musicca можна вводити ритмічні схеми, аналізувати їх і слухати відтворення. Це допомагає зрозуміти правила метроритмічного групування та їх роль у створенні музичної драматургії. Під час групових занять використання цієї програми дає змогу вокалістам працювати з акомпанементом, аналізуючи взаємодію між вокальною партією та інструментальним супроводом. Використовуючи програму Musicca, можна створювати остинатні ритмічні фігури (патерни) та відпрацьовувати їх виконання разом із вокалом.

Використовуючи обидві програми, вокалісти можуть експериментувати з ритмічними структурами, застосовуючи принципи офф-біту, свінгу й інших елементів. Застосування EarMaster, Musicca та подібних програм дає змогу естрадним вокалістам розвивати відчуття метроритму більш ефективно, ніж у межах традиційних підходів. Виконання складних ритмічних вправ (із синкопами, поліметрією) з додаванням перкусії допомагає розвивати ритмічний слух. Такі програми не лише забезпечують навчальні вправи, а й створюють умови для глибшого усвідомлення музичних структур і художньо-естетичних принципів. Це сприяє форму-

ванню професійного рівня виконавця, його здатності працювати зі складними ритмічними завданнями і взаємодіяти з іншими музикантами ансамблю.

Висновки. Інтеграція сучасних технологій у навчання сольфеджіо для джазових та естрадних музикантів відкриває нові можливості для розвитку їх професійних навичок і підвищення ефективності освітнього процесу. Програми для аранжування та набору нот, як-от Finale, Sibelius, MuseScore та інші, слугують не лише технічним інструментом, але й потужним засобом для самопідготовки. Вони допомагають студентам краще зрозуміти музичну теорію, уникати помилок і вдосконалювати слуховий аналіз. Програмне забезпечення, зокрема EarMaster, забезпечує розвиток слуху завдяки інтерактивним вправам. Програми на зразок GarageBand інтегрують імпровізацію та аналіз джазової гармонії, створюючи умови для практичного засвоєння теоретичних знань. Виконання складних ритмічних вправ (синкопа, поліметрія) з використанням перкусії допомагає розвивати ритмічний слух. Завдяки ним групові заняття сприяють моделюванню ансамблевого виконання, спільному аналізу джазових стандартів та поп-хітів. Використання програм дає змогу студентам самостійно планувати графік занять, вибираючи зручний час і місце для практики, що підвищує мотивацію та зацікавленість у навчанні.

Таким чином, упровадження технологій у викладання сольфеджіо забезпечує інтерактивність, індивідуалізацію навчання та відповідність сучасним вимогам музичної освіти. Це не лише розширює можливості для засвоєння складного матеріалу, але й сприяє формуванню у студентів професійних навичок, необхідних для успішної музичної кар'єри.

Література:

1. Васильєва О. В., Пашченко А. В. Альтернативні методи розвитку відчуття ритму у естрадних співаків. Час мистецької освіти «Мистецька освіта: наукові дискусії»: зб. статей XII Всеукраїнської наук.-практ. конф. 24 березня 2023 р.). За заг. ред. А. В. Соколової. Харків: ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2023. С. 20–26.
2. Дорофєєва В. Ю. Музично-теоретичні дисципліни у сучасній мистецькій парадигмі: традиції та новації. *Молодий вчений*, 2018. № 2 (54). С. 505–508.
3. Мальцева О. В. Підготовка професійного естрадно-джазового вокаліста в закладі вищої освіти. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2022. № 4. С. 113–117.
4. Рось З. П. Особливості роботи з розвитку вокально-виконавської техніки естрадно-джазових співаків: навч. посіб. з метод. рек. Івано-Франківськ: СІМІК, 2019. 66 с.
5. Самая Т. В. Особливості музичного метроритму в естрадному вокальному виконавстві. *Арт-Платформа: Науковий альманах*. Київ, 2020. Т. 2, вип. 5. С. 366–385.
6. Смаглій Г. А. Теорія музики. Харків: Ранок, 2013. 392 с.
7. Тормахова В. М. Розвиток творчих навичок на уроках джазового сольфеджіо. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2023. Вип. 61, ч. 3. С. 64–68.
8. Drozhzhina N., Yeroshenko O., Davydov S., Shechepakin V., Breslavets H. and Osypenko V. Variety Vocal Art in the Context of Integration into Society of the Future. *Postmodern Openings*, 2022. 13 (4). P. 1–13.

References:

1. Vasylyeva, O.V., & Pashchenko, A.V. (2023). Alternatyvni metodyky rozvytku vidchuttia rytmu u estradnykh spivakiv [Alternative methods for developing the sense of rhythm in pop singers]. Chas mystetskoi osvity "Mystetska osvita: naukovy diskusii": zb. ctatei XII Vseukrainskoi nauk.-prakt. konf. 24 bereznia 2023 r.) – Time of art education "Art education: scientific discussions": coll. Article XII All-Ukrainian science and practice. conf. March 24, 2023) [in Ukrainian].
2. Dorofieieva, V.Yu. (2018). Muzychno-teoretychni dystsypliny u suchasnii mystetskii paradyhmi: tradytsii ta novatsii [Music-theoretical disciplines in the modern artistic paradigm: Traditions and innovations]. *Molodyi vchenyi –Young Scientist*, 2 (54), 505–508 [in Ukrainian].
3. Maltseva, O.V. (2022). Pidhotovka profesiinoho estradno-dzhazovoho vokalista v zakladi vyshchoi osvity [Preparation of professional pop-jazz vocalists in higher education institutions]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts*, 4, 113–117 [in Ukrainian].

4. Ros, Z.P. (2019). Osoblyvosti roboty z rozvytku vokalno-vykonavskoi tekhniky estradno-dzhazovykh spivakiv: navchalnyi posibnyk z metodychnymy rekomendatsiiami [Peculiarities of developing vocal-performing techniques for pop-jazz singers: A textbook with methodological recommendations]. Ivano-Frankivsk: SIMYK [in Ukrainian].
5. Samaia, T.V. (2020). Osoblyvosti muzychnoho metrorytmu v estradnomu vokalnomu vykonavstvi [Features of musical metrorhythm in pop vocal performance]. *Art Platform: Scientific Almanac*, 2 (5), 366–385 [in Ukrainian].
6. Smaglii, H.A. (2013). Teoriia muzyky [Music theory]. Kharkiv: Ranok [in Ukrainian].
7. Tormakhova, V.M. (2023). Rozvytok tvorchykh navychok na urokakh dzhazovoho solfedzhio [Development of creative skills in jazz solfeggio lessons]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues of the Humanities*, 61 (3), 64–68 [in Ukrainian].
8. Drozhzhina, N., Yeroshenko, O., Davydov, S., Shchepakina, V., Breslavets H., & Osypenko V. (2022). Variety vocal art in the context of integration into society of the future. *Postmodern Openings*, 13 (4), 1–13 [in English].

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ВИЗНАЧЕННЯ МЕЙНСТРІМУ СУЧАСНОЇ ПОПУЛЯРНОЇ МУЗИКИ В МУЗИКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

Фоломєєва Наталія Аркадіївна,

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри сценічного мистецтва, естради та методики режисерування
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
Web of Science Researcher ID: JUU-7235-2023
ORCID ID: 0000-0002-7832-4748

Різноманітні та різновекторні дослідження, присвячені сучасній популярній музиці, актуалізують проблеми використаної у наукових і публіцистичних працях термінології та сенсів, які містять дефініції у сучасному понятійному просторі. Одним із найбільш поширених понять, які застосовуються в дискурсі сучасної популярної музики, зокрема, у першій чверті XXI століття, є мейнстрім, концептуальні засади визначення якого є актуальним напрямом сучасних музикознавчих досліджень. Стаття містить стислу характеристику поглядів різних дослідників на зміст поняття мейнстріму в музичному мистецтві, співвідношення мейнстріму та сучасної популярної музики, а також мейнстріму й комерційної музики. У статті обґрунтовується недостатня конкретність визначення поняття мейнстріму в дискурсі сучасної популярної музики в різних наукових джерелах, яке застосовується: як атрибутивний додаток, який вказує на належність до певних різновидів популярної музики («мейнстрім хіп-хоп», «мейнстрім реп», «мейнстрім-рок», «мейнстрім сучасного R&B», «мейнстрім EDM-pop» «мейнстрім поп» та інші); як оціночний термін, який ілюструє економічні аспекти музичної індустрії (спрямованість передусім на отримання прибутку – «комерційність»), які стосуються процесу; як показник естетичного знецінення (банальність, однорідність, конформізм тощо); як ознака ринкового успіху (успішність у чартах). Акцентується увага на охопленні слухачької аудиторії у кількісному та географічному вимірах, а також ролі рейтингів і чартів в атрибуції творів до мейнстріму сучасної популярної музики. Робиться узагальнення щодо поєднання підходів у визначенні поняття мейнстріму сучасної популярної музики та врахування чинників як музичного продюсування та продакшну, так і сприйняття музичних творів у дискурсі культурно-мистецького середовища.

Ключові слова: мейнстрім, сучасна популярна музика, визначення мейнстріму, підходи до визначення мейнстріму, музика XXI ст., музичний чарт, естрадознавство.

Folomieieva Nataliia. Conceptual basis of defining the mainstream of contemporary popular music in musician research

Diverse and multi-vector studies devoted to contemporary popular music actualize the problems of the terminology and meanings used in scientific and journalistic papers, which contain definitions in the modern conceptual space. One of the most common concepts used in the discourse of contemporary popular music, in particular, in the first quarter of the 21st century, is the mainstream, the conceptual foundations of which are a relevant area of modern musicological research. The article contains a concise description of the views of various researchers on the meaning of the concept of mainstream in musical art, the relationship between mainstream and contemporary popular music, as well as mainstream and commercial music. The article substantiates the lack of concreteness of the definition of the concept of mainstream in the discourse of contemporary popular music in various scientific sources, which is used: as an attributive appendix that indicates belonging to certain types of popular music ("mainstream hip-hop", "mainstream rap", "mainstream rock", "mainstream modern R&B", "mainstream EDM-pop", "mainstream pop" and others); as an evaluative term that illustrates the economic aspects of the music industry (primarily profit-oriented – "commercialism") that relate to the process; as an indicator of aesthetic depreciation (banality, homogeneity, conformism, etc.); as a sign of market success (chart success). Attention is focused on the coverage of the listening audience in quantitative and geographical dimensions, as well as the role of ratings and charts in the attribution of works to the mainstream of contemporary popular music. A generalization is made regarding the combination of approaches in defining the concept of mainstream contemporary popular music and taking into account the factors of both musical production and production, as well as the perception of musical works in the discourse of the cultural and artistic environment.

Key words: mainstream, contemporary popular music, definition of mainstream, approaches to definition of mainstream, music of the 21st century, music chart, pop studies.

Вступ. Простір естрадознавства в умовах сьогодення наповнюється новими сенсами, які становлять основу термінів і понять міжнародного формату, що обумовлено його специфікою. У термінологічній невизначеності найбільш різноманітне значення різні фахівці вкладають у зміст поняття «мейнстрім», зокрема, у музикознавчому дискурсі. Спроби визначення мейнстріму в сучасній популярній музиці та визначення його змісту і структури вказують як на актуальність означеного поняття, так і на невизначеність підходів до

нього в різних галузях знання. Попри це, наразі бракує музикознавчих праць, присвячених конкретизації змісту та структури як мейнстріму в музичному мистецтві загалом, так і в дискурсі сучасної популярної музики.

Матеріали та методи. Методологія дослідження заснована на системно-аналітичному методі, який застосовується для конкретизації поняття мейнстріму в системі музикознавчих досліджень сучасної популярної музики.

Результати. Поняття мейнстріму (mainstream) розглядаються в цій статті в контексті сучасної популярної

музики (contemporary pop music – СРМ), тобто як явища в музичному мистецтві, пов'язані з міжнародним поширенням таких стилів, як поп, рок, хіп-хоп, електронної танцювальної музики (electronic dance music – EDM). Загальне співвідношення між СРМ та її мейнстрімом можна визначити таким чином, що останній є найвищою формою першої: основною СРМ є дуже відома серед слухачької аудиторії музика, яка прагне до максимальної популярності в більшості слухачів і досягнення успіху на верхніх позиціях у чартах, які «визначають найпопулярнішу «популярну» музику, мету, вершину успіху» [20, с. 205].

Обґрунтування співвідношення СРМ та мейнстріму та використання терміна «комерційна музика» у зв'язку із шоу-бізнесом у контексті СРМ уже потрапляли до кола музикознавчих досліджень [24, с. 113–114], проте не містили визначення жодного з означених понять. Наразі цілком очевидно, що сучасна популярна музика сама по собі є складним і дискурсивним терміном, а дослідження популярної музики із самого початку свого існування боролися як із занадто звуженими межами свого визначення, так і зі сферою охоплення, у частині статистичних, економіко-технологічних, соціологічних критеріїв, на що також зверталася увага багатьох дослідників, зокрема, з «питання про зв'язок між значенням музики, соціальною та культурною цінністю» [12, с. 2].

Хоча СРМ певною мірою схожа на мейнстрім сучасної популярної музики, але належить до означеної музичної категорії у формі, наприклад, певного підстилю, які можуть характеризуватися різними формальними, технічними, семіотичними, соціальними чи іншими ознаками «правила» [7]. Натомість термін «мейнстрім» у дискурсі СРМ здебільшого функціонує додатково, як атрибутивний додаток, що ілюструє належність до більш конкретних і різноманітних видів популярної музики. В актуальних сучасних музикознавчих джерелах, наприклад, можна знайти (хоча здебільшого нечітко визначені) терміни такого характеру, як «мейнстрім хіп-хоп» [6, с. 430], [10, с. 168]; «мейнстрім реп» [23, с. 98], «мейнстрім музика 1980-х» [27, с. 57], «мейнстрім-рок» [4, с. 3], «мейнстрім сучасного R&B» [5, с. 12], «мейнстрім EDM-поп» [15] та «мейнстрім поп» [2, с. 35], [3, с. 56]. При цьому варто зауважити, що сполучення зворотного порядку в словосполученнях, наприклад, «поп-мейнстрім» або «рок-мейнстрім», зустрічаються набагато рідше.

Із цього погляду загальні метафоричні ідеї мейнстріму, які є головним потоком річки, що виокремлюється з будь-якої навколишньої води [13, с. 10], «центральною підполю», навколо якого розкидано поле поп-року [21, с. 83] або «стилістичною серединою» [26, с. 150], можуть певною мірою просто вводити в оману під час визначення, так само як пов'язування мейнстріму і такими термінами, як «нормальний» [13, с. 4] або «нормалізація» [28, с. 263–265]. Тому що в наведених прикладах норму або центр, імовірно, радше можна знайти в самих хіп-хопі, рок-музиці чи R&B, ніж у стилістично підпорядкованих основних відгалуженнях цих стилів,

які еволюціонували (схожі на їх альтернативні відгалуження) з них (і не обов'язково навпаки) [19, с. 62].

У медійному просторі сьогодення набув самостійності також досить парадоксальний термін «альтернативний мейнстрім», який використовується, наприклад, у музичному самописі популярної австрійської суспільної радіостанції FM4 [17], проте він не є предметом цієї наукової публікації.

Більш прийнятне визначення мейнстріму відповідно до його основної атрибуції може бути сформульоване так: це оціночний термін із сильним дотриманням економічних аспектів, який стосується процесу. За винятком термінів (здебільшого вживаних без оцінки) «популярна музика» або «поп-музика», мейнстрім – це опис і оцінка одночасно. Ганс Отто Гюгель зазначає, що термін «мейнстрім використовується дуже часто ex ante, знецінюючи естетику популярного як дешево, тривіальну та погану, внаслідок того, що його структури та якості позначаються як щось не варте обговорення [14, с. 10]. Мейнстрім – це музика, яку дискредитують як «банальну, однорідну, невитончену, нерозбірливу, некультурну, низькопробну, неавтентичну, фальшиву, комерційну, консервативну, позбавлену уяви, конформістську або просто дурну» [13, с. 8]. Твір, який може здатися «надто мейнстрімним» [16], слухачі визначають для себе як такий, який «проти «основної течії» комерційного смаку, будь-де що може брехати» [8, с. 66], і справжні митці не хочуть створювати щось, що розглядається як мейнстрім.

Отже, під час дослідження звукових, візуальних або інших об'єктів за поняттям мейнстріму сучасної популярної музики аналіз може інтерпретувати їх щодо їх інтегрованості в конкретний культурний дискурс [29, с. 1696], який передбачає певні дискурсивні інструменти для обговорення музичної цінності [16, с. 167]. Із цього приводу вважаємо виправданим спиратися на основні міркування Крістофера Йоста [16]. Характеризуючи Ірвінга Гоффмана [9], він концептуалізує мейнстрім як рамку, тобто «схему» інтерпретації, яка виникає внаслідок колективно переданого досвіду» [16]. На тлі культурних знань, що циркулюють у будь-якому культурному просторі у певний час, мейнстрім популярної музики є особливим праксисом продюсування, продакшну і сприйняття музики, яка містить специфічні способи колективного мислення та дії, а також базову логіку [16]. Це специфічний «дискурсивний каркас», на думку Лі Маршалла [18], що дає слухачам «інструменти для розуміння звуків, які вони чують» і можливість створювати музичне значення через своє положення в ньому [18, с. 159].

Важливим інструментом у цій мейнстрімній структурі сучасної популярної музики є економічна складова або поняття комерційності. На це зверталася увага в культурологічних дослідженнях, як, наприклад, у праці Діка Хеддіджа [11], яка закріпила позицію, що основною культурою мейнстріму є відтворення з максимізацією прибутку (і зміцнення гегемонії владних відносин [25]), але це особливо стосується комерційної музики, яка стає центральною в цьому сенсі. Термін

часто виступає або як еквівалент до терміну мейнстрім, або обидва терміни розглядаються як одне ціле так, що прикметник «комерційний» ставиться у словосполученні перед словом «мейнстрім» [8]. Однак відповідне вживання цього прикметника, зокрема у повсякденній мові, зазвичай не є нейтральним щодо опису стану, тобто мається на увазі музика, що приносить (максимальний) дохід, продається широкій (якомога більшій) слухацькій аудиторії та «звертається до великого ринку, який перетинає географічні та соціальні простори і може підтримуватися з часом» [26, с. 160]. Натомість найчастіше функціонує термін «комерційна музика» як приписаний намір, пов'язаний із творцями музики. У характеристиці контент-аналітичного дослідження музичного смаку, яке міститься в дисертації Тарен-Іди Акерман [1], мейнстрім розуміється не лише як комерційно успішний продукт, але і як такий, який викликає підозри, що він був створений суто з економічних інтересів, тобто з наміром отримати (найбільш можливий) фінансовий прибуток, ніж заради власної естетики, і, отже, йому бракує автентичності, артистизму та креативності [1, с. 188–191].

Таким чином, коли СМР потрапляє у коло визначення, оцінки здійснюються на тлі уявної концепції конкретного наміру та виробничих практик в умовах ринкової економіки, викликаючи специфічні переконання щодо того, чому і як створюється певна музика. Переважно відповідні оціночні судження схильні посилатися більше на (комерційний) процес розробки, ніж на естетику кінцевого (комерційного) продукту. Це стає очевидним, наприклад, якщо враховувати, що мейнстрімна популярна музика часто несе імідж відшліфованої, попередньо обробленої, висушеної, переробленої та видаленої з будь-яких меж [24]. Такі атрибуції більше пов'язані з тим, як музичні твори були створені, ніж властиві музиці естетичні якості (як-от її умовна привабливість).

Якщо твори СМР визначаються через їх звернення до запам'ятовуваних «хуків» [27], а також їх простоту щодо ритму, мелодії, гармонічного супроводу і структури [15], то мейнстрім потенційно є втіленням привабливості та простоти – «найпопулярніша суміш різних типів помітних, приємних на слух, буквально «популярних» творів» [4].

У цьому контексті ідеї професіоналізму разом із технологічними змінами відіграють особливу роль, тоді як професійне музикування зазвичай позитивно «заряджене», принаймні з позиції оцінки музичних компетенцій (у деяких випадках, як у панк-році, професійне музикування також може бути навмисно знехтуване з причин стилю), художня цінність популярних чартів ставиться під сумнів саме тому, що вони написані та створені професіоналами, тобто людьми, які можуть заробляти на життя музикою, дотримуючись заздалегідь визначеного плану (а не діяти інтуїтивно) і використовувати найсучасніші інструменти й обладнання. Останній аспект стає особливо актуальним в епоху виробництва цифрової музики, де компетенції, які необхідні для роботи на професійному рівні, усе більше зміщуються

в бік технологічної компетентності щодо створення та маніпулювання звуками в цифровій звуковій робочій станції (DAW). Як наслідок, професійно створена СМР також активно залучена до поточних дискурсів про зниження якості музики у зв'язку з принизливою доречністю звичайних виконавських компетенцій.

Серед чинників, які роблять обговорення поняття мейнстріму стосовно СМР дещо винятковим, виокремлюється існування цілком конкретного, а не абстрактного орієнтира, а саме високі місця в чартах, щоб оцінити комерційну динаміку, чи цим професіоналам вдалося спрямувати музичну естетику для досягнення (справжніх або прихованих) намірів. Однак це підтвердження (цілей чи переконань) є обґрунтованим після миттєвого статистичного зрізу, який потрібно робити щотижня або навіть із меншими інтервалами. Отже, важливим є докладний розгляд окресленого внутрішнього процесуального характеру музичного мейнстріму, тобто чинників, через які щось або хтось переходить у мейнстрім, стає мейнстрімом, потрапляє до мейнстріму або вислизає з мейнстріму.

Аналіз СМР щодо цього процесу входу і виходу означає конкретизацію тих моментів, коли певна естетика, практики та дискурси переплітаються таким чином, щоб вони успішно відповідали (між)національним переважним трендам дня чи моді. Музика, яка набуває такого «мейнстрімового імпульсу», потрапляє в широку суспільну сферу, стає видимою (і чутою) у широкомасштабних ЗМІ і влітається в публічні культурні коментарі. Згідно з дослідженням Вернарда Штайнбрехера та Мікаелі Піхлер [24], термін «мейнстрім» викликає сильні асоціації з музикою, яка звучить по радіо. Для деяких підлітків музика відразу стає мейнстрімом, якщо звучить на радіо, і коли це вже стане мейнстрімом, його «[можна] просто крутити по радіо і це було б абсолютно нормально» [24]. Аналіз ефіру державних і комерційних радіостанцій як однієї з основних платформ для побутування мейнстрімових творів СМР відкриває додатковий погляд на оцінку мейнстріму: вони стосуються музики, де є традиційна манера трансляції «один до багатьох» залишається дуже важливою. Таким чином, мейнстрім СМР може бути вже дещо застарілим через його тверду прихильність до застарілої концепції розповсюдження музики та в більш загальному плані на тлі фрагментованого медіаспоживання, стильової плинності та (ймовірно) застарілості ідеї субкультури.

Отже, незалежність у питанні інтерпретації раптово розділили багато коментаторів, збираючись поза дискурсами, зосередженими на музиці чи сцені, і музика бере на себе цю функцію більш загального культурного оціночного простору, у якому суспільство обговорює свою домінуючу концепції, наративів та ідеологій.

Однак це не обов'язково означає, що музика, успішно запущена через процес інтеграції та асиміляції в широку суспільну сферу в будь-який момент часу, має бути просто естетичним відображенням або слуховим дзеркалом домінуючих дискурсів чи практики. Вона може діяти і навпаки, як активний агент допиту.

У будь-якому випадку мейнстрім СРМ можна проаналізувати як найгучнішу в суспільстві найбільш тимчасову стадію, на якій можна виконувати або оскаржувати нормативність і відтворювати або переробити гегемонічні конструкції статі, раси чи ідентичності. У цій перспективі важливо враховувати, що такі широко медіалізовані музичні об'єкти, образи та персони митців діють не односпрямовано, а інтегруються в конкретні контексти сприйняття, у яких велика кількість слухачів «із різноманітних соціальних груп і на великих географічних територіях» [26, с. 150] знаходять їх прихильність і завантажують їх разом у той самий (короткий) час, з їхніми власними культурними значеннями, цінностями та досвідом.

Таким чином, мейнстрім сучасної популярної музики передбачає багатоаспектний простір, через межі якого можна ідентифікувати та критично, компаративно зрозуміти механізми впливу культурної глобалізації як на індивідуальні, так і на колективні спільні реалії значущого досвіду [16, с. 164], які музика здатна викликати в певні моменти часу. Як зауважив Девід Рісман ще в 1950 році, «нам потрібно вийти і поговорити з різними людьми в різних настроях, щоб потрапити на них. Інакше може здатися, що це аудиторія маніпулює продуктом (і, отже, виробник) не менше, ніж навпаки» [22, с. 361].

Висновки. Для позначення явищ музичної індустрії у дискурсі сучасної популярної музики необхідною є конкретизація змісту мейнстріму сучасної популярної музики відповідно до підходів, які склалися у ХХІ ст. в музикознавстві. Різноманітні підходи висвітлюють

або потенційно можуть розкрити різні аспекти мейнстріму сучасної популярної музики ХХІ століття з різних поглядів. Однак через різноманітність таких підходів окреслена проблема дослідження здається досить фрагментованою, що актуалізує завдання кристалізації більш інтегрованої перспективи, яка б більш ретельно розкривала взаємозв'язки між естетикою, творами та виконавцями в межах культурного обговорення, які було концептуалізовано на основі поглядів Крістофера Йоста, як мейнстрім сучасної популярної музики.

Поділяємо думку Крістофера Йоста [16, с. 170] в частині змістовного концептуального розуміння проблематики дослідження. Він скеровує вектор основного напрямку аналізу мейнстріму сучасної популярної музики до риторики успіху, що дає змогу повторити структуру потреби та досвіду в суспільстві, спрощуючи означене до тези про те, як щось (музичне) матеріалізується й подобається порівняно багатьом людям і за яких обставин ці люди продовжують симпатизувати цьому. Подвійність презентації та виробництва є ключовим аспектом у вивченні характеристик цього формування, що потребує міждисциплінарного, праксеологічного підходу, який об'єднує як методи виробництва, так і рецепції [16, с. 171].

Очевидним для найближчої перспективи видається поглиблення методичного підґрунтя, яке дасть змогу вивчати явища мейнстріму сучасної популярної музики у їх тісному взаємозв'язку з елементами системи культурно-мистецького середовища, а також розробка моделі, умов і чинників, які обумовлюють мейнстрім сучасної популярної музики, зокрема вітчизняної.

Література:

1. Ackermann T. *Disliked Music. Merkmale, Gründe und Funktionen abgelehnter Musik* PhD thesis. Kassel: Kassel University Press, 2019. 304 p.
2. Bradby B. Growing up to be a rapper? Justin Bieber's duet with Ludacris. *The Routledge Research Companion to Popular Music and Gender*, ed. S. Hawkins. London: Routledge, 2017. P. 32–52.
3. Brøvig-Hanssen R., Danielsen A. *Digital Signatures. The Impact of Digitization on Popular Music Sound*. Cambridge: The MIT Press, 2016. 200 p.
4. Christenson P., de Haan-Rietdijk S., Roberts D. ter Bogt, T. What has America been singing about? Trends in themes in the U.S. top-40 songs: 1960–2010. *Psychology of Music*. 2018. Volume 47, issue 2. P. 194–212.
5. Danielsen A. Music, media and technological creativity in the digital age. *Nordic Research in Music Education*. 2017. Yearbook 18. P. 9–22.
6. Duinker B. Good things come in threes: triplet flow in recent hip-hop music. *Popular Music*. 2019. Volume 38, issue 3. P. 423–456.
7. Fabbri F. A theory of musical genres: two applications. *Popular Music Perspectives*, ed. D. Horn and P. Tagg. Göteborg–Exeter: IASPM, 1982. P. 52–81.
8. Frith S. *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (Oxford: Oxford University Press, 1998. 362 p.
9. Goffman E. *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977. 620 s.
10. Hansen K.A., Hawkins S. Azealia Banks: “Chasing Time”, erotics, and body politics. *Popular Music*. 2018. Volume 37, issue 2. P. 157–174.
11. Hebdige D. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen, 1979. 208 p.
12. Hesmondhalgh D., Negus K. Introduction. *Popular Music Studies*, ed. D. Hesmondhalgh and K. Negus. London: Arnold, 2002. P. 1–10.
13. Huber A. Mainstream as metaphor: Imagining dominant culture. *Redefining Mainstream Popular Music*, ed. J. Taylor, S. Baker and A. Bennett. London: Routledge, 2013. P. 3–13.
14. Huegel H.O. *Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und populärer Kultur*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2007. 408 s.
15. James R. *Resilience & Melancholy. Pop Music, Feminism, Neoliberalism*. Alresford: Zero Books, 2015. 234 p.
16. Jost C. *Musikalischer Mainstream. Aufgaben, Konzepte und Methoden zu seiner Erforschung*. *POP. Kultur und Kritik*. 2016. № 8. P. 152–172.

17. Keunert G. *Alternative Mainstream: Making Choices in Pop Music*. Valiz: Antennae, 2015. 354 p.
18. Marshall L. The sociology of popular music, interdisciplinarity and aesthetic autonomy. *The British Journal of Sociology*. 2011. Volume 62, issue 1. P. 154–174.
19. Middleton R. Musical belongings. Western music and its low-other. *Western Music and its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, ed. G. Born and D. Hesmondhalgh. Berkeley: University of California Press, 2000. P. 59–85.
20. Parker M. Reading the charts – making sense with the hit parade. *Popular Music*. 1991. Volume 10, issue 2. P. 205–217.
21. Regev M. *Pop-Rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2013. 224 p.
22. Riesman D. Listening to popular music. *American Quarterly*. 1950. Volume 2, issue 4. P. 359–371.
23. Singh K., Tracy D. Assuming niceness: private and public relationships in Drake’s Nothing Was the Same. *Popular Music*. 2015. Volume 34, issue 1. P. 94–112.
24. Steinbrecher B. Musical nuances and the aesthetic experience of popular music hooks: theoretical considerations and analytical approaches. *El Oído Pensante*. 2021. Volume 9, issue 1. P. 111–151.
25. Taylor J., Baker S., Bennett A. Preface. *Redefining Mainstream Popular Music*, ed. J. Taylor, S. Baker, A. Bennett. London: Routledge, 2013. P. 8–14.
26. Toynbee J. Mainstreaming, from hegemonic centre to global networks. *Popular Music Studies*, ed. D. Hesmondhalgh, Negus K. London: Hodder Arnold, 2002. P. 149–163.
27. Traut D. 2005. “Simply irresistible”. Recurring accent patterns as hooks in mainstream 1980s music. *Popular Music*. 2005. Volume 24, issue 1. P. 57–77.
28. Weisbard E. *Top 40 Democracy: The Rival Mainstreams of American Music*. Chicago: University of Chicago Press, 2014. 312 p.
29. Wicke P. Populäre Musik. *MGG Online*. 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11557> (дата звернення 01.01.2025).

References:

1. Ackermann, T. (2019). *Disliked Music. Characteristics, reasons and functions of rejected music* PhD thesis (Kassel, Kassel University Press). 304 p. [in German].
2. Bradby, B. (2017). Growing up to be a rapper? Justin Bieber’s duet with Ludacris. *The Routledge Research Companion to Popular Music and Gender*, ed. S. Hawkins (London, Routledge). P. 32–52.
3. Brøvig-Hanssen, R., Danielsen, A. (2016). *Digital Signatures. The Impact of Digitization on Popular Music Sound* (Cambridge, MA, The MIT Press). 200 p.
4. Christenson, P., de Haan-Rietdijk, S., Roberts, D. ter Bogt, T. (2018). What has America been singing about? Trends in themes in the U.S. top-40 songs: 1960–2010. *Psychology of Music*. Volume 47, issue 2. P. 194–212.
5. Danielsen, A. (2017). Music, media and technological creativity in the digital age. *Nordic Research in Music Education*. Yearbook 18. P. 9–22.
6. Duinker, B. (2019). Good things come in threes: triplet flow in recent hip-hop music. *Popular Music*. Volume 38, issue 3. P. 423–456.
7. Fabbri, F. (1982). A theory of musical genres: two applications. *Popular Music Perspectives*, ed. D. Horn and P. Tagg (Göteborg/Exeter, IASPM). P. 52–81.
8. Frith, S. (1998). *Performing Rites: On the Value of Pop Music* (Oxford, Oxford University Press). 362 p.
9. Goffman, E. (1977). *Framework analysis. An attempt at organizing everyday experiences* (Frankfurt/M., Suhrkamp). 620 p. [in German].
10. Hansen, K.A., Hawkins, S. (2018). Azealia Banks: “Chasing Time”, erotics, and body politics. *Popular Music*. Volume 37, issue 2. P. 157–174.
11. Hebdige, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style* (London, Methuen). 208 p.
12. Hesmondhalgh D., Negus, K. (2002). Introduction. *Popular Music Studies*, ed. D. Hesmondhalgh and K. Negus (London, Arnold). P. 1–10.
13. Huber, A. (2013). Mainstream as metaphor: Imagining dominant culture. *Redefining Mainstream Popular Music*, ed. J. Taylor, S. Baker and A. Bennett (London, Routledge). P. 3–13.
14. Huegel, H.O. (2007). *Praise from the mainstream. On the concept and history of entertainment and popular culture* (Köln, Herbert von Halem Verlag). 408 p. [in German].
15. James, R. (2015). *Resilience & Melancholy. Pop Music, Feminism, Neoliberalism* (Alresford, Zero Books). 234 p.
16. Jost, C. (2016). Musical mainstream. Tasks, concepts and methods for its research. *POP: Culture and Criticism*. Number 8. P. 152–172 [in German].
17. Keunert, G. (2015). *Alternative Mainstream: Making Choices in Pop Music* (Valiz, Antennae). 354 p.
18. Marshall, L. (2011). The sociology of popular music, interdisciplinarity and aesthetic autonomy. *The British Journal of Sociology*. Volume 62, issue 1. P. 154–174.
19. Middleton, R. (2000). Musical belongings. Western music and its low-other. *Western Music and its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, ed. G. Born and D. Hesmondhalgh (Berkeley, CA, University of California Press). P. 59–85.
20. Parker, M. (1991). Reading the charts – making sense with the hit parade. *Popular Music*. Volume 10, issue 2. P. 205–217.

21. Regev, M. (2013). *Pop-Rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity* (Cambridge, Polity Press). 224 p.
22. Riesman, D. (1950). Listening to popular music. *American Quarterly*. Volume 2, issue 4. P. 359–371.
23. Singh, K., Tracy, D. (2015). Assuming niceness: private and public relationships in Drake's *Nothing Was the Same*. *Popular Music*. Volume 34, issue 1. P. 94–112.
24. Steinbrecher, B. (2021). Musical nuances and the aesthetic experience of popular music hooks: theoretical considerations and analytical approaches. *El Oído Pensante*. Volume 9, issue 1. P. 111–151.
25. Taylor, J., Baker, S., Bennett, A. (2013). Preface. *Redefining Mainstream Popular Music*, ed. J. Taylor, S. Baker, A. Bennett (London, Routledge). P. 8–14.
26. Toynbee, J. (2002). Mainstreaming, from hegemonic centre to global networks. *Popular Music Studies*, ed. D. Hesmondhalgh and K. Negus (London, Hodder Arnold). P. 149–163.
27. Traut, D. (2005). “Simply irresistible”. Recurring accent patterns as hooks in mainstream 1980s music. *Popular Music*. Volume 24, issue 1. P. 57–77.
28. Weisbard, E. (2014). *Top 40 Democracy: The Rival Mainstreams of American Music* (Chicago, IL, University of Chicago Press). 312 p.
29. Wicke, P. (2016). Popular music. *MGG Online*. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11557> (accessed 01.01.2025) [in German].

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ СЕСІЛІ ШАМІНАД

Цуранова Оксана Олексіївна,

кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
завідувачка кафедри фортепіано
Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради
ORCID ID: 0000-0002-1516-1582

Халєєва Олена Вікторівна,

кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
завідувачка кафедри вокально-хорової підготовки вчителя
Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради
ORCID ID: 0000-0002-8151-4374

Смородський Віталій Ігорович,

кандидат педагогічних наук, доцент,
старший викладач кафедри фортепіано
Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради
ORCID ID: 0000-0002-8868-8916

У статті розглядається творчість французької композиторки, піаністки та диригентки Сесілі Шамінад (1857–1944), однієї з найбільш талановитих і маловивчених фігур у європейській музиці кінця XIX – початку XX століття. Творчий доробок композиторки досить ґрунтовний і різнобарвний, до її портфоліо увійшло близько 500 творів, серед яких балети, опера, симфонічна картина, концерти для флейти, фортепіано з оркестром, а також понад 200 фортепіанних і вокальних творів.

У роботі досліджено особливості її фортепіанної спадщини, зокрема жанровий стиль і композиторські особливості, що підкреслюють її віртуозність і новаторський підхід до інструментальної музики. Творчість С. Шамінад відзначається поєднанням романтичного ліризму з елементами імпресіонізму, при цьому в її музиці часто використовуються звукообразні прийоми, що сприяє створенню яскравої образності.

Важливе місце у фортепіанному доробку С. Шамінад належить творам, які поєднують французьку романтичну традицію з екзотичними мотивами, що, зокрема, відображається в п'єсах циклу «Шість романтичних п'єс» для чотирьох рук оп. 55. Кожна п'єса стійка – це невеличка, але зримо змальована засобами музичної виразності картина. С. Шамінад вільно використовує темброву палітру, метроритмічну організацію і класичну гармонічну основу, щоб підкреслити звучання яскравої мелодичної лінії, що утворює надзвичайно емоційне враження від прослуховування, залишає в пам'яті зворушливі образи окремих епізодів.

Твори французької мисткині відзначаються надзвичайним ліризмом і багатством емоцій. Композиторка зосереджує увагу на виразних мелодіях, природа яких перетинається з її вокальними творами, відзначеними образністю й опуклістю вокальної партії.

Фортепіанні твори композиторки-піаністки потребують від виконавця не лише технічної майстерності, але й здатності передати тонкі нюанси інтерпретації. У своїй творчості С. Шамінад уникала спрощених або банальних формул, створюючи особливу, чуттєву музику, що поєднувала в собі впливи французького романтизму, народних мотивів та інколи відголоси музики інших європейських композиторів того часу.

У роботі звертається увага на неоціненність творчості композиторки в українському музикознавстві та виконавстві, необхідність подальших досліджень її творчої спадщини, оскільки її музика має великий художній та виховний потенціал для виконавців і педагогів.

Ключові слова: французька фортепіанна музика, жанр, стилістичні особливості, творчість С. Шамінад, композиторка-піаністка.

Tsuranova Oksana, Haleeva Olena, Smorodskiy Vitalii. Stylistic peculiarities of piano works Cecilia Chaminade

The article examines the work of the French composer, pianist and conductor Cecilia Chaminade (1857–1944), one of the most talented and little-studied figures in European music of the late 19th and early 20th centuries. The composer's oeuvre is quite substantial and diverse, with a portfolio of nearly 500 works, including ballets, opera, symphonic paintings, flute concertos, piano concertos and more than 200 piano and vocal works.

The work explores the peculiarities of her piano heritage, in particular, the genre style and compositional features that emphasise her virtuosity and innovative approach to instrumental music. S. Shaminad's work is marked by a combination of romantic lyricism and elements of impressionism, while her music often uses sound and image techniques that contribute to the creation of vivid imagery.

An important place in S. Chaminade's piano oeuvre belongs to works that combine the French Romantic tradition with exotic motifs, which is reflected, in particular, in the pieces of the cycle «Six Romantic Pieces» for four hands, Op. 55. Each piece of the suite is a small but visually appealing picture depicted by means of musical expression. S. Chaminade freely uses the timbre palette, metro-rhythmic organisation and classical harmonic basis to emphasise the sound of a bright melodic line, which creates an extremely emotional impression of listening, leaving touching images of individual episodes in the memory.

The works of the French artist are marked by extraordinary lyricism and richness of emotions. The composer focuses on expressive melodies, the nature of which intersects with her vocal works, marked by the imagery and convexity of the vocal part.

The piano works of the composer-pianist require from the performer not only technical skill, but also the ability to convey subtle nuances of interpretation. In her work, S. Chaminade avoided simplified or banal formulas, creating special, sensual music that combined the influences of French romanticism, folk motifs and sometimes echoes of music by other European composers of the time.

The work draws attention to the invaluableity of the composer's work in Ukrainian musicology and performance, the need for further research into her creative heritage, as her music has great artistic and educational potential for performers and teachers.

Key words: French piano music, genre, stylistic features, the work of S. Chaminade, composer-pianist.

Вступ. Актуальною проблемою сучасного музикознавства залишається відродження маловивчених і малознайомих українському загалу імен талановитих музикантів та виконавців. Саме тому ми звертаємося до постаті непересічної жінки, французької композиторки, виконавиці й диригентки межі XIX–XX ст. – Сесілії Шамінад.

Творча діяльність і фортепіанна спадщина С. Шамінад втілюють ідеал композиторки-віртуоза. Досконало володіючи інструментом, вона розширила горизонт виразових можливостей фортепіано, створивши власний звукообразний стиль. Затребуваність теми цієї наукової розвідки обумовлена маловивченістю творчої спадщини С. Шамінад в українському музикознавстві, що створює певну лауну у висвітленні наукових концепцій, присвячених історико-типологічним процесам західноєвропейської музики.

Незважаючи на вісімдесятирічну віддаленість від дня смерті композиторки, на сьогодні її значний внесок у розвиток європейської культури не висвітлено в наукових дослідженнях повною мірою. Музичне мистецтво Франції злому XIX–XX ст. до нині отожднюється з добре відомими іменами М. Равеля, К. Дебюсі, К. Сен-Санса, але водночас на сцені кращих салонів і концертних залів лунало ім'я жінки, чия творчість привертала увагу не тільки її співвітчизників, але й музикантів зі всього світу. Віртуозне володіння інструментом С. Шамінад ставить її поряд зі славнозвісними європейськими композиторами-віртуозами Ф. Шопеном, Ф. Лістом, С. Тальбергом та ін.

Піаністка-композиторка створювала свій концертний репертуар, враховуючи можливість власного піаністичного апарату й виконавської майстерності. «В тандемі «композитор-віртуоз», – зауважує О. Клендїй, звертаючись до композиторської й виконавської творчості К. Сен-Санса, – втілення композиторського Я безпосередньо залежало від його виконавської майстерності, котра, в ідеальному варіанті, перебувала у перфектному стані (для досягнення трансцендентного через подолання неможливого). Як наслідок, творча спадщина композитора-віртуоза відбивала його піанізм і рівень виконавської майстерності» [1, с. 3]. Проте рівень піаністичної підготовки С. Шамінад дав їй змогу втілювати найяскравіші ідеї, наповнені романтичною пристрасстю та стриманим колоритом експресіонізму, що роблять її музичні твори по-жіночому витонченими і яскравими одночасно.

Матеріали та методи. Для проведення аналізу було застосовано комплексний методологічний підхід, у якому поєдналися музикознавчий, історичний, джерельно-пошуковий і біографічний методи.

Як уже було зауважено вище, в українському музикознавстві на сьогодні не розглядалася творча спад-

щина С. Шамінад. Більшої уваги до себе вона привернула американських дослідників. Так, М. Цитрон [2] у своїй біографічній роботі, виданої 1988 р., наводить уточнення щодо життя і творчості Сесілії, спираючись на її особисті листи та свідчення шанувальників.

Заслуговує на увагу також стаття, що опублікована Королівським університетом Кінгстон, Онтаріо, у співавторстві Гордона Е. Сміта та К. Фредеріксон [3] під назвою «Приховані музиканти: пісні Сесіль Шамінад, Жозефіни Ленг і Клари Шуман», у якій надається стислий компаративний аналіз вокальної творчості мисткинь.

Новою віхою у вивченні творчості видатної жінки-композиторки стала магістерська робота К. Джи-Хе Мак Канн «Композитор за роботою» 2003 р. [4], опублікована Британським університетом Колумбії. Авторка дослідження намагається розглянути біографію Сесілії у контексті культурного життя Франції того часу, цитуючи газетні статті та рецензії на виступи артистки, а також виокремити особливості її музичної мови на підставі аналізу декількох вокальних і фортепіанних творів.

Отже, беручи до уваги такий незначний науковий background стосовно визнання творчої спадщини Сесілії Шамінад, очевидно, що залишається значний простір для її дослідження.

Мета статті полягає у висвітленні стилістичних особливостей фортепіанної творчості С. Шамінад.

Виклад основного матеріалу. Сесіль Луїза Стефані Шамінад народилася в Парижі 8 серпня 1857 р. в музичній родині. Її батько, П'єр Іпполіт, був заможним страховим менеджером, а також обдарованим скрипалем-аматором. Здібностями до фортепіанної гри й співу володіла мати Сесілії – Марія Стефані, яка стала першою вчителькою гри на фортепіано для своєї доньки. Згодом дівчинка продовжила навчання під керівництвом Фелікса Ле Куппі. Окрім фортепіанної гри, майбутня композиторка вивчала теорію музики та композицію під орудою Огюстена Савара та Бенжамена Годара. У віці 12 років вона зіграла кілька своїх творів для Ж. Бізе, друга сім'ї та сусіда по замському будинку родини в Ле-Везіне за межами Парижа.

Молодий Ж. Бізе, вражений грою молоді піаністки, що виступала власні твори, назвав її «маленьким Моцартом» та заохотив її батьків продовжити музичну освіту доньки.

Свій перший концерт С. Шамінад дала у 18 років, кілька разів гастролювала Францією, а з 1892 р. продовжила концертне турне по інших країнах, серед яких Англія, у 1908 р. – Сполучені Штати Америки. Виступи молоді французької композиторки-піаністки викликали шалений успіх, її популярність продовжувала зростати з кожним новим виступом.

На початку ХХ століття в США створюється багато фан-клубів С. Шамінад, до яких входили піаністи-аматори та співаки, які захоплювалися романтичним стилем композицій і виступів музикантки. Особливістю концертної програми піаністки було виконання суто власних творів. Із зосередженням на малих жанрах – переважно піснях і п'єсах для фортепіано – широке представлення її музики під час виступів створило попит на їх видання. С. Шамінад стала однією з найбільш опублікованих жінок-композиторок свого покоління. Майже всі її приблизно 500 творів (близько 200 фортепіанних п'єс і 135 пісень, а також інші інструментальні твори) були опубліковані за її життя.

За високі досягнення перед Францією Сесіль Шамінад 1913 р. першою з жінок-композиторок була відзначена найвищою національною нагородою – орденом Почесного легіону. Померла пані Сесіль у розпал Другої світової війни в Монако, 13 квітня 1944 р., у віці 86 років.

Слід зауважити, що до композиторського доробку видатної жінки-композиторки належать не тільки фортепіанні й вокальні твори малих жанрів. Вона є авторкою балетів «Калліроя» ор. 57, що витримав понад 200 постановок на сцені Нью-Йоркської «Метрополітан опера», та «Золота рибка» (*La Fileuse d'or*), ор. 34; комічної опери «Севільянки» ор. 41, Концертштюк для фортепіано з оркестром ор. 40, Лірична симфонія з хором «Амазонки» ор. 26, Концертіно для флейти з оркестром ор. 107 тощо.

Найбільш чисельно й різнобічно у творчості композиторки представлені фортепіанні твори. Серед них мініатюри різного рівня складності й жанрової приналежності, від етюдів і п'єс, що пропонувані для дітей і дорослих, до циклічних композицій і сонати. Серед іншого це «Пісня весни» (*Chanson de printemps*), ор. 3; «Вибрані п'єси» (*Sélection de pièces*), ор. 22; «Пісні на фортепіано» (*Pièces pour piano*), ор. 33; «Шість етюдів» (*Six études*), ор. 35; «Авантюрна сюїта» (*Suite d'aventure*), ор. 42; «Арабеска», ор. 61; «Альбом для піаніста» (*Album pour piano*), ор. 63; «Сюїта» (*Suite*), ор. 69; «Гумореска» (*Humoresque*), ор. 85, тощо.

Серед найчастіше виконуваних і популярних у сучасних виконавців є «Шість романтичних п'єс», ор. 55, для чотириручного виконання.

Цикл «Шість романтичних п'єс», що створений близько 1890 р., за винятком «Двох п'єс», ор. 36, єдиною партитурою С. Шамінад у чотири руки. Жанрова приналежність творів збірки тяжіє до романтичної п'єси, натхненної образами та сюжетами, що притаманні ХІХ століттю, а саме природою, екзотикою національного колориту Франції та східних країн. Поезія збірки, її мелодійна чарівність і різноманітність, а також витонченість письма нагадують п'єси попередника С. Шамінад – Ш. Шабріє (1880–1881), чия творчість також вплинула на становлення музичної мови відомих французів – М. Равеля (1875–1937) і К. Дебюссі (1862–1918).

До змісту збірки увійшли:

1. *Primavera* («Весна»): Allegretto.

2. *La chaise à porteurs* («Переносна карета»): Allegretto.

3. *Idylle arabe* («Арабська ідилія»): Valse moderato.

4. *Sérénade d'automne* («Осіньна серенада»): Andantino

5. *Danse hindoue* («Індуїстський танець»): Allegro

6. *Rigaudon* («Ригодон»): Allegro

Кожен номер збірки має особливий колорит і характерну особливість, що привертає увагу як виконавців, так і слухачів.

Пасторальну свіжість *Primavera*, що написана у світлому фа-мажорі, утворюють ритми баркароли, що поєднуються з коливанням вальсу, а витонченість мелодичної лінії підтримується тонкою гармонією, що має прозору і стриману фактуру. Щодо фактури, то вона не обтяжена складними акордовими нашаруваннями чи поліритмічними рисунками. Легка й рухлива мелодія летить за підтримки арпеджіо або розкладених тоніко-домінантових акордів, що сприяє відтворенню назви номеру, ясній та сонячній весні.

Другий номер циклу, *La chaise à porteurs*, тонально контрастує з попереднім, його основна тональність – ля-мінор, але тональний план стрімко змінюється впродовж усього твору, відхиляючись у близькі тональності мажорного і мінорного нахилів. Музична мова твору нагадує непримхливий гавот, основним звукообразальним елементом якого є штрихи *staccato* й *non legato*, що відтворюють дрібні кроки носіїв крісла з вельми поважною дамою або чоловіком. Східний колорит п'єси доповнюють мелізми в основній темі, випадкові хроматизми, що звучать у першій партії у високому регістрі.

У третьому номері *Idylle arabe* раптом з'являється вальс у тональності першого номера (фа-мажор), мелодія якого постійно змінює своє розташування, перетікаючи від однієї партії до іншої, наче вислизає з під рук виконавців, як спритна змія. Композиторка підсилює емоційний вплив за допомогою досить широкого діапазону динамічних відтінків – від *ppp* до *ff*. Аравійський колорит простежується в модальних звучаннях акордів, представлених у вигляді арпеджіато на кшталт щипкового інструмента, звернення до лідійського ладу та мажоро-мінорних зіставлень в основній темі.

Від осіннього настрою четвертого номера *Sérénade d'automne* слухачеві залишається тільки ніжна, помірно рухлива мелодія, що звучить на фоні триольного рисунку другої партії в тональності ре-мажор. Форму твору, наче різнокольорове листя осінніх дерев, складають примхливі епізоди, які мають то заспокійливий, то нестримний характер. П'єса досить динамічна за розгортанням матеріалу: тут і наполегливі октавні репетиції у верхньому регістрі, і наспівні мотиви, прикрашені улюбленими композиторкою мелізмами.

Стрімкий і певною мірою навіжений *Danse hindoue* – індуїстський танець п'ятого номера – по суті є кульмінацією сюїти. Тонально він перегукується з другим номером циклу, що написаний у ля-мінорі. Цей номер найбільш технічно складний для виконання. За жанром він нагадує нестримну тарантелу, що захоплює своїм темпом і динамізмом від першої ноти до останньої. На цей раз тему твору композиторка доручає другій партії, тоді як у верхньому регістрі наполегливо скандується

висхідний і низхідний рух пасажів, які утворюють своєрідний *perpetuum mobile* танцювального нестримного руху. Свіжості сприйняття музичного матеріалу сприяють хроматичні гамоподібні пасажі, які не вносять дисонансу в загальний характер твору, а лише, наче східні прянощі, додають йому гостроти й витонченого смаку.

Завершує цикл *Rigaudon*, що логічно обрамляє цей яскравий, мозаїчний цикл у святковому до-мажорі. Твір повністю відповідає своєму жанру, що належить до танцювальної музики бароко XVII ст. Характерні особливості танцю, а саме парна хода, почерговість фігур, поєднання помпезності й витонченості, притаманні французькій аристократії, доволі тонко та точно відображає композиторка в музиці твору. Чотиридольний розмір, підкреслені сильні долі такту, ускладнена, але не перенавантажена фактура, що відтворює оркестрове звучання, мажорний лад, терцові подвоєння в мелодії малюють картину придворного свята, одним з елементів якого має бути розкішний бал.

Підбиваючи підсумок аналізу циклу, можна стверджувати, що авторка майстерно справляється із задачею звукообразжального письма. Кожна п'єса сюїти – це невеличка, але зримо змалювана засобами музичної виразності картина. С. Шамінад вільно використовує темброву палітру, метроритмічну організацію і класичну гармонічну основу, щоб підкреслити звучання яскравої мелодичної лінії, яка утворює надзвичайно емоційне враження від прослуховування, залишає в пам'яті зворушливі образи окремих епізодів.

Висновки. Фортепіанна творчість С. Шамінад яскраво демонструє її стилістичні особливості, відображає характерні мелодико-гармонічні звороти, своєрідні метроритмічні формули, звукообразжальні прийоми розвитку музичного матеріалу. У творах для фортепіано Сесіль Шамінад органічно поєдналися класична лаконічність музичного мислення й романтична свобода композиторського висловлювання.

Твори французької мисткині відзначаються яскраво вираженим ліризмом і багатством емоцій. Вона зосереджує свою увагу на надзвичайно виразних мелодіях, природа яких перетинається з її вокальними творами,

відзначеними образністю й опуклістю вокальної партії.

Одним з улюблених елементів композиторки є ритм, вона часто звертається до його змін і комбінацій, тим самим загострюючи на ньому слухацьку увагу. Сказане сприяє підкресленню динамізму та драматизму творів. Різноманітність метрів і відтінків ритму допомагає створити ефект легкості або, навпаки, напруженості.

Хоча С. Шамінад жила і творила в період імпресіонізму, її музичний доробок більшою мірою залишає ознаки романтичного стилю. Композиторка вкрай обережно використовує імпресіоністичні барви, залучаючи окремі елементи цього стилю, як-от гармонічна та фактурна колористика, градації темпів, тембральні зіставлення.

Фортепіанні твори композиторки-піаністки потребують від виконавця не лише технічної майстерності, але й здатності передати тонкі нюанси інтерпретації. Блискуча піаністка С. Шамінад створювала репертуар, розрахований на достатньо підготовленого виконавця, який володіє піаністичною технікою, туше, здібний до художнього охоплення форми.

У своїй творчості С. Шамінад уникала спрощених або банальних формул, створюючи особливу, чуттєву музику, що поєднувала в собі впливи французького романтизму, народних мотивів та інколи відголоси музики інших європейських сучасних композиторів.

Свого часу твори для фортепіано С. Шамінад мали приголомшливий успіх і популярність. Уже наприкінці першої половини XX ст. вони незаслужено втрачають свою вагомість у репертуарних списках виконавців. Але приємно відзначити, що сьогодні намічається нова хвиля зацікавленості творчістю французької композиторки. Усе більше виконавців включають їх до своїх концертних виступів, про що свідчить стрічка каналу YouTube. На нашу думку, фортепіанні твори С. Шамінад заслуговують на увагу виконавців, а також мають бути включені в педагогічні списки молодих піаністів як такі, що впливають на загальний музичний розвиток, виховують художнє мислення та смак, доповнюють творчу уяву новими музичними образами і знайомлять із французькою музичною культурою.

Література:

1. Клендій О. М. Фортепіанний стиль К. Сен-санса як втілення виконавського ідеалу європейської культури XIX століття : дис. ... д-ра філософії : 025. Харків, 2021. 254 с.
2. Citron M. Cécile Chaminade: a Bio-Bibliography. Connecticut: Greenwood Press, 1988. 257 p.
3. Gordon E. Smith, K. Frederickson. Hidden musicians: songs by Cecile Chaminade, Josephine Lang and Clara Schumann. URL: <https://journals.library.mun.ca/index.php/singing/article/view/575/383>.
4. Karen Jee-Hae McCan. Cecile Chaminade: A Composer at Work. The university of British Columbia, 2003. 129 p. URL: <https://open.library.ubc.ca/media/stream/pdf/831/1.0090908/3>.

References:

1. Klandii, O.M. (2021). Fortepianni styl K. Sen-sansa yak vtilennia vykonavskoho idealu yevropeiskoi kultury XIX stolittia [Piano style of C. Saint-Saëns as an embodiment of the performing ideal of the European culture of the XIX century]. *Doctor's thesis* (Philosophy). Kharkiv. 254 p. [in Ukrainian].
2. Citron, M. (1988) Cécile Chaminade: a Bio-Bibliography. Connecticut: Greenwood Press. 257 p. [in English].
3. Gordon, E. Smith, Frederickson, K. Hidden musicians: songs by Cecile Chaminade, Josephine Lang and Clara Schumann. URL: <https://journals.library.mun.ca/index.php/singing/article/view/575/383> [Online-Versio] [in English].
4. Jee-Hae McCan, Karen (2003). Cecile Chaminade: A Composer at Work. The university of British Columbia. 129 p. URL: <https://open.library.ubc.ca/media/stream/pdf/831/1.0090908/3> [in English].

СПЕЦИФІКА ОПРАЦЮВАННЯ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ ЕПОХИ РЕНЕСАНСУ СУЧАСНИМИ ВИКОНАВЦЯМИ

Цюряк Ірина Олександрівна,

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри мистецької освіти

Житомирського державного університету імені Івана Франка

ORCID ID: 0000-0003-4369-9360

У статті розглядається специфіка практичного опрацювання вокальних творів епохи Ренесансу сучасними виконавцями як питання, яке є значущим насамперед для професійного розвитку співаків, що присвятили свою творчість вивченню старовинної музики. Теоретичного обґрунтування набули деякі виконавські стилі музики зазначеної епохи. Метою статті стала характеристика підходів практичного вираження історичного виконавства вокальних творів епохи Ренесансу сучасними співаками як феномену музичного мистецтва останньої третини ХХ – початку ХХІ століття. У дослідженні розкрито взаємодію принципів історичного виконавства з комплексом базових професійних умінь сучасних вокалістів, оскільки на сьогодні відродження інтересу до культури Ренесансу та його вплив на сучасність стають важливими аспектами у виконанні музичних творів; охарактеризовано стилеві особливості музики епохи Ренесансу та з'ясовано, що музичне мистецтво вказаної епохи мало такі призначення – це музика для богослужіння, для розваг і навчання, а також придворного життя. Встановлено, що в сучасних дослідженнях світової музичної культури міститься чимало прикладів невірної інтерпретації звукового образу творів епохи Ренесансу, що породжує численні помилки виконання. З'ясовано, що на сьогодні окремих вокалістам потрібно враховувати голосові дані, щоб уся музична тканина звучала найбільш наближеною до виконання оригіналу. Увагу зосереджено на розумінні виконавцями тих напружень, якими була перейнята музична реальність вказаної епохи. Підкреслено, що таке усвідомлення є неймовірно продуктивним для сучасних співаків – створюється історично орієнтоване виконавство, яке максимально точно відтворює звуки музики попередніх часів. Пропонуються технічні моменти, зокрема застосування прийому «вібрато», щоб співаки навчилися бути дуже уважними та гнучкими щодо інтерпретації творів епохи Ренесансу.

Ключові слова: світова музична культура, епоха Ренесансу, історичне виконавство, музичний стиль, інтерпретація вокальних творів, технічні прийоми звуковидобування, сучасні вокалісти.

Tsiuriak Iryna. The specifics of processing vocal works of the Renaissance era by modern performers

In the article the specific of the practical working of part-songs of epoch of Renaissance is examined modern performers, as a question is meaningful first of all for professional development of singers that devoted the work to the study of ancient music. A theoretical ground was purchased by some carrying out styles of music of the marked epoch. Description of approaches of practical expression of the historical carrying out of part-songs of epoch of Renaissance became the aim of the article by modern singers as to the phenomenon of musical art of last one third of XX – beginning of XXI of centuries. In research, co-operating of principles of the historical carrying out is exposed with the complex of base professional abilities of modern vocalists, as for today the revival of interest in the culture of Renaissance and his influence on contemporaneity become important aspects in execution the pieces of music; the stylish features of music of epoch of Renaissance are described and it is found out, that musical art of the indicated epoch small the next setting is music for divine service, for entertainments and studies, and also court life. It is set that in modern researches of world musical culture there are quite a bit examples of incorrect interpretation of voice character of works of epoch of Renaissance that generates the numerous errors of implementation. It is found out, that for today it is needed to take into account vocal data separate vocalists, that all musical fabric sounded most close to implementation of original. Attention concentrated on understanding the performers of those tensions, that adopted musical reality of the indicated epoch. Underline, that such realization is incredibly productive for modern singers – the historically oriented carrying out, that recreates the sounds of music of previous times maximally exactly, is created. Technical moments are offered, in particular, application of reception “vibrato”, that singers learned to be very attentive and flexible in relation to interpretation of works of epoch of Renaissance.

Key words: world musical culture, epoch of Renaissance, historical carrying out, musical style, interpretation of part-songs, technical receptions of sound, modern vocalists.

Вступ. Ставлення до виконання музики епохи Ренесансу часто змінювалося десятиліттями, коли тенденції уподобань співаків коливалися від оперних фрагментів до народних піснеспівів та були синтезом між різними стилями й жанрами. Наразі існує хороша тенденція враховувати голосові дані як найважливішу ознаку історичного виконавства старовинної музики загалом. Коли вокалісти кажуть, що їх голос занадто потужний для виконання старовинної музики або занадто слабкий, тому вони не можуть співати старовинну музику, то це звучить принаймні дивно. Однак, якщо ми приділимо першочер-

гову увагу гнучкості, здатності контролювати вібрато, почуттю інтонації, інтелектуальній допитливості про питання орнаменталізації та тексту, ми отримаємо набагато точнішу інформацію і набір критеріїв визначення здатності співака виконувати старовинну музику переконливо. Якби різноманітність людських голосів була такою ж колосальною в епоху Ренесансу! Але зараз є очевидним для більшості співаків таке: існує нескінченний простір для збагачення свого виконавського репертуару.

Мета статті – характеристика підходів практичного вираження історичного виконавства вокальних творів

епохи Ренесансу сучасними співаками як феномену музичного мистецтва останньої третини ХХ – початку ХХІ століття.

Матеріали та методи. Для досягнення мети нами застосовувалися загальнонаукові методи: компаративний, індуктивний, дедуктивний; спеціальні музикознавчі методи, які допомогли встановити типові риси, властиві музиці епохи Ренесансу; аналітичні: виявили особливості репертуару й виконавські принципи видатних музикантів цього напрямку; порівняльні: охарактеризовано вокальну музику Ренесансу в сучасному виконавському понятті.

Мистецтво Ренесансу – це захопливий період в історії мистецтва, який привертає увагу багатьох дослідників. Теоретичні основи виконання вокальних творів епохи Ренесансу в музичній практиці розглядалися під кутом аналізу наукових праць Н. Герасимової-Персидської [1], Н. Данышиної [2], І. Коденко [4], Н. Хмільєвської [5], О. Чекаєв [7] та ін.

Результати. Багатий яскравий репертуар – це як художня пісня ХІХ століття, з якою ми більше знайомі, проте звичне нам мистецтво ренесансної пісні нараховує сотні соло творів, написаних на прекрасні вірші великих літературних зразків для вправного виконання. Це приблизно двохсотрічний музичний масив, до якого входить майже кожен європейський національний стиль. І ці пісні поряд із духовною, карнаваліною та театраліною музикою, які також можна виконувати сольо, становлять захоплюючий і різноманітний репертуар будь-якого артиста.

Ми дізналися, що музику епохи Ренесансу створювали без позначення певного типу голосу, тож ми можемо вибрати, хто співатиме твір на основі діапазону, тексту та мелодичного стилю (ліричного, колоратурного тощо). Дещо вузький мелодичний діапазон значної частини музики тієї епохи разом із можливістю транспонування дає змогу майже всім співакам із відповідними голосовими даними брати участь як солістам ансамблів старовинної музики. Скажімо, сопрано повинні бути готові використовувати середні та низькі діапазони свого голосу, оскільки репертуар дуже незначний і їм часто доведеться співати до *h* першої октави, іноді й нижче. Для тих виконавців, які йдуть до верхньої частини ансамблю і вище, корисно вміти відтворювати плавні високі ноти з легкістю і без надмірного вібрата чи гучності.

Дуже корисними будуть контртенори, які вміють співати в діапазоні тенора для фламандської музики ХV століття; шансоні Dufay часто коливаються від *g* до *c*, що робить їх надто низькими для більшості жіночих голосів і надто високими для тенорів (за умови відсутності транспозиції). Жінки-альти чи мецо-сопрано можуть керувати кантусною лінією більшості композицій досить зручно, але вони повинні бути обережними, щоб текст був зрозумілим у високих діапазонах їхнього голосу (посилюється роль дикції).

Тенорам, як і сопрано, потрібні легкі високі ноти, але вони також часто виявляють, що співають у нижчому діапазоні, ніж той, до якого вони звикли. Крім

того, тенори можуть співати більшу частину музики, доступної для верхніх голосів, як-от німецький тенор-лідер, особливо найвищу англійську пісню для лютні, оскільки текст легше почути у високому діапазоні голосу тенора, ніж це саме у відповідній партії голосу сопрано.

Для сольного співу бас повинен мати гарний баритоновий діапазон. Є невеликі сольні пісні для басового голосу, але більша частина музики від середнього до низького діапазону комфортна басу за умови, що акомпанувальні інструменти тембрально достатньо низькі, щоб уникнути інверсій [3].

Розглянемо деякі технічні моменти. У першоджерелах недостатньо інформації, яка б дала нам підказку про вокальну техніку епохи Ренесансу, але є описи хорошого і поганого співу, який дає уявлення про те, що було цінним для голосів тієї епохи. Ми також це можемо дізнатися зі звуків сучасних копій старовинних інструментів. Разом із поточними уявленнями про продуктивність практики все згадане вище дає нам деякі естетичні цілі, до яких ми повинні прагнути. Музика Ренесансу потребує чистоти тону, зосередженого, акуратного звуку без надмірного вібрата, здатності співати легко і спритно, володіти широким діапазоном динаміки: голосний спів, зокрема, для духовної музики, а середній і тихий спів – для більшості акомпанувальних інструментів.

Деякі з цих якостей є природними для певних голосів сучасності, але всі вони мають бути підкріплені хорошою технікою. Це підбадьорить нового виконавця старовинної музики, адже відомо, що хороша техніка завжди залишається хорошою технікою!

Основні елементи вокальної техніки передбачають хорошу підтримку диханням, добре сформовані звучні голосні та зосереджений звук. Існує реальна небезпека для співаків, які прагнуть співати без підтримки правильного дихання: коли, вперше зіткнувшись зі старовинною музикою, вони намагаються створити легкий і беззвратний звук. І, як наслідок, виходить слабкий звук, погана інтонація та недостатність дихання, щоб заповнити всю фразу. Важливо підкреслити, що «легкий» спів не має бути «слабким» і потрібно завжди підтримувати твердий, резонансний звук як запоруку відтворення хорошого відповідного стилю [6].

Під час співу творів епохи Ренесансу техніка відіграє дещо іншу роль у цілісній вокальній картині, вона відрізняється від музики, що виникла пізніше: співак-початківець старовинної музики турбується про те, щоб техніка переважала перед голосом. У піснях зазначеної епохи текст має бути прозорим; однак чудові високі ноти, якими володіє співак, тут недоречні, якщо вони затемнюють текст. Подібним чином блискучі мелізми, хоч би як майстерно вони не були виконані, не замінять передачу сутності поезії. Іноді голос повинен приєднуватися до інструментів у нетекстових частинах, наприклад, якщо йдеться про довгі мелізми в кінцях фраз у Dufay шансоні, то голос має бути заощадливим і спритним, щоб приєднатися до звучання віолі, лютні, органу чи іншого інструмента. Отже, термін «красивий спів» набуває багатогранного аспекту [6].

Ми завжди повинні запитувати себе: якою має бути моя робота в цьому творі, у цій фразі, на цьому слові, і зрозуміти, як використовувати свій голос розумно й ефективно. Це не те, що ми будемо байдужими до звучання свого голосу, навпаки, ми маємо гостро усвідомлювати важливість і різноманітність творів епохи Ренесансу, які нам доступні.

Зупинимось на прийомі «вібрато». Це найгостріше питання, яке постає перед співаком старовинної музики. Дійсно, є співаки, у яких воно природне і не потребує додаткового опрацювання, а є люди, які мають рівне звучання голосу, тож треба докласти певних зусиль, щоб додати до звуку вільні красиві коливання. Аргумент про вібрато, ймовірно, є основною причиною небажання співаків брати участь в ансамблях старовинної музики. Це неправильно, тому що цей факт залишає співакам-аматорам виконувати музику свого професійного рівня, водночас позбавляє їх доступу до величезної частини їх потенційного репертуару. Насправді проблема сучасного вібрато полягає в ступені натискання та висоті звуку, отже, аргумент має бути про те, скільки і як якісне вібрато застосовується в певному музичному контексті.

Цілком очевидно, що ефект вібрато чи невібрато дуже суб'єктивний і повністю залежить від виконання та контексту твору. Єдине вібрато, яке насправді абсолютно недоречно до творів Ренесансу, – це виконання з широким діапазоном або будь-яке вібрато, що не може бути свідомо змінене співаком. Більшість співаків насправді стимулює те, коли їх просять проекспериментувати із цим аспектом у їхньому співі. Кожен виконавець повинен експериментувати та працювати під пильним наглядом свого вчителя, щоб навчитися правильно ним керувати. Важливо підтримувати тверде дихання, коли співати без вібрато або зі знизеним вібрато, а також мати дуже чітко сфокусований голосовий тон, інакше звук може здаватися тонким і плоским. На початку потрібно попрацювати над вібрато у вокальних вправах, поступово додавати вібрато, згладжувати його, збільшуючи та зменшуючи швидкість шляхом зміни тиску дихання – спочатку просто досліджуючи власні голосові можливості. Коли співак починає відчувати впевненість і контроль цих варіацій, можна застосовувати їх у музичному контексті.

І ще не менш важливе: музичний твір слід добре вивчити, перш ніж робити будь-які прикраси в ньому. Коли для виконавця мелодія та гармонія зрозумілі, текст вивчений, вирішено фразування, накреслено динаміку та встановлено темп, можна додавати прикраси, щоб ще більше наповнити твір. А добре починати з каденції: співака можуть захопити до декорування кінцеві каденційні фігури, зокрема, на повторах розділів, з будь-якою стилістикою каденційної формули або візерунками, знайденими в іншому місці того ж твору або в інших творах цього жанру.

Надалі потрібно заповнювати інтервали, оздоблення внутрішніх каденцій, орнаменти для прикрашання тексту можна додавати поступово. Поки виконавцю не було відкрито достатнього обсягу матеріалу для розвитку інстинктивного відчуття, він потребує дотримання правил і вказівок свого наставника. Самостійно можна взяти прикрашений елемент твору й ретельно «розкласти» його на основні мелодичні складові, таким чином знайти візерунки, які можна застосовувати надалі в подібних місцях у схожих фрагментах.

Співаки часто соромляться імпровізувати орнаменти, тому вони вдаються до повного детального написання запропонованих декорацій. Хоча спочатку це добре, але згодом вони повинні мати можливість реагувати на орнаменти інших і вміти спростувати або вдосконалювати візерунки в надто швидкому чи надто повільному темпі. Частину репетиційного часу можна присвятити експериментуванню з орнаментами, коли орнаменти виконує одна людина, щоб інші при цьому повторювали, а потім мінялися ролями, щоб усі могли спробувати вести та наслідувати. Також потрібно заохочувати співаків до занять з імпровізацією. Зазвичай ці заняття спрямовані на інструменталістів, але можуть бути дуже корисними і для співаків.

Слід зазначити, що поетичний аналіз тексту – це те, що небагато музикантів навчені робити як частину їхньої музичної освіти. Аналіз, заснований на принципах риторики, що скеровані авторами епохи Ренесансу, може прояснити значення та синтаксис, пояснити символіку, розкрити красу мови по новому й тонкому шляху. Проте це питання важливе, але стосується іншого напрямку і не входить до кола завдань цього дослідження.

Висновки. Сучасні співаки повинні навчитися бути дуже уважними та гнучкими щодо інтерпретації творів епохи Ренесансу, адже існує різниця навіть у ступені гнучкості висоти між лютнями та віолами, хоча обидві вони є струнними інструментами, тож співаки повинні бути готовими вносити корективи у своє виконання. Якщо продовжувати постійно думати про тьюнінг як ще один з експресивних засобів, то навчитися налаштуватися на історично орієнтоване виконання може бути бажаним викликом особистісного професійного зросту будь-якого сучасного співака.

Таким чином, взаємодія принципів історичного виконавства з базовими професійними вміннями сучасних вокалістів передбачає розуміння традиційних технік виконання, що сприяє розвитку слухових здібностей, інтерпретації музичних творів і сценічної майстерності. Вокалісти, засвоюючи специфічні вокальні вміння, мають змогу не тільки відтворювати звукові враження, а й осмислювати їх в історичному контексті музики. Це дасть їм можливість створювати більш автентичні й емоційні виконання творів епохи Ренесансу.

Література:

1. Герасимова-Персидська Н. О., Гусарчук Т. . Старовинна музика в культурі сьогодення і місце кафедри старовинної музики в системі НМАУ ім. П. І. Чайковського. *Академія музичної еліти України: Історія та сучасність*. Київ : Музична Україна, 2004. С. 309–312.

2. Даньшина Н. В. Специфіка виконання ренесансної вокальної музики в умовах вітчизняної хорової практики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. 202 с.
3. Жаркова В. Б. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко : навч. посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. 548 с.
4. Коденко І. І. «Історичне виконавство як тенденція музичного мистецтва останньої третини XX – початку XXI століття» : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2021. 219 с.
5. Хмілевська Н. В. Особливості вокальної манери виконання твору доби Відродження. *Київське музикознавство*. Київ, 2010. Вип. 35. С. 3–10.
6. Цюряк І. О. Специфічні особливості виконання хорової музики епохи Ренесансу сучасними співаками. *Мистецька освіта: проблеми і перспективи розвитку в контексті європейської інтеграції: зб. наук. праць*. Житомир, 2017. С. 178–184.
7. Чекан О. Е. Музичний простір партесних мотетів та його моделювання в ансамблевому виконавстві. Київ : Курс, 1997. С. 93–97.

References:

1. Herasymova-Persydska, N.O., Husarchuk, T.V. (2004). Starovynna muzyka v kulturi sohodennia i mistse kafedry starovynnoi muzyky v systemi NMAU im. P.I. Chaikovskoho [Early music in today's culture and the place of the department of early music in the system of NMAU named after P.I. Tchaikovsky]. *Akademiia muzychnoi elity Ukrainy: Istorii ta suchasnist*. Kyiv: Muzychna Ukraina, pp. 309–312 [in Ukrainian].
2. Danshyna, N.V. (2013). Spetsyfika vykonannia renesansnoi vokalnoi muzyky v umovakh vitchyznianoï khorovoi praktyky [The specifics of performing Renaissance vocal music in the conditions of domestic choral practice]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Nats. muz. akad. Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho. Kyiv, 202 p. [in Ukrainian].
3. Zharkova, V.B. (2023). Istoriiia zakhidnoi muzyky: Homo Musicus vid antychnosti do baroko [History of Western Music: Homo Musicus from Antiquity to the Baroque]. Navch. posibnyk. Kyiv: NMAU im. P.I. Chaikovskoho, 548 p. [in Ukrainian].
4. Kodenko, I.I. (2021). Istorychne vykonavstvo yak tendentsiia muzychnoho mystetstva ostannoï tretyny XX – pochatku XXI stolittia [Historical performance as a trend in musical art of the last third of the 20th to the beginning of the 21st century]. *Candidate's thesis*. Kharkiv, 219 p. [in Ukrainian].
5. Khmylevska, N.V. (2010). Osoblyvosti vokalnoi manery vykonannia tvorû doby Vidrozhennia [Peculiarities of the vocal manner of performing a work of the Renaissance]. *Kyivske muzykoznavstvo*, 35, 3–10 [in Ukrainian].
6. Tsiuriak, I.O. (2017). Spetsyfichni osoblyvosti vykonannia khorovoi muzyky epokhy Renesansu suchasnymy spivakamy [Specific features of performance of choral music of the Renaissance era by modern singers]. *Mystetska osvita: problemy i perspektyvy rozvytku v konteksti yevropeiskoi intehtratsii: zb. nauk. prats*. Zhytomyr, pp. 178–184 [in Ukrainian].
7. Chekan, O.E. (1997). Muzychnyi prostir partesnykh motetiv ta yoho modeliuvannia v ansamblevomû vykonavstvi [The musical space of partes motets and its modeling in ensemble performance.]. Kyiv: Kurs, pp. 93–97 [in Ukrainian].

ВНЕСОК ХУАН ЦЗИ У СТАНОВЛЕННЯ КИТАЙСЬКОГО РОМАНСУ

Чжан Цзєлінь,

здобувачка вищої освіти третього (освітньо-наукового) рівня
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0009-0000-0037-0886

Сучасний простір академічного вокального мистецтва позначається значним розмиванням національних відмінностей у міжнародному дискурсі. Водночас китайське академічне вокальне мистецтво значною мірою зберігає свою своєрідність і характеризується еkleктичними запозиченнями західних музичних та композиторських традицій, яке триває вже протягом століття. Музикознавче дослідження внеску основоположників академічного вокального мистецтва новітнього часу в Китаї є одним із найбільш актуальних напрямів наукового пошуку. У статті розглядається постать викладача, диригента, композитора, науковця Хуан Цзи й акцентується увага на романсовій творчості видатного китайського митця новітнього часу, який заклав підвалини китайського романсу; коротко характеризується освіта, життєвий і творчий шлях Хуан Цзи та визначається місце романсів у ньому. Також стаття містить аналіз романсів «Квіти – не квіти» (слова поета епохи Тан Бо Цзюй), «Три бажання троянди» (слова Лун Мухун), «Весняні роздуми» (слова у стилі «нової поезії» Вей Ханьчжана). У статті також розглядається специфіка вокально-виконавської інтерпретації романсів Хуан Цзи, обумовлена як особливостями музичної тканини цих творів, так і мовою путунхуа, якою написані вірші для них. Робиться висновок про те, що синтез різних музичних традицій і національних культур у вокальній творчості Хуан Цзи обумовив створення унікальних та своєрідних романсів, які не лише протягом майже усього ХХ століття (за винятком 10-річного періоду «культурної революції») зберігали свою популярність у Китаї, але й здобули міжнародне визнання та новий виток популярності на зламі ХХ та ХХІ століть. Романси Хуан Цзи є різноманітними як за композиційною побудовою, так і за поетичною основою, тому композитор обґрунтовано вважається засновником китайського романсу.

Ключові слова: Хуан Цзи, романс, «Квіти – не квіти», «Три бажання троянди», «Весняні роздуми», китайський романс.

Zhang Jielin. Huang Zi's contribution to the formation of the Chinese romance

The modern space of academic vocal art is characterized by a significant blurring of national differences in the international discourse. At the same time, Chinese academic vocal art largely retains its originality and is characterized by eclectic borrowings of Western musical and compositional traditions, which has been going on for over a century. The musicological study of the founders of modern academic vocal art in China is one of the most relevant areas of scientific research. The article examines the contribution of figure of the teacher, conductor, composer, scientist Huang Tzu and focuses attention on the romantic work of an outstanding Chinese artist of modern times, who laid the foundations of Chinese romance; the education, life and creative path of Huang Zi is briefly characterized and the place of romances in it is determined. The article also contains an analysis of the romances "Flowers Are Not Flowers" (words by the Tang poet Bo Jui), "Three Desires of a Rose" (words by Long Muhong), "Spring Reflections" (words in the style of "new poetry" by Wei Hanzhang). The article also examines the specifics of the vocal-performance interpretation of Huang Zi's romances, which is determined both by the features of the musical fabric of these works and the Putonghua language in which the poems for them are written. It is concluded that the synthesis of various musical traditions and national cultures in the vocal work of Huang Zi led to the creation of unique romances, which throughout almost the entire 20th century (with the exception of the 10-year period of the "cultural revolution") maintained their popularity in China, but also gained international recognition and new round of popularity at the break of 20th and 21st centuries. Huang Zi's romances are diverse both in terms of compositional structure and poetic basis, so the composer is rightfully considered the founder of Chinese romance.

Key words: Huang Zi, romance, "Flowers are not flowers", "Three wishes of a rose", "Spring thoughts", Chinese romance.

Вступ. Академічне вокальне мистецтво й виконавство в умовах сьогодення зберігає загальні риси в багатьох країнах і позначається певною відповідністю класичному «канону». Проте поряд з інтернаціональними традиціями до композиторської творчості проникають національні традиції, які забезпечують збереження своєрідності вокального мистецтва, зокрема, в Китаї. Дослідження академічного вокального мистецтва Китаю видається недостатньо ґрунтовним без аналізу творчості видатного діяча сфери музичного мистецтва ХХ ст., науковця, викладача, диригента й композитора Хуан Цзи, який здійснив визначальний вплив на еволюцію китайської академічної музики в частині запозичення європейських музичних традицій. Попри доволі нетривалий період діяльності, мистецькі надбання митця напрочуд різноманітні і ставали предметами музикознавчих

досліджень, проте вони не були зосереджені на романсах, хоча саме Хуан Цзи вважається одним із фундаторів китайського романсового мистецтва новітнього часу. Пісні, створені Хуан Цзи, набули широкого визнання ще за життя композитора у 30-х роках минулого століття, однак нової популярності вони також набули вже на межі ХХ–ХХІ століть, тож внесок митця у становлення китайського романсу залишається актуальним напрямом музикознавчого дослідження.

Матеріали та методи. Методологія дослідження ґрунтується на застосуванні системно-аналітичного методу, який використано з метою конкретизації місця творчого доробку Хуан Цзи в романсовому мистецтві Китаю та виконавського аналізу романсів Хуан Цзи.

Результати. Вивчення внеску видатних митців минулого набуває вагомого значення для конкретизації

тенденцій розвитку вокального мистецтва сьогодення. Серед постатей, які значно вплинули на становлення музичного мистецтва у КНР, виокремлюється Хуан Цзи (Huáng Zì). Названий митець став першим музикантом, хто, здобувши професійну освіту на Заході (навчався у країнах Європи та США), застосував принципи європейської композиторської творчості для китайського музичного мистецтва початку ХХ століття, інтегрував до національної музичної творчості основи західної композиторської майстерності [1, с. 211]. Майбутній митець народився в 1904 році в Чуаньша, Шанхай. Його батько Хуан Хунпей був директором фабрики, а мати Лу Мейсянь заснувала першу жіночу школу в Шанхаї. У 1916 році його прийняли до коледжу Цінхуа, де він познайомився із західною музикою. Під час навчання він вивчав фортепіано та вокал і був добре відомий у місцевій спільноті. Після закінчення навчання в 1924 році Хуан Цзи продовжив вивчати психологію в коледжі Оберлін в Огайо (США). Там він вивчав теорію музики, спів і гармонію. У 1928 році його прийняли до Єльського університету, де він вивчав західну музику. Під час навчання він створив увертюру *In Memoriam*, яка є першим масштабним оркестровим твором китайського композитора. Також в університеті Хуан Цзи написав ще одну увертюру під назвою «Ностальгія», яка була зіграна на випускному концерті Єльської музичної школи. У 1929 році Хуан Цзи повернувся до Китаю і викладав у Шанхайському університеті, Національному музичному коледжі та інших музичних школах. У 1935 році він створив Шанхайський оркестр, перший загальнокитайський оркестр.

Вокальна творчість Хуан Цзи є визнаною класикою китайської камерно-вокальної музики ХХ століття і водночас найбільш показовою з погляду відображення тенденцій, що склалися у вокальній музиці першого періоду розвитку нових жанрів камерно-вокальної музики в Китаї.

У підходах до нової музики Хуан Цзи відштовхувався від своїх естетичних принципів. Говорячи про те, що існують три види сприйняття музики – чуттєве, раціональне й емоційне, він вважав, що писати музику лише для емоційного сприйняття слухача не можна, оскільки повноцінне художнє враження від музики можливе лише за умови розуміння музичної мови. У цьому судженні міститься великий виховний зміст і прагнення просувати ідею розширення музичного світогляду слухачів.

Зв'язок із давніми національними традиціями Хуан Цзи передавав через використання конфуціанських текстів, у яких висловлювалася близька до його власних поглядів ідея важливої ролі музики у суспільстві, зв'язок між музикою та соціальною мораллю. Об'єднуючи мелодії, засновані на пентатоніці, традиційні національні техніки співу, тексти класичних віршів і водночас західні прийоми композиції, розвинений фортепіанний супровід, тексти «нової поезії», композитор прагнув вирішити творче завдання – відкинути все занепаде, застаріле для рівня китайської музики, який би не поступався передовій західній, але при цьому не втрачаючи національної своєрідності.

Композитор вибирає для своїх романсів вірші як давніх китайських поетів («Квіти – не квіти»), так і сучасних йому авторів («Три бажання троянди»). Наприклад, текст

пісні «Квіти – не квіти» було взято зі збірки поезій китайського поета епохи Тан Бо Цзюй (772–846). Його поезія сповнена різного роду алегорій, він передає почуття глибокої стурбованості людськими стражданнями та бідністю. Вірші поета відрізнялися простотою і були зрозумілі будь-якій людині. У багатьох із них значну роль відіграє пейзаж, який алегорично відображає ідеї буддизму. У цьому вірші Бо Цзюй прослідковуються роздуми про вічність, про тлінність життя, що передається станом природи в ранковому серпанку. У тексті метафорично відображено смуток поета про людей, які колись існували, але безвісти зникли. Щоб передати неквапливість роздумів, витонченість мальовничої картини цього філософського вірша з музикою, виконавець має прагнути до повільного, на *legato*, проспівування кожного звуку, плавних переходів від одного речення до іншого. Напрочуд важливим для виконавця є розуміння техніки вимови у співі китайських слів, звуків, на що вказують роботи сучасних авторів, присвячені виконавському аналізу романсів саме із цього погляду.

Так, щодо романсу «Квіти – не квіти» Ван Шижан вказує на необхідність застосовувати вертикально-горизонтальну техніку вимови слів, тому що в центральній і заключній частинах найбільш вживаних слів переважно розташовані голосні та фонемі «о», «у», «юй» тощо, які називаються вертикальними звуками [3].

Вірш до романсу «Три бажання троянди» написав Лун Мухун (1902–1966) – один із найвідоміших китайських поетів новітнього часу. Одного разу поет побачив безліч троянд, що лежали на землі; це стало приводом написання вірша, у якому поет зробив «загиблу» троянду символом людини, що переживає біль, викликану війною, але з надією дивиться в прекрасне майбутнє.

Особливою значущістю у вірші набувають слова: «Ай (любов)», «ланкай» (краса троянди), «во ян» (я бажано). На відміну від романсу «Квіти – не квіти», у виконанні цієї пісні має використовуватися горизонтально-вертикальна техніка, суть якої полягає в тому, що в центральній та заключній частинах слів, що найбільш вживаються, в основному розташовані голосні і фонемі «а», «і», «е», «ер», які називаються горизонтальними звуками» [4]. У «Трьох бажаннях троянди» у словах той (на – тут і далі в дужках дається аналог латинкою), світлий (lan), залишитися (liu) тощо. Багато вокалістів плутають звуки *l* і *n*. Але під час виголошення звука *l* відбувається велика подача повітря в роту порожнину, під час промовляння *n* частина повітряного потоку спочатку потрапляє в ніс, потім проходить через роту порожнину, утворюючи цей звук [5, с. 99]. Виконання романсу «Три бажання троянди» потребує від співака бездоганного володіння кантиленою, тонкого застосування портаменто для створення романтичного образу. Романс є віртуозним синтезом музично-виразних засобів і принципів будови європейської вокальної музики, збагачених китайським колоритом, що передається через ладові фарби та виконання, засноване на лінгвістичних особливостях китайської мови. Мелодика романсу близька до витонченої простоти пісень Р. Шумана і зворушливої лірики Й. Брамса. Означене простежується в гармонії та втілено у ясній простій двочастинній безрепрізній формі, настільки характерною для романсів і пісень Р. Шумана. Ритмічна сто-

рона романсу також не проста. Виконавцю потрібно не лише впоратися зі складними ритмічними малюнками, але й досягти гнучкого використання *rubato*, вільного дихання, що створює враження безперервності фрази.

Ще один романс Хуан Цзи – «Весняні роздуми» – написаний на вірш Вей Ханьчжана у стилі «нової поезії». Разом із тим силабічна рима нагадує поетичні правила давніх китайських віршів. Складаючи музику для цього вірша, Хуан Цзи використовував музичні елементи, що відповідають його поетичним образам: гнучкий мелодико-ритмічний розвиток і контрасти, що передають мінливі емоції героїні вірша. Образи природи – спів зозулі, кружляння ластівок – відтіняють самотність жінки, яка сумує через відсутність коханого і, подібно до птаха, хоче полетіти до коханого. У давніх китайських віршах цей прийом називається «використання гарних сцен для відображення поганих емоцій». Чим красивіша картина природи, тим більше вона відтіняє стан пригніченості. Цей прийом був успадкований і сучасною поезією.

Подібні тонкі градації віршованої інтонації (зміни радості чи смутку, переживання чи спокою) потребують від співака володіння напівтонами, відтінками звуку, всієї палітри динаміки. Рекомендації із цього приводу дає виконавцю Ван Шижан: «Слова романсів Хуан Цзи дуже виразні саме завдяки їх наповненості різноманітністю емоційних відтінків. Тому виконавцю, щоб краще зрозуміти ці нюанси твору, потрібно виразно декламувати вірші. Тоді з'являться переконливі емоційні нюанси. У цьому треба навчитися контролювати свої почуття, щоб у виконанні не впасти у зайву чутливість» [3].

Романс «Весняні роздуми» позначається особливою актуальністю для виконавського аналізу і з іншого погляду. У ньому виразно проявилися риси оперної арії європейського типу разом із вокальною «поемністю». Широкий діапазон вокальної партії, витончена, майже імпресіоністська фортепіанна фактура, що нерідко вступає в діалог із голосом (особливо у вступі та в заключній частині), вказують на дуже розвинену форму романсу. Вся композиція відрізняється свободою викладу та тонким слідуванням за текстом. Виконавцю потрібно легко виконувати тріолі, що надають легкість мелодії, точно інтонувати неакордові звуки, дисонанси, що посилюють почуття невпевненості героїні. Складними є і ходи на широкі інтервали зі зміною тональності, швидкі переміщення з високого в низький регістр і назад, що супроводжуються портаменто. У заключній частині романсу стрімке, яскраве виконання гліссандо має наголосити на емоціях розпачу в тексті.

Композиція романсу складається із двох строф. Перша відзначена меланхолійним настроєм, друга – контрастує із першою. Мелодійній вершині пісні передують висхідний хроматичний ряд, посилений акомпанементом.

Однією з яскравих особливостей музики романсу є продуманий фортепіанний супровід, який виходить на перший план на початку, в середині та наприкінці твору, врівноважуючи композицію, створюючи відчуття виразного діалогу вокальної та фортепіанної партій. У вступі застосовуються канонічні проведення. Поліфонічний прийом покликаний викликати відчуття підйому до будинку, який розташований десь надто далеко, високо, і потрібно подолати відстань та висоту, щоб дістатися

до нього. Співак, готуючись до виконання вокальних творів Хуан Цзи, має глибоко відчутти зміст віршів.

Хуан Цзи, який отримав ґрунтовну підготовку на Заході, був спроможним ретельно працювати з фортепіанним акомпанементом, який вважав невід'ємним компонентом пісні, що допомагає передати атмосферу вірша [6]. Хуан Цзи знав виразні можливості фортепіано і вміло застосовував їх передачі різноманітних поетичних образів у своїх вокальних творах.

Ретельний аналіз фортепіанної партії має бути обов'язковим етапом у роботі вокаліста з концертмейстером над осягненням образу твору.

Більшість пісень Хуан Цзи мають класичну будову А-В-А, в них послідовно використовуються європейські правила функціональної гармонії, володіння якими також свідчить про хорошу європейську освіту музиканта [5]. У своїх пізніших творах композитор використовує акорди складної структури, цікаві модуляції, а у фортепіанному супроводі часто імітує інтонації з мелодії вокальної партії, вибудовуючи діалог голосу та фортепіано. Усе це потребує від вокаліста розвинутого гармонійного слуху та кропіткої роботи над ансамблевою взаємодією з концертмейстером.

Виконавцю варто враховувати особливі властивості музики китайською мовою. Оскільки Хуан Цзи пише свої пісні мовою путунхуа, яка є офіційною мовою КНР, треба розуміти: її особливість полягає в тому, що якщо початок і кінець слова вимовлено недостатньо чітко, то спотворюється весь зміст тексту.

Під час інтерпретації творів Хуан Цзи використовуються різні техніки вимови звуків, прийоми дикції, які стосуються виразної передачі емоцій і почуттів. Романси композитора припускають застосування спеціальних вокальних прийомів виконання, обумовлених особливостями звучання китайського тексту. Так, потрібно приділяти увагу округленню рота, без цього «музична тканина може зблякнути і втратити свій колорит» [3].

Образні нюанси музичних відтінків залежно від відмінностей в образному ладі камерно-вокальних творів мають відобразитися у відтінковій звуковій палітрі виконавця. Так, для виконання таких творів, як «Квіти – не квіти», «Ворожіння на рахівниці», «Спогади про батьківщину», «Пісня про весняний настрій», «Три бажання троянди» та ін. «звучання голосу має бути м'яким, злегка приглушеним» відповідно до сумного, спокійно споглядального характеру ліричного вірша. А в піснях «Сплячий лев», «Син південних земель», «Пісня про закони неба» та ін., навпаки, «лірика набуває радісного тону, що відбивається у світлішому тембровому колориті» [2].

Вокальна інтонація, агогіка, динамічні градації звучання й відповідний для них контроль дихання мають стати виконавськими засобами виразності та передавати внутрішній сенс, стан поетичного героя, художнього змісту творів.

Вважаємо коректним висловлювання Хань Ін, яка зазначає: «Китайський романс за 100 років пройшов шлях від запозичення, наслідування до всебічного оволодіння цим жанром, від пошуків до впровадження нових композиторських прийомів. Романс пережив повну заборону та дозвіл, стан занепаду та підйому, невдачі та утруднення. Він посів почесне місце у музичному мистецтві Китаю» [1, с. 213].

Жанр китайського романсу став не лише своєрідною лабораторією вироблення нового стилю китайської композиторської та виконавської творчості, а й показовою сферою, у якій відобразилася важлива тенденція активізації культурного діалогу між Заходом та Сходом на початку ХХ століття. Якщо Європа збагачує Китай музикою, Китай гіпнотизує західний світ насамперед своєю давньою класичною поезією, тісно пов'язаною з філософськими вченнями. Усередині художньої пісні – китайського романсу – знаходить свій відбиток трикомпонентний синтез «спів – поезія – фортепіано». Дослідження музично-поетичної традиції, значення якої настільки широко й різноманітно актуалізується у ХХ столітті саме в жанрі китайського романсу, виявило її вирішальну роль у здобутті китайської академічною музикою індивідуальності.

Висновки. Вокальне мистецтво новітнього часу є еkleктичним, оскільки в ньому поєднуються риси як національної китайської вокальної музики, так і західних традицій. Перегляд ставлення до таких запозичень протягом ХХ ст. не змінив вагомого значення інтеграції європейської композиторської творчості у вокальне мистецтво Китаю. Серед митців, внесок яких став визначальним у розвитку китайського вокального мистецтва, виокремлюється постать Хуан Цзи за значущістю та багатогранністю творчого доробку, а також різноманіттю діяльності в музичному мистецтві.

Чільне місце у спадщині вокальних творів Хуан Цзи посідають романси, які заклали основи китайського романсового мистецтва у 1930-х роках. Попри те що кількісно романси не є переважним видом творів Хуан Цзи як композитора, вони позначаються значною нео-

днорідністю у виборі текстів, рисах композиції та виконавському нюансуванні, яке закладене в них.

У романсі «Квіти – не квіти» Хуан Цзи наголошує на зв'язку з давніми національними традиціями в частині використання конфуціанських текстів, які обґрунтовують зв'язок між музикою та соціальною мораллю. Поетичною основою вибрано вірш Бо Цзюй, який містить роздуми про вічність, швидкоплинність життя. За цією ознакою твір різко контрастує з романсом «Три бажання троянди», для якого використано вірш сучасника Хуан Цзи. Один із найвідоміших поетів новітнього часу Лун Мухун у цьому вірші оспівує троянду як символ людини, яка переживає біль, викликано війною, але з надією дивиться в майбутнє. Серед романсів Хуан Цзи вирізняється «Весняні роздуми» (на вірш Вей Ханьчжана), у якому гнучкий мелодико-ритмічний розвиток і контрасти передають мінливі емоції героїні. Крім того, у цьому романсі можна виокремити риси оперної арії європейського типу.

Синтетичне поєднання у творчості композитора різних музичних традицій і національних культур дало змогу створити романси, які не лише були популярними в Китаї у першій половині ХХ ст., але й здобули світової слави на зламі ХХ та ХХІ століть і стають предметом сучасних музикознавчих досліджень.

Серед найбільш перспективних напрямів для подальших досліджень виокремимо аналіз інтерпретацій романсів Хуан Цзи, які були створені у ХХІ ст., та визначення чинників, які забезпечують збереження зацікавленості слухачької аудиторії у романсах, створених майже сторіччя тому в умовах сучасного мистецького простору.

Література:

1. Чень Менмен. Хуан Цзи: композитор і вчений: творчі звершення фундатора національної музичної китайської культури Новітньої доби. *Культура і сучасність: альманах*. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ. 2019. № 2. С. 210–215.
2. Чень Менмен. Хуан Цзи – фундатор національної музичної школи Китаю. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку. Матеріали міжнародної конференції ХДАК (22–23 листопада 2018 року, м. Харків)*. С. 296–298.
3. 琬瑛·黄自艺术歌曲的美学特征[D]·华中师范大学·2007·5: 38. (Гоу Ін. Естетичні характеристики художніх пісень Хуан Цзи. Центральний Китайський педагогічний університет. 2007. № 5. С. 38).
4. 李岚清·探索创建我国民族乐派的先驱和一代宗师—黄自[J]·音乐艺术:上海音乐学院学报·2008, 2: 44. (Лю Юйцін. Вивчення творчості новатора і великого фундатора національної музичної школи Китаю – Хуан Цзи. *Музичне мистецтво*. 2008. № 2. С. 44).
5. 钱仁康·黄自的生活与创作[M]·人民音乐出版社, 1997. 212. (Цянь Ренькан. Життя і творчість Хуан Цзи. Пекін: Видавничий дім народної музики, 1997. 212 с.)
6. 赵春美·黄自及黄自艺术歌曲的特点[J]·吉林教育, 2010, 6: 27 (Чжао Чуньмей. Характеристика Хуан Цзи та його творчості. *Освіта*. 2010. № 6. С. 27).

References:

1. Chen Mengmen (2019). Huang Zi: composer and scientist: creative achievements of the founder of the national musical. *Chinese culture of the Modern Age. Culture and modernity: an almanac*. Kyiv: IDEA-PRINT. № 2. P. 210–215.
2. Chen Mengmen (2018). Huang Zi is the founder of the National Music School of China. *Culturology and social communications: innovative development strategies. Materials of the international conference Kharkiv State Academy of Culture (November 22–23, 2018, Kharkiv)*. P. 296–298.
3. Gou Ying (2007). Aesthetic characteristics of Huang Tzu's artistic songs. *Central China Pedagogical University*. № 5. P. 38.
4. Liu Yuqing (2008). A study of the creativity of the innovator and great founder of the national music school of China – Huang Zi. *Musical art*. № 2. P. 44.
5. Qian Renkang (1997). *Life and work of Huang Tzu*. Beijing: Folk Music Publishing House. 212 p.
6. Zhao Chunmei (2010). Characteristics of Huang Tzu and his work. *Education*. № 6. P. 27.

КОМПОЗИТОРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ФРІДРІХА КАЛЬКБРЕННЕРА НА ПРИКЛАДІ БЛИСКУЧОЇ ФАНТАЗІЇ НА «РЕМІНІСЦЕНЦІЇ ЗА ОПЕРОЮ «ГВІДО І ЖІНЕВРА» Ф. ГАЛЕВІ», ОР. 142

Шумакова Єлизавета Володимирівна,

викладач кафедри музичного мистецтва

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ORCID ID: 0000-0002-6717-4799

У статті досліджується композиторська діяльність видатного представника романтичної епохи Фрідріха Калькбреннера на прикладі його твору – Блискучої фантазії на «Ремінісценції за оперою “Гвідо і Жіневра” Ф. Галеві», ор. 142. Автор розглядає жанрово-стилістичні особливості твору, аналізуючи його в контексті музичної культури першої половини XIX століття. Основна увага приділяється взаємодії Калькбреннера з оперною спадщиною сучасників, зокрема Фроманталя Галеві, чия опера слугувала джерелом натхнення для цього твору. У дослідженні простежується, як Калькбреннер трансформує оперні мотиви в рамках жанру блискучої фантазії, гармонійно поєднуючи віртуозність із тонкою музичною драматургією. Увага зосереджується на технічній складності творів Калькбреннера, що зумовлено його прагненням як композитора-віртуоза продемонструвати виконавську майстерність. Однак у контексті дослідження особливий інтерес викликає його внесок у розвиток жанрової системи, зокрема створення парафраз і ремінісценцій, які представляють новий підхід до опрацювання оперних тем. Звертаючись до опери, Калькбреннер використовує кілька її мотивів і формує власну драматургічну лінію, надаючи твору завершеного та цілісного характеру.

Аналізуючи ор. 142, автор статті розкриває характерні риси виконавського стилю Калькбреннера, що вирізняли його як одного з найяскравіших піаністів свого часу. Розглядаються технічні прийоми, композиційна структура та художнє наповнення, які відображають вплив романтичної естетики й водночас зберігають ознаки класичних традицій. Стаття підкреслює значення Блискучої фантазії ор. 142 як зразка камерної фортепіанної музики. Дослідження також порушує питання взаємозв'язку композиторської та виконавської діяльності Калькбреннера. Як відомий піаніст-віртуоз, він створював твори, які підкреслювали можливості інструмента й демонстрували високий рівень технічної майстерності виконавця. Ор. 142 є прикладом такого симбіозу, де композитор виступає водночас і як творець, і як виконавець музичного задуму. Дослідження спрямоване на популяризацію творчої спадщини Фрідріха Калькбреннера та його внеску в розвиток жанру фантазії, що стало віддзеркаленням синтезу оперного й інструментального мистецтва епохи романтизму.

Ключові слова: композиторська діяльність, Ф. Калькбреннер, творчість, блискуча фантазія, ремінісценції, Гвідо і Жіневра, Ф. Галеві.

Shumakova Yelizaveta. The Compositional work of Friedrich Kalkbrenner on the example of the Brilliant Fantasy on “Reminiscences of the Opera ‘Guido et Ginevra’ by F. Halévy”, op. 142

The article examines the compositional activity of Friedrich Kalkbrenner, a prominent representative of the Romantic era, through the example of his work – the Brilliant Fantasy on “Reminiscences of the Opera ‘Guido et Ginevra’ by F. Halévy”, Op. 142. The author explores the genre and stylistic features of the piece, analyzing it within the context of the musical culture of the first half of the 19th century.

Particular attention is paid to Kalkbrenner’s interaction with the operatic heritage of his contemporaries, especially Fromental Halévy, whose opera served as the inspiration for this work. The study traces how Kalkbrenner transforms operatic motifs within the framework of the brilliant fantasy genre, skillfully combining virtuosity with nuanced musical dramaturgy. The focus is placed on the technical complexity of Kalkbrenner’s compositions, driven by his aspirations as a composer-virtuoso to showcase performance mastery. However, within the scope of the research, special emphasis is placed on his contribution to the development of the genre system, particularly his creation of paraphrases and reminiscences that embody a novel approach to reworking operatic themes. Drawing upon the opera, Kalkbrenner incorporates several of its motifs and constructs his own dramaturgical line, thereby endowing the work with a cohesive and comprehensive character.

Analyzing Op. 142, the author of the article reveals the distinctive features of Kalkbrenner’s performance style, which distinguished him as one of the most remarkable pianists of his time. The discussion focuses on his technical techniques, compositional structure, and artistic content, reflecting the influence of Romantic aesthetics while preserving elements of classical traditions. The article highlights the significance of the Brilliant Fantasy, Op. 142, as an example of chamber piano music. The study also addresses the interconnection between Kalkbrenner’s compositional and performance activities. As a renowned pianist-virtuoso, he created works that emphasized the capabilities of the instrument and showcased a high level of technical mastery. Op. 142 exemplifies such a symbiosis, where Kalkbrenner assumes the roles of both composer and performer of the musical concept. The research aims to popularize the creative legacy of Friedrich Kalkbrenner and his contribution to the development of the fantasy genre, which reflects the synthesis of operatic and instrumental art characteristic of the Romantic era.

Key words: compositional activity, F. Kalkbrenner, creativity, brilliant fantasy, reminiscences, Guido et Ginevra, F. Halévy.

Вступ. Фрідріх Калькбреннер (1785–1849) був одним із найвпливовіших піаністів і композиторів епохи раннього романтизму. Значну частину свого життя він провів у Парижі, де здобув репутацію видатного віртуоза й талановитого педагога. Як член музичної еліти Парижа, Калькбреннер створював твори, що відображали смаки свого часу, поєднуючи технічну віртуозність із вишуканою елегантністю. Його музика була спрямована на салонну аудиторію, задовольняючи потреби як професійних піаністів, так і вимогливої аристократичної публіки.

Важливим аспектом діяльності Калькбреннера була його підтримка молодих талантів. Зокрема, він відіграв ключову роль у популяризації Ф. Шопена, організувавши разом із Каміллом Плейєлем у лютому 1832 року концерт, який став відправною точкою зрілої кар'єри польського композитора.

Творчий доробок Калькбреннера охоплює фортепіанні сонати, концерти, тріо, прелюдії, ноктюрни, токати, рондо, фантазії, варіації та інші жанри. Важливу частину його творчості становлять варіації, фантазії та рондо на теми з опер та інших популярних мелодій, що налічують близько 80 опусів. Ці твори, створені переважно на замовлення видавців, орієнтувалися на піаністів-аматорів із високим рівнем підготовки.

Протягом усього свого творчого шляху Калькбреннер звертався до інтерпретації оперних тем, черпаючи натхнення з творів В. Моцарта, К.-М. Вебера, Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті, Е. Мегюля, Д. Обера, Дж. Мейєрбера та Ф. Галеві. Оперні теми цих композиторів, що домінували в репертуарах провідних паризьких театрів, як-от Гранд-Опера, Опера-Комік та Італійський театр, були найвідомішими та найпопулярнішими музичними мотивами того часу.

Серед оперних перекладів Калькбреннера особливе місце посідають твори Ф. Галеві. Він створив більше інтерпретацій на основі опер Галеві, ніж будь-який інший композитор, зокрема Ф. Ліст. Серед його робіт варто відзначити фантазії та обробки на теми з опер «Жидівка», «Гвідо і Жіневра», «Королева Кіпру», «Карл VI», «Мушкетери королеви» й «Андорська долина».

Матеріали та методи. Матеріалом дослідження стали нотні та аудіо-, відеозаписи твору «Блискуча фантазія на ремінісценції з опери “Гвідо і Жіневра” Ф. Галеві», ор. 142, джерела, пов'язані з творчістю Ф. Калькбреннера та Ф. Галеві. Використані такі методи дослідження: аналіз джерел, порівняльний аналіз, музично-теоретичний аналіз. Ці матеріали та методи дають змогу дослідити творчу спадщину Фрідріха Калькбреннера як приклад синтезу оперного й інструментального мистецтва романтизму.

Результати дослідження. Блискуча фантазія «Ремінісценції за оперою “Гвідо і Жіневра” Ф. Галеві», ор. 142, створена Ф. Калькбреннером, є зразковим твором жанру фортепіанної фантазії XIX століття. У добу романтизму цей жанр зазнав значних змін, обумовлених новим баченням ролі митця, сутності творчості та розвитком програмності. Комбінація властивої фан-

тазії імпровізаційності, яка надавала свободу експериментам, і сюжетності, запозиченої з опер, зробила цей жанр надзвичайно популярним і доступним широкій аудиторії. Програмність, що стала важливим елементом романтичного мистецтва, сприяла демократизації музики, наближаючи її до публіки.

Фантазії на оперні теми, відповідно до запитів часу, стали одним із найбільш популярних жанрів XIX століття. Такі твори перетворювали оперні теми на віртуозні фортепіанні композиції. Цей жанр був зручним майданчиком для демонстрації технічної майстерності піаністів, одночасно апелюючи до захоплення публіки оперою. Блискуча фантазія Калькбреннера на тему з опери Галеві «Гвідо і Жіневра» продовжує цю традицію, поєднуючи віртуозний піанізм із ліричною експресією. Твір відповідає вимогам салонної музики, яка користувалася особливою популярністю серед паризької аудиторії. Ця фантазія є не лише виразом поваги до Фромантала Галеві, але й можливістю для виконавця продемонструвати свою технічну та художню майстерність.

Опера «Гвідо і Жіневра» є другим після «Жидівки» твором Ф. Галеві в жанрі «великої» французької опери. Її прем'єра відбулася в 1838 році в Королівській академії музики й залишила значний слід у музичному житті Парижа. На успіх опери вплинули цікаве лібрето Е. Скріба, захоплива музика та розкішна постановка. Події опери розгортаються в 1552 році поблизу Флоренції.

Сюжет описує маскарад, під час якого молодий скульптор Гвідо зустрічає Жіневру, доньку Козімо Медічі, яку давно кохає. Проте Жіневра готується до весілля з герцогом Манфреді. Коханка герцога Річарда, прагнучи помститися за його зраду, вирішує отруїти наречену, заручившись підтримкою кондотьєра-розбійника Форте Браччо. У день весілля, коли всі милуються балетом, Жіневра отримує отруєний шарф і помирає. Її раптова смерть викликає паніку, адже всі вважають, що у Флоренцію прийшла чума.

Опера Галеві, сповнена емоційних контрастів і драматичних поворотів, швидко здобула популярність, надихаючи багатьох композиторів на створення фортепіанних обробок. Калькбреннер, користуючись великим попитом на творчі адаптації, звернувся до тем із цього твору, включивши Романс Гвідо (I акт), Арію Гвідо (III акт), дует Гвідо та Жіневри (IV акт), а також балетний номер (I акт).

Романс Гвідо, виконуючи функцію експозиції, представляє головних ліричних героїв. У ньому скульптор розповідає про зустріч із Жіневрою, яка пообіцяла повернутися через рік. Мелодійність, плавність фраз, особливості оркестровки (кларнети, флейти, *pizzicato* віолончелей, арфа) створюють романтичний і зворушливий настрій.

Арія Гвідо, розташована в центрі третього акту, є лірико-драматичною кульмінацією. Скульптор оплакує втрату коханої в сімейному склепі Медічі. Заокруглені мелодійні лінії, м'який акомпанемент і строфічна форма нагадують романс. У другій частині арії, напов-

неній експресією, звучання арфи підкреслює глибину переживань.

Фрідріх Калькбреннер майстерно інтегрує ці теми у свою «Ремінісценцію», виявляючи своє розуміння драматургії опери. Його обробка зберігає основні емоційні моменти твору, додаючи витонченість і блиск, характерні для фортепіанної музики того часу.

Сцена і дует Гвідо та Жіневри (№ 22, IV акт) виконують роль щасливого завершення драматичної історії кохання молодої пари. Цей номер відкривається проведенням теми романсу Гвідо (№ 3) в оркестрі, а дует також розпочинається із цієї ж теми. У сюжеті дуету Гвідо та воскресла Жіневра виражають радість від довгоочікуваної зустрічі та приймають рішення назавжди покинути Флоренцію, аби бути разом. Музика Галеві майстерно передає різноманітні, іноді контрастні почуття героїв: від страждань і страху до радості й надії, а також боротьбу між почуттями та законами. Тема чуми, хаосу в місті через бандитів і надії на нове життя переплітаються в цьому номері, створюючи глибокий емоційний резонанс. Ліричний дует із плавною мелодією, багатством гармонії та тональної структури став одним із найулюбленіших серед публіки, нарівні з романсом Гвідо, вражаючи слухачів своєю емоційною насиченістю.

Балетна сцена, яка передує фіналу другого акту, посідає ключове місце в драматургії опери, виконуючи функцію драматичної кульмінації. У розпал святкового весілля герцога Манфреді з Жіневрою, коли всі гості захоплені переглядом балету, отруєна Жіневра несподівано помирає. Цей момент створює різкий контраст між веселою, розкішною атмосферою весільного свята і трагедією, що розгортається перед глядачами. Такий несподіваний поворот сюжету, підсилений музично-драматичним контрастом сцен, справив величезне враження на глядачів, а критики відзначили балетну сцену як одну з найуспішніших у творі.

Цілком імовірно, що саме популярність опери Галеві спонукала Калькбреннера вибрати її матеріал для своєї блискучої фантазії. У своїй обробці Калькбреннер використав вільну форму, що поєднується з варіаційною. Вона складається з контрастних, тематично самостійних і завершених частин, а також містить тему з варіаціями. Такий підхід до написання фантазії набув широкого поширення в XIX столітті. Одним із попередників цього жанру є Блискуча фантазія Ф. Ліста на теми з опери Галеві «Жидівка», створена в 1835 році, яка також стала зразком майстерного переосмислення оперного матеріалу.

Інтродукція «Ремінісценцій за оперою “Гвідо і Жіневра” Ф. Галеві» (саме так позначено автором цей розділ) за характером тематичного матеріалу, його розвитку, фактури виконує функцію вступу. Прямих цитувань опери Калькбреннер тут уникає, проте зіставляє контрастні за характером мотиви, які інтонаційно пов'язані зі сценою весілля (на початку вступного розділу) і наступними драматичними подіями (середина вступного розділу). Драматизму додає низхідний рух мелодичних фраз, їх гострий пунктирний ритм, імітаці-

йне проведення основного мотиву в середині вступного розділу, додавання хроматизмів, альтерованих і зменшених септакордів і ущільнення акордової фактури. Усі ці засоби створюють також атмосферу непередбачуваності. Завершення інтродукції має просвітлений характер – зміна фактури на розгорнуті пасажі, перехід в однойменний D-dur, приглушена динаміка знімають напругу середини.

Втілюючи в музиці основні психологічні стани, Калькбреннер водночас надає їй концертного характеру через використання пасажів, щільного акордового викладу, пунктирних ритмів (тт. 12–19), октавних дублювань (тт. 12–19; 30–35).

Перший розділ фантазії базується на матеріалі арії Гвідо в тональності g-moll з третьої дії опери (№ 16, сцена в склепі). Цей фрагмент є серединою твору і має риси варіаційної форми, включно з темою та однією варіацією з імпровізаційним характером. Калькбреннер повністю цитує першу частину арії у її оригінальній тональності, додаючи свої інтерпретаційні штрихи. Тема Галеві, написана в простій двочастинній формі з повторенням четвертого речення, розвивається в першій частині загальної складної тричастинної форми першого розділу.

Калькбреннер подає мелодію з октавним подвоєнням, змінюючи ритмічний малюнок супроводу: замість рівномірних шістнадцятих у розмірі 2/4 він вводить тріолі вісімками, створюючи поліритмію. Це надає темі широти звучання й підсилює її ліричність. Далі розвиток тематичного матеріалу продовжується в розгорнутій віртуозній варіації. Мелодія залишається у високому регістрі (друга і третя октави) і звучить на верхівках широких пасажів тридцять других нот, що «перекликаються» між партіями лівої та правої руки. Цей своєрідний «діалог» супроводжується гармонічними акордами. Фактура поступово ущільнюється, динаміка зростає, передаючи наростання емоційного напруження та відчай героя. Завершується варіація віртуозною каденцією у вигляді довгого пасажу, який модулює з g-moll у віддалений Des-dur. Така раптова модуляція з великим ефектом підкреслює імпровізаційний і рапсодичний характер твору, підтримуючи увагу слухачів.

Другий розділ фантазії розпочинається в тональності Des-dur, і його основою стає тема романсу Гвідо (№ 3), яка також звучить у ліричному дуєті Жіневри та Гвідо з четвертого акту (№ 22, сцена і дует, G-dur). У клавірі опери ця тема з'являється спочатку в симфонічному вступі, а потім повторюється на початку дуету. Калькбреннер повністю використовує куплет романсу, дотримуючись двочастинної репрізної структури (a – a1 – в – a1) і зберігаючи тональність Des-dur. У другій частині композитор вносить незначні скорочення, що додає твору компактності без втрати його музичної глибини.

Далі тематичний матеріал розвивається в кількох епізодах, які відзначаються яскравими контрастами. У першому епізоді, позначеному **moderato**, експресивно звучать низхідні мелодичні фрази, супроводжувані гармонічними фігураціями. Цей епізод завершується дріб-

ним низхідним пасажом, який охоплює всі регістри фортепіано, створюючи масштабний звуковий ефект.

Фінальний епізод об'єднує риси розробки й закінчення. У ньому композитор вільно варіює тематичний матеріал, використовуючи синкопований ритм, гармонічну пульсацію, тональну нестійкість, секвенції, стрімкі пасажі та численні музичні прикраси, як-от трелі. Ці засоби додають епізоду динамічності та напруження. Завершення другого розділу підкреслюється фігурними пасажами низхідними і висхідними, з хроматичними та діатонічними прохідними звуками на **staccato**, які зосереджені на основному звуку «ля». Зростання емоційної напруги в цьому розділі досягається завдяки ущільненню акордової фактури та поступовому прискоренню темпу, що створює вражаючий фінал.

У фінальному третьому розділі фантазії **Allegretto** Ф. Калькбреннер звертається до балетної сцени (№ 12, III акт), використовуючи тему першого танцю **Pas de cinq** з опери у її оригінальному вигляді. Жвава та легка мелодія передає святковий настрій і надає фіналу енергії. Розділ написаний у тональності **d-moll**, що забезпечує тональну єдність у завершенні твору. Тема викладена в гомофонно-гармонічній фактурі, яка створює прозорість і стрункість звучання.

Далі мелодія оперної теми зазнає варіативного розвитку, збагачуючись зворотами та фігураціями, хоча акордовий супровід залишається незмінним. У процесі розвитку Калькбреннер додає фігуративні підголоски, що супроводжують основну мелодію, яка набуває імпровізаційного характеру. Мелодійна фігурація, включно з хроматичними та діатонічними прохідними звуками у вигляді пасажів, стає важливим засобом виразності, підкреслюючи динамізм твору.

На завершальному етапі теми оперного матеріалу досягають свого остаточного перетворення. Композитор використовує арпеджовані пасажі в ритмі тріолей шістнадцятими, поєднані з акордовим супроводом, у якому простежується співвідношення $t-s-D$. Фантазія завершується динамічними висхідними секстолями, які чергуються між лівою та правою рукою, створюючи відчуття кульмінаційної напруги. Завершення підкреслюється остаточним ре-мінорним акордом, який стверджує головну тональність усього твору.

Щодо жанрового аналізу творчості Калькбреннера слід зазначити, що жанр фантазії посідав у ній особливе місце. Саме з фантазій розпочалася його робота з оперними темами інших композиторів. Однією з перших таких спроб стала Фантазія на теми італійських арій, ор. 6. Згодом з'явилася Фантазія на тему дуету Дон Жуана і Церліни з опери Моцарта (ор. 33). У цьому жанрі композитор працював протягом усього творчого шляху, збагачуючи його новими підходами та ідеями.

Значну частину оперних перекладень Калькбреннера становлять варіації. До таких належать: Блискучі варіації на тему з опери «Фолія» Мегюля, ор. 18 (рік невідомий), Варіації на тему вальсу з опери «Дон Жуан» Моцарта, ор. 38 (1818), Блискучі варіації на тему «Фрейшютца» Вебера, ор. 71 (1827), Блискучі варіації на тему маршу з опери «Мойсей» Россіні, ор. 21 (1828), Блискучі варі-

ації на тему «Пірата» Белліні, ор. 98 (1829), Варіації на тему арії з опери «Граф Орі» Россіні, ор. 92 (1830), Варіації на тему «Норми» Белліні, ор. 122 (1834).

Часто композитор поєднує жанр фантазії, для якого характерна вільна форма, з варіаціями, що мають установлену структуру та методи розвитку. Інколи ці жанри комбінуються з рондо в межах одного твору, і це відображено в назвах, наприклад: Фантазія і варіації на тему з опери «Іноземка» Белліні, ор. 123 (1834), Велика фантазія і блискучі варіації на тему хору з «Норми», ор. 140 (рік першої публікації невідомий), або Варіації і рондо на тему романсу з опери «Фолія» Е. Мегюля, ор. 18 (1802).

Калькбреннер також створював твори в жанрах рондо та рондолетто. Прикладами є Блискуче рондо на тему з опери «Жидівка» Галеві, ор. 129 (1835), Блискуче рондолетто на тему з опери «Фаворитка» Доніцетті, ор. 150 (1841) та інші.

З 1830-х років композитор почав працювати над серією творів під назвою «Спогади про опери» (souvenirs). До них належать, зокрема, «Спогади про “Роберта-Диявола” Мейєрбера» (Souvenir de ‘Robert le Diable’ for Piano), ор. 110 (1832), «Спогади про “Занетту” Обера» (Souvenirs de ‘Zanetta’), ор. 145 (1841) та інші.

У доробку Калькбреннера також зустрічаються попури (Mélange): Попури на теми опери «Занетта» Обера, ор. 70, Попури на теми «Хрестоносця в Єгипті» Мейєрбера, ор. 77 (1825).

Висновки. Використовуючи кілька номерів з опери, причому в іншій послідовності, ніж в оригіналі, Ф. Калькбреннер не лише створив концертну версію, а й втілює основну драматургічну лінію твору. Особливістю є те, що його фантазія починається із загального вступу, який узагальнює драматургію опери Галеві: шлях від урочистого свята через драматичні події до гармонійної і щасливої розв'язки, що випромінює умиротворення.

В основній частині твору композитор використовує драматургічний принцип, схожий на структуру поеми або балади. Історія кохання молодої пари розпочинається з кульмінації – найтрагічнішого моменту, пов'язаного з великою втратою Гвідо (№ 16). Наступний романс Гвідо (№ 3) переносить слухачів назад у події, нагадуючи про їхній початок. Ця тема кохання звучить також у четвертому акті, коли Гвідо возз'єднується із Жіневрою і обставини сприяють їхньому щасливому союзу. Таким чином, той самий номер у Калькбреннера виконує подвійну драматургічну функцію.

Подібне трактування можна застосувати й до хореографічної сцени. Тема **Pas de cinq**, яка відкриває балетний епізод, спочатку створює атмосферу свята, де ніщо не натякає на трагедію. У фінальному розділі фантазії її введення стає логічним і виправданим: пара отримує благословення на шлюб, і радісна атмосфера відновлюється.

Таким чином, Фрідріх Калькбреннер вдало поєднав дві драматургічні лінії оперну та власну, створюючи гармонійний музичний твір. Його творчий доробок демонструє жанрове розмаїття оперних перекладень, серед яких провідну роль відіграють варіації та фантазії.

Література:

1. Енська О. Ю. Італійські оперні традиції у творчості Фроманталя Галеві. *Часопис національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2010. № 2 (7). С. 51–58.
2. Енська О. Ю. Сучасне режисерське прочитання опери Фроманталя Галеві «Жидівка». *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2011. № 3 (12). С. 36–44.
3. Черкашина М. Р. Опера Ф. Галеві La Juive на українській сцені. Музика і театр на перехресті епох у 2 томах. Т. 2. Київ : Наука, 2002. С. 190–196.
4. Шумакова Є. Жанр парафрази та транскрипції у фортепіанному виконавстві. *Музичне мистецтво і культура*. 2024. № 38. С. 44–56.

References:

1. Enska, O.Yu. (2010). Italiiski operni tradytsii u tvorchosti Fromantalia Halevi [Italian opera traditions in the works of Fromanthal Halevi]. *Chasopys natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho*, 2 (7), 51–58 [in Ukrainian].
2. Enska, O.Yu. (2011). Suchasne rehyserske prochytannia opery Fromantalia Halevi “Zhividivka” [A modern director’s reading of Fromanthal Halevi’s opera “The Jewess”]. *Chasopys natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho*, 3 (12), 36–44 [in Ukrainian].
3. Cherkashyna, M.R. (2002). Opera F. Halevi La Juive na ukrainskii stseni [Opera F. Halevy “La Juive” on the Ukrainian stage.]. *Muzyka i teatr na perekhresti epokh u 2 tomakh*. T. 2. Kyiv: Nauka. P. 190–196 [in Ukrainian].
4. Shumakova, Ye. (2024) Zhanr parafrazy ta transkryptsii u fortepiannomu vykonavstvi [The genre of paraphrase and transcription in piano performance]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 38, 44–56 [in Ukrainian].

СИСТЕМА МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТТЯ І ТВОРЧИСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДОБИ КЛАСИЦИЗМУ

Шуміліна Ольга Анатоліївна,

доктор мистецтвознавства, професор,

професор кафедри теорії музики

Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

ORCID ID: 0000-0002-2615-1208

У статті висвітлено творчість українських композиторів доби класицизму в контексті питань здобуття фахової музичної освіти в тогочасних українських та європейських навчальних закладах і шляхом приватних занять. Зазначено, що система спеціальної музичної освіти на територіях, населених українським етносом, була спрямована на підготовку співаків і не передбачала фахових занять із композиції. У школах можна було здобути початкову музичну освіту та базові навички хорового співу, в колегіумах та академіях – відвідувати заняття в хоровому й оркестровому класах. Для komponування музики цієї освіти було явно недостатньо, тому українські митці другої половини XVIII століття здобували необхідні знання і практичні навички за межами України, шляхом приватних занять із досвідченими й авторитетними італійськими композиторами, які викладали мистецтво контрапункту. Зазначено, що система приватних уроків була провідною формою занять у тогочасній європейській музичній освіті. З огляду на досвід навчання в тогочасних неаполітанських консерваторіях найвищим щаблем здобуття фахової освіти та формування засад композиторської майстерності були заняття з контрапункту. Учні вивчали контрапункт на *cantus firmus* і фугований контрапункт, у завданнях спостерігалось зростання рівня складності, нарощування кількості голосів від двоголосого до восьмиголосого контрапункту. Методичні настанови й теоретичні положення цієї навчальної дисципліни викладалися в трактатах із контрапункту, автором одного з них був учитель Максима Березовського, відомий італійський композитор і педагог Джованні Баттіста Мартіні. Зроблено висновок, що саме коштовні приватні заняття контрапунктом із відомими італійськими композиторами стали запорукою формування композиторської майстерності українських митців доби класицизму, які втілювали здобуті навички у власній творчості.

Ключові слова: доба класицизму, українські композитори другої половини XVIII століття, система музичної освіти, хоровий спів, Києво-Могилянська академія, неаполітанські консерваторії, контрапункт, композиторська творчість.

Shumilina Olha. The system of musical education of the second half of the 18th century and the work of Ukrainian composers of the classicism era

The article highlights the work of Ukrainian composers of the classicist era in the context of issues of obtaining professional musical education in contemporary Ukrainian and European educational institutions and through private lessons. It is noted that the system of special musical education in the territories inhabited by the Ukrainian ethnic group was aimed at training singers and did not provide for professional composition classes. In schools, one could obtain primary musical education and basic skills of choral singing, in colleges and academies – attend classes in choral and orchestral classes. For composing music, this education was clearly not enough, so Ukrainian artists of the second half of the 18th century acquired the necessary knowledge and practical skills outside Ukraine, through private lessons with experienced and authoritative Italian composers who taught the art of counterpoint. It is noted that the system of private lessons was the leading form of classes in contemporary European musical education. Based on the experience of studying in the Neapolitan conservatories of that time, classes in counterpoint were the highest stage of obtaining professional education and forming the foundations of composer skill. Students studied counterpoint on *cantus firmus* and fugue counterpoint, the tasks showed an increase in complexity, increasing the number of voices from two-voice to eight-voice counterpoint. Methodological guidelines and theoretical provisions of this academic discipline were set out in treatises on counterpoint, the author of one of them was Maxim Berезovsky's teacher, the famous Italian composer and teacher Giovanni Battista Martini. It is concluded that valuable private classes in counterpoint with famous Italian composers became the key to the formation of the composer skill of Ukrainian artists of the classicism era, who embodied the acquired skills in their own work.

Key words: the era of classicism, Ukrainian composers of the second half of the 18th century, the system of musical education, choral singing, Kyiv-Mohyla Academy, Neapolitan conservatories, counterpoint, composer's work.

Вступ. Українська музична культура другої половини XVIII – початку XIX століття зараз перебуває в полі зору багатьох дослідників, однак далеко не всі питання є остаточно вирішеними. Одним із них є питання фахової музичної освіти, яку здобували українські композитори доби класицизму. Зневажливе ставлення до цієї проблеми та поширення окремих неправдивих відомостей (наприклад, щодо навчання Максима Березовського і Дмитра Бортнянського в Києво-Могилянській академії) запобігає утворенню цілісного, узагальнювального погляду на процеси здобуття

українськими митцями фахової підготовки в контексті тогочасних традицій опанування композиторської майстерності. Пропоноване у статті вивчення особливостей системи української та європейської музичної освіти в сукупності з відомостями про освіту кожного з українських митців доби класицизму допоможе точнішому розумінню процесів формування їхньої композиторської майстерності.

Матеріали та методи. Матеріалом аналізу стала життєтворчість українських композиторів другої половини XVIII століття та система тогочасної музичної

освіти. Проведене дослідження спирається на аналітичний метод, що має спрямованість на аналіз і тлумачення наявних фактів із метою розуміння суті та виявлення закономірностей досліджуваного об'єкта.

Результати. Українська музична культура доби класицизму представлена іменами п'яти видатних композиторів – це Андрій Рачинський, Максим Березовський, Дмитро Бортнянський, Артемій Ведель і Степан Дехтярев. Творчість цих композиторів припадає на другу половину XVIII століття. Відомо, що всі вони займалися капельмейстерською діяльністю в різних творчих установах і що в обов'язки капельмейстерів входило написання музики для інструментальної чи хорової капели, яку вони очолювали. Постає питання – у який спосіб вони опанували мистецтво композиції? Для написання музики одного лише таланту не вистачало, цьому мистецтву потрібно було професійно вчитися.

Українська музична освіта у XVIII столітті, ґрунтуючись на давніх традиціях хорового церковного співу, перебувала у стадії становлення, намагаючись вписатись у багаторівневу систему загального навчання, організовану за принципом «школа – колегіум – академія». Першою ланкою цієї системи були школи. На території Гетьманщини існували школи співу, де майбутні півчі, яких готували переважно для місцевих криласів, здобували початкову освіту. Поява таких спеціалізованих навчальних закладів була виплекана системою освіти Запорізької Січі: крім козацьких, січових, монастирських, полкових і церковно-парафіяльних шкіл, де дітей навчали грамоті, лічбі, закону Божому, музиці та співам, «існували і спеціальні школи: школа підготовки юнаків до військової служби, школа полкової музики, школи музики та церковного співу» [4, с. 372]. Останні були організовані при православних храмах, і кожна школа діставала назву тієї церкви, до якої вона належала. Наприклад, у Глухові, де в 1730 році була заснована спеціальна півча школа, яка протягом трьох наступних десятиліть стала центром набору, підготовки й атестації співаків для Придворної капели [3], діяли миколаївська, михайлівська, троїцька, покровська, анастасієвська, варварівська та монастирська школи. Перед відправкою в Петербург хлопчики глухівської півчої школи проходили співацьку практику в Миколаївській церкві, яка була розташована посеред міста і мала власну школу [1, с. 16].

На теренах Великого князівства Литовського і Речі Посполитої, куди входили великі території, населені українським етносом, існували братські (православні), уніатські, католицькі, єзуїтські, домініканська й інші школи, які представляли різні християнські конфесії. Це були початкові освітні заклади загального типу, в програму яких входила музика і хоровий спів.

Наступний щабель навчання української молоді – колегіуми й академії, у програму яких теж входили заняття в музичних класах. Відкриття колегіумів у Чернігові (1700), Харкові (1722), Переяславі (1738) та перетворення Київського колегіуму на Києво-Могилянську академію (1701) забезпечили талановитим українським юнакам, яких на той час ще не забрали в Придворну співацьку капелу, можливість вдоскона-

лення музичної підготовки. Відповідно до програми Києво-Могилянської академії, у якій процес навчання тривав дванадцять років, а предмети поділялися на ординарні та неординарні, це були хоровий та оркестровий класи, де студентів вчили співати в хорі та грати на інструментах в оркестрі [2].

У Харківському колегіумі в 1765 році було відкрито додаткові класи для музичних занять, а в 1773 році імператорським указом було затверджено спеціальний клас вокальної та інструментальної музики. Навчання в ньому було розраховане на 1–3 роки залежно від попередньої підготовки учнів та рівня їхніх музичних знань. Навчальна група складалась із 12 осіб, уроки тривали щодня по 7 годин, учні засвоювали нотну грамоту, хоровий спів, вчилися грати на музичних інструментах (скрипках, басах, флейтах, гобоях, валторнах), мали заняття в оркестровому класі [1, с. 27].

Виходячи з освітніх програм та штатного розкладу навчальних закладів, які діяли на українських територіях і надавали учням музичну підготовку, можна зазначити, що в жодному з них не було ані уроків композиції, ані педагогів, які б могли викладати цю дисципліну. Отриманої учнями музичної підготовки було явно недостатньо для професійних занять композицією, особливо в другій половині XVIII століття, коли в українській музичній культурі сталася зміна стильового спрямування з переходом від бароко до класицизму.

З біографій українських композиторів-класиків (в тому числі уточнених) відомо, що наші митці навчалися в закладах різного освітнього рівня. З усіх них лише Артемій Ведель здобув повну академічну освіту, пройшовши 12-річний курс навчання в Києво-Могилянській академії. На старших курсах він очолював оркестровий клас, і це означає, що академія в той час не мала штатного викладача музики. Андрій Рачинський, напевне, вчився у Львівському єзуїтському колегіумі, після чого влаштувався капельмейстером у собор Святого Юра до митрополита Лева Шептицького, але інформацію щодо його навчання потрібно перевіряти документально. Максима Березовського і Степана Дехтярева готували для виступів на театральній сцені, тому вони вчилися у приватних театральних школах, оскільки там можна було опанувати мистецтво сольного співу. Дмитро Бортнянський здобув освіту у Придворній співацькій капелі Санкт-Петербурга.

Для фахових занять композицією цієї освіти було недостатньо, тому талановитим українським митцям на певних етапах їхньої творчої діяльності довелося винаймати приватних вчителів. Ними стали відомі, досвідчені й авторитетні італійські композитори Бальтасаре Галуппі (вчитель Дмитра Бортнянського), Джованні Баттіста Мартіні (вчитель Максима Березовського) та Джузеппе Сарті (вчитель Артемія Веделя і Степана Дехтярева). Галуппі представляв венеційську композиторську школу, Мартіні та Сарті – болонську (Сарті був учнем Мартіні).

Березовський і Бортнянський брали уроки у своїх вчителів в Італії, Ведель і Дехтярев – у Російській імперії. Усі вивчали контрапункт. Після занять з падре Мар-

тіні Максим Березовський пройшов атестацію в Болонський філармонічний академії як композитор і здобув статус *Maestro di cappella*, з яким можна було займати посаду капелмейстера.

Система приватних уроків була провідною формою занять у тогочасній європейській музичній освіті. Однак існував один нюанс – за заняття треба було платити. Збереглися документи про те, що уроки Березовського й Бортнянського оплачувала казна, за навчання Дехтярева платив граф Шереметев. Хто оплачував уроки Веделя, достеменно невідомо, де вони відбувалися – теж (це могла бути Москва, а міг бути Київ 1787 року, куди приїздив Сарті у свиті імператриці Катерини II).

Заняття контрапунктом були вищим щаблем здобуття музичної освіти, спрямованої на ефективний розвиток практичних навичок гри на інструментах і компонування музики для церкви та театру. Досвід підготовки музикантів у тогочасних неаполітанських консерваторіях (*Santa Maria di Loreto*, *Santa Maria della Pietà dei Turchini*, *Sant'Onofrio a Porta Capuana*, *Poveri di Gesù Cristo*), чії вихованці, за словами англійського історика музики Ч. Берні, мали репутацію перших композиторів у Європі [6, с. 304], свідчить про три навчальні дисципліни, які засвоювалися послідовно, по кілька років кожна. Це сольфеджіо, партіменто і контрапункт [7]. Вони були складовими частинами загальної програми викладання композиції через вокальну імпровізацію, вправи за клавіатурою та письмовий контрапункт. Після трирічного курсу щоденних занять сольфеджіо майбутні музиканти приступали до опанування партіменто, яке було підготовчим етапом до занять контрапунктом і полягало в розвитку навичок гармонізації баса за певними формулами його руху, що розвивало і мистецтво гри на інструменті, і мистецтво компонування музики. Тільки після того починалися заняття з контрапункту, які призначалися для майбутніх композиторів. Методичне забезпечення двох перших дисциплін полягало у створенні рукописних нотних збірників партіменто та вправ із сольфеджіо. Про їхню педагогічну спрямованість свідчить метод укладання матеріалу за принципом поступового ускладнення. Суто теоретичні відомості мали загальний вигляд, фіксація правил була умовною. Це були практичні дисципліни, на яких знання та навички передавалися безпосередньо від вчителя до учня в процесі занять.

Головні завдання підготовки із сольфеджіо – це оволодіння навичками сольмізації (з початковим читанням мелодії вголос із називанням нот відповідними складами – т. зв. воксами, оскільки в першій половині та середині XVIII століття система сольмізації мала гексахордову основу), також це розвиток слуху й чистоти вокального інтонування та вокальної імпровізації. Вправи із сольфеджіо були варіантами розгортання мелодій для співу в супроводі басового голосу та з його гармонізацією, і в розміщенні вправ можна спостерігати поступове ускладнення вокальної мелодики й ритміки. У вправах найвищого рівня складності траплялися ритмічна рухливість, стрибки, альтерації, мелізматики, прикраси, пасажі дрібними ритмічними вартостями, що

вказувало на розвиток професійної майстерності майбутніх музичних виконавців у напрямі вокальної виртуозності [5].

Курс партіменто мав на меті розвиток навичок сольної імпровізації на клавірі. Для цього було потрібно оволодіти численними формулами руху басового голосу й варіантами їхньої мелодичної та фактурної реалізації. І формули руху басового голосу, і варіанти їхньої реалізації були типізованими мелодико-гармонічними зворотами і в сукупності складали інтонаційний словник своєї епохи. Басовий голос був скомпонований з окремих сегментів, що мали цифровку. Кожному сегменту відповідала певна мелодична формула й необмежена кількість варіантів типізованих фактурних рішень – так званих кліше. На основі партіменто відбувалося формування навичок імпровізаційного, тобто не фіксованого на папері розгортання багатоголосої тканини музичного твору за лінією баса, при цьому варіанти мелодичної реалізації були вже напрацьованими в курсі сольфеджіо. На основі засвоєних типізованих зворотів музиканти згодом доволі легко komponували музику, і в плані плідності перші позиції займали саме неаполітанці, які вивчали мистецтво партіменто [11]. Неаполітанську школу партіменто очолювали відомі композитори й педагоги Франческо Дуранте (1684–1755) і Леонардо Лео (1694–1744), вони виховали цілу плеяду композиторів наступного покоління, яких охоче брали на капелмейстерські посади в різних європейських країнах. Саме неаполітанцями були колеги Максима Березовського по Петербурзькому придворному театру Томмазо Траєтта (1727–1779) і Джованні Паїзієлло (1740–1816), останній написав і опублікував підручник *Regole per bene accompagnare il partimento* (1782) [10].

Заняття контрапунктом полягали у формуванні засад композиторської майстерності. Вивчаючи контрапункт на *cantus firmus* і фугований контрапункт, учні неаполітанських консерваторій мали опанувати музичні ідіоми XVIII століття для їх безпосереднього використання в майбутній композиторській діяльності. Оскільки існували сотні таких ідіом, навчання могло тривати кілька років. У завданнях спостерігалось зростання складності від простого контрапункту й імітації до фуги, із нарощуванням кількості голосів. Після засвоєння навчального матеріалу з контрапункту учням дозволялося переходити до вільного компонування нескладних творів [12]. Методичні настанови й теоретичні положення контрапункту як навчальної дисципліни викладено в численних тогочасних трактатах, автором одного з них є вчитель Максима Березовського Джованні Баттіста Мартіні [8; 9].

З огляду системи музичних занять, прийнятої в навчальних закладах України та Італії, стає зрозумілою відчутна різниця між ними, якісно інакший принцип підготовки музикантів італійськими педагогами, що полягав не в навчанні нотній грамоті та хоровому співу, а в розвитку творчих здібностей, спрямованості на майбутню композиторську діяльність.

Зауважимо, що українські митці у своїх заняттях з італійськими композиторами пропустили стадії

сольфеджіо і партіменто, відразу приступивши до контрапункту. Незважаючи на це, результати занять були надзвичайно плідними, що підтверджується високими здобутками у їхній композиторській творчості. Так, наприклад, Максим Березовський приїхав до падре Мартіні зі своїм неперевершеним концертом «Не отвержи», маючи на меті навчитися компонувати світську музику. Результати навчання відслідковуються у його двохорних концертах, майстерно написаних оперних аріях, світських інструментальних творах. Дмитро Бортнянський після занять з Бальтасаре Галуппі починав як оперний композитор, і його оперні та інші твори італійського періоду засвідчують надзвичайно високий рівень професійної підготовки. Писати духовну музику для православної церкви він почав після повернення з Італії, у 80-х роках XVIII століття, вплив галантного стилю на їхню стилістику є безсумнівним. Духовні твори Арте-

мія Веделя і Степана Дехтярева є настільки близькими, наслідуючи композиторську манеру їх спільного вчителя Джузеппе Сарті, що дотепер остаточно не вирішена проблема їхнього авторства.

Висновки. Тож запорукою формування композиторської майстерності українських митців доби класицизму стали коштовні приватні заняття контрапунктом з відомими італійськими композиторами. Стає зрозумілим, чому численні вихованці шкіл, колегіумів та академій, незважаючи на заняття в музичних класах, не ставали відомими композиторами.

Перспективи подальших наукових розвідок полягають у пошуку документальних матеріалів стосовно навчання українських композиторів другої половини XVIII століття в італійських педагогів і глибокому вивченні різноманітних проявів здобутих теоретичних знань і практичних навичок у їхній композиторській творчості.

Література:

1. Іванов В. Ф. Співацька освіта в Україні: X–XVIII ст. Київ : Вища школа, 1992. 71 с.
2. Кравчук О. Г. Музична освіта студентів Києво-Могилянської академії у XVII та першій половині XVIII ст. : автореферат дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Київ : УДПУ ім. М. Драгоманова, 1996. 24 с.
3. Майбурова К. Глухівська школа півчих XVIII ст. та роль у розвитку музичного професіоналізму на Україні та в Росії. *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1971. Вип. 6. С. 126–136.
4. Прокоф'єва Л. Б. Козацька педагогіка та її значення у вихованні національної свідомості особистості. *Записки з українського мовознавства*. 2003. Вип. 12. С. 370–376.
5. Baragwanath N. *The Solfeggio Tradition: a Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*. New York : Oxford University Press, 2020. 432 p.
6. Burney Ch. *The Present State of Music in France and Italy*. London : T. Becket & Co. Strand, 1773. 420 p.
7. Cafiero R. Conservatories and the Neapolitan School: a European model at the end of the eighteenth century? *Musical Education in Europe (1770–1914)*. Vol. 1. 2005. P. 15–29.
8. Martini G.B. *Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*. Parte 1. Bologna : Lelio dalla Volpe, 1774. XXXII + 260 p.
9. Martini G.B. *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*. Parte 2. Bologna : Lelio dalla Volpe, 1775. XXXXVIII + 328 p.
10. Paisiello G. *Regole per bene accompagnare il partimento*. Peterburg, 1782. 60 p.
11. Sanguinetti G. *The Art of Partimento: History, Theory and Practice*. London : Oxford University Press, 2012. 420 p.
12. Tour P. van. *Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*. Uppsala : Studia Musicologica Upsaliensia, 2015. 318 p.

References:

1. Ivanov, V.F. (1992). *Spivatska osvita v Ukrayini: X–XVIII st.* [Singing education in Ukraine: 10th – 18th centuries]. Kyiv, 71 p. [in Ukrainian].
2. Kravchuk, O.H. (1996). *Muzychna osvita studentiv Kyievo-Mohylianskoj akademii u XVII ta pershii polovyni XVIII st.* [Musical education of students of the Kyiv-Mohyla Academy in the 17th and first half of the 18th centuries]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv, 24 p. [in Ukrainian].
3. Maiburova, K. (1971). *Hlukhivska shkola pivchych XVIII st. ta rol u rozvytku muzychnoho profesionalizmu na Ukraini ta v Rosii* [The Glukhiv School of Singers of the 18th Century and its Role in the Development of Musical Professionalism in Ukraine and Russia]. *Ukrainske muzykoznavstvo – Ukrainian Musicology*, 6, 126–136 [in Ukrainian].
4. Prokofieva, L.B. (2003). *Kozatska pedahohika ta yii znachennia u vykhovanni natsionalnoi svidomosti osobystosti* [Cossack pedagogy and its importance in the upbringing of the national consciousness of the individual]. *Zapysky z ukrainskoho movoznavstva – Notes on Ukrainian linguistics*, 12, 370–376 [in Ukrainian].
5. Baragwanath, N. (2020). *The Solfeggio Tradition: a Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*. New York, 432 p. [in English].
6. Burney, Ch. (1773). *The Present State of Music in France and Italy*. London, 420 p. [in English].
7. Cafiero, R. (2005). *Conservatories and the Neapolitan School: a European model at the end of the eighteenth century?* *Musical Education in Europe (1770–1914)*, 1, 15–29 [in English].
8. Martini, G.B. (1774). *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*. Bologna, XXXII + 260 p. [in Italian].
9. Martini, G.B. (1775). *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*. Bologna, XXXXVIII + 328 p. [in Italian].
10. Paisiello, G. (1782). *Regole per bene accompagnare il partimento*. Peterburg, 60 p. [in Italian].
11. Sanguinetti, G. (2012). *The Art of Partimento: History, Theory and Practice*. London, 420 p. [in English].
12. Tour, P. van. (2015). *Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*. Uppsala, 318 p. [in English].

ВОКАЛЬНІ ТВОРИ ФРАНЦА ШУБЕРТА ТА ЇХ НОВЕ ЖИТТЯ В ТРАНСКРИПЦІЯХ ФЕРЕНЦА ЛІСТА

Щербаків Юрій Вікторович

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри концертмейстерства

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
ORCID ID: 0000-0003-2949-0747

У статті здійснено музикознавче дослідження фортепіанних транскрипцій Ференца Ліста пісень Франца Шуберта в напрямі історично-сміслового обґрунтування їх значення для сучасної виконавської практики. Мета статті полягає у виявленні принципів взаємодії двох нотних текстів – оригіналу вокального твору й інструментального інваріанта з позицій індивідуального підходу до періоджерела у його транскрипції. Виявлена роль фактурних рішень Ліста, внаслідок яких збережена вокальна лінія оригіналу, що надає можливість практикуватися концертмейстерам під час підготовки цих творів із вокалістами, і також стає важливим елементом на шляху інтерпретації самої інструментальної транскрипції. Наукова новизна полягає у тому, що здійснено музикознавчий аналіз транскрипцій Ференца Ліста для фортепіано соло вокальних творів Франца Шуберта в ракурсі специфіки піаністичних інтерпретаційних завдань. Для аналізу були використані, серед інших, методи, які базуються на знаннях у сфері теорії фактури, інтерпретології, музичної творчості. Визначено, що специфіка фортепіанного тексту Ліста орієнтована на високий професійний рівень піаністичної підготовки, але з наданням у нотній партитурі більш легких варіантів виконання з урахуванням індивідуальних спроможностей виконавця. Охарактеризовано основні фактори музичного мислення Ліста, спрямовані на гру, в якій необхідно пластично підходити до співвідношення вокальної лінії з акомпанементом. Зазначено, що цілісне втілення музичного образу та психологічної драматургії пісень Шуберта у варіанті транскрипції Ліста для фортепіано соло поширюється на опанування піаністом складної координації рук і всіх дрібних пальцевих рухів, зміну різних видів фортепіанної техніки з опрацюванням оригіналу та виявленням відмінностей між ним і цією транскрипцією.

Ключові слова: Ф. Ліст, Ф. Шуберт, пісня, транскрипція, художній образ, фортепіано, романтизм.

Shcherbakov Yuriy. Vocal works of Franz Schubert and their new life in transcriptions by Ference Liszt

The article carries out a musicological study of Franz Liszt's piano transcriptions of Franz Schubert's songs in the direction of historical and semantic substantiation of their significance for modern performing practice. The aim of the article is to identify the principles of interaction of two musical texts – the original vocal work and the instrumental invariant from the standpoint of an individual approach to the primary source in its transcription. The role of Liszt's textural solutions is revealed, as a result of which the vocal line of the original is preserved, which provides an opportunity for accompanists to practice when preparing these works with vocalists, and also becomes an important element on the path to interpreting the instrumental transcription itself. The scientific novelty lies in the fact that a musicological analysis of Franz Liszt's transcriptions for piano solo of Franz Schubert's vocal works has been carried out in the perspective of the specificity of pianistic interpretative tasks. For the analysis, methods based on knowledge in the field of texture theory, interpretology, and musical creativity were used, among others. It was determined that the specificity of Liszt's piano text is oriented towards a high professional level of pianistic training, but with the provision of easier performance options in the musical score, taking into account the individual abilities of the performer. The main factors of Liszt's musical thinking are characterized, which are aimed at playing in which it is necessary to plastically approach the ratio of the vocal line to the accompaniment. It is noted that the holistic embodiment of the musical image and psychological drama of Schubert's songs in Liszt's transcription for solo piano extends to the pianist's mastery of complex hand coordination and all small finger movements, changing different types of piano technique with the study of the original and identifying differences between it and this transcription.

Key words: F. Liszt, F. Schubert, song, transcription, artistic image, piano, romanticism.

Вступ. Серед фортепіанних творів, які функціонують у практиці піаніста, важливе місце посідають транскрипції. Їх специфіка полягає у тому, що «відправною» точкою стає твір для іншого складу та доволі часто композитора зі своїми стильовими відмінностями, що формує діалог міжстильового спілкування авторів. Вивчення специфіки транскрипційного жанру надає можливості розкрити механізми взаємодії обох нотних текстів, виявити внутрішні передумови для їх подальшої сфери впровадження в учбовий і виконавський процес на сучасному етапі розвитку музичного мистецтва.

Вокальні твори Франца Шуберта вже багато десятиліть привертають до себе увагу професіоналів та аматорів своєю багатогранністю та змістовністю. Врахо-

вуючи історично сформовану практику перекладення різних популярних творів на фортепіанний виклад, Ференц Ліст переробив дійсно великий пласт цієї музики у вигляді транскрипцій для фортепіано. Композитор зумів досягти гармонійного об'єднання вокального й інструментального планів у єдине художнє ціле, що відбилося на значному успіху цих нових темброво-фактурних зразків у публіці. Завдяки оновленому варіанту музично-програмні ідеї Шуберта, його цінні мелодико-інтонаційні та драматургічні знахідки продовжують своє життя в музичному просторі сучасності, що потребує теоретичного осмислення з боку жанрової специфіки та історії розвитку фортепіанного мистецтва. Метою статті постає виявлення принципів взає-

модії двох нотних текстів – оригіналу вокального твору й інструментального інваріанта з позицій індивідуального підходу до першоджерела у його транскрипції.

Матеріали та методи. Вокальну спадщину Франца Шуберта розглядають в іноземних джерелах музикознавці (Paul Reid, Maurice Brown, Ernst Hilmar, Adrian Williams), спираючись на документальні матеріали, які розкривають духовний зв'язок між Шубертом і Л. ван Бетховеном. З'являються роботи, присвячені транскрипціям вокальних творів Ф. Шуберта Ференцем Лістом, у яких автори (Deng Modí, Kezia J. Schrag) проводять аналітичні розвідки виконавського характеру. Але проблематика, яка спрямована на осмислення творчих підходів Ф. Ліста до пісенного спадку Ф. Шуберта, ще недостатньо розроблена у вітчизняних роботах, що потребує більш ретельного вивчення в музикознавчому сучасному просторі.

Методологія роботи визначається історико-стильовим і текстологічними підходами, а також застосовує компаративні характеристики композиторської стилістики в напрямі на виконавські орієнтири у фортепіанній сольній транскрипції.

Результати. Вокальний жанр зайняв у творчості Франца Шуберта провідне місце, що можна віднести до романтичного мислення композитора, яке тяжіло до ліричного відображення особистісних почуттів у поетичній формі висловлювання.

На час творчості композитора вже з'явилися передумови для розквіту пісенного жанру. По це красномовно говорить і той факт, що 150 віршів, які використав Шуберт для своїх пісень, уже ставали основою музики інших композиторів, у тому числі І. Райхардта, К. Цельтера, І. Цумштага.

Прослідковуючи духовний зв'язок між Ф. Шубертом та Л. ван Бетховеном, неможливо уникнути думки про формування творчої особистості Шуберта під впливом ідей свого великого попередника. Так, першу публікацію «Варіацій на французьку тему» ор. 10 для клавірного дуету Шуберт присвятив Бетховену. У дослідженнях творчості Шуберта згадується про виконання ним у Конвікті пісень Бетховена. На думку Поля Ріда (Paul Reid), котрий як голова Інституту Ф. Шуберта у Великій Британії знайомився з великою кількістю архівних матеріалів, вірш *Auf dem Strom* Людвіга Рельштаба міг бути серед тих віршів, які поет подарував спочатку Бетховену і які, за твердженням Антона Шиндлера, після його смерті він передав Шуберту [6]. Згідно з інформацією того ж Шиндлера, ознайомившись з рукописами вокальних творів Шуберта, Бетховен вигукнув: «У цьому Шуберті живе божественна іскра» [2, с. 259]. Якоюсь мірою це підтверджує наявність цілого портфеля Шиндлера з піснями Шуберта, що зберігається в колекції Тауссіг у Лунді (Швеція).

У своєму есе Поль Рід підмічає, що в 1815 році Шуберт моделює пісні в тісному поєднанні з бетховенськими текстами 6 пісень ор. 75. Шуберт створив пісню «Міньони: знав ти той край...» (Kennst du das Land, D321) 23 жовтня 1815 року і в той же день використав ще один текст, який Бетховен включив до ор. 75 («Задоволений», *Der Zufriedene* Рейссига).

Надалі знаходимо документальне підтвердження зв'язку між обома віденськими митцями в роботі Е. Хілмара (E. Hilmar), у якій він наводить приклад копіювання Шубертом однієї з найкращих пісень Бетховена – *Abendlied unterm gestirnten Himmel* (WoO150), коли композитор виписав перші 24 такти, зробивши транспонування в іншу тональність та невеличкі зміни в акомпанементі (т. 6) [4, с. 115].

Як вказує І. Беренбейн, новим явищем у творчості Шуберта є «створення вокальних творів у супроводі інструментального дуету (до традиційного фортепіано додавалися валторна, кларнет або хор). У царині вокального ансамблю Ф. Шуберт теж іде новими шляхами – він поєднує вокальний ансамбль із хором, або із солістом, або з духовими інструментами, надаючи перевагу чоловічим голосам і валторнам («Нічна пісня в лісі» на вірші Г. Зайдля для вокального квартету чоловічих голосів у супроводі 4 валторн (1827), серенада «Тихо, тихо» у двох варіантах: для мецо-сопрано та чотириголосного жіночого хору; для мецо-сопрано та чотириголосного чоловічого хору (1827), «Пастух на скелі» на вірші В. Мюллера для сопрано в супроводі кларнета або віолончелі (1828) [1, с. 131]. Такі поєднання вокального тексту з інструментальними супроводами вказують на значення для композитора музично-поетичного цілого, у якому характеристикі почуттів та настроїв поетичного змісту допомагає інструментальна складова.

У творчому доробку Франца Шуберта налічується близько 600 пісень. Висока змістовність поетичних образів спонукала митця до нових підходів у використанні потенціалу фортепіанної партії, котру вже не можна розглядати тільки як гармонічну підтримку вокальної партії. Часто функції фортепіанної партії досить самостійні, а в деяких випадках контрастують із лініями вокальної партії.

За свою кар'єру Ференц Ліст зробив понад 700 перекладень, серед яких парафрази та транскрипції творів В. Моцарта, Дж. Меєрбера, Д. Верді, Р. Шумана та Ф. Шуберта. Найбільш цікавими з позиції композиторського підходу до тексту оригінала є транскрипції вокальних творів Ф. Шуберта. Лише за 8 років (з 1838 по 1846 рік) він зробив 56 транскрипцій пісень Шуберта. З деякими з них Ліст ознайомив віденську публіку на своїх концертах у 1838 році і після одержаного успіху цих транскрипцій опублікував їх у видавництвах Діабеллі (Diabelli) та Хаслінгера (Haslinger). Упродовж 1839–1847 років, коли піаніст знову включав у свої сольні виступи в Німеччині, Італії, Франції, Англії, Іспанії та інших країнах транскрипції пісень Франца Шуберта, Хаслінгер для свого видавництва запросив ще більше таких перекладень.

У програмі концерту в Парижі (20 квітня 1840 року) Ференц Ліст поряд із транскрипціями *Lieder* Шуберта виконував перекладення «Лючії де Ламмермур» Г. Доніцетті, фінал Пасторальної симфонії Л. ван Бетховена, свої фортепіанні п'єси. На погляд Моді Денга, програма, у якій поряд з оригінальними композиціями включені транскрипції, вказує на їх рівний статус для Ліста [5, с. 13]. Маємо збережені свідчення про пану-

вання атмосфери гарячого сприйняття творів на цьому концерті та високої оцінки графині Агенор де Гаспарен, яка підкреслила «точність і силу» симфонії Бетховена та піднесеність транскрипції Erlkönig [9, с. 13]. Потрібно відмітити, що Ліст одночасно працював над транскрипціями пісень Шуберта та над перекладеннями симфоній Бетховена («фортепіанними партитурами», як він їх називав).

Цікавим прикладом втілення нових підходів у створенні концертної програми в сучасному виконавському мистецтві є концерт під назвою «Шуберт і Ліст: порівняння трьох пісень Шуберта та фортепіанних транскрипцій Ліста», який відбувся 28 квітня 2023 року в ТСU (in PepsiCo Recital Hall) у вигляді творчого проекту вокалістки Анни Дамеру (Anna Damerau) та піаністки Світлани Емінової (Svetlana Eminova). У теоретичній складовій цього проекту виконавиця пише, що спів оригінальної пісні Шуберта допоміг їй виконати транскрипції Ліста в більш пісенній, ліричній манері, оскільки вона враховувала фразування, мелодичний контур і синхронізацію. Під час гри фортепіанних транскрипцій вона наспівувала й думала про німецький текст [3, с. 20].

Аналізуючи творчість Ференца Ліста, музикознавці завжди відмічають його потяг до відкриття нових форм як у виконавській практиці, так і на шляху композиторських ідей. Блискучий піаніст, він створював нові технічні прийоми у фортепіанному мистецтві, і у його численних транскрипціях і парафразах на оперні теми засоби піаністичного викладу свідчать про неймовірну оригінальність мислення. Але, як відмічає К. Шраг, на відміну від парафраз, у транскрипціях шубертівських пісень Ліст зберігає якомога більше деталей тексту оригіналу [7, с. 20].

Творчі підходи Ференца Ліста до транскрипції, яка до нього сприймалась як щось вторинне щодо оригінальної композиції, підняли її до недосяжних вершин. Пропагуючи програмність у музичному мистецтві, яка впроваджує тісний зв'язок між різними мистецтвами (живописом, архітектурою, літературою та музикою), Ліст транскрипціями пісень Шуберта закріпив наповнення інструментальної музики поетичною змістовністю та конкретною драматургією.

Безумовно, складність піаністичних задач у транскрипціях пісень Шуберта (особливо в *Auf dem Wasser zu singen* та *Erlkönig*) була спрямована не стільки на аматорів музики (аристократів – постійних відвідувачів музичних салонів), скільки на професійно підготовлених виконавців. Тому транскрипції Ференца Ліста мали великий успіх за його життя серед таких учнів, як А. Фрідхейм (Arthur Friedheim), Е. Сауер (Emil von Sauer) і М. Розентал (Moriz Rosenthal), які також мали в репертуарі ці твори. Таким чином, пісні Шуберта, котрі звучали за життя автора тільки в інтимній атмосфері «шубертіад», вийшли у вигляді транскрипцій Ліста на сцені концертних залів.

Для піаністів, які акомпанують вокалістам у піснях Шуберта з урахуванням збереження всіх деталей шубертівського тексту Лістом, рекомендують практикуватися

на цих транскрипціях для точнішого відчуття особливостей вокальної партії. Але треба відмітити, що одночасно ці транскрипції доволі складні з технічного боку. На це вказував і Роберт Шуман, який писав, що вони «були, мабуть, найскладнішими п'єсами для фортепіано на той час, і лише розумний митець міг задовольнити високий рівень віртуозності Ліста, не руйнуючи ідентичності оригінального твору» [8, с. 154–55]. Від піаніста вони потребують розмежування партії голосу та фортепіанного супроводу з урахуванням відсутності дикції, тембру голосу, міміки. Одночасно художній задум автора оригіналу повинен бути ясно відображений із донесенням поетичного змісту, що ставить перед піаністом нові завдання артистичного спрямування, виходячи з того, Ліст ставив перед видавцями завдання розмістити в нотному тексті над кожним музичним рядком слова пісні. Це було потрібно для вибору піаністом належного фразування, артикуляції, філірування динамікою.

Можна припустити, що така значна кількість пісень Шуберта, яка привернула увагу Ференца Ліста, обумовлена розмаїттям жанрів (лірична пісня, балада, романс, пісня-монолог, побутова пісня або пісня в народному стилі) та глибиною виразових можливостей їх оригіналу. До того ж фортепіанна партія пісень Шуберта тематично відповідає вокальній партії насиченням мелодичних фігурацій, які виконують важливі художньо-змістовні завдання. Тут варто говорити про дует голосу та фортепіано, у якому часто створюється «дует згоди».

Перекладаючи вокальний матеріал на фортепіанний виклад, Ліст у своєму творчому підході до оригіналу керується «духом твору», його художнім образом. Для нього важливішими постають поетичний образ і настрої, а не механістичне перенесення музичного матеріалу. На прикладі транскрипції пісні «*Luna*» спробуємо заглибитись у творчу майстерню Ференца Ліста.

«*Luna*» (*Der Lindenbaum*), як відомо, була єдиною піснею з першої частини циклу «*Зимовий шлях*», яку друзі Шуберта сприйняли з ентузіазмом. Очевидні численні редакторські уточнення автора транскрипції, які вказують піаністу на необхідність динамічного виявлення вокальної лінії (наприклад, вона проводиться на *mf* на фоні загального *p*). Ференц Ліст переосмислює темпові відхилення, пропонуючи, наприклад, зупинки на ферматах (т. 8, 24, 28, 36, 45), що, на наш погляд, слугує закругленню фрази та підсиленню відтінків виразності.

На завершення кульмінаційного проведення фрази (т. 43) у яскравій динаміці на *f* автор транскрипції додає до оригіналу «маленький» елемент для поетичного завершення епізоду (додає ще один 45-й такт із зупинкою на ферматі), який наближує до картини «легкого зникнення» образу.

Доволі цікавим рішенням виявляється зміна тональності (з E-dur на g-moll), але зі збереженням основи тексту (виключаємо тут різноманітні фактурні приєднання додаткових інтервалів та невеличкі зміни звуків) та зрушення темпу (*Molto agitato*), що доповнюється ремаркою *piu animato*.

Велика амплітуда емоцій відображена в розширенні інтерлюдії вокального оригіналу «Липи» з 6 тактів до 8 тактів у Ліста (*stringendo sempre* з т. 54). Бурхливість настрою підкріплюється паралельним висхідним ходом шістнадцятих (у Шуберта підйом на кварту, а у Ліста – на велику септиму); акордами, які утворені з терцій в обох руках піаніста (у Шуберта – одноголосний виклад); пасажними злетами (з т. 58 на т. 59, з т. 59 на т. 60) на інтонацію, яка із самого початку пісні завершує фразу.

У 61-му такті Ліст повертає тональність шубертівського тексту. Введення трелі в середньому голосі в правій руці передбачає складну технологію, у зв'язку із чим у нотному виданні транскрипцій надано розшифровку цих тактів (т. 62–73), яка містить указівку на розподілення фактурного матеріалу, зміну пальців і більш зручний варіант для виконання (без трелі). Зображувальна функція трелі повинна відділятися своїм звучанням від мелодії (імітації вокального голосу), характер гри котрої визначений ремаркою *il canto marcato sempre ed espressivo* (у пер. «співати виділяючи, завжди виразно»). Безумовно, у першому складному варіанті фортепіанної партії Ліст орієнтувався на особисті фізичні та технічно-віртуозні можливості, які не доступні всім. Тому з огляду на рівень гри більш широкого загалу виконавців надано інший варіант виконання (замість трелі запропоновані більш широкі акорди на *arpeggiato*).

По-іншому трактує риси коліскової Ліст в епізоді з 62 до 73 такт, коли замість тріолі восьмими під лігою (у фортепіанній партії «Липи» в т. 59–70) він пропонує іншу ритмічну групу з тріолями шістнадцятими на *staccato*, що надає цій зображувальності досить мрійливий характер із відтінком віддаленості героя твору від буденності.

Драматично звучить у транскрипції Ліста епізод перед завершенням пісні (т. 74–79), коли набатом проходить у середньому голосі в правій руці піаніста тремоло на підвищеній динаміці, а потім з появою акордових послідовностей (паралельно в обох руках) та в глісандоподібному пасажі, який супроводжує змінену мелодичну основу оригіналу (т. 74–75 у «Липі» Ф. Шуберта) для досягнення романтичної експресії, наближеної до багатьох сторінок творів самого Ліста.

Максимально зберігаючи першооснову вокального твору Шуберта «Липа», Ліст у своїй транскрипції вводить пасажі в лівій руці різних типів (т. 29–36; т. 37–44); створює ефект відлуння (наприкінці фраз, переносячи повтор інтонації вище); значно збагачує фактуру акомпанементу новими елементами. Ці зміни спрямовані на посилення «наочності» та «картинності» поетичного змісту, який поданий без слів в інструментальному варіанті. Тому зростає кількість тактів стосовно вокального твору (на 3 такти).

З одного боку, можна вважати, що представник «блискучого стилю» Ліст тяжіє до зовнішніх ефектів у перекладенні вокальних творів Шуберта. Але з іншого – він театралізує психологічну складову поетичного змісту в звичній для нього манері віртуозної піаністичної гри. Враховуючи все ж таки його бережливе ставлення до оригіналу, яке спостерігається на рівні впровадження ним в інструментальний текст словесної строки, стає зрозумілим, що він хоче серйозного проникнення піаніста в літературну основу твору, слідування вокальному фразуванню, більш глибокого знайомства зі спадщиною талановитого представника XIX століття Франца Шуберта.

Висновки. У багатьох працях, зважаючи на привабливість музики Шуберта та майстерність композицій Ліста, знаходимо побажання авторів реанімувати (підвищити) інтерес до цих транскрипцій у виконавській практиці. Своїми транскрипціями пісень Ф. Шуберта Ференц Ліст передавав захопленість талантом автора оригіналу, бажав дати нове «життя» цій музиці в оновленому варіанті. Водночас можна говорити про значне розширення вимог до виконавця цих творів, про заглиблення в повноту потенціалу фортепіано як інструмента, який може втілювати самі складні завдання, як поєднання голосу й інструментального супроводу в єдину звукову палітру. Поява на сцені творчих проєктів, у яких виконавець вокальних творів Шуберта грає також і транскрипції Ліста, – це свідчення взаємопроникнення двох технологій (вокальної та інструментальної), які можуть допомагати в становленні професійних навичок. Опосередкована взаємодія та діалог двох видатних представників романтичного музичного стилю, проявлені у транскрипціях Ф. Ліста на пісні Ф. Шуберта, дають унікальну можливість розглядати творчість кожного з них під новим кутом зору.

Література:

1. Беренбейн І. Музичний часопростір Ф. Шуберта як фактор формування виконавської концепції (на прикладі Сонати c-moll D958). *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2022. № 3–4 (56–57). С. 128–139.
2. Brown Maurice. *Schubert: a Critical Biography*. London, 1958. 414 p.
3. Damerau Anna Maria. *Schubert and Liszt: a comparison of three Schubert lieder and Liszt piano transcriptions*. Project. Texas Christian University, Fort Worth, 2023. 28 p.
4. Hilmar Ernst. *Verzeichnis der Schubert-Handschriften in der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek*. Barenreiter, 1978. 144 p.
5. Modi Deng. *The spirit and the letter: Schubert – Liszt transcription*. University of Auckland, 2020. 61 p.
6. Reid Paul. *Beethoven and Schubert. The Unheard Beethoven*. Essay. October 4, 2013. URL: <https://unheardbeethoven.org/beethoven-and-schubert>.
7. Schrag Kezia J. *From Voice to Piano: Liszt's transcriptions of Ständchen and Widmung*. Dissertation University of Kansas, 2014. 26 p.
8. Schumann Robert. *On Music and Musicians*, ed. Konrad Wolff, trans. Paul Rosenfeld. New York : Norton, 1969. 272 p.
9. Williams Adrian C. *Portrait of Liszt: By Himself and his Contemporaries*. Oxford : Clarendon Press, 1990. 746 p.

References:

1. Berenbein, I. (2022). Muzychnyi chasoprostir F. Shuberta yak faktor formuvannia vykonavskoi kontseptsii (na prykladi Sonaty c-moll D958). [F. Schubert's musical space-time as a factor in the formation of a performing concept (on the example of the Sonata in c-moll D958)]. *Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky*, 3–4 (56–57), 128–139. [in Ukrainian].
2. Brown, Maurice (1958). *Schubert: a Critical Biography*. London. 414 p. [in English].
3. Damerau, Anna Maria (2023). *Schubert and Liszt: a comparison of three Schubert lieder and Liszt piano transcriptions: Project*. Texas Christian University, Fort Worth. 28 p. [in English].
4. Hilmar, Ernst (1978). *Verzeichnis der Schubert-Handschriften in der Musiksammlung der Wiener Stadt – und Landesbibliothek*. Barenreiter, 1978. 144 p. [in German].
5. Deng, Modi (2020). *The spirit and the letter: Schubert – Liszt transcription*. University of Auckland. 61 p. [in English].
6. Reid, Paul (2013). *Beethoven and Schubert. The Unheard Beethoven: Essay*. October 4, 2013 URL: <https://unheardbeethoven.org/beethoven-and-schubert> [in English].
7. Kezia, J. Schrag (2014). *From Voice to Piano: Liszt's transcriptions of Ständchen and Widmung*. Dissertation University of Kansas. 26 p. [in English].
8. Schumann, Robert (1969). *On Music and Musicians*, ed. Konrad Wolff, trans. Paul Rosenfeld. New York: Norton. 272 p. [in English].
9. Williams, Adrian C. (1990). *Portrait of Liszt: By Himself and his Contemporaries*. Oxford: Clarendon Press. 746 p. [in English].

«СЛОВ'ЯНСЬКІ ТАНЦІ» АНТОНІНА ДВОРЖАКА В ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АРАНЖУВАННЯХ

Щербакова Ольга Костянтинівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

професор кафедри камерного ансамблю

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

ORCID ID: 0000-0002-5610-0743

У статті досліджуються тенденції щодо оновлення композиторського оригінального тексту шляхом його аранжувань для різних інструментальних складів. Матеріалом роботи вибрано цикл «Слов'янських танців» Антоніна Дворжака, який був написаний композитором для клавірного дуету та в сучасній концертній практиці використовується в нових тембральних варіантах. Прослідковуються чинники, котрі сприяли популяризації цього циклу, пов'язані з допомогою Й. Брамса опублікувати його у виданні Фріца Зімрока. Крім відомих варіантів самого автора циклу для оркестру, надана інформація про аранжування танців для скрипки і фортепіано Ф. Крейслером, Ріхардом Бартом, Фрідріхом Херманом та українським композитором Вадимом Журавицьким; для оркестру з народними українськими інструментами – С. Г. Омельченко; для фортепіанного тріо – Гастоном Борча; для струнного оркестру – Дорісом Преїсіл; для флейти зі струнними інструментами – Майком Магатагама; для ансамблю кларнетів – Нестором Янсеном; для саксофонів, фортепіано і віолончелі – Катериною Павліковою. Зроблено висновок, що художньо-виразні особливості музики «Слов'янських танців» Антоніна Дворжака завдяки неповторності мелодійних зворотів і поетичності, які беруть імпульс від фольклорних джерел, значно підіймають змістовність танцювального жанру над розважальною музикою. Під впливом різноманітних за ритмікою та музичними інтонаціями «Угорських танців» зрілого романтика Йоганнеса Брамса Дворжаку вдалося створити експресивно-ліричні мініатюри, ефектні засоби виразності у яких (контрастність між масивністю фактурного звучання та тонкою лірикою), багатство барв і краса мелодії відзначені винахідливістю автора, що сприяло появі різноманітних аранжувань «Слов'янських танців» (як окремих танців, так і всього опусу) від камерного дуету до оркестру.

Ключові слова: Антонін Дворжак, Слов'янські танці, аранжування, клавірний дует, оркестр, Й. Брамс, фольклор, мініатюра, ритм, мелодія, тембр.

Shcherbakova Olga. "Slavonic Dances" by Antonin Dvorak in instrumental arrangements

The article explores trends in updating the composer's original text through its arrangements for various instrumental ensembles. The material chosen for the work is the cycle of "Slavic Dances" by Antonin Dvořák, which was written by the composer for a piano duet and is used in modern concert practice in new timbre variants. The factors that contributed to the popularization of this cycle are traced, related to J. Brahms's help in publishing it in the edition of Fritz Zimrock. In addition to the well-known variants of the author of the cycle for the orchestra, information is provided about the arrangements of the dances for violin and piano by F. Kreisler; Richard Barth, Friedrich Hermann and the Ukrainian composer Vadim Zhuravytsky; for an orchestra with folk Ukrainian instruments by S.G. Omelchenko; for a piano trio by Gaston Borcha; for a string orchestra by Doris Preucil; for a flute with string instruments by Mike Magatagama; for clarinet ensemble by Nestor Janssen; for saxophones, piano and cello by Katerina Pavlikova. It is concluded that the artistic and expressive features of the music of Antonin Dvorak's "Slavic Dances" due to the uniqueness of melodic turns and poetics, which take their impetus from folklore sources, significantly raise the content of the dance genre above entertainment music. Under the influence of the diverse rhythms and musical intonations of the "Hungarian Dances" of the mature romantic Johannes Brahms, Dvorak managed to create expressive-lyrical miniatures, in which the effective means of expression (the contrast between the massiveness of the textured sound and the subtle lyricism), the richness of colors and the beauty of the melodies are marked by the author's ingenuity, which contributed to the emergence of various arrangements of the "Slavic Dances" (both individual dances and the entire opus) from chamber duet to orchestra.

Key words: Antonin Dvorak, Slavic Dances, arrangement, piano duet, orchestra, J. Brahms, folklore, miniature, rhythm, melody, timbre.

Вступ. Етимологія слова – аранжування (з франц. *arranger*, буквально – «приводити в порядок») в Енциклопедії сучасної України трактується як «перекладення (приспосовування) музичного твору, написаного для одного інструмента (голосу) або складу інструментів (голосів) для виконання на інших інструментах або іншим складом (розширеним чи зменшеним)» [2]. Уже понад 140 років «Слов'янські танці» Антоніна Дворжака не сходять з афіш концертних програм, з'являючись у самих різних інструментальних аранжуваннях. Переосмислення першоджерела на інший інструментальний склад потребує творчого підходу з урахуванням специфіки вибраного інструмента (інструментів), їх ансамблевої взаємодії або

в оркестровому варіанті тембрального узгодження звучання груп оркестру. Безумовно, це неможливо вдало зробити без практичних знань. Додамо, що для виконавців аранжування завжди необхідним є знайомство з його оригіналом. По-перше, це сприяє популяризації першоджерела, а по-друге, формує сприйняття різниці між тембральними рішеннями композитора й аранжувальника. Отже, створення А. Дворжаком циклу «Слов'янських танців» для фортепіано в 4 руки (клавірного дуету) та його успішна творча реалізація, яка прослідковується в постійно виникаючій зацікавленості музикантів аранжувати певні номери на інший інструментальний склад, становить інтерес з боку наукової оцінки.

Матеріали та методи. У музикознавчих роботах творчість Антоніна Дворжака була у сфері наукових інтересів насамперед зарубіжних авторів. Листування й архівні матеріали, які розкривають сутність творчого процесу композитора та його взаємовідносини з митцями, зібрані О. Шоуреком [8], мають величезний попит у перекладах на різні мови. Досить змістовною є стаття Давида Беверідже (Beveridge David) про значення чеського для Дворжака, який з дитинства був знайомий із народною творчістю і втілював її скарби в багатьох своїх творах [4]. У дисертації Єви Бранди (Eva Branda) опрацьовані матеріали із чеських газет та журналів XIX століття, котрі розкривають культурний і політичний процеси того часу стосовно творчості А. Дворжака [5]. Питання, які пов'язані з виконанням циклу «Слов'янських танців», упродовж довгого історичного відрізка часу та з появою нових аранжувань не порушувалися в музикознавчих працях, що *актуалізує* цю наукову розвідку.

Методи цього дослідження базуються на комплексному підході, який дає змогу виявити місце циклу «Слов'янських танців» А. Дворжака в історичному, культурному, комунікативному та музичному аспектах із використанням таких методів, як: системний – для визначення ролі даного циклу у творчому спадку композитора; персоналістичний – для вивчення деталей творчого процесу автора твору; компаративний – для порівняння різних інструментальних аранжувань; семантичний – для означення змісту танців.

Результати. Значне місце у творчості А. Дворжака посідало відображення пісенно-танцювальної стихії. На межі 70–80-х років XIX століття прослідковується особливий інтерес композитора до народної творчості, який втілювався в провадженні слов'янського тематизму в таких творах, як «З букету слов'янських народних пісень» ор. 43 (для чоловічого хору та фортепіано в 4 руки); Думка і фуріант для фортепіано ор. 12/2; Два фуріанти ор. 42 для фортепіано; «Слов'янські рапсодії» для оркестру ор. 45; «Чеська сюїта» ор. 39 для оркестру; «Слов'янські танці» для фортепіано в 4 руки (для клавірного дуету).

У своїй роботі М. Шинський зазначає, що «у той час, як Празька консерваторія внесла свій внесок у розвиток класичної музики з XIX століття, народна та танцювальна музика допомогла сформувати музичний національний рух останньої половини століття за натхненням таких композиторів, як Бедржих Сметана, Антонін Дворжак та інші. Танці та народна музика того часу були широко популярні серед цивільного населення та музикантів у містах Богемії» [7, с. 7]. Д. Беверідж, автор статті про Дворжака, наводить думку Е. Мандичевського про те, що на стиль композитора мала також вплив музика В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана [4, с. 13].

В Австро-Угорщині, до складу якої входила в XIX столітті Чехія, проводили конкурс для молодих талановитих, але незаможних композиторів. До організаційного комітету за артистичною стипендією два рази звертався Антонін Дворжак – у 1874 та в 1877 роках.

На другий раз це звернення розглядав Йоганн Брамс, котрий увійшов до складу журі. Брамс запропонував декілька творів молодого композитора провідному берлінському видавництву Фріца Зімрока. Допомога такого видатного митця, як Брамс, сприяла початку популярності Дворжака, що відобразилося на значних доходах видавництва від продажу «Моравських дуєтів» для двох сопрано та фортепіано.

Після цього Фріц Зімрок замовив Дворжаку цикл для фортепіано в 4 руки, який би задовольнив смаки шанувальників музики для домашнього музикування та був схожим на «Угорські танці» Йоганна Брамса. Знайомство зі споминами Йозефа Зубатого надає підтвердження цінності знайомства Брамса (на той час радника міністерства освіти) з композиціями Дворжака. Крім того що Брамс допомагав молодому митцю зробити свої перші кроки в інших країнах, на ці заробітки Антонін взяв напрокат піаніно. Зрозуміло, що змога вдома творити на цьому інструменті сприяла появі на той час відомого циклу «Слов'янських танців». Він описує піднесений настрій композитора під час принесення в 1878 році на післяобідню зустріч в кафе пакет, «в якому був гонорар за першу серію “Слов'янських танців”» [8, с. 46].

«Угорські танці» для клавірного дуету, два зошити яких було видано в 1869 році (створювалися приблизно з 1857 року), принесли Брамсу світове визнання. Музика угорського місцевого фольклору вражала слухачів своїми яскравими образно-тематичними й тембральними контрастами. Особливості чотириручної гри на одному інструменті надали можливість задіяти широкий охват регістрів, влучно впровадити різні методи поліфонізації фактури. Рівноправність обох партій піаністів спрямована на імітацію інструментів, які супроводжували феєричні танці угорців, – це цимбали, скрипки, гітари, вокал. Сольні версії цих творів також з'явилися в програмах Клари Шуман протягом 1860-х років. Перше відоме повне виконання для фортепіано в чотири руки першого зошита з 10 танців відбулося влітку 1868 року Йоганнесом Брамсом і Кларою Шуман. У 1880 році на урочистості після презентації пам'ятника на могилі Роберта Шумана в Бонні Йоганнес і Клара виконали танці з другого зошита, що вказує на цілком глибинні почуття, які були відтворені в танцювальній семантиці.

Через популярність танців Брамс зробив сольні фортепіанні версії перших десяти в 1872 році, а № 1, 3 і 10 оркестрував. Йоахім аранжував обидва зошити для скрипки та фортепіано. Решта творів першого зошита, а також номери 17–21 з другого зошита оркестровані Антоніном Дворжаком [3, с. 40]. Таким чином, прослідковується тісний зв'язок між композиторами в аспекті їх сприйняття фольклорних особливостей танцювального жанру, в яких закладена емоційна привабливість разом із відкриттям в народній музичній мові та ритмах безмежності духовних скарбів.

Німецький піаніст, композитор, музичний критик Луїс Елерт (Louis Ehlert) був у захваті після прослуховування першого зошита «Слов'янських танців» і «Моравських пісень». На його погляд, на «Слов'янські

танці» чекав такий самий успіх, як на «Угорські танці» Брамса. Водночас він розумів, що між цими двома творами немає подібності. Він писав: «Ці п'єси відразу можна було б перетворити на партитуру, так динамічно і барвисто все зроблено. Ми маємо тут справу з досконалими мистецькими творами, а не з якимось жалюгідним наслідуванням, від якого залишається враження, що воно випадково зіплене з народних мелодій. Дворжак пише такі веселі басові партії, що у справжнього музиканта серце радіє. Дуети, написані на дуже красиві народні тексти, також дихають чарівною свіжістю. Коли я програв їх, мені здалося, ніби я бачу гарних дівчат, що кидають одна в одну запашні квіти, в яких ще сяють крапельки роси [8, с. 47].

Незабаром Дворжак зробив версію першого зошита танців ор. 46 у 1878 році для оркестру. Коли вже були видані «Слов'янські танці», Бедржих Сметана просив свого друга Й. Срба-Дебрнова принести йому ноти для ознайомлення з музикою чеського композитора. Похваливши труд Дворжака, Сметана оцінив роботу автора над темами танців, близькою до бетховенської [8, с. 49]. Тут варто згадати той факт, що портрет Бетховена висів над робочим столом Дворжака, який часто на нього поглядав під час роботи, надихаючись своїм духовним вчителем.

У Чехії «Слов'янські танці» ор. 46 А. Дворжака з'явилися у програмі консерваторії тільки в 1879 році. Як писали в періодичному виданні «Даліборі», цю подію довго чекали і «адміністратори консерваторії запрограмували твір лише після того, як вони дізналися про його величезну популярність за кордоном, що свідчить про те, що їм потрібне міжнародне визнання і, можливо, схвалене німцями, перш ніж вони могли вважати роботу придатною для виконання оркестром консерваторії» [5, с. 218].

Для свого танцювального циклу А. Дворжак вибрав досить загальну назву – «Слов'янські танці», хоча музика більше відтворює зразки чеського фольклору, з яким композитор, безумовно, був знайомий з дитинства. Мелодії в національній манері не були прямим цитуванням фольклорних зразків, але ладова перемінність та інші прийоми, характерні для слов'янської пісенності, були дуже опоетизовано опрацьовані композитором в наближенні до оригінальних інтонацій.

У циклі дуже вдало контрастують між собою найбільш поширені в Чехії XIX століття танці. Хоча автор не надає жодних жанрових уточнень для цих танців, їх ритмічна характерність дає змогу віднести кожний із них до певного фольклорного зразка. Серед танців чеського походження – фуріант (№ 1 та № 8, Перший зошит); соуседська (№ 4 та № 6, Перший зошит; № 8, Другий зошит); скочна (№ 5 та № 7, Перший зошит; № 3, Другий зошит); полька (№ 3, Перший зошит); шпацирка (№ 5, Другий зошит).

У номерах циклу знаходимо звернення композитора до української думки, словацького одземека, польської мазурки, польського полонезу, сербського кола. Безумовно, ця класифікація може мати певне коригування з урахуванням тематичних змін всередині танців, що призводить до зміни пластики танцювального руху.

Саме в цьому можна вбачати талант композитора, який зумів надати танцювальному прототипу деяких рис і інших танців. Наприклад, соуседська (№ 8) переходить у вальсовий рух, що підкреслено ремаркою *quasi tempo di Valse*, а завдяки пом'якшенню польський полонез (№ 6) зближується з плавним характером соуседської.

У деяких танцях пластика окремих тем з їх симетричністю, ритмічною повторюваністю та м'якими закінченнями наближує музику до *хороводів*, які мають спільні корені в болгарській, чеській, російській, словацькій, польській, українській, сербській танцювальних культурах. На прикладі кадансових формул також виявляються паралелі між типовими варіантами в польській, моравській або чеській музиці.

П'єси із циклу «Слов'янських танців» наближуються до характеру народно-побутових сцен або музично-поетичних замальовок. А в первісному інструментальному викладі на фортепіано в 4 руки відчувуються аналогії з грою на народних інструментах, наприклад на волінці, на моравських цимбалах або чеській сопілці. Одночасно в музиці танців відчувається наслідування Дворжаком віденських традицій танцювальної музики, яка стала блискучим завоюванням у творчості Ф. Шуберта, якого композитор дуже шанував. Поетична одухотвореність і чарівність фортепіанних танцювальних мініатюр Шуберта відіграє важливу роль у романтичному сприйнятті чеським композитором єдності народного та чуттєвого.

З різних письмових заяв Дворжака можна дізнатися про те, що Зімрок очікував на швидку появу наступного циклу «Слов'янських танців» під ор. 72. Але, як наголошував сам автор у двох письмових зверненнях до видавця, він не міг прискорити творчий процес без належного натхнення [8, с. 100–101]. Між першим циклом танців (ор. 46) та другим циклом (ор. 72) пройшло 8 років, і в 1886 році композитор у листі до Зіррока відзначив, що «Слов'янські танці» його дуже захоплюють. До того ж він вірив, що ці «другі будуть зовсім іншими (без ніяких жартів, і ніякої іронії!)» [8, с. 102].

Емоції Зіррока після знайомства з музикою другого циклу танців Дворжака перевершили всі його очікування, на що вказує вислів видавця: «страшенно подобаються ці чудові речі» [8, с. 105]. Зімрок точно відчув закладений у п'єсах потенціал оркестрового мислення автора, тому писав: «Але – жодних заперечень: вони повинні бути інструментовані – вони такі гарні для оркестру, як тільки можливо собі уявити! Грім і блискавка! Якщо Ви не зробите це самі, то я змушений буду просити когось іншого» [8, с. 105]. Побаження Зіррока збулося, тому що в 1887 році вийшла версія автора Другого зошита танців для оркестру.

У версії «Слов'янських танців» для клавірного дуету вже були закладені композитором можливості симфонічного трактування танцювальної образності, у якій чергується лірико-психологічна характерність із гумором, казковістю й елементами героїки. Така інтенсивність зміни почуттів і внутрішньо емоційна динаміка танців сприяють їх трактуванню засобами інструментів оркестру, що ще більше додає колориту цій музиці.

Окрім того, маємо підтвердження замовлення Дворжаку від видавця Зімрока на написання «Слов'янських танців» насамперед для клавірного дуету. Проте велика популярність першого оригінального зразка твору залежала ще і від професійного відчуття композитором піаністичної клавіатури як виразового способу відтворення складного задуму.

Відомо, що Антонін Дворжак деякий час був органістом храму святого Войтеха, приймав участь у складі камерних ансамблів та акомпанував вокалістам. З архівних матеріалів журналу *Dalibor* за 1879 рік маємо інформацію про виконання Дворжаком декількох «Слов'янських танців» зі скрипалем Фердінадом Лахнером (1856–1910). З ним та з віолончелістом Гануша Вігані (1855–1920) Дворжак показував прем'єру фортепіанного тріо «Думки» (1891 рік) та грав у цьому ансамблевому складі під час п'ятимісячного концертного турне по Чехії та Моравії у 1902 році (провели приблизно 40 концертів).

Як писав Й. Сук, «Дворжак не був піаністом-віртуозом, для цього йому не вистачало техніки. Але його гра була здоровою, виразною і мужньою. Він не «барабанів» (як зазвичай роблять це професіонали), а коли грав твори, котрі повинен був вчити, як, наприклад, «Думки», то проявляв незвичне розуміння усіх тонкощів туше та педальної техніки. Я часто грав з ним в чотири руки (найчастіше усього по партитурах) його власні нові твори, а також твори інших композиторів, при цьому я грав верхні голоси, а він – нижні. Виходило дуже гарно, тому що він чудово читав дуже складні партитури... він пред'являв до піаністів суворі вимоги, у нього були свої погляди по відношенню до техніки написання творів для фортепіано» [8, с. 225]. Подібні спостереження над віртуозним володінням Дворжаком читання з аркуша висловив у своїх спогадах Йозеф Міхль [8, с. 225].

«Слов'янські танці» настільки привернули увагу до себе розмаїттям красивих мелодій, багатством ритмів, винахідливістю гармонічних поєднань, що із часом з'явилися аранжування окремих номерів для різних інструментальних утворень. Для скрипки та фортепіано дуже популярною є транскрипція «Слов'янських танців» № 2 ор. 46, № 1 та № 2 ор. 72 відомого віртуоза Фріца Крейсера. Скрипаль-віртуоз Річард Барт (Richard Barth), диригент і педагог, друг Й. Брамса (виступав із ним у камерному ансамблі), видав перекладення танців ор. 72 для скрипки та фортепіано. Фрідріх Херманн (Friedrich Hermann), альтист і скрипаль, учень Ф. Мендельсона, переклав танці з ор. 46. У більш легкій версії, але із численними редакційними вказівками, які розкривають для виконавців особистісний погляд на інтерпретацію музики аранжувальником, зробив перекладення «Слов'янського танцю» № 2 ор. 72 український піаніст і композитор Вадим Журавицький.

Пропонуючи перекладення трьох танців для оркестру з народними інструментами, С. Г. Омельченко визначає оркестрові версії як привабливі завдяки «інструментальним нюансам, винахідливості, незвичності, геніальності і тонкощам, типовим для творів Дворжака» [1, с. 7].

Аранжування «Слов'янського танцю» № 2 ор. 46 для струнного оркестру було зроблено Доріс Прейсіл (Doris Preucil). Ця скрипалька вже мала практичний досвід у роботі Національного симфонічного оркестру Рочестерської філармонії та публікації творів для скрипки, альту і віолончелі. Такий вибір аранжувальником тільки струнних інструментів відбився у фактурі інструменталістів, коли значне використання *divisi* у струнників немов замінює повноту оркестрового письма. Авторка аранжування використала шосту позицію для перших скрипок і додала пасажну техніку для альтів [6].

Гастон Борч (Gaston Borch), французький композитор, віолончеліст, диригент, аранжував «Слов'янський танок» № 7 ор. 46 для фортепіанного тріо. У цій партитурі фортепіанній партії надається в своїй основі акомпанувальна функція, а струнним інструментам – проведення мелодичного континууму. Але канонічне проведення тематичного матеріалу між скрипкою та віолончеллю надає драматургії танцю внутрішню динаміку суперництва (ц. 4, 6, 7). Красиво звучать унісон скрипалю та правої руки піаніста (ц. 5).

Доволі цікавим виявилось рішення Майка Магатага (Mike Magatagan) аранжувати (видано у 2024 році) «Слов'янський танок» № 8 ор. 46 для флейти зі струнними інструментами (тобто флейта зі струнним квіartetом). На наш погляд, головування флейтового тембру пом'якшує загальне звучання цього танцю, значно відділяючи його від оригіналу на фортепіано. Зазначимо, що камерний характер такого перекладення надає інші відтінки загального звучання й характеру музики.

Серед вибору складів доволі рідкісних ансамблевих поєднань відмітимо аранжування танцю № 8 для чотирьох кларнетів Нестора Яссенса (кларнетиста Royal Flemish філармонійного оркестру) та аранжування танців № 2, 7, 8 ор. 46 для сопрано саксофона, альту саксофона, фортепіано та віолончелі, зробленого чеською саксофоністкою Катериною Павліковою спеціально для ансамблю Covert (2021 р.).

Висновки. «Слов'янські танці» Антоніна Дворжака є високохудожнім зразком втілення пісенно-танцювального жанру на основі фольклорних традицій слов'янської музичної спадщини. Вони вирізняються не тільки популярністю в доробку чеського композитора, але й надають важливого імпульсу для вторинної творчості (аранжувань) у музикантів інших національних шкіл, що становить цінний внесок у розвиток світового інструментального мистецтва загалом. Антоніну Дворжаку в циклах «Слов'янських танців» вдалося на основі досягнень у романтичній танцювальній мініатюрі Ф. Шуберта (вальси, лендлери, менуети, екосези тощо), завдяки неповторності мелодійних зворотів і поетичності музики підняти танцювальний жанр у своєму змісті над розважальною музикою та під впливом різноманітних за ритмікою та музичними інтонаціями «Угорських танців» зрілого романтика Йоганнеса Брамса створити експресивно-ліричні мініатюри, музична мова та ритми яких спираються на традиції народного мистецтва. Ефектні засоби виразності (контрастність між масивністю фактурного звучання та тонкою лірикою), багатство барв і краса мелодій, які відзначені винахід-

ливістю автора, сприяли різноманітним аранжуванням «Слов'янських танців» (як окремих танців, так і всього опусу) від камерного дуету до оркестру. Така популяр-

ність першоджерела у його інструментальних варіантах доводить значення культуротворчої функції аранжування в системі музичної комунікації.

Література:

1. Омельченко С. «Слов'янські танці» Антоніна Дворжака : перекладення для оркестрів українських народних інструментів закладів фахової передвищої мистецької освіти. Київ, 2021. 75 с.
2. Фільц Б. Аранжування. *Енциклопедія Сучасної України* [Електронний ресурс] / Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001. URL: <https://esu.com.ua/article-43159>.
3. Balacon M. Style Hongrois features in Brahms's Hungarian Dances: a musical construction of fictionalized gypsy "other". University of Cincinnati, 2005. 101 p.
4. Beveridge David. Antonin Dvorak and the Concept of Czechness. *Clavibus unitis*, 7/1. Praga, 2018. P. 11–26.
5. Branda Eva. Representations of Antonín Dvořák: A Study of his Music through the Lens of Late Nineteenth-Century Czech Criticism. University of Toronto, 2014. 426 p.
6. New Music Friday: Slavonic Dance op. 46 № 2. *Tempo Press*. URL: <https://www.tempopress.com>.
7. Shinsky Matthew. American Nationalist Music: Dvořák's Influence. Lynchburg, VA October 2023. 51 p.
8. Sourek O. Antonin Dvorak. Letters and Reminiscences [Translated from the Czech by Roberta Finlayson-Samsour]. Prague: Artia, 1954. 234 p.

References:

1. Omelchenko, S. (2021). "Slovianski tantsi" Antonina Dvorzhaka: perekladennia dlia orkestriv ukrainskykh narodnykh instrumentiv zakladiv fakhovoi peredvyshchoi mystetskoï osvity ["Slavic Dances" by Antonin Dvořák: translation for orchestras of Ukrainian folk instruments of professional pre-higher art education institutions]. Kyiv. 75 p. [in Ukrainian].
2. Filts, B. (2001). Aranzhuvannia. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Arrangement. Encyclopedia of Modern Ukraine]. Redkol.: I.M. Dziuba, A.I. Zhukovskiy, M.H. Zhelezniak [ta in.]. [Electronic resource]. Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
3. Balacon, M. (2005). Style Hongrois features in Brahms's Hungarian Dances: a musical construction of fictionalized gypsy "other". University of Cincinnati, 2005. 101 p. [in English].
4. Beveridge, David (2018). Antonin Dvorak and the Concept of Czechness. *Clavibus unitis*, 7/1. Praga. P. 11–26 [in English].
5. Branda, Eva (2014). Representations of Antonín Dvořák: A Study of his Music through the Lens of Late Nineteenth-Century Czech Criticism. University of Toronto. 426 p. [in English].
6. New Music Friday: Slavonic Dance op. 46 № 2. *Tempo Press*. URL: <https://www.tempopress.com> [in English].
7. Shinsky, Matthew (2023). American Nationalist Music: Dvořák's Influence. Lynchburg, VA October. 51 p. [in English].
8. Sourek, O. (1954). Antonin Dvorak. Letters and Reminiscences [Translated from the Czech by Roberta Finlayson-Samsour]. Prague: Artia. 234 p. [in English].

VOCAL WORKS BY EDUARD BRYLIN ON ZOIA RUSHYN'S POEMS: LYRICAL MODUS

Yakymchuk Olena Mykolaivna,
PhD in Arts, Associate Professor
ORCID ID: 0000-0002-2276-6061
Scopus-Author ID 57292288700

This publication is a logical prolongation of studying E. Brylin's creativity in the genre of vocal music, which comprises a considerable part of his composing heritage. In the context of this publication we interpret lyricism not only as a sign of emotionality, but as a complex of poetic and musical means, which allows the authors to create a unique style and convey their feelings to the listener. The system method for complex research of interconnection of verbal and musical texts, and the method of analysis for revelation of the specificities of poetic and musical texts in the context of lyric modus constitute methodological basis of the article. Five vocal works by E. Brylin to the poetry of Z. Ruzhyn, which show the most signs of lyrical character, are analysed.

In the genre of vocal miniature, the favorite one for the composer, lyrical facets of author's style of E. Brylin have revealed. The lingual and style thesaurus, related by its intonations to folk song sources, is concentrated just in the musician's vocal works. Chamber nature of the author's creativity indicates his wish to be sincere, conveys a subtle sense of the artist's inner world. On the musical level lyricism manifests itself in the peculiarities, characteristic of E. Brylin. Melodiousness, harmony organization, emotionality of the content, expressive piano part are revealed. In E. Brylin's vocal works on the poetry of Z. Ruzhyn, lyricism, as a basic trait of the composer's thinking, manifests itself, at the first place, in melodiousness and emotionality. Combinations of the motions on the seconds and thirds with the leaps on the sixths, sevenths, octaves in the vocal part are characteristic of the musician. The sign of lyrical modus is an organic compound of different (duol, triol, dotted) rhythms, which gives metrorhythmic flexibility to the texture. The poetry uses lexemes and phrases of lyrical content, which are signs of the Ukrainian national mentality.

Key words: works by Eduard Brylin, works by Zoia Ruzhyn, vocal works, lyrics, lyricism.

Якимчук Олена. Вокальні твори Едуарда Бриліна на поезію Зої Ружин: ліричний модус

Ця публікація є логічним продовженням студій творчості Е. Бриліна в жанрі вокальної музики, яка становить значну частину його композиторського спадку. У її контексті ми розумітимемо ліризм не лише як ознаку емоційності, а й комплекс поетичних та музичних засобів, який дає змогу авторам створити унікальний стиль і передати слухачеві свої почуття. Методологічну основу статті становлять системний метод – для комплексного дослідження взаємозв'язку вербального й музичного текстів, метод аналізу – для виявлення особливостей поетичного та музичного текстів у контексті ліричного модусу.

Проаналізовано п'ять солоспівів Е. Бриліна на поезію З. Ружин, у яких найбільше виявились ознаки ліричного. В улюбленому для композитора жанрі вокальної мініатюри розкрилися ліричні грані авторського стилю Е. Бриліна. Мовно-стильовий тезаурус, інтонаційно подібний до народнописаних джерел, сконцентрований у вокальних творах музиканта. Камерний характер творчості свідчить про бажання автора бути щирим, передає тонке відчуття внутрішнього світу митця. Обґрунтовано, що ліризм як основна ознака композиторського мислення Е. Бриліна проявляється в мелодійності та емоційності. З'ясовано, що проявом ліризму у вокальних творах є не лише емоційність, а й комплекс поетичних та музичних засобів, який дає змогу авторам створити унікальний стиль і передати слухачеві свої почуття. Характерними для композитора є поєднання у вокальній партії секундових і терцієвих ходів зі стрибками на сексти, септими, октави; різних ритмічних (дуольних, триольних, пунктирних) формул, що надає фактурі метроритмічної гнучкості. У поезії використано лексеми та словосполучення ліричного змісту, що є ознаками української національної ментальності.

Ключові слова: творчість Едуарда Бриліна, творчість Зої Ружин, вокальні твори, солоспів, лірика, ліризм.

Introduction. The conceptions of “lyrics” and “lyrical” are associated with singing, accompanied by lyre. In the 20-volume dictionary of Ukrainian language lyrics is defined as one of the genres of belletristic literature, covering mostly poetry, though doesn't exclude prose [9, p. 232]. The traits of lyricism is, above all, expression of emotions. Therefore, lyricism is commonly connected to “indication of the author's or his hero's emotional attitude to the object of depiction” [8, p. 395]. Lyrical works reflect the author's personal emotions, his thoughts, memories, feelings.

Similar to it is the definition of “lyrics” as a musical genre, concentrated on revealing of human's inner world. The main genres of lyrics are: a romance, a song, a ballad, an elegy, a serenade, instrumental miniature, etc. [11, p. 128].

Lyricism is not only a genre but a characteristics of Ukrainian national mentality. It manifests itself in sensibility, tendency to empathy, and emotionality. O. Kulchyt-

skyi connected such peculiarities of Ukrainian character to Ukrainian landscape, into which a human is peering. “Thanks to having felt into it, a human merges with him; it leaves psychological consequences, which form the soul” [7, p. 16]. These traits are deeply rooted in history, culture and mentality of Ukrainians; they are brightly reflected in music art. In the context of this publication we are going to interpret lyricism not only as a sign of emotionality, but as a complex of poetic and musical means, which allows the authors to create a unique style and convey their feelings to the listener.

Materials and methods. Among other papers, dedicated to the composer, T. Hrinchenko's articles [4; 5] about E. Brylin's musical and pedagogical repertoire should be named. The author of the article explored the musician's path in the context of universal character of creative activities of the artist [12]. This publication is a logical pro-

longation of studying E. Brylin's creativity in the genre of vocal music, which comprises a considerable part of his composing heritage. The system method for complex research of interconnection of verbal and musical texts, and the method of analysis for revelation of the specificities of poetic and musical texts in the context of lyric modus constitute methodological basis of the article.

Discussion. Chamber vocal music is a crucial genre of Eduard Brylin's music, which brightly represents lyrical modus of his works. Predominance of lyric is explained, above all, by the specificities of the composer's personality – introversion, modesty and outer factors. Many happy events in the artist's life contributed to forming lyrically elevated state of his poetic soul¹. Musical environment of the family, rooted in national tradition, formed musical and aesthetical preferences of the young musician. Growing up in a musical family and favorable home atmosphere served his soft entering into the world of music, tuned him to fertile communication with the musical art. Musicians Borys Andriiovych Brylin and Valentyna Liudvikivna Brylina instilled their attitudes in their son, and these attitudes laid in the basis of his worldview.

Professional studying under the direction of versed musicians in Vinnytsia Music College named after M. Leontovych (today – Vinnytsia Professional College of Arts named after M. Leontovych) contributed to forming of his listening experience. His piano teacher in the College was *Nina Pavlivna Shpetna*² (1945–2022). Besides the classical composers, E. Brylin performed F. Chopin's pieces. The waltzes and the nocturnes of the Polish romanticist became favorite for the musician.

Among the first works by E. Brylin, written during the study in the Musical College (symphonic suite “Danko”, piano miniatures), there also was a vocal cycle with a romantic and lyrical title “Summer watercolors” on F. Tiutchev's poetry.

Mykola Yosypovych Sylvanskyi (1916–1985), the piano professor of Kyiv state conservatory (now – Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), played a considerable role in forming E. Brylin as a composer. He was an ardent supporter of the romanticists' works. He often chose pieces of his own repertoire for students' curriculums (the Sonata h-moll, Sonata-fantasy “After Reading Dante” by F. Liszt, F. Chopin's works), preferring music of the Romanticism. Collaboration of the teacher and the student strengthened E. Brylin's style preferences in the direction of lyrical and romantic modus.

¹ The detailed description of life and creative activities of E. Brylin is presented in O. Yakymchuk's article “The composer Eduard Brylin: universal character of creative activity” [12].

² *Shpetna Nina Pavlivna* (1945–2022) – pianist, professor of Vinnytsia Music College named after M. Leontovych (today – Vinnytsia Professional College of Arts named after M. Leontovych). She had been running the Piano Department of Music College for many years and was a keeper of the traditions of Vinnitsya Piano school. In her teaching activity Nina Pavlivna continued to embody the principles of her professors (Cecilia Hurvyh (Vinnytsia Music College), Oleksandr Aleksandrov (Kyiv state conservatory)). Her opinion had always great weight not only for the students, but also for the colleagues. The professor directed her work with the students on scrupulous mastering of piano texture, paying attention to every tiny detail. Despite of high level of her piano technique and perfect possession of sound, N. Shpetna preferred verbal explaining peculiarities of the author's text and its embodiment on the instrument, after which showing on the piano was not necessary.

Another trait of lyrical modus in E. Brylin's music became reliance on folk melodies. The musician inherited love for vernacular songs from his professor on Composition – *Andrii Yakovych Shtoharenko* (1902–1992). According to his advice, he chose for his diploma work – the Concert for piano and orchestra (1990) – a forgotten tune, on which the main theme of the work is based.

An expressive author's or folk melody was for E. Brylin the guarantee that the music is understandable for all, and not only for a narrow cycle of people. During the period of study, the composer tried different styles but has remained outside of the avant-garde, having chosen a good melody, reliance on the folklore and lyrical intonation as the basic principles of his creativity.

Collaboration and personal communication with the poets Yu. Afanasiev, V. Herasymenko, Yu. Titov, and also with the singer V. Shportko became useful for forming of the talent of the chamber vocal genre composer.

E. Brylin preferred the works of contemporary poets. In particular, in his heritage the works are represented on poems by: Yurii Afanasiev “Time does not pass”, “Song”, “Pastoral”; Viktor Herasymenko “My native land”, “Horianka”, “Smile”; Oles Berdnyk “Three Roads”; Oksana Voloshyna “My Love”; Nataliia Gryn “Valentine's Day”; Liubov Zabashta “Love me”, “Goose flew”; Svitlana Kasianenko “Marichka's sopilka”; Mykhailo Kovalko “Symbols of Ukraine”, “We all loved”; Oleksandr Kravchenko “Memorial”, “Mother's song”, “I will not forget”, “Where are you, knight?”, “We are actors”; Dmytro Lutsenko “How I love you”, “July evening”, “And I am looking”, “Tea bag”, “I am waiting for you”; Borys Oliinyk “Poplar's Street”, “Gray Swallow”; Mykola Parfionov “Young's Path”; Liubov Petrova “You walked”; Zoia Ruzhyn “Cossack family”, “Play, Musician!”, “Lily and me”, “Forest Mavka”, “The Heart loves”, “Sunny Mallows”, “Cossacks were returning from the campaign”, “The Charmer”, “The Family is with Us”, “The Sacred Ukraine”, “Christ's Spirit”; Mykhailo Stasiuk “I Love”, “My Beloved”, “From the Love”; Yurii Titov “Mother's eyes”, “Believe in yourself”, “Mood”, “Carpathian motive”, “I feel life through the song”.

The leading themes of vocal lyrics include:

– patriotic (“Cossack's family”, Z. Ruzhyn's lyrics; “My Native Land” V. Herasymenko's lyrics; “Symbols of Ukraine” M. Kovalko's lyrics);

– love song (“My Love” O. Voloshyna's lyrics; “Love Me”, “Goose Flew” L. Zabashta's lyrics; “Marichka's Sopilka” S. Kasianenko's lyrics; “We All Loved” M. Kovalko's lyrics; “Memorial”, “I Will Not Forget”, “Where are you, knight?” O. Kravchenko's lyrics; “How I love you”, “I'm waiting for you” D. Lutsenko's lyrics);

– philosophical reflections (“Time does not pass” Yu. Afanasiev's lyrics; “The Christ's Spirit” Z. Ruzhyn's lyrics);

– images of nature (“Pastorale” Yu. Afanasiev's lyrics; “July Evening” D. Lutsenko's lyrics; “Carpathian Motive” Yu. Titov's lyrics);

– the image of the mother (“Mother's Song” O. Kravchenko's lyrics; “Gray Swallow” B. Oliinyk's lyrics; “Mother's Eyes” Yu. Titov's lyrics);

– songs of psychological direction (“Believe in yourself”, “Mood”, “Through the song I feel life” Yu. Titov’s lyrics).

Acquaintance with the extraordinary person, the artist and the poet, the ambassador of peace Zoia Ruzhyn³ was an important event for E. Brylin. Their meeting took place at the beginning of 2000th, when the musician worked at the Department of Instrumental Music of Kyiv National University of Culture and Arts. The artists’ collaboration lasted till the composer’s death. E. Brylin was very scrupulous to the literary basis of his own works, therefore he mostly chose lyrical poetry, which would reveal his inner world.

Z. Ruzhyn’ ardent soul, her sincerity and love for native land turned into a vibrant creative source, which inspired many composers. Among them: R. Demchyshyn, V. Kyreiko, Levko and Zhanna Kolodub, V. Koniushchenko, V. Pavlikovskiy, Yu. Reshetar, T. Stamati-Oleniva, Yu. Shevchenko. Z. Ruzhyn’s lyrical creativity had laid on the fertile ground of E. Brylin’s talent. The result was a number of songs, which entered to the edition of chamber vocal works of the composer “I feel life through the song” (2012) [3] and to a separate collection of choir and vocal ensemble pieces “The Sacred Ukraine” (2010) [2], written on the poet’s lyrics.

In the genre of vocal miniature, the favorite one for the composer, lyrical facets of author’s style of E. Brylin have revealed. The lingual and style thesaurus, related by its intonations to folk song sources, is concentrated just in the musician’s vocal works. Chamber nature of the author’s creativity indicates his wish to be sincere, conveys a subtle sense of the artist’s inner world.

Z. Ruzhyn is enamored with her native land, she is obsessed with doing good and “shoveling the richness of her soul into a word and a melody” [10, p. 4]. She remains true to her calling, takes forces and inspiration in her love for people, music, song. Many of her poems were born in the times of building of Ukraine’s independence, therefore became a life-giving source for a great amount of composers and performers. “They convey ideals, feelings, and desires of the contemporaries in the unique Architecture of Sovereignty and, in the same time, call to active labor, renaissance of national consciousness and spirituality” [1, p. 5].

The evidence of her commitment to the native land became edition of the collection for voice and Bandura “Ukraine Is, Ukraine Will Be!”, the note collection “Golden Spikelets”, recitations “My Dear Land”, the fairy tale

³ Ruzhyn Zoia Volodymyrivna (born in 1953) – a poet, a public figure, the author of poetry collections, texts for songs. Honored Worker of Culture of Ukraine (2003), Cavalier of the Order of Princess Olga, III degree (2016), the chairman of the All-Ukrainian NGO “Progress of Myrrh-Bearing Women” (since 1999). The head of the “Art Special Forces” project, the member of the Board of the National Council of Women of Ukraine and the NGO “Community of the Dnieper”, the ambassador of peace. She has created over 200 songs in creative collaboration with prominent composers of nowadays. The songs on Z. Ruzhyn’s poetry are performed by People’s Artist of Ukraine N. Matviienko, V. Shportko, V. Stepova; they became a part of the repertoire of the National Bandura Chapel of Ukraine, the Bandura Chapel of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, the Honored Song and Dance Ensemble of the Armed Forces of Ukraine, the ensemble of soloists “Blahovist”, ensemble of bandura players “Malva” of the Ukrainian State University, named after M. P. Drahomanov, folk, professional and amateur choral groups.

“Fishy the Clean Girl” (Rybka-chepurukha), the fairy-tale story about Trypillia “The Gold of the Kind”, of kolyadkas and shchedrivkas on Levko and Zhanna Kolodubs’ music “The Stars are Shining Cheerfully”, of the book “Joy is blossoming over the world” with poetry, songs and prose, dedicated to St. Nicolas.

In collaboration of E. Brylin and Z. Ruzhyn such works have born as “Cossack family”, “Play, Musician!”, “Lily and me”, “Forest Mavka”, “The Heart loves”, “Sunny Mallows”, “Cossacks were returning from the campaign”, “The Charmer”, “The Family is with Us”, “The Sacred Ukraine”, “The Spirit of Christ”. Here we are going to consider those of them, where the lyrical modus has been manifested in the brightest way.

“*Sunny Mallows*”. In this song the signs of lyricism are reflected in the title itself. Mallows are a sign attribute of Ukrainian rural landscape [6, p. 352], which is not only a part of the nature, but also a reflection of Ukrainian mentality, cultural identity. The adjective “sunny” points to emotional coloring, which the authors give the flowers – bright, colorful, yellow, red.

The image of the mallows is characteristic of Ukrainian culture where they are associated with home, native village, mother’s care. This typically Ukrainian motif is extremely lyrical (*The beauties mallows are celebrating a shining moment by their lush greenery*). In Z. Ruzhyn’s poem the mallows become the symbol of inner state of the lyrical hero. Such a connection between the nature and a human being is a characteristic sign of lyricism. Repetitions in the poem give special musicality to it (The sunny mallows are earthly hopes. The sunny mallows have blossomed in my soul). They are characteristic of folk songs where the motives of the nature and human feelings are inextricably linked. It makes the text close to the Ukrainian hearer’s soul.

High spirits of the poetry are embodied in the vocal genre of tango song⁴. Emotionality, melodiousness, and dramaticism of the genre allow to convey complex feelings of the protagonists; it makes tango one of the most lyrical genre. Clear pulse, characteristic of the tango, creates the feeling of emotional uplift. Accidental chords (IIb, VIb, VIIb degrees), parallel semitone shifts of the chords give sharpness to the harmony. However, insightful lyri-

⁴ Today Ukrainian tango has its own history and style. Lviv group “Yabto-jazz” was one of the first performers of tango songs in Ukrainian. It included Leonid Yablonskyi, Bohdan Vesolovskyi, Anatolii Kos-Anatolskyi, and Stepan Huminilovych – all are students of Higher Musical Institute named after M. Lysenko. The musicians combined elements of Ukrainian folk songs with tango rhythm.

Bohdan Vesolovskyi (1915–1971) is the prominent composer of Ukrainian tango. Many of his songs became hits. Among them: “Time Will Come”, “Your Enigmatical Smile”, “It Was Not to Grieve”, “You Will Return It”, “Fly, Dreary Song”, “You and Your Black Eyes”, “How Can I not to Love You”, “The Heart”, “Farewell!”, “Black Eyes”.

The examples of tango songs that have gained popularity: “Carpathian Tango” music and lyrics by A. Kos-Anatolskyi), “Oh, Nightingale!”, “Hutsulka Ksenya” (music – Ya. Barnych, lyrics – R. Savitskyi), “White Roses” (music – A. Kos-Anatolskyi, lyrics – R. Bratun), “I Am So Cold without You” (music and lyrics by A. Horchynskyi), “Magic Tango” (music – L. Zatulovskyi, lyrics – T. Severniuk), “Would You Want That?” (music – V. Ivasiuk, lyrics – R. Bratun), “Believe Your Eyes” (music – V. Ivasiuk, lyrics – V. Kudriavtsev), “A Wonderful Dream” (music – S. Sabadash, lyrics – O. Demydenko), “Flowers of Mattiola” (music – L. Dutkivskyi, lyrics – V. Kudriavtsev and M. Buchko), “The Autumn Tango” (music and lyrics by P. Dvorskyi), “I Beg Your Pardon, Madam” (music – V. Morozov, lyrics – A. Panchyshyn).

cal sounding is strengthened by *arpeggiato* chords, which emphasize harmonic, melodic, structural and intonation points in dramaturgical development of the song.

The melody is characterized by rhythmical flexibility, that is – combination of duols, triols, and dotted rhythms, syncopes, which convey emotional nuances.

The melody begins with sounds, surrounding the V degree (G), with further developing of its range to the perfect fourth, the perfect fifth, and the minor sixth (C, D, E). The result of this gradual conquest of the pitch is upward leap to the perfect octave at the beginning of the refrain (*Sunny mallows*). It is, in a way, the lyrical culmination in the song's dramaturgy. Semantic filling of the wide interval is strengthened by D₉⁶ in D minor (the key of the second degree of the main scale). The dominant with the sixth tone brings a romantic coloring. It is F. Chopin's favorite harmony, which became a sign of lyrical expression.

A broad range of piano texture in the introduction and in the ending points to their romantic character. The melody, laid out by octaves, wide range of piano texture, sprawling chords instantly immerse the hearer into emotionally uplifted atmosphere of the piece. The piano ending affirms an inspired mood of the song and marks the lyrical protagonist's spiritual world, filled with beauty.

In the vocal piece *"The Charmer"* the authors portrayed a masculine image of the archetypic literary protagonist – the seducer of women Don Juan. Despite the fact that there is a reference to the Charmer's indecent behavior in Z. Ruzhyn's poetic lines (*Love play is a sweet thing, but your feelings are false*), he has a softer nature and more attractive traits, comparing with his prototypes (*A blooming garden in your eyes amazes with tender beauty*). Such a characteristic gives him the signs of a lyrical hero.

The composer turned to one of his favorite genres – the tango. Like it was in *"Sunny mallows"*, there are emotionality, and melodiousness here as well. If the song *"Sunny mallows"* is a lyrical sketch, *"The Charmer"*, like many Ukrainian tango songs, has a plot – a short love story, which, unfortunately, has no continuation.

In structural and dramatical sense the song consists of the two spheres – masculine and feminine ones. E. Brylin has labeled them with opposite means: juxtapositioning of the eponymous keys (A major – A minor), with metrorhythmic and melodic organization. Thus, the first period symbolizes the image of a seductive man, who is pretending to be a knight. Predominance of descending motion in the voice part, sharp metrorhythmical organization, combination of different rhythmical figures portray a hunter after women. Musical material of the second period contrasts with the first one and is associated with the image of enamored girl. Priority of the major sphere, upward motion in the voice part, triols of quarter notes make the sound more light-colored and become the characteristics of lyricism.

However, the harmonic coloring doesn't confine itself with opposition of eponymous keys. Lyrical modus intensifies by usage of the subdominant group chords. Inner balance, contemplativeness of this function gives expressive tango lyrical tone of utterance. The last chord is put by E. Brylin with a special charm. The last word "false"

(*but your feelings are false*) is not sung, but recited, which hints on a mystery. The intrigue is revealed; the love play is finished.

"Forest Mavka" is written for soprano, tenor and choir. Z. Ruzhyn's poem is a poetic allusion on Lesia Ukrainka's fairy drama *"Forest Song"*. The beauty of human relations and incomprehensible power of love are poetized in this philosophical drama. Mavka is an example of a hero of a neoromantic type. Lesia Ukrainka created a symbol of a harmonious person in her image.

"Forest Mavka" is haloed by the plot of *"Forest Song"*. An independent developed piano prelude with romantic type of a texture appears immediately as the manifestation of lyrical modus. The author's remark *"pastorale"* sets lyrical tone of the poetic and musical plot. The characteristics of the lyrical genre of romance are clearly manifested in the song. Intonations, built on the seconds and on the thirds, predominate in the voice part.

The address, given in the form of vocative case, is accompanied with upward perfect fifth and sixth: *"Oh, Mavka, Mavka, where should I seek you?"* The vocative case itself gives the sounding warmth and sonority. The lyrical sixth strengthens its semantic meaning.

Romanticized passages in the accompaniment appear as characteristic traits of lyricism (measures 25–32, 47–62). It enhances the level of emotionality of vocal saying. Dramaturgical development of the first wave of such a texture (measures 25–32) results in a piano intermedia of sublime character (measures 33–36). The sound of the piano in this episode resembles a hymn. It is a true triumph of the lyrical hero's ardent feeling. Besides it, such a saturated sounding symbolizes unification of the two worlds – the nature, for which love is a usual condition, and a human, who has understood it.

Musical and dramaturgical solving of the piece looks interesting in the context of poetical allusion to *"Forest Song"*. The song consists of two couplets. The first one is performed by tenor (Lukash). In the second one the part of soprano (Mavka) appears; it only has eight measures of vocalize. Such short-term sounding without any words is comparable to the image of a mythopoetic being, half-girl, half-nymph, which sometimes appears, sometimes hides herself from human eyes. Lyrical note is also evident in the two-measure rapid ending phrase: dramaticism of the final structure is softened by a plagal cadence.

The song *"Lily and me"*, like *"Forest Mavka"*, resembles a romance. In Z. Ruzhyn's poem lily appears the symbol of woman's beauty, virgin purity, virginity. The author compares it with a girl, on behalf of which the narration is laid out [6, p. 338].

Mythopoetics of Z. Ruzhyn's poetry gains lyrical traits. The author's text has folklore poetry coloring. The poet uses diminutive forms of nouns and adjectives, words, which convey emotional feelings (*heart, we are coupled, I am loyally devoted, my love, my darling*). The author uses the exclamation "oy" several times in the context of lyrical condition of the heroine. This exclamation, endowed by folklore semantics, enhances the speaker's expression (*oy, my love; oy, we are coupled; oy, we are young; oy, my sister; a white lily*).

On the musical level lyricism manifests itself in the peculiarities, characteristic of E. Brylin: melodiousness, harmony organization, emotionality of the content, expressive piano part.

Unlike the preceding songs, the piano prelude in "Lily" only covers two measures. This laconic pre-word immediately outlines song-romance basis of the vocal miniature. The upward sixths in the first two vocal phrases signify deep emotional attitude to the object of attention (*oh, my love; my fiancé*). In the further measures they are filled with the motion of seconds and thirds.

The piano interlude to the second (and the last) repetition of the refrain appears as a bright emotional splash in the dramaturgical development of the vocal miniature. The altered harmony (measure 22) becomes the point of deviation to a new key (C minor), in which the refrain sounds the most expressively.

Like it was in "Forest Mavka", general emotional condition of the girl's grieving for her beloved is softened by the final plagal cadence (IIb – t).

"The Heart Loves" has a genre basis of a swift Viennese waltz, one of E. Brylin's favorite romantic genres. It is present in other songs of the composer: "My Love" (lyrics – O. Voloshyna), "Time doesn't pass", "The Song" (lyrics – Yu. Afanasiev). All of them continue the tradition of Ukrainian waltz song, which, as a romantic genre, became a manifestation of Ukrainian soul's lyricism. "The Magic of the Carpathian mountains", "When You Find Someone" by B. Vesolovskiy, "When the Blue Mountains Fell Asleep" by A. Kos-Anatolskiy, "Kyiv Waltz" by P. Maiboroda (lyrics – A. Malyshko), "How can I not love you, my Kyiv" by I. Shamo (lyrics – D. Lutsenko) are unsurpassed examples of songs, written in waltz rhythm.

The etymology of the word is derived from the German "Walzer", which means: to twist, to swing. The swift waltz developed in the epoch of Romanticism in Wien and became the most popular dance. The attitude to it changed throughout its existence, but the waltz always was embodiment of romantic feelings. The waltz has changed the dance world – made it more lyrical. This applies in full measure to the pieces of music.

The content of Z. Ruzhyn's poetry reveals sincere feelings of the lyrical hero. The lexeme "heart" is identified with cordocentrism, emotionality – the traits of soft, lyrical nature of Ukrainian soul. The author sincerely and frankly addresses herself to the hearer in the first person. Cordocentrism as a specific trait of Ukrainian character, defined in H. Skovoroda's philosophy, found its realization in many artists' works. It predominates in Z. Ruzhyn's creative activities, too. The world of her images is filled with the people's memory, Ukrainian spirituality, Christian ethics. Sincer-

ity of feelings sounds in the lines of patriotic poems "The Sacred Ukraine", "Ukraine is, Ukraine will be!", "Kyiv Bells", in elegiac verses "Morning", "The Wreath of Dyvotsvit". The poetry "The Heart Loves" is overwhelmed by lexemes, which are endowed with cordiality (*the heart is whispering; wonder-soul is singing, is waiting for the bright spring; in the charms of the eyes, darling eyes; of sunny, unearthly dreams; the warmth and the beauty of the heart; the wells of the soul*).

The music of the song is consonant to its poetic content. It is written in the rhythmic measure of $\frac{6}{8}$, which is traditional for the swift waltz. We feel lightness and elegance in the music. The rotations are marked by undulating phrases, where the upward and downward motions of the melody are alternating. It makes the impression, as if the melody is moving in circles and imitating the figures, which the dancers are making on the floor. The rapid rise of the melodic line give impulse to refined and graceful motions of the partners.

The syllabic organization of the melody defines self-sufficiency of poetic lexemes. On such a condition lingual-poetic and musical intonation become one and recreate immediacy of an ardent cordial feeling. The piano solo episode sounds as a true hymn to love (measures 32–39). In a short 8-measure fragment the saturated instrumental texture, characteristic of the composer, enhances the sincere uttering, which has sounded from a vocalist's lips.

Results. In E. Brylin's vocal works on the texts of Z. Ruzhyn, lyricism, as a basic trait of the composer's thinking, manifests itself, at the first place, in melodiousness and emotionality. Combinations of the motions on the seconds and thirds with the leaps on the sixths, sevenths, octaves in the vocal part are characteristic of the musician. Big intervals signify deep emotional attitude to the object of attention, the lyrical hero's sincere uttering. The sign of lyrical modus is an organic compound of different (duol, triol, dotted) rhythms, which gives metrorhythmic flexibility to the texture. The triol rhythmic figure is the composer's favorite one among others. It signifies the music's belonging to the waltz genre and transmits uplifted romantic state of the hero. The characteristic trait of the harmony organization is usage of subdominant chords, plagal cadencies, etc. The semantics of this kind of harmony gives the general sound softness and balance.

Therefore, the lyrical modus of E. Brylin's vocal works appears in the two dimensions. The first one, static and contemplated, is characterized by introversive manifestation of feelings, usage of subdominant harmony, gradual motions and motions of thirds in the melody line. The dynamic one is of extroversive type, tangent to sincere, frank utterance, where large upward intervals, polyrhythmic, piano preludes, interlude, and finals are present.

Література:

1. Бабич В. Кобза... Бандура.... Вступна стаття. «Україна є, Україна буде!» : вокальні твори українських композиторів у супроводі бандури / Зоя Ружин. Київ, 2004. С. 5.
2. Брилін Е. Б. Свята Україна [Ноти]. Нова книга. 2010.
3. Брилін Е. Б. Через пісню життя відчуваю [Ноти]. Нова Книга. 2012.
4. Грінченко Т. До питання оновлення педагогічного репертуару учнів музичних шкіл: «Сходінками до майстерності» Едуарда Бриліна. *Філософія культурно-мистецької освіти*. 2022. С. 60–64.

5. Грінченко Т. Музично-педагогічна спадщина Едуарда Бриліна у вимірі потреб сучасної мистецької освіти. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*. Серія : педагогіка і психологія. 2020. Вип. 62. С. 187–192. DOI: 10.31652/2415-7872-2020-62-187-192.
6. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.
7. Кульчицький О. Світовідчужання українця. *Українська душа*. Нью-Йорк, Торонто :Ключі, 1956. С. 13–25.
8. Лірика. Словник іншомовних слів. Київ, 1977. С. 395.
9. Лірика. Словник української мови у 20 т. Том 8. Л – Мішурний / Наук. кер. проекту акад. НАН України В.А. Широков. Київ : Наукова думка, 2017. С. 232.
10. Луків М. Із віри і любові. Вступна стаття. «Україна є, Україна буде!» : вокальні твори українських композиторів у супроводі бандури / Зоя Ружин. Київ, 2004. 244 с.
11. Юцевич Ю. Музика. Словник-довідник. Тернопіль : Богдан, 2009. С. 128.
12. Якимчук О. Композитор Едуард Брилін: універсальний характер творчої діяльності. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: *Музичне мистецтво*. 2024. Вип. 7 (1). С. 79-94. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.2.2023.291080>.

References:

1. Babych, V. (2004) Kobza... Bandura... [Kobza... Bandura...] / Ruzhyn Z. «Ukraine ye, Ukraina bude!». Vokalni tvory ukrainskykh kompozytoriv u suprovodi bandury. P. 5 [in Ukrainian].
2. Brylin, E.B. (2010). Sviata Ukraina [Sacred Ukraine] [Notes]. New Book [in Ukrainian].
3. Brylin, E.B. (2012). Cherez pisniu zhyttia vidchuvaiu [Through the song I feel life] [Notes]. New Book [in Ukrainian].
4. Hrinchenko, T. (2022) Do pytannia onovlennia pedahohichnoho repertuaru uchniv muzychnykh shkil: “Skhodynkamy do maisternosti” Eduarda Brylina [The updating of the pedagogical repertoire for music school students: “Steps to Mastery” by Eduard Brylin]. *Filosofia kulturno-mystetskoï osvity*, 60–64 [in Ukrainian].
5. Hrinchenko, T. (2020) Muzychno-pedahohichna spadshchyna Eduarda Brylina u vymiri potreb suchasnoi mysteckoï osvity [Musical and pedagogical heritage of Eduard Brylin in measuring the needs of contemporary art education]. *Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho universytetu imeni Mukhaila Kotsiubynskoho. Serii: pedahohika i psyholohiia*, 62, 187–192 [in Ukrainian]. DOI: 10.31652/2415-7872-2020-62-187-192.
6. Kulchytskyi, O. (1956) Svitovidchuvannia ukrainsia. [The attitude of the Ukrainian] *Ukrainska dusha*. New York, Toronto: Kliuchi, 1956. P. 13–25 [in Ukrainian].
7. Liryka (1977) [Lyrics]. Slovnyk inshomovnykh sliv. P. 395 [in Ukrainian].
8. Liryka (2017) [Lyrics]. Slovnyk ukrainskoi movy u 20 t. Tom 8. L – Mishurnyi / Nauk. ker. proiektu akad. NAN Ukrainy V.A. Shyrov. Kyiv: Naukova dumka, 2017. P. 232 [in Ukrainian].
9. Lukiv, M. (2004) Iz viry i liubovi [From faith and love] / Ruzhyn Z. «Ukraine ye, Ukraina bude!»: Vokalni tvory ukrainskykh kompozytoriv u suprovodi bandury. P. 4 [in Ukrainian].
10. Yakymchuk, O. (2024) Kompozytor Eduard Brylin: universalnyi kharakter tvorchoi diialnosti [Composer Eduard Brylin: universal nature of creative activity]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Muzychne mystetstvo*. 7 (1), 79-94 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.2.2023.291080>.
11. Yutsevych, Yu. (2009) Muzyka [Music]. Slovnyk-dovidnyk. Ternopil: Bohdan, 2009. P. 128 [in Ukrainian].
12. Zhaivoronok, V. (2006) Znaky ukrainskoi etnokultury: Slovnyk-dovidnyk [Signs of Ukrainian ethnoculture: Dictionary-reference]. 703 p. [in Ukrainian].

НОТАТКИ

Наукове видання

СЛОБОЖАНСЬКІ МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ

Науковий журнал

Випуск 1 (07), 2025

Коректура • *Н. Ігнатова*

Комп'ютерна верстка • *М. Михальченко*

Підписано до друку: 25.02.2025 р.
Формат 60x84/8. Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 19,76.
Замов. № 0325/230. Наклад 100 прим.

Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 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.