

Волинський національний університет  
імені Лесі Українки

# **FINE ART AND CULTURE STUDIES**

Випуск 1



Видавничий дім  
«Гельветика»  
2022

## РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

**Охманюк Віталій Федорович**, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри музично-практичної та виконавської підготовки, декан факультету культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки (головний редактор);

**Душний Андрій Іванович**, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, член-кореспондент Міжнародної академії наук педагогічної освіти;

**Єфіменко Аделіна Геліївна**, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії музики, Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка, Україна, Український вільний університет Мюнхена (Німеччина);

**Зав'ялова Ольга Костянтинівна**, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка;

**Засць Віталій Миколайович**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри баяна та акордеона, заступник декана факультету народних інструментів, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського;

**Карась Ганна Василівна**, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри методики музичного виховання та диригування, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»;

**Коменда Ольга Іванівна**, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії, теорії мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки;

**Синкевич Наталя Тадеївна**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання і диригування, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка;

**Trzęsiok Marcin**, доктор хабілітований, професор (теорія музики), доцент кафедри композиції та теорії музики, Музична академія імені Карола Шимановського в Катовіцах (Республіка Польща).

Журнал ухвалено до друку Вченою радою  
Волинського національного університету імені Лесі Українки  
**31 березня 2022 р., протокол № 4**

Науковий журнал «Fine Art and Culture Studies»  
zareєстровано Міністерством юстиції України  
(Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації  
серія КВ № 24807-14747Р від 27.04.2021)

«Fine Art and Culture Studies» включено до Переліку наукових фахових видань України  
категорії Б у галузі педагогічних наук (спеціальності 025 – Музичне мистецтво)  
відповідно до Наказу МОН України  
від 30.11.2021 № 1290 (додаток 3).

Офіційний сайт видання: [www.journals.vnu.volyn.ua/index.php/art](http://www.journals.vnu.volyn.ua/index.php/art)

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення  
[StrikePlagiarism.com](http://StrikePlagiarism.com) від польської компанії [Plagiat.pl](http://Plagiat.pl).

ISSN 2786-5428 (Print)

ISSN 2786-5436 (Online)

© Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2022

УДК 78.27

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-1>

**Павло БОВКАНЮК**

Викладач циклової комісії народних інструментів, Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради, пр. Волі, 36, м. Луцьк, 43010

ORCID: 0000-0002-9967-080X

**Михайло ДУДАЙ**

Викладач циклової комісії народних інструментів, Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради, пр. Волі, 36, м. Луцьк, 43010

ORCID: 0000-0001-9996-5336

**Бібліографічний опис статті:** Бовканюк П., Дудай М. (2022). Художній переклад у музиці як фактор академізації народних інструментів. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 3–9, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-1>

## ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД У МУЗИЦІ ЯК ФАКТОР АКАДЕМІЗАЦІЇ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

У статті розглядається явище художнього перекладу в музичному мистецтві як невід’ємна складова репертуару виконавців на народних інструментах. Зазначено, що процес удосконалення та модернізації таких інструментів як баян, акордеон, бандура, домра, значно активізував перекладацьку діяльність, дав можливість виконувати твори академічної музики різних стилів та жанрів. **Мета** статті полягає в обґрунтуванні закономірностей художнього перекладу в музичному мистецтві та осмисленні його ролі в процесі подальшої академізації народних інструментів. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні комплексного системного підходу, що зумовило використання таких методів дослідження: історико-генетичного, що виявляє генезу явищ; порівняльного-історичного, що дозволяє простежити явище художнього перекладу в музичному мистецтві через аналогії з мовознавством та літературознавством, органологічного, що розкриває специфіку народних інструментів. **Наукова новизна** статті полягає в обґрунтуванні визначальної ролі музичного перекладу в процесі академізації народних інструментів. **Висновки.** Удосконалення технічно-виконавських можливостей народного інструментарію та виконавської віртуозності призвели до розширення і збагачення його репертуару, долучення до надбань світової класичної музичної культури. Надзвичайно важливе місце у цьому процесі посів художній переклад у його жанровому розмаїтті. Це дало змогу виконавцям опанувати стилеві та жанрові особливості музики світової академічної традиції і репрезентувати нову академічну виконавську епоху, а самим інструментам з розряду народних перейти до професійно-академічних, сольо-віртуозних.

**Ключові слова:** художній переклад, народні інструменти, академічна музика, жанр транскрипції.

**Pavlo BOVKANYUK**

Lecturer of the cycle commission of folk instruments, Municipal Institution of Higher Education “Lutsk Pedagogical College” of the Volyn Regional Council, 36 Volia Ave., Lutsk, 43010

ORCID: 0000-0002-9967-080X

**Michael DUDAY**

Lecturer of the cycle commission of folk instruments, Municipal Institution of Higher Education “Lutsk Pedagogical College” of the Volyn Regional Council, 36 Volia Ave., Lutsk, 43010

ORCID: 0000-0001-9996-5336

**To cite this article:** Bovkanyuk, P., Duday, M. (2022). Khudozhnii pereklad u muzytsi yak faktor akademizatsii narodnykh instrumentiv [Artistic translation in music as a factor of academicization of folk instruments]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 3–9, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-1>

## ARTISTIC TRANSLATION IN MUSIC AS A FACTOR OF ACADEMICIZATION OF FOLK INSTRUMENTS

The article considers the phenomenon of artistic translation in the art of music as an integral part of the repertoire of performers on folk instruments. It is noted that the process of improvement and modernization of such instruments

as accordion, bandura, domra, significantly intensified translation activities, gave the opportunity to perform works of academic music of various styles and genres. **The purpose** of the article is to substantiate the laws of artistic translation in the art of music and to understand its role in the process of further academization of folk instruments. **The research methodology** is based on the application of an integrated systems approach, which led to the use of the following research methods: historical and genetic, which reveals the genesis of phenomena; comparative-historical, which allows us to trace the phenomenon of artistic translation in the art of music through analogies with linguistics and literary studies, organology, which reveals the specifics of folk instruments. **The scientific novelty** of the article is to understand the crucial importance of musical translation in the process of academization of folk instruments. **Conclusions.** Improving the technical and performing capabilities of folk instruments and performing virtuosity have led to the expansion and enrichment of its repertoire, joining the world classical music culture. Artistic translation in its genre diversity took an extremely important place in this process. This allowed the performers to master the stylistic and genre features of the music of the world academic tradition and to represent the new academic performing era, and the instruments themselves to move from the category of folk to professional-academic, solo-virtuoso.

**Key words:** literary translation, folk instruments, academic music, genre of transcription.

**Постановка проблеми.** Починаючи з другої половини ХХ ст. виконавство на народних інструментах репрезентує в українській музичній культурі нову академічну виконавську епоху. Йдеться насамперед про еволюцію баяно-акордеону, бандури, домри, гітари, тобто тих інструментів, які упродовж тривалого часу вважаються народними, перейшли до розряду професійно-академічних, сольо-віртуозних. Надзвичайно важливим у процесі їх удосконалення та модернізації є виконання творів академічної музики різних стилів та жанрів, що, зокрема, сприяє пошукові нових художніх можливостей цього інструментарію та активізує музично-перекладацьку діяльність. Адже завдячуючи перекладу класична музика є не лише однією з основних складових репертуару виконавців на народних інструментах, але й таким чином упродовж ХХ ст. популяризувалась серед широких верств населення. На думку М. Імханицького, «інструментами, за допомогою яких можна було найефективніше вирішувати важливі завдання розвитку масової музичної культури суспільства, стали ті, що були найбільш пристосованими для аматорського виконавства» (Imhanitskiy, 2018, p. 169).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Упродовж останніх десятиліть вітчизняне музикознавство поповнилось низкою праць, присвячених проблемам музичного перекладу. Йдеться насамперед про ґрунтовне дослідження М. Давидова (Davyidov, 1989), у якому висвітлюються методичні аспекти перекладу інструментальних творів для баяна. Надзвичайно важливою для розуміння природи художнього перекладу є дисертаційна робота О. Жаркова (Zharkov, 1994), де переклад розглядається як особливий вид творчості й аналізується взаємодія систем оригінальної та нової версії у тек-

сті перекладу. Слід також відзначити дисертації І. Дмитрук, Н. Хмель, Т. Яницького (Ianytskyi, 2020), у яких здійснено комплексний аналіз характерних особливостей перекладу у бандурному мистецтві, дослідження М. Плющенко (Pliushchenko, 2021), присвячене особливостям тембро-фактурної специфіки транскрипцій для баяну та акордеону. Проблема музичного перекладу залишається актуальною і в працях В. Власова, А. Семашко, присвячених основам формування виконавської майстерності баяністів (акордеоністів), монографічному дослідженні А. Черноіваненко (Chernoivanenko, 2021), в якому авторка розглядає модернізовані народні інструменти як компонент академічної музично-інструментальної культури ХХ-ХХІ ст. Транскрипції творів різних епох і стилів у сучасному домровому мистецтві є предметом дисертації російської дослідниці Т. Смірнкової (Smirnova, 2016), а теоретичні та практичні аспекти транскрипцій для баяну розглядаються у навчальному посібнику Ф. Ліпса (Lips, 2007).

**Мета дослідження** полягає в обґрунтуванні закономірностей художнього перекладу в музичному мистецтві та осмисленні його визначальної ролі в процесі подальшої академізації народних інструментів.

**Виклад основного матеріалу.** Розгляд академічного музичного мистецтва як універсального напрямку творчості, що використовує уніфіковане інтонаційне мовлення, дає підставу стверджувати, що його академізація є «процесом еволюції синкретичного фольклорного мислення, мови і творчості в універсальну систему академічного мистецтва» (Varlamov, 2010). Відомо, що європейська наукова думка поділяє музику на *серйозну* (академічну) і *легку* (неакадемічну), натомість у вітчизняній науці, як стверджує А. Черноіваненко, упродовж

тривалого часу існував дещо інший підхід до розподілу музики: на професійно-композиторську творчість і фольклор. Однак останніми роками в українському музикознавстві намітилась тенденція до чіткого розрізнення трьох видових категорій, оскільки крім фольклору і композиторської творчості існує ще один вид, який, на думку дослідниці, дистанціюється від попередніх, розбудовується за своїми власними законами, і водночас взаємодіє з ними (Chernoivanenko, 2021, p.590). Йдеться, як пише А. Черноіваненко, про стійкі пари-антонімії за жанрово-стильовою, інструментально-органологічною, національною ознаками, виконавською манерою та ідейно-образним змістом (фольклорна-академічна, фольклорна-композиторська, професійна-аматорська тощо).

Основними ознаками академізації народних інструментів є перехід від усної до писемної системи передачі музичної інформації, від нетемперованого строю до темперованого хроматичного звукоряду, уніфікації ладових систем, «розширення образних, інтонаційних, стилістичних сфер, поглиблення та ускладнення змісту і форм творів, що виконуються» (Varlamov, 2010). М. Плющенко у своїй роботі зазначає, що «стильове поглинання «фольклорного» звукообразу здійснювалося завдяки репрезентативній сольо-концертній функції, залученню народних інструментів до царини класичного репертуару, удосконаленню виконавської віртуозності, що стало підґрунтям для жанрово-стильового полілогу, освоєння нових композиторських та виконавських технік» (Pliushchenko, 2021, p. 3). При цьому народні інструменти зберігають фольклорні рудименти, той традиційний звукоідеал, який упродовж тривалого часу був основою їх музичного репертуару за художніми моделями – транскрипціями, перекладеннями тощо

Слід зазначити, що процес академізації народних інструментів в українській музичній культурі бере свій початок ще в першій половині XVIII ст. Йдеться про Глухівську школу співів та інструментальної музики, у якій навчалися виконавці-бандуристи. Відомо, що вона була заснована гетьманом Кирилом Розумовським у 1730 році. Згаданий вище навчальний заклад упродовж багатьох років готував виконавців-інструменталістів та півчих для Петербурга і Москви. Інтерес до народних інструментів

в середовищі української молоді набув значних масштабів наприкінці XIX - початку XX ст., результатом чого стала поява численних гуртків, студій, курсів, ансамблів, у яких студіювалось виконавство. Відомо, що навіть, що М. Лисенко спробував відкрити клас бандури у заснованій ним Музично-драматичній школі і запросив викладати відомого бандуриста І. Кучугуру-Кучеренка, хоча цей задум визначного українського композитора не увінчався успіхом, оскільки тоді ще не існувало професійних виконавців-бандуристів, а сліпці-кобзарі не були спроможні до традиційного викладання.

Рух за академізацію народних інструментів у Російській імперії наприкінці XIX ст. пов'язаний також з діяльністю відомого виконавця-балалаечника, музично-громадського діяча та композитора Василя Андрєєва, який у 1888 році створив *Великоруський оркестр* з балалайок і домр. Поява такого колективу інспірована ідеєю В. Андрєєва «поєднати фрак з балалайкою», щоб виконувати музику доступну і національну. В основу побудови нового колективу був покладений принцип симфонічного оркестру, у якому місце академічних інструментів посіли народні. Водночас Ю. Бойко звертає увагу на те, що діяльність В. Андрєєва належить до штучних процесів, оскільки ця сфера музикування не має назви, яка б її чітко і однозначно репрезентувала. Як стверджує автор, «її самоназва, що сягає поняття “народний інструмент” (а також сленгове відбрунькування “народник”), слугує причиною її змішання з правдивою народною музикою; у дійсності ця сфера має більше точок дотику з музикою академічною» (Войко, 2015, p. 46). У цьому контексті слід нагадати, що згаданий вище оркестр крім традиційної російської музики виконував і переклади з світової і російської класики. Як писав у своїх мемуарах його засновник і керівник В. Андрєєв, «щоб наочно переконати наших музикантів у правочинності наших народних інструментів, було перекладено за пропозицією відомого диригента А. Горелова скерцо з Четвертої симфонії П. Чайковського, що якнайкраще підходить для щипкових інструментів» (Andreev, 2011).

Потреба збагачення репертуару є тією обставиною, що «визначає напрямок удосконалення народного музичного інструментарію – можливість виконання на цих інструментах



будь-якої іншої музики, крім народної» (Andreev, 2011). Якщо для виконання традиційної музики достатньо діатонічних інструментів, то удосконалені, з хроматичним темперованим звукорядом, народні інструменти є придатними для виконання академічної музики. Як зазначила Т. Смірнова, нестача оригінальних творів, спеціально написаних для народних інструментів, стимулює звернення до репертуару інших інструментів, насамперед таких, що упродовж тривалого часу вважаються академічними. Саме цим можна пояснити зростаючу роль перекладацької діяльності. Вона і є тим каналом, через який народний інструментарій входить у світ академічного мистецтва (Smirnova, 2016, p. 4). З іншого боку, перекладацька діяльність дозволяє долучитися до багатого спадку досягнень світової музичної культури. Адже відомо, що традиція музичного перекладу бере свій початок ще з доби Бароко. У цьому контексті слід згадати Й.С. Баха, який для зовсім нового тоді інструменту клавіру зробив, як стверджує А. Швейцер, переклади шести скрипкових концертів А. Вівальді, концерту для гобоя Б. Марчелло, скрипкового концерту Г.Ф. Телемана. При цьому А. Швейцер ставить риторичне питання: «Для чого Бахові були потрібні ці транскрипції?» (Shveytser, 1965, p. 142). Пропонуючи різні варіанти відповіді дослідник водночас зазначає, що Й.С. Бах, перекладаючи скрипкову музику для клавіру й органу, таким чином намагався перенести ефекти струнних інструментів (йдеться про особливості їх фразування) на клавішні. Тому введення світових музичних шедеврів до репертуару народних інструментів є, на думку Т. Смірнкової, не лише засобом його розширення, а й поглиблення образно-змістовного діапазону самих інструментів стосовно нових сфер музичної творчості» (Smirnova, 2016, p. 5).

У сучасній теорії перекладознавства існує два тлумачення слова «переклад». Йдеться про згадане вище поняття як певну інтелектуальну дію, процес і про переклад як твір. Щодо музичного мистецтва, то власне визначення перекладу пропонує О. Жарков у дослідженні «Художній переклад у музиці: проблеми і рішення». Автор звертає увагу на відмінність деяких положень системи музичного перекладу від літературного. Він розглядає його як явище внутрішньомузичного

порядку, оскільки, на відміну від літератури, тут не йдеться про відтворення оригіналу засобами іншої мови. За О. Жарковим, музичний переклад «постає як певна інтонаційно-семантична модель, а його компоненти, які втрачають вихідну цілісність, у різній мірі переробляються і переінтоновуються, і в новому втіленні набувають нової цілісності. Остання відзначається відбором матеріалу, методами і заходами переінтонування, новим розвитком, художньою метою і завданням творця нової версії» (Zharkov, 1994, pp. 5-6).

У вітчизняному музикознавстві досить часто замість слова «переклад» використовується термін «перекладення». На думку Т. Яницького, «переклад» і «перекладення» є зовсім різними поняттями, оскільки перше пов'язане з переходом з однієї семіотичної системи в іншу, нового прочитання змісту та його адаптації, а друге поняття «має більш локальне значення та характеризує кінцевий художній результат» (Ianytskyi, 2020, p. 6). У перекладознавстві побутує думка, що перекладом може вважатися лише такий, що є повністю рівноцінний оригіналу, тобто є адекватний та ідеальний. Однак, як стверджує О. Швейцер, адекватність перекладу – поняття відносне, оскільки сам перекладацький процес складається із низки виборів, серед яких одним із перших є вибір самої стратегії перекладу. У цьому випадку перевага може бути надана перекладу текстуально точному, якомога більше наближеному до оригіналу, або вільному, що сміливо відходить від його формальної структури (Shveytser, 1988, p. 65).

Коли йдеться про музичний переклад, то у виробленні його стратегії дуже важливим є відтворення тих аспектів оригіналу, які мають бути відображені у першу чергу через неможливість адекватного перекладу всіх нюансів оригіналу. Не випадково О. Швейцер звертає увагу на той факт, що деякі втрати в перекладі деколи є неминучими. Ба більше, виконавський і педагогічний досвід, як зазначає М. Давидов, показує, що не кожне збереження нотного тексту свідчить про збереження його ідеї. Адже композитор втілює свій задум маючи конкретне уявлення про темброве звучання твору. Тому перекладення, на думку дослідника, вирішує одночасно два основних завдання: 1) переосмислення, відповідно до нових темброво-інструментальних умов, засобів

втілення музичного образу; 2) пристосування фактури до можливостей нового інструмента (Davydov, 1989, p. 23). Відтак, однією з умов, на думку дослідника, при виборі музичного твору для перекладення є вимога, «щоб найважливіші риси оригіналу не були втрачені при перекладенні, так як не кожен твір, будучи перенесеним в інші темброво-інструментальні умови, в однаковій мірі зберігає свій початковий ідейно-емоційний задум» (Davydov, 1989, p. 24). Тому цілком обґрунтованим є звернення виконавців-баяністів до барокової органної музики, зокрема до органних творів Й.С. Баха, оскільки у цьому випадку йдеться про подібну темброву специфіку інструментів. Натомість скрипкові концерти Г.Ф. Генделя, А. Вівальді, Й.С. Баха з незначними художніми втратами звучатимуть у перекладенні для домр, а клавесинна музика у виконанні бандури. Водночас переклад, зроблений для інструмента, який у тембровому відношенні значно відрізняється від того, для якого він був написаний, повинен за художньою вартістю дорівнювати оригіналу, що не тільки призводить до пошуку відповідних фактурних зручностей, а й цілого комплексу виразових засобів (агогіка, динаміка, штрихи), які допомагають створити рівноцінний мистецький еквівалент.

Ф. Ліпс зазначає, що становлення народних інструментів (передусім баяна), як сольних концертних, що почалося з середини ХХ ст. паралельно з удосконаленням їх конструкцій, не тільки активізувало перекладацьку діяльність, а також стимулювало появу двох тенденцій у репертуарній політиці виконавців-баяністів. Якщо одна з них полягала у тому, щоб грати лише оригінальні твори, то друга – переважно перекладення (Lips, 2007). Причину, що перекладення посідає таке вагоме місце у баянному репертуарі, Ф. Ліпс вбачає у тому, що «в баяністів відсутня класична музика минулого, що збагатила репертуар академічних інструментів, які існували століттями. Попри всю повагу до кращих оригінальних творів для баяна обмежитися ними, виховуючи музиканта-баяніста, не можна. Формуючи його свідомість, мислення, культуру, неможливо досягти високих результатів без засвоєння класичної музичної спадщини. Саме класика дисциплінує художнє мислення музиканта» (Lips, 2007). Викладені вище міркування дослідника стосуються не лише

баяна, але й решти інструментів, які вважаються народними.

Щодо художнього перекладу в музиці, то він, як стверджує О. Жарков, відзначається розгалуженою системою жанрів. Сюди належать: перекладення, обробка, редакція, транскрипція, вільна обробка. Якщо редакція передбачає відсутність змін у тексті оригінального твору, то перекладення пов'язане зі зміною тексту для його передачі засобами іншого інструмента. Натомість мистецтво транскрипції – концертного твору, що має самостійну художню вартість, - дозволяє суттєво змінювати оригінал, по-новому його фактурно оформлювати.

Починаючи з другої половини ХХ ст. репертуар виконавців-баяністів поповнився значною кількістю перекладень складних поліфонічних органних та клавірних творів композиторів доби Бароко – Й.С. Баха, Г. Ф. Генделя, а також видатних митців ХХ ст. – Б. Бартока, П. Гіндеміта, Д. Шостаковича. Цьому насамперед посприяли технічні можливості сучасного концертного багатотембрового готово-виборного баяна. Але, як зазначають дослідники, виконання на баяні поліфонії упродовж тривалого часу залишалось проблемою досить дискусійною та неоднозначною, оскільки йшлося про адекватне відтворення поліфонічної музики композиторів-класиків на інструменті, який належить до розряду народних. Серйозною перевіркою такої точки зору стали численні міжнародні конкурси, у програмах яких було включено, як обов'язкові, твори Й.С. Баха, П. Гіндеміта тощо. Зазвичай поліфонічні твори згаданих композиторів виконуються не у вигляді транскрипцій чи вільних обробок, а у жанрі простого перекладення. Слід наголосити на тому, що баян тут має певні переваги, оскільки, подібно до органу, він відзначається протяжністю звуку і зв'язністю голосоведіння, що, зокрема, сприяє плавності руху голосів та їх рельєфності.

Як специфічну сферу творчості й «похідний жанр» розглядають сучасні дослідники транскрипцію. На думку Б. Бородіна, з технікою транскрипції можна порівняти хіба що стилізацію та «роботу за моделлю» в образотворчому мистецтві й літературі. Для них усіх може бути застосоване базове поняття «універсального методу трансформації», зосередження якого в музиці є саме транскрипції (Goncharenko, 2013, p. 47).

М. Плющенко зазначає, що «транскрипція є результатом двоавторської творчості; формою роботи за художніми моделями, яка синтезує композиторські та виконавські засади, вибирає процедуру перекладу-збагнення цілісних характеристик системи першоджерела, трансгресію вихідних змістовних рівнів, адаптованих у системі версії через фактурний і тембровий чинники» (Pliushchenko, 2021, р. 4). Транскрипції, як відомо, класифікуються на *строгі* й *вільні*. На думку С. Гончаренка, їх аналіз слід робити з урахуванням наступних аспектів: 1) авторства, 2) жанру, 3) фактури, тембру і форми (Goncharenko, 2013, р. 49). При цьому «двоавторські», як стверджує дослідник, транскрипції (робота з чужим текстом) значно відрізняються від тих, що є результатом перекладення композитором для іншого інструмента власного матеріалу. Йдеться про дистанцію на рівні світогляду авторів, а також у стильовому плані. Щодо жанру, то в процесі перекладу він може змінюватись, що дає підставу класифікувати транскрипції на *внутрішньо* та *крос-жанрові*. Не менш важливим аспектом залишається питання фактури і тембру, про що йшлося вище. У процесі роботи над музичним твором

перекладач пристосовує його до нових умов, вносячи зміни, що стосуються спрощення первинного тексту, так званої редукації, або його ускладнення – ампліфікації.

**Висновки.** Удосконалення технічно-виконавських можливостей народного інструментарію та виконавської віртуозності призвели до розширення і збагачення його репертуару, долучення до надбань світової класичної музичної культури. Надзвичайно важливе місце у цьому процесі посів художній переклад у його жанровому розмаїтті. Це дало змогу виконавцям опанувати стильові та жанрові особливості музики світової академічної традиції і репрезентувати нову академічну виконавську епоху, а самим інструментам з розряду народних перейти до професійно-академічних, сольо-віртуозних, запозичуючи при цьому ефекти та особливості фразування, характерні для фортепіано, органу, струнно-смичкових й духових інструментів. Тому введення шедеврів класичної музики до репертуару народних інструментів у вигляді перекладень, обробок, редакцій, транскрипцій є засобом поглиблення їх образно-змістовного діапазону та опанування нових сфер музичної творчості.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бойко Ю. Куда идти народным инструментам? *Труды Санкт -Петербургского государственного института культуры*, 2015. С. 45-69.
2. Варламов Д. Становление академической традиции в русском народно-инструментальном искусстве XIX столетия. URL: <https://unotices.com/books-u/184702/1> (25.10.2021).
3. Гончаренко С. Транскрипции как область творчества Новосибирских композиторов. *Вестник музыкальной науки*, 2013. С. 47-55.
4. Давыдов Н. Методика переложений инструментальных произведений для баяна. Москва: Музыка, 1989. 176 с.
5. Жарков О. Художній переклад у музиці: проблеми і рішення: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 1994. 18 с.
6. Из воспоминаний В. В. Андреева. URL: <http://www.gmstrings.ru/articles/russkie-narodnye-instrumenty/k-100-letiyu-so-dnya-rozhdeniya-v-v-andreeva/> (28.11.2021).
7. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах. Москва, 2018, 640 с.
8. Липс Ф. Об искусстве баянной транскрипции. Москва: Музыка, 2007. 136 с.
9. Плющенко М. Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознав. Харків, 2021. 290 с.
10. Смирнова Т. Транскрипционное творчество в современном домровом искусстве: дис. ... канд. искусств. Воронеж, 2016. 168 с.
11. Черноіваненко А. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології. Одеса: Видавничий Дім «Гельветика», 2021. 704 с.
12. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я.Друскин. Москва: Музыка, 1965. 728 с.
13. Швейцер А.Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. Москва: Наука, 1988. 215 с.
14. Яницький Т. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2020. 20 с.



#### REFERENCES

1. Boyko, Yu. (2015). Kuda idti narodnyim instrumentam? [Where should folk instruments go?]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kulturey*, 45-69 [in Russian].
2. Varlamov, D. (2010). Stanovlenie akademicheskoy traditsii v russkom narodno-instrumentalnom iskusstve XIX stoletiya [Formation of an academic tradition in Russian folk-instrumental art of the 19th century]. URL: <https://unotices.com/books-u/184702/1> (25.10.2021) [in Russian].
3. Goncharenko, S. (2013). Transkriptsii kak oblast tvorchestva Novosibirskih kompozitorov [Transcriptions as an area of creativity of Novosibirsk composers]. *Vestnik muzyikalnoy nauki*, 47-55 [in Russian].
4. Davyidov, N. (1989). Metodika perelozheniy instrumentalnykh proizvedeniy dlya bayana [Technique of transcriptions of instrumental pieces for button accordion]. Moskva: Muzyka [in Russian].
5. Zharkov, O. (1994). Khudozhnii pereklad u muzytsi: problemy i rishennia: avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn. [Artistic translation in music: problems and solutions]. Kyiv [in Ukrainian].
6. Iz vospominaniy V.V. Andreeva (2011) [From the memoirs of V.V. Andreev]. URL: <http://www.gmstrings.ru/articles/russkie-narodnye-instrumenty/k-100-letiyu-so-dnya-rozhdeniya-v-v-andreeva/> (28.11.2021) [in Russian].
7. Imhanitskiy, M. (2018). Istoriya ispolnitelstva na russkikh narodnykh instrumentakh [The history of performance on Russian folk instruments]. Moskva [in Russian].
8. Lips, F. (2007). Ob iskusstve bayannoy transkriptsii [On the art of button accordion transcription]. Moskva: Muzyka [in Russian].
9. Pliushchenko, M. (2021). Tembrovo-fakturna spetsyfika transkriptsii za uchastiu baiana chy akordeona kompozytoriv Kharkova kintsia XX – pochatku XXI stolittia: dys. ... kand. mystetstvozn. [Timbre-factual specificity of the transcriptions for the participation of the button accordion and the accordion among the composers of Kharkiv, the end of the XX - the ear of the XXI century]. Kharkiv [in Ukrainian].
10. Smirnova, T. (2016). Transkriptsionnoe tvorchestvo v sovremennom domrovom iskusstve: dis. ... kand. iskusstv [Transcriptional creativity in contemporary domro art]. Voronezh [in Russian].
11. Chernoiivanenko, A. (2021). Akademichne muzychno-instrumentalne mystetstvo yak predmet muzykovedchoi systemolohii [Academic music and instrumental art as a subject of musicological systemology]. Odesa: Vydavnychi Dim «Helvetyka [in Ukrainian].
12. Shveytser, A. (1965). Iogann Sebastyan Bah [Johann Sebastian Bach] / per. s nem. Ya.Druskin. Moskva: Muzyka [in Russian].
13. Shveytser, A. D. (1988). Teoriya perevoda: status, problemy, aspekty [Translation theory: status, problems, aspects]. Moskva: Nauka [in Russian].
14. Ianytskyi, T. (2020). Teoretychni zasady khudozhnoho perekladennia muzychnykh tvoriv dlia bandury: avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn. [Theoretical principles of artistic translation of musical works for bandura]. Kyiv [in Ukrainian].

УДК 78.071.1(477):78.087.1

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-2>

### **Ліанна БУЧОК**

кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри музичного мистецтва, Комунальний заклад вищої освіти «Ужгородський інститут культури і мистецтва» Закарпатської обласної ради, вул. Минайська, 38/80, м. Ужгород, Україна, 88000

ORCID: 0000-0002-6692-5220

### **Марія КАРАЛЮС**

магістр педагогічної освіти, старший викладач кафедри музикознавства та фортепіано, заступник директора Навчально-наукового інституту музичного мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. І. Франка, 24, м. Дрогобич Львівської обл., Україна, 82100

ORCID: 0000-0002-6339-2094

### **Марія ЯРКО**

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музикознавства та фортепіано, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. І. Франка, 24, м. Дрогобич Львівської обл., Україна, 82100

ORCID: 0000-0003-4514-3550

**Бібліографічний опис статті:** Бучок, Л., Каралюс, М., Ярко, М. (2022). Жанрово-стильова спеціалізація солоспіву у творчості М. В. Лисенка. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 10–18, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-2>

## **ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦІАЛІЗАЦІЯ СОЛОСПІВУ У ТВОРЧОСТІ М. В. ЛИСЕНКА**

**Метою дослідження** є вияв чинників та закономірностей жанрово-стильової спеціалізації камерно-вокальної творчості М. В. Лисенка. **Методологічну основу роботи** забезпечено передусім теоретичними положеннями щодо аналітичних методів роботи з вокальним твором як таким, що належить до родової групи жанрів вокальної музики у її властивій іманентній природі: це синтетичне утворення (синтез Слова і Музики), де первинне значення мають словесний текст та певні принципи його омузичення (узагальнення, деталізація чи їх поєднання). З цього слідує, що усі структурні компоненти солоспіву (вокальна мелодика, інструментальна партія) повинні розглядатися під кутом зору музичного втілення поетичного періоджерела (архітектоніка вокальної мелодики, інструментальний тематизм), а також включати аспект співвідношення авторських систем (Композитор – Поет). **Наукова новизна дослідження** полягає у представленні закономірностей жанрово-стильової спеціалізації українського солоспіву, які у творчому досвіді М. В. Лисенка складені як класична основа жанрової диференціації камерно-вокальної творчості: пісня в народному дусі, пісня-романс, романс, монодраматичний солоспів / монолог. **Висновки.** Такий феномен, як український солоспів уповні виправдано вважається еталонним (знаковим) втіленням української ментальності (епістема «філософії серця» / кордоцентризм та рефлексивність світовідчуття). Тому не дивно, що як жанрова форма камерно-вокальної лірики солоспів займає чільне місце у творчій спадщині засновника української національної композиторської школи – М. В. Лисенка. Саме він опрацював внутрішню жанрово-стильову диференційованість солоспіву у її класичних основах. Згідно з цим вже саме поняття «солоспів» претендує на позначення такої цілості, як «камерно-вокальна лірика» з її жанрово-стильовими різновидами, кожен з яких орієнтований на певні принципи музично-поетичних співвідношень. Останні, власне, й визначають техніку вокалізації словесного тексту з орієнтуванням на втілення поетичного коду його змісту згідно з жанровим різновидом. Це й визначає диференційованість архітектонічних принципів вокалізації поетичного періоджерела (міра відтворення мовленнєвої, декламаційної специфіки музичного вираження) та інтонаційно-фактурну спеціалізацію інструментального тематизму, який також завжди має диференційоване вираження у системі музично-поетичних співвідношень. У наступні історичні часи закладені М. В. Лисенком класичні основи жанрово-стильової спеціалізації солоспіву набули значення жанрових інваріантів і, відтак, як способи моделювання жанрової форми камерно-вокальної лірики без втрати зв'язку з інваріантними структурами увійшли до творчості adeptів модерну (наприклад, солоспіви Нестора Нижанківського та Василя Барвінського).

**Ключові слова:** жанрові різновиди солоспіву, інваріантна структура камерно-вокального твору.

**Lianna BUCHOK**

Candidate of Art History, piano teacher and concertmaster of the Uzhhorod Institute of Culture and Arts, Transcarpathia, 38/80 Minayska Str., Uzhhorod, Ukraine, 88000  
ORCID: 0000-0002-6692-5220

**Maria KARALIUS**

Master of Pedagogical Education, Senior Lecturer, Department of Musicology and Piano, Deputy Director, Institute of Music Art, Ivan Franko State Pedagogical University in Drohobych, Ukraine, 24 I. Franko Str., Drohobych, Ukraine, 82100  
ORCID: 0000-0002-6339-2094

**Mariya YARKO**

Candidate of Art History, Associate Professor of Musicology and Piano, Ivan Franko State Pedagogical University in Drohobych, 24 I. Franko Str., Drohobych, Ukraine, 82100  
ORCID: 0000-0003-4514-3550

**To cite this article:** Buchok, L., Karalius, M., Yarko, M. (2022). Genre and style specialization of solo singing in M. V. Lysenko's musical works. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 10–18, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-2>

## GENRE AND STYLE SPECIALIZATION OF SOLO SINGING IN M. V. LYSENKO'S MUSICAL WORKS

The **aim of the research** is to reveal the factors and regularities of genre and style specialization of M. V. Lysenko's chamber vocal pieces of. The methodological basis of the paper is the theoretical principles of analytical methods of working with vocal pieces as a group of genres of vocal music in its inherent immanent nature: it is a synthetic formation (synthesis of the Word and the Music), where verbal text and certain principles of its musicalisation (generalization, detailed elaboration or their combination) are of primary importance. Hence, all the structural components of solo singing (vocal melodies, instrumental part) should be considered in terms of musical embodiment of the poetic original (architectonics of vocal melodies and instrumental themes), and include the aspect of the relationship of authorial systems (Composer – Poet). The **scientific novelty of the research** is presentation of the laws of genre and style specialization of Ukrainian solo singing, which in the creative experience of M. V. Lysenko are a classical basis of genre differentiation of chamber vocal works: the songs in the folk spirit, romantic songs, romances, monodramatic solo singing/ monologue. **Conclusions.** Such a phenomenon as Ukrainian solo singing is justifiably considered to be the symbolic embodiment of the Ukrainian mentality (episteme of "philosophy of the heart" / cordocentrism and reflectivity of worldview). Therefore, it is not surprising that as a genre form of chamber vocal lyrics the solo singing occupies a prominent place in the creative heritage of M. V. Lysenko, the founder of the Ukrainian national school of composition. It was he who worked out the internal genre and style differentiation of solo singing in its classical foundations. According to this, the very concept of "solo singing" claims to denote such a wholeness as "chamber vocal lyrics" with its genre and style variants, each of which is focused on certain principles of musical poetic relations. The latter, in fact, determine the technique of vocalization of the verbal text with a focus on the embodiment of the poetic code in accordance with the genre specifics. This determines the differentiation of architectural principles of vocalization of the poetic original (a measure of reproduction of declamatory specifics of musical expression) and intonation texture specialization of instrumental themes, which also always has a differentiated expression in the system of music-poetry relations. Subsequently, the classical foundations of genre and style specialization of solo singing laid by M. V. Lysenko became genre invariants and entered the works of modernists (for example, solo songs by Nestor Nyzhankivsky and Vasyl Barvinsky) as ways of modelling the genre form of chamber vocal lyrics without loss of connection with invariant structures.

**Key words:** genre varieties of solo singing, invariant structure of chamber vocal works.

**Актуальність проблеми.** Без перебільшення можна стверджувати: дослідження творчої спадщини Миколи Віталійовича Лисенка назавжди зберігатиме актуальність, адже саме ним були закладені основи професійного становлення української музичної творчості – зі щонайретельнішим осмисленням її національних основ. Підтвердженням цієї сталої актуальності є щоразу зростаюча кількість дослідницьких проєктів, у яких здобутки М. В. Лисенка

інтерпретуються вже з позицій викликів сучасності – духовного освоєння світу, підвищеної ролі персонального досвіду особи, автономізації авторського стилю тощо (Пархоменко, 2004). У цьому полі інтересів проблема жанрово-стильової спеціалізації камерно-вокальної творчості М. В. Лисенка є ключовою для осягнення диференціації музично-поетичного синтезу у його солоспівах: засобом такої постановки питання досягається можливість максимально

вірогідного тлумачення внеску композитора до процесу академічного становлення української композиторської школи. Адже суть дослідницької проблеми коріниться саме у витвореному Лисенком феномені «українського солоспіву», що як поняття упродовж тривало часу функціонує у не завжди адекватному розумінні. Наприклад, існує нотне видання вокальних композицій, де попри його назву «Український солоспів» залучено музичний матеріал, що призначений для солього співу взагалі – включаючи оперні форми, які належить розглядати з огляду на іманентність (синкретичну триєдність) музично-сценічних жанрів. З теоретичної точки зору така позиція є неприпустимою і вирішуваною в площині теорії жанрових форм вокальної музики; тобто – на засадах іманентності родової специфіки жанрової сфери вокальної музики у цілому та жанрово-стильової спеціалізації її камерно-вокальних різновидів зокрема, що упродовж великого проміжку історичного часу накопичили певну сукупність принципів співвідношення Слова і Музики на рівні прийомів омузичення поетичного тексту (Ярко, 2010).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Фактична кульмінація в галузі дослідження іманентної специфіки родової групи жанрових форм вокальної музики припадає на останню третину ХХ століття: це, власне, була цілеспрямована постановка питання щодо її синтетичної природи (синтез Слова і Музики) та відпрацювання особливих алгоритмів аналізу як таких, що принципово різняться з аналітичною методикою аналізу інструментальної як «чистої» музики (Аналіз вокальних творів, 1988, с. 3).

Важливо, що за таких умов камерно-вокальні композиції були оснащені собі властивими означеннями: наприклад, композиційного типу строфічної форми як похідної від структури поетичного тексту.

Зокрема, щонайретьельніша увага була прикута до принципів омузичення Слова – музичного перевтілення поетичного тексту, у чому провідну роль відігравала постановка питання щодо музично-поетичних співвідношень на рівні інтонаційної структури вокальної мелодики – у безпосередньому зв'язку з інтонемами усного мовлення та розмовним жанром (Васіна-Гроссман, 1972; Васіна-Гроссман, 1978; Руч'євська, 1977).

Своєю чергою, стосовно доведень іманентності вокальної музики чинну роль відіграло питання трьох-компонентності вокального твору; а надто – камерно-вокального: музично-поетичні співвідношення розглядалися за рівнями «поетичний текст – вокальна мелодика», «поетичний текст – інструментальний супровід», «вокалізований словесний текст – інструментальний тематизм» (Малишев, 1987).

Урешті-решт, проблематика музично-поетичних співвідношень охоплювала також особливості взаємодії авторських систем «Композитор – Поет», що подекуди спричиняло поширення алгоритмів її тлумачення в образі «друзів-суперників» (Сохор, 1973).

Проте, вже особливий момент в історії досліджень камерно-вокальної вокальної творчості пов'язаний з дослідницьким досвідом С. Людкевича: його аналітичні розробки безпосередньо пов'язані з проблематикою її жанрово-стильової спеціалізації. Дослідник зазначає: «Для проведення аналізу такого багатого ... пісенного матеріалу (понад 120 пісень) здається конче потрібним провести спершу його раціональний поділ та групування за стилістичними прикметами. Мабуть, перший раз такий поділ пісень ..... старався зробити М. Грінченко у своїй “Історії української музики”, однак його поділ зроблено виключно на основі змісту поетичних текстів Шевченка, що до речі, не дає тривких основ для музичного поділу. Єдиним раціональним критерієм для поділу пісенного матеріалу Лисенка можуть бути тільки чисто музично-мистецькі та стилістичні прикмети, що створюють характер та жанр пісень» (Людкевич, 1976, с. 161).

**Мета дослідження** – конкретизувати чинники та закономірності жанрово-стильової спеціалізації камерно-вокальної творчості М. В. Лисенка.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Передусім мова йтиме про феномен українського солоспіву в сенсі типології його жанрового інваріанту.

В українському музикознавстві з поняттям «солоспів» зазвичай пов'язані уявлення про камерно-вокальну творчість взагалі, що фактично спричиняє їх термінологічну тотожність – на підставі обмеженого виконавського ресурсу: вокальне соло з інструментальним супроводом. Але більшою мірою адекватним постає розу-



міння цього поняття тоді, коли досягаються самі підстави на особливість поняття солоспіву в сенсі «камерно-вокальної лірики». Проблема, відтак, полягає у відсутності спроможності самого терміну «солоспів» (бо постає радше метафорою, ані ж термінологічним позначенням) на чітку жанрово-стильову дефініцію. Адже в розуміння терміну «жанр» слід вкладати йому властиві означення – як типу змісту.

Так, моністична або ж загалом лірико-суб'єктивна природа українського солоспіву ідеально суголосить із загальноприйнятним твердженням про особливу (культуротворчу) роль як принципу пісенності, так і пріоритетності в українській музичній творчості саме вокальних жанрів як свідчення рефлексивної природи архетипу української душі (епістема «філософії серця» / кордоцентризм, інтровертність психотипу), що надає цьому принципові семантичних значень мислеформи «співу душі».

Принагідно відзначимо також, що в українській музичній культурі шлях камерно-вокальної лірики пролягає від канту, духовної пісні барокової доби крізь «старогалицьку елегію» та монодраматичний солоспів до камерної кантати. Відповідно, розбудова тезаурусу української камерно-вокальної лірики значною мірою залежала від опанування певними стилістичними комплексами на творення уповні конкретного жанрового різновиду.

Розглянемо, зокрема, результати теоретичної розвідки С. П. Людкевича щодо жанрової спеціалізації солоспіву у творчості М. В. Лисенка, вкладаючи у цей аналітичний екскурс також власні міркування.

Так, дослідник вирізняє:

1) «пісні простонародного жанру», котрі характеризує як найпростіші за змістом формою та пов'язаністю з картинами народного побуту. У цьому типі С. П. Людкевич виокремлює характерність «взорування» мелодико-ритмічної структури, що є притаманною народним пісням, а також «безпретензійність» у техніці супроводу – «ніяких літературних стилістичних впливів», що слід розуміти як відсутність програмних унаочнень через деталізацію або ж семантизацію тематизму в партії супроводу;

2) «другим пісенним типом» С. П. Людкевич позначає солоспіву, що за мелодикою також спираються на «народні взірці», проте – акцентує на їх «мистецькому опрацюванні» засобами гармо-

нії й техніки супроводу, яке виявляє стилістичне споріднення із європейськими зразками;

3) «*третім типом лисенкових солоспівів*» С. П. Людкевич позначає твори на слова Лесі Українки, Гейне та інших поетів, «що їх форма й фактура далека від українського народного жанру та виявляє в мелодиці, гармонії і манері фортепіанного супроводу всякі європейські зразки та впливи». Суттєвим є також зауваження, що ці твори, проте, складаються на досить виразну «лисєнківську фізіономію» (Людкевич, 1976, с. 162).

Від себе, однак, додамо: остання заувага несе в собі виокремлення чи не найвагомішого аспекту – підоснови унікальності творчого методу класика й основоположника національної композиторської школи. Адже «фізіогномічний» вираз індивідуального стилю М. В. Лисенка більшою мірою забезпечує не стільки мовностилістичний (лексичний) компонент, скільки композиційно-драматургічна спорідненість з думовими наспівами. А отже, якщо стилеутворюючий чинник цього жанрового різновиду закріплено за композиційно-драматургічним та концептуальним рівнями структурно-семантичної логіки музичного мислення, тоді уповні правомірно вести мову про намір ускладнення певної простої жанрової форми.

Проте, виокремлені С. П. Людкевичем типи солоспівів М. В. Лисенка так і не здобули належного термінологічного позначення. Так, якщо за першим жанровим типом закріплено позначення «пісні», то для другого ймовірно відповідатиме таке позначення, як «пісня-романс». Третій тип взагалі постає «безіменним»: однозначною полишається лише його абсолютна протиставність як щодо «пісні», так і щодо «романсу». Адже як жанровий різновид камерно-вокальної лірики «пісня» забезпечується узагальненням настрою образної програми; «романс» – тяжінням до деталізації змісту, але яка не сягає концептуальних (як підсумкових) узагальнень.

Подальші міркування складаються таким чином: у випадку сполуки жанрових форм пісні й романсу (пісня-романс) міра як узагальнення настрою, так і деталізації змісту дотримується в структурно-семантичному регламенті простої композиційної форми. І лише у випадку «наскрізної» пісні як жанрово-стильової моделі камерної лірики шубєртівського зразка на першому плані

постає саме концептуальне вирішення, що реалізується засобом композиційно-драматургічного принципу поємності (Коврига, 1978).

Зокрема, адаптована М. В. Лисенком жанрово-стильова модель *durchkomponirtes Lied* зумовила появу камерно-сольних композицій з моно-драматичною концепцією на зразок оперного монологу або ж «сцени-монологу», що має розгорнуто-пружну композиційно-драматургічну реалізацію з високою мірою деталізації образного змісту. Звідси – доречність посилення на припущення про те, що «в умовах національно-культурного гноблення витворена на ґрунті західноєвропейської *durchkomponirtes Lied* модель українського моно-драматичного солоспіву своєрідно компенсувала нереалізований драматично-сценічний потенціал тогочасних українських композиторів» (Ярко, 1998, с. 130).

Й справді: в історії української музичної культури кінця XIX ст. налічується надто мало зразків опер; до того ж вони вельми далекі від реальних здобутків того часу в полі західноєвропейської традиції. Але такими були тодішні соціокультурні обставини: власне українські композитори фактично не мали можливості для постановки власних опер; до того ж «модною» на тоді була італійська опера.

Відтак, подальший виклад буде безпосередньо пов'язаний з розглядом камерно-вокальних композицій М. В. Лисенка за їх жанрово-стильовими типами:

- 1) пісенний;
- 2) романсовий;
- 3) пісенно-романсовий;
- 4) моно-драматичний.

**Пісенний тип солоспіву**, що його свого часу С. П. Людкевич охарактеризував як «пісні простонародного жанру», й справді покладається у творчості М. В. Лисенка на відтворення загальних обрисів народнопісенного мелосу (солоспіву, що «взростають на народні пісні») – поза вибагливістю техніки супроводу. Однак, значно важливішим видається те, що власне пісенний тип солоспіву у творчості М. В. Лисенка вирізняється як такий, що з огляду на жанрово-стильову спеціалізацію спирається на принцип образно-сміслового узагальнення змісту поетичної першооснови – поза рамками його деталізації.

Так, яскравим прикладом власне пісенного типу солоспіву у камерно-вокальній творчості

М. В. Лисенка є солоспів «*Садок вишневий коло хати*» (слова Т. Г. Шевченка). Стилістика та мелодико-ритмічна структура вокальної мелодики у цьому солоспіві – метрична або ж «танцювальна»; тобто – складена на основі виразової дії метро-ритмічної формули, що зберігає свою актуальність упродовж усього солоспіву. Роль інструментального супроводу при цьому зводиться, в основному, до функції гармонічної підтримки – поза критеріями інтонаційно-тематичного увиразнення, що б свідчило про деталізацію образного змісту поетичної першооснови. Щоправда, М. В. Лисенко все ж таки не ставиться формально до поезики народної пісні: її жанровий тип, що відтворює картини народного життя, відтворюється вельми поетично й мальовничо.

Відзначимо, проте, наскрізність простої трьох-частинної строфічної форми – А В С: кожна строфа поетичного тексту здобуває власне музичне вираження, що суперечить питомій структурі народнопісенного жанру – куплетній строфіці. Ця окремішність вираження зумовлюється «рухом» услід за наявними в поетичному тексті сюжетними замальовками. І лише у прикінцевій строфі вперше уповні очевидним є застосування образної персоніфікації – співу соловейка, звукової імітації його вишуканого голосу, що втілюється у партії фортепіано.

А отже, «пісенний» тип солоспіву у камерно-вокальній творчості М. В. Лисенка – це такий жанрово-стильовий різновид камерно-вокальної лірики, де висліджується висока міра поетизації жарових рамок народної пісні; а саме – узагальнення присутнього у словесному тексті «сюжету» або ж «картини» як загального настрою образної програми поетичного першоджерела.

Поза тим, назвемо й інші зразки пісенного типу солоспіву у творчості М. В. Лисенка: до нього можна віднести також солоспіву «*Коли настав чудовий май*» на слова Г. Гейне та «*Безмежнеє поле*» на слова І. Франка. У цих солоспівках найсуттєвішим аргументом на користь типізації образної програми є узагальнений принцип співвідношення між словесним текстом та вокальною мелодикою. Зокрема, у них також доволі сильним є момент поетизації, що покладається на образно-описову роль фортепіанної партії: її тематична диференціація (надто у вступних розділах та постлюдіях) ув'язується з ідеєю картинності.

Виокремлення **романсового типу солоспіву** у камерно-вокальній ліриці М. В. Лисенка обумовлене сучасними теоретичними положеннями про визначальну для жанрової форми романсу принципу деталізації образної програми поетичної першооснови (Лаврентьєва, 7). Але так само, як і пісенний тип солоспіву, його романсовий тип також займає рівень так званих простих жанрових форм – тобто, без наявності концептуальної системності поглядів чи способів розуміння явищ як семантичної передумови складних жанрових форм.

Яскравим прикладом солоспіву романсового типу в камерно-вокальній творчості М. В. Лисенка є композиція *«Мені однаково»* на слова Т. Г. Шевченка. В центрі уваги – декламаційний тип мелодики, яка організовується згідно з мовленнєвою декламацією, її темпо-ритмом та висотною градацією. Можна навіть сміливо стверджувати про наміреність автора правдоподібно втілювати у звуковисотному рельєфі вокальної мелодики та її ритмо-інтонаційній артикуляції інтонацій мовлення – настільки реально вони наближені до мовленнєвої специфіки. Такою ж виразовою насиченістю вирізняється інструментальна тканина: у партії фортепіано відбуваються неординарні слідування гармоній, атипове фактурне структурування (у вічі впадає тяглість мелодичних затримань, мелодично підкреслене легато); у строфічну композиційну форму вкладено інтерлюдії (поміж строфами) та постлюдю.

Романс М. В. Лисенка *«Огні горять»* на слова Т. Г. Шевченка – про втрачені намарно молоді роки: стан розпачу ліричного героя (друга строфа) становить гострий контраст до настроїв веселощів (перша строфа). Та ці веселощі – надмірні, гротескні; а розпач – гіркий, афектований. Інтонаційну фабулу романсу складає контраст типово романсових висхідних кроків на сексту та чутливі розспіви.

Романс М. В. Лисенка *«Айстри»* на слова О. Олесья представляє собою поетичну, типово романтичного складу й настрою замальовку осіннього сюжету – коли все відмирає, добігає свого земного кінця. Вокальна мелодика у цьому романсі – декламаційно-речитативного складу, що цілеспрямовано увиразнює артикуляцію словесного тексту поетичного першоджерела. Фактично усі інтонаційно найважливіші смислові нюанси увиразнено саме

у вокальній партії; натомість в інструментальній тканині загально карбується настроєва мінливість етапів сюжету.

Ще одним, до того ж вельми промовистим зразком солоспіву романсового типу у камерно-вокальній творчості М. В. Лисенка є композиція *«Нічого, нічого»* на слова М. Вороного. У цьому солоспіві домінуючою, знову ж таки, є дія деталізації образної програми поетичного першоджерела – присутніх у ньому спонук до застосування у вокальній мелодії принципів речитативної артикуляції та афектованого вираження. Такою ж афектованою на тонус є інтонаційно-тематична артикуляція у тематизмі партії фортепіано, що фактично зливається із вокальною мелодикою в єдине інтонаційне ціле: композитор вдається до тісного музично-поетичного синтезу, коли і вокальна мелодика, і інструментальна тканина максимально диференціюють загально медитативний склад образності.

А отже, семантика романсового типу солоспіву – це передусім особлива лірична атмосфера із тонкою градацією почуттів, які заразом складаються засобом деталізації образно-сміслової програми та сюжету особливого роду, складеного із душевних порухів.

**Пісенно-романсовий тип солоспіву.** Його С. П. Людкевич називає «другим пісенним типом» – тобто ті солоспіви, що (його словами) за мелодикою також спираються на «народні взірці», проте – з акцентом на «мистецькому опрацюванні» цих «взірців» засобами гармонії й техніки супроводу і у зв'язку з цим відзначає стилістичне споріднення із європейськими зразками.

Цей тип солоспіву представлений у камерно-вокальній творчості М. В. Лисенка таким прикладом, як солоспів *«Ой одна я, одна»* на слова Т. Г. Шевченка. У ньому рівною мірою діють принципи як узагальнення, так і деталізації. Та найбільш очевидним є слідування ритмо-інтонаційній лексиці народнопісенного типу: формульність ритмобудови наспіву, варіантність поспівок, які застосовуються у прямій стилізації мелодики народних плачів-голосінь. Останні – найважливіший аргумент дії принципу деталізації: вокальна мелодика буквально сповнена декламаційності. Не полишається без виразової участі й гармонічна мова в інструментальному тематизмі: попри певну фактурну нейтральність фортепіанного супроводу, це – витончений «звукоспис» жалю та драматичного напруження.

А отже, пісенно-романсовий тип солоспіву у творчості М. В. Лисенка має суттєві відмінності з, власне, романсом як гранично суб'єктивним вираженням: пісенно-романсовий тип передбачає поетизацію почуттів у народнопісенному дусі – як цілісна об'єктивована картина душевного стану ліричного героя. Таку цілість щодо етики вираження містить у собі, власне, українська народна лірична пісня.

Услід за тим, **моно-драматичний тип солоспіву** – це такий жанрово-стильовий інваріант, що покладається на інтенсивність драматургічного розвитку та крупну масштабність композиційного плану: у ньому, з одного боку, акцентується моністична природа задуму; з іншого – специфічний виразовий чинник, що пов'язаний з драматичним типом змісту (за висловом М. Старчеус, «драма підіймає тему до проблеми»).

Яскравими зразками моно-драматичного типу солоспіву у творчості М. В. Лисенка слід назвати, наприклад, такі камерно-вокальні композиції, як: дума «У неділю рано-вранці» та «Минають дні» на слова Т. Г. Шевченка; «В грудях вогонь» на слова М. Старицького.

Загально жанрово-стильова спеціалізація солоспіву моно-драматичного типу здійснюється М. В. Лисенком засобом особливого типу вокальної мелодики – мелодики драматичного типу. Бо якщо оповідний тип мелодики забезпечується типовістю інтонаційної формули – такою В. А. Васіна-Гроссман вважає так званий «мовленневий такт» (Васіна-Гроссман, 1978, с. 65–68), – то драматичний тип мелодики вирізняється саме різноманітністю інтонаційних конструкцій, що слід вважати наслідком художнього прийому індивідуалізації образів. Крім того, важливим є також семантичне поле мовленнєвого праобразу – власне монологу: його типовість визначає семантика роздумів. У лисенківських солоспівах моно-драматичного типу – це роздуми про:

1) трагічну історію українського народу (дума «У неділю рано-вранці» на слова Т. Г. Шевченка);

2) драму людини-особистості, що бореться з власним безсиллям («Минають дні» на слова Т. Г. Шевченка);

3) драму поета-пророка нації («В грудях вогонь» на слова М. Старицького).

Усі названі солоспіви М. В. Лисенка мають поміж собою чимало спільного в сенсі їх жанрово-стильової спеціалізації як солоспіву моно-драматичного типу. Це:

1) декламаційно-речитативний тип вокальної мелодики;

2) композиційна розлогість строфічної форми;

3) тематично диференційована інструментальна тканина;

4) загальна театралізація вираження засобом драматургічного розвитку.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Репрезентована солоспівами М. В. Лисенка їх типологічна диференційованість сприймається на сьогодні в ролі класичних основ жанрово-стильової спеціалізації української камерно-вокальної творчості. Їх цінність – у чіткості семантичних окреслень, які й забезпечили історичну тривкість інваріантів жанрових типів: пісенного, пісенно-романсового, романсового та моно-драматичного.

Лисенківський «солоспів» – це національно опанований вид камерно-вокальної лірики, що в історичному полі української національної вокальної творчості (опісля канту, старо-галицької елегії, народної пісні) доповнив собою загальну палітру жанрових форм академічної вокальної творчості за видами музично-поетичного синтезу, а також прийомами та способами омузичення словесного тексту як питомої засади творення камерно-вокального жанру.

З'ясовано, що у своїй камерно-вокальній творчості М. В. Лисенко виявив власний стосунок до надбань загальноєвропейської академічної традиції; зокрема – такого її жанрового стереотипу, як романс: його семантичний інваріант доволі жорстко обмежував поле поетичних образів – в рамках любовної лірики; натомість М. В. Лисенко і доповнив, і розсунув ці рамки в бік значно ширшого кола тем та художніх ідей.

Більше того, саме Лисенко у найбільшому наближенні до української ментальності створив тип моно-драматичного солоспіву – віддалений аналог «наскрізної» пісні та балади західноєвропейського зразка.

Водночас, окрім того, що смислове поле поняття «солоспів» рівною мірою здатне позначати собою жанрову сферу камерно-вокальної лірики в цілому, виявлена у солоспівах



М. В. Лисенка їх жанрово-стильова спеціалізація – це результат дії вагомих чинників та закономірностей творення індивідуалізованої жанрової форми самого солоспіву: у типах солоспівів М. В. Лисенка – це завжди диференційований підхід щодо архітектонічних принципів творення вокальної мелодики та інтонаційної структури інструментального тематизму, що разом є засобами музичного перевтілення словесного тексту й авторського голосу Поета.

А отже, в ролі класичних основи жанрово-стильової спеціалізації солоспівів М. В. Лисенка мають можливість бути ідентифікованими (за певними принципами музично-поетичних співвідношень) і в модерних версіях українського солоспіву, що як особливий предмет дослідницьких студій вирізнятиме аспекти як спадкоємності, так і новаційних упроваджень.

(Buchok, L, Karalius, M., Yarko, M., 2022)

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Анализ вокальных произведений (1988). Учебное пособие. Ленинград: Музыка, 1988. 352 с.
2. Васина-Гроссман В. А. *Музыка и поэтическое слово. Часть 1. Ритмика*. Москва: Музыка, 1972. 150 с.
3. Васина-Гроссман В. А. *Музыка и поэтическое слово. Часть 2: Интонация. Часть 3. Композиция*. Москва: Музыка, 1978. 368 с.
4. Коврига Г. А. Сквозная форма в песнях Шуберта. *Вопросы музыкальной формы*. Москва: Музыка, 1978. С. 139–165.
5. Лаврентьева И. В. *Вокальные формы в курсе анализа вокальных произведений*. Москва: Музыка, 1978. 78 с.
6. Людкевич С. П. Про композиції до поезій Т. Шевченка. *Людкевич С. Дослідження і статті*. Київ: Музична Україна, 1976. С. 127–131.
7. Людкевич С. П. Форма солоспіву у М. Лисенка (спроба аналізу). *Людкевич С. Дослідження і статті*. Київ: Музична Україна, 1976. С. 159–170.
8. Малышев Ю. В. Синтез музыки и поэзии (некоторые проблемы изучения вокальной музыки). *Музыкальный современник*. Москва: Советский композитор, 1987. Выпуск. 6. С. 265–281.
9. Пархоменко Л. О. Сокровенність суцього (до 160-річчя М. В. Лисенка). *Микола Лисенко та українська композиторська школа*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АНУ, 2004. С. 8–18.
10. Ручьевская Е. А. Некоторые особенности тематизма вокальной музыки. *Функции музыкальной темы*. Ленинградское отделение издательства «Музыка», 1977. С. 117–125.
11. Сохор А. Н. Друзья-соперники. *Поэзия и музыка*. Москва: Музыка, 1973. С. 5–17.
12. Ярмо М. І. Архітектоніка вокальної мелодики. *Епістемологія світу музики. В 2-х томах. Том 1. Методологічні рефлексії та алгоритми постмодерної музикознавчої свідомості: архітектоніка світу музики*. Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2010. С. 287–352.
13. Ярмо М. І. Естетика романтизму та романтичні традиції в українській музичній культурі ХХ століття: проблеми інтерпретації. *Романтизм у культурній генезі*. Дрогобич: Вимір, 1998. С. 127–133.

#### REFERENCES

1. Analiz vokalnykh proizvedeniy. [Analysis of vocal works] (1988). Textbook. Leningrad: Muzyka, 1988. 352 p. (In Russian)
2. Vasina-Grossman V. A. *Muzyka i poeticheskoe slovo* [Music and the poetic word]. Part 1. Rhythmics. Moscow: Muzyka, 1972. 150p. (In Russian)
3. Vasina-Grossman V. A. *Muzyka i poeticheskoe slovo* [Music and the poetic word]. Part 2: Intonation. Part 3. Composition. Moscow: Muzyka, 1978. 368 p. (In Russian)
4. Kovriga G. A. Skvoznaya forma v pesnyakh Shuberta. *Voprosy muzykalnoy formy*. [Prevailing form in Schubert's songs. Issues of musical form]. Moscow: Muzyka, 1978. pp. 139 - 165. (In Russian)
5. Lavrentyeva I. V. *Vokalnye formy v kurse analiza vokalnykh proizvedeniy*. [Vocal forms in the course of analysis of vocal performances.] Moscow: Muzyka, 1978. 78 p. (In Russian)
6. Liudkevych S. P. Pro kompozytsiyi do poeziy T. Shevchenka [On music to Taras Shevchenko's poems]. *Liudkevych S. Research and articles*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 1976. pp. 127–131. (In Ukrainian)

7. Liudkevych S. P. Forma solospivu u M. Lysenka (sproba analizu) [Form of solo singing in M. Lysenko (an analysis attempt)]. *Lyudkevych S. Research and articles*. Kyiv: Musical Ukraine, 1976. P. 159–170. (In Ukrainian)
8. Malyshev Yu. V. Sintez muzyki i poezii (nekotorye problemy izucheniya vokalnoy muzyki) [Synthesis of music and poetry (some problems of studying vocal music)]. *Muzykalnyy sovremennyyk*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1987. Issue 6. pp. 265–281. (In Russian)
9. Parkhomenko L. O. Sokrovennist sushchoho [The secrecy of being] (to the 160th anniversary of M. V. Lysenko). *Mykola Lysenko ta ukrainska kompozytorska shkola* [Mykola Lysenko and the Ukrainian School of Composers]. Kyiv: M. T. Rylsky IMPE with ASU, 2004. pp. 8–18. (In Ukrainian)
10. Ruchievskaya E. A. Nekotoryye osobennosti tematizma vokalnoy muzyki. *Funktsii muzykalnoy temy*. [Some features of the theme of vocal music. Functions of the musical theme]. Leningrad branch of the Muzyka publishing house, 1977. pp. 117–125.
11. Sohor A. N. Druzya-soperniki. *Poeziya i muzyka* [Rival friends. Poetry and music]. Moscow: Muzyka, 1973. pp. 5–17. (In Russian)
12. Yarko M. I. Arkhitektonika vokalnoyi melodyky. Epistemolohiya svitu muzyky. [Architectonics of vocal melodies. Epistemology of the world of music.] In 2 volumes. Volume 1. *Methodological reflections and algorithms of postmodern musicological consciousness: the architectonics of the world of music*. Drohobych: Editorial and Publishing Department of Ivan Franko State Pedagogical University in Drohobych, 2010. pp. 287–352. (In Ukrainian)
13. Yarko M. I. Estetyka romantyzmu ta romantychni tradytsiyi v ukrayinskiy muzychniy kulturi XX stolittya: problemy interpretatsiyi. *Romantyzm u kulturniy genezi*. [Aesthetics of romanticism and romantic traditions in the Ukrainian musical culture of the twentieth century: problems of interpretation. Romanticism in cultural genesis.] Drohobych: Vymir, 1998. pp. 127–133. (In Ukrainian)

УДК 78:130.11(510)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-3>

**Яньсуй ВАН**

аспірант, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, вул. Роменська, 87, м. Суми, Сумська обл., Україна, 40002

ORCID: 0000-0002-2631-4310

**Бібліографічний опис статті:** Ван, Я. (2022). Музичне мистецтво у призмі давньокитайської філософської думки. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 19–27, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-3>

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО У ПРИЗМІ ДАВНЬОКИТАЙСЬКОЇ ФІЛОСОФСЬКОЇ ДУМКИ

У статті досліджено давньокитайські філософські концепції в проекції на музичне мистецтво. Розкрито основні естетичні погляди даосизму і конфуціанства на творчість, місце музики у житті і Всесвіті.

Мета роботи – проаналізувати базові світоглядні константи китайської традиційної філософської думки на музичне мистецтво, виявити загальні положення та відмінності у трактуванні його функцій відносно природи і суспільства.

Методологія дослідження є комплексною, зокрема використано методи: аналізу та синтезу, що дозволяє розглянути різні естетичні концепції та об'єднати отримані результати в єдине ціле; порівняння – спрямований на виявлення відмінностей у поглядах китайської філософської думки на музику; узагальнення – в результаті чого зроблено обґрунтовані й логічні висновки.

Наукова новизна статті полягає у виявленні сутності китайських естетичних концепцій стосовно музичного мистецтва, з'ясуванні відмінностей основоположних філософських доктрин конфуціанства і даосизму у поглядах на музику.

В роботі наголошено на дієвій (освітній, виховній) функції мистецтва в конфуціанстві, його значущості у соціальному і політичному житті. Акцентовано на конфуціанській концепції нейтралізму в мистецтві, яка є важливою основою вивчення китайської музики. Висвітлено естетичні положення конфуціанства, зафіксовані в розділі «Нотатки про музику» книги «Лі цзі».

Виявлено, що даоська естетика репрезентує децю інше ставлення до музики. В рамках цієї доктрини музичне мистецтво розуміється як бездієве, породжуване самою природою. Музичний звук трактується як щось всеосяжне, що пронизує все навколо і втілюється у «Тянь Лай» (Небесному звучанні), до якого належать також «звуки землі» та «людські голоси». Такий звук створюється сам по собі, без будь-якої діяльності і його естетичні характеристики також є природними і самодостатніми. Це музика вільного самовираження, пряме втілення людських емоцій.

У висновках наголошено, що філософія Дао та музичні думки Конфуція є широким полем для роздумів та досліджень, незамінним скарбом китайської культури. У сьогоднішньому, дедалі більш поширеному міжкультурному діалозі, китайська філософська думка є важливим джерелом розуміння музичної творчості Сходу, втілення художніх концепцій та ідей.

**Ключові слова:** музика, філософська думка, естетичні погляди конфуціанства, даоські концепції.

**Yansui WANG**

Postgraduate, Sumy A. S. Makarenko State Pedagogical University, Romenska Str., 87, Sumy, Sumy region, Ukraine, 40002

ORCID: 0000-0002-2631-4310

**To cite this article:** Wang, Y. (2022). Muzichne mistetstvo u prizmi davnyokitayskoyi filosofskoyi dumki [Music art in the light of old chinese philosophy]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 19–27, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-3>

## MUSIC ART IN THE LIGHT OF OLD CHINESE PHILOSOPHY

The article focuses on Old Chinese philosophy conceptions within music art. Basic aesthetic Daoism and Confucianism principles concerning creativity and place of music in the life and in the Universe are explained.

The objective of the paper is to analyze fundamental belief constants of Chinese traditional philosophical thinking about music art, to find general principles and differences in understanding its functions in nature and society.

*Methodology of the investigation is complex, in particular, the following methods are used: analysis and synthesis, which help to consider different aesthetic conceptions and to unite received results into a single whole; comparison, aimed to find distinctions in Chinese philosophic principles concerning music; generalization – as a result, explained and logical conclusion is made.*

*Scientific novelty of the article consists in finding out the essence of Chinese aesthetic conceptions concerning music art, in elucidating distinctions between fundamental philosophic doctrines of Confucianism and Daoism in music aspect.*

*In the paper acting (educational, upbringing) function of art in Confucianism is emphasized as well as its importance in social and political life. Special attention is paid to Confucian conception of neutralism in art, which is important basis in studying Chinese music. Aesthetic principles of Confucianism are elucidated and are located in chapter “Notes about music” of the book “Li chi”.*

*It is clarified that Daoist aesthetics represents quite different attitude to music. Within this doctrine music art is understood as inactive, created by nature itself. Music sound is taken as something all-embracing that penetrates everywhere and is embodied into “Tian Lai” (Heavenly sounding), where also “sounds of the earth” and “human voices” belong to. Such sound is created by itself without any activity and its aesthetic characteristics are also natural and self-sufficient. It is a music of free self-expression, direct embodiment of human emotions.*

*In conclusion it is emphasized that Dao philosophy and Confucius’s musical thoughts are broad sphere for reflection and investigation, indispensable treasure of Chinese culture. Taking into account that today, when intercultural dialogue is more and more popular, Chinese philosophy is an important source of understanding musical compositions of the East, embodiment of artistic conceptions and ideas.*

**Key words:** *music, philosophy, aesthetic principles of Confucianism, Daoist conceptions.*

**Актуальність проблеми.** Історія музики Китаю налічує не одне тисячоліття. Всі види музичного мистецтва знайшли своє відображення у літописі держави. Водночас, розуміння художніх концепцій китайської музики потребує занурення в сутність національних філософських доктрин, які є підґрунтям соціального життя і творчих процесів.

Художня концепція – важлива категорія у традиційних естетичних теоріях Китаю, яка містить два смислові аспекти: «І» та «Середовище». Відтворення об’єктивного реального життя є середовищним компонентом художньої концепції. «І» – суб’єктивною категорією, до якої належать авторські думки й емоції (почуття), виражені у художніх образах. Отже, художня концепція (образна інтерпретація життя, відображення його у творах мистецтва (Естетика, 1989, р. 159) це не тільки відтворення та концентроване відображення об’єктивного реального життя, але й вираження власних думок та емоцій художника. Вона є продуктом злиття естетичного відчуття естетичного предмета й естетичного об’єкта. Художній образ, створюваний за допомогою такої художньої концентрації, саме і вводить слухача у простір художньої уяви.

Твори китайського мистецтва переважно сентиментальні у відображенні пейзажної образності і відтворюють емоції неявно та евфемістично. Це стосується поезії, живопису, а також музики. Вони не передають надмірні емоції та перебільшене зображення навколишньої дійсності. Всі художні елементи в них

неявні, гармонійні й помірні, що повністю відображає «Середовище» традиційної китайської естетики, красу гармонії. Ця краса «нейтралізації» – основна ідея творів китайського мистецтва, а також ідеальне втілення китайської конфуціанської та даоської художніх естетик та філософських ідей.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Музичне мистецтво Китаю представлено у світовому музикознавстві досить солідним корпусом досліджень. Українська музична синологія також має дисертації, окремі наукові статті, присвячені цій проблематиці. Переважно, молоді китайські науковці, під керівництвом українських музикознавців досліджують Виконавські особливості китайської музики (Ma, 2004; Chzhou, 2005; Vu, 2006), вокальну та оперну музику (Lian, 2009; Tu, 2010; Tsao, 2019), фортепіанну музику китайських композиторів (Khuan, 2009; Tsyn, 2012; Chen, 2014; Lu, 2017) тощо. Зазвичай, ці роботи побіжно торкаються основних констант китайської філософії, оскільки естетичні засади, тематика творів, художня образність і її музичне втілення тісно пов’язані з особливостями національного світогляду. Водночас, порівняльний аналіз даоських і конфуціанських концепцій щодо поглядів на музичне мистецтво до сьогодні не зроблено.

**Мета роботи** – проаналізувати базові світоглядні константи китайської традиційної філософської думки на музичне мистецтво, виявити загальні положення та відмінності у трактуванні його функцій відносно природи і суспільства.



**Виклад основного матеріалу дослідження.**

Згідно з конфуціанською доктриною, музика є основою Всесвіту, бо звуками пронизаний увесь світ. Вона також є дзеркалом природи, оскільки відтворює гармонію Неба і Землі. Втілення ідеї конфуціанського нейтралізму в мистецтві означає гармонію та єдність протилежностей, що є одним з основних естетичних факторів. Зокрема Дун Чжун-шу<sup>1</sup> з династії Хань стверджував: «Серединне є небесною гармонією, відзнакою небес. Шлях Неба і Землі і краса – це гармонія» (Su, 2002, p. 42). У цьому висловлюванні, зафіксованому у стародавньому тексті, наголошено на гармонії як основі Всесвіту: рух Неба і Землі<sup>2</sup>, який дозволяє чотирьом порам року незмінно і нескінченно продовжувати життя, демонструє характеристики суперечливої єдності й гармонійного співіснування протилежностей. Саме завдяки цій гармонії все у Всесвіті досягає найпрекраснішого стану. Цей стан краси, за конфуціанською естетикою, нейтральна краса, яка є ідеальним станом. «Краса нейтральності належить до гармонійної краси, яка відповідає принципу помірності, яку не можна ні перевершити, ні досягти», – наголошує Дун Чжун-шу (Chen, 2005, p. 65). Основне значення «чжун» (або «чжунхе» «серединне») – бути поміркованим, дисциплінованим та підлеглим. «Чжун» – це передумова та умова гармонії, оскільки гармонія може бути досягнута лише помірністю. Водночас гармонія є єдністю різноманітних відмінностей, які існують в цілісності. Гармонія є метою «чжун», оскільки лише вона має ціннісне значення.

Гармонія краси – це єдність множинних протилежних естетичних факторів, які мають різні характеристики. Її конотації одночасно жорсткі та гнучкі, мають помірну емоційну силу, а також гармонію та єдність множинних естетичних елементів: неявних, елегантних та гармонійних. Почуття печалі та радості, які об'єднуються словом «чжун» також відтворюють гармонію. Стан «серединного», є найважливішою основою, гармонією, яку світ може досягти. Відповідно «доктрини серединного», коли людина досягає стану такого нейтралітету, Небо і Земля дають їй все належне.

В «Книзі обрядів» («Доктрина середнього»<sup>3</sup>) – ранньокласичному каноні конфуціанських традицій, значна увага приділяється гармонії як найкращому засобу досягти нейтралітету, «небесного статусу і турботи про все» (Juan, 1980, p. 52). «Щастя, гнів, печаль і радість – це людські емоції, – зазначається в тексті манускрипту. – Коли вони не є відвертими, це свідчить про помірну внутрішню природу людини» (Editorial department, 1983, p. 17). Якщо ви хочете вийти на вулицю, наголошував Чжуан-цзи, то емоції повинні контролюватись і притримуватись до певної міри. Тільки так можна досягти стану гармонії (Editorial department, 1983, p. 17). В трактаті «Чжун-юн» зазначено: «Серединне – правильні емоції, немає нічого похмурого, тому це називається гармонією» (Zhu, 1987, p. 28). Конфуціанство визначає поняття «нейтральності» до внутрішніх емоцій людини як самовдосконалення, формування індивідуальної моралі, яка є етичною категорією.

Конфуціанська концепція нейтралітету є важливою основою вивчення китайської музики. «Нейтральна естетика» декларує мир і спокій як художню красу, підкреслює м'якість і стриманість, загальний баланс і гармонію, як основну естетичну вимогу традиційної китайської музики. Відповідно цього, найважливішими критеріями в музиці є єдність добра і краси, де добро, навіть вище за красу. Краса музичної нейтральності полягає в красі гармонії, цілісності всіх складників музичного процесу та контролі над емоціями. Серед пріоритетів Конфуція була музика Шао<sup>4</sup>, яку він вважав ідеальною (Konfucij, 2016). Філософ наголошував, що зміст музичного висловлювання має бути простим, без особливих роздумів. Емоційне вираження також має бути обмеженим і не повинно висловлюватися відверто. Красу «нейтралізації» Конфуцій співвідносив з гармонією музичної структури, помірним розвитком внутрішніх факторів та «чистою неперевершеною, незрівнянною красою», яка в кінцевому

<sup>3</sup> «Чжун-юн» («Вчення про серединне») – конфуціанський трактат, що входить до «Четверокнижжя», характеризується як найбільш філософська праця спадщини конфуціанства.

<sup>4</sup> Конфуцій вбачав в музиці не тільки естетичне задоволення, а й засіб досягнення заспокоєності, почуття радості та вищої гармонії. Музика Шао – мелодія, авторство якої приписується легендарному імператору Шуню. «Почувши в царстві Ці прекрасні мелодії музики Шао, Конфуцій був настільки захоплений, що близько трьох місяців перебував під враженням від цих чудових звуків ...» (Maslov, 2010, p. 154.)

<sup>1</sup> Дун Чжун-шу (董仲舒, 179 р. до н.е.–104 р. до н.е.) – китайський філософ, який проголосив конфуціанство провідною ідеологією Ханьської держави.

<sup>2</sup> Особливістю китайського естетичного мислення є превалювання природного начала над людиною. В тріаді «Небо-Земля-Людина» перші два компоненти мають абсолютну обумовленість по відношенню до людини.

підсумку втілюється в досконалому і помірно-темпераментному виконанні (Tsai, 1995, p. 87).

Відповідно конфуціанської естетики, музика має багато спільного з законами існування і правилами поведінки, тому вона є ідеальним поєднанням доброзичливості і гармонії. При цьому під «доброзичливістю» розуміється як людська якість, так і спосіб ставлення до людей. Ученик Конфуція Фан Чі, одного разу запитав вчителя, що є доброзичливістю? І вчитель йому відповів: «Любити інших..., допомагати іншим у досягненні їхніх ідеалів..., зречення себе та повага до іншого – це доброзичливість» (Yan, 2000, p. 32). Саме завдяки доброзичливості, на думку філософа, суспільне життя може бути гармонійним та впорядкованим. Конфуцій вважав, що доброзичливість – це основа людської істоти. Між доброзичливістю і повагою («лі») існує тісний та нерозривний зв'язок.

«Гармонія», за конфуціанським вченням, означає єдність людини та природи, а також єдність світу. Гармонія містить красу і добро, що є найвищим критерієм виміру суспільства і музики. Музика повинна нести позитивний освітній ефект і допомагати суспільству досягти гармонії та єдності.

Сутність музичної освіти, відповідно до Конфуція, полягає у формуванні чеснот, які включають всі кращі якості людини, самовдосконалення та роботу над власною поведінкою. Емоційні характеристики музики визначають її активну роль у вихованні естетичного смаку. Музика не лише дарує людям естетичний досвід, задоволення та чарівність, завдяки своїм унікальним психологічним ефектам музика допомагає людям усунувати психологічні бар'єри, виявляти свої емоції та покращувати психічне здоров'я. Тільки за допомогою музичної освіти можна досягти ідеального загальноосвітнього ефекту, наголошується конфуціанством.

Традиційна музична естетика, представлена також в розділі «Юе Цзи» («Нотатки про музику») книги «Лі цзи» («Про норми поведінки або про ритуали»<sup>5</sup>). Основна теза цієї роботи полягає в тому, що музика (кожний звук) народжується в серці людини і відтворює справжні почуття (Ji, 1958, p. 12). Тому сумний і поганий настрій породжує різкий звук, щасливий – благоговійно-заспокійливі звучання,

настрій закоханості – ніжні відтінки тощо. В роботі наголошується, що у процесі створення музики духовний світ людини та зовнішній світ включаються в інтерактивні відносини (природа і суспільство). Різні людські емоції: щастя, гніву, смутку, радості тощо, «надихаються» зовнішнім світом. Так, «кожний мінливий звук знаходить відгук в емоціях, а емоції створюють відповідні образи...» (Ji, 1958, p. 12). Гармонія зовнішнього світу відбивається в гармонії музичній, оскільки все в світі взаємопов'язано. Відповідно музика впливає на духовне вдосконалення людей і соціальні взаємовідносини в цілому. В «Нотатках про музику» зазначено: «Звук, що керує світом мирний, радісний та гармонійний; звук тривожних часів – звук печалі і суму...» (Ji, 1958, p. 13). Звуковий арсенал визначається психологічним станом соціального середовища, яке впливає як на творців музики, так і її слухачів. Зокрема в давньокитайській історичній прозі «Цзо Чжуань» зафіксовано різні критерії оцінки музики, що спираються на особисті емоції людей: так, «Цзі Чжа оцінював музику відповідно до способу звукоутворення, Чжао Нань відчував в музиці голос працюючого..., Бей, Юн і Вей – голос суму..., безстрашності та мудрості» тощо (Yan, 2000, p.15). Наведений приклад підтверджує особисте сприйняття музичних звуків кожною окремою людиною.

В трактаті «Юе Цзи» докладно проаналізовано вплив різних інструментів (як дзвіночки, дзвони, шовк, бамбук, барабани тощо) на людські емоції та відповідні поведінкові реакції, пояснено тісний взаємозв'язок між музикою і темпераментами людей. Відзначено, що різна музика викликає різні асоціації та емоційні відгуки і наголошено: «Створюйте різноманітну музику: сумну, радісну, спокійну, музику сили духа і гніву, урочисту, музику любові та прощання... Створюйте різні образи, які не лише розкривають природні якості звуку, а й неминучий зв'язок між музикою та психологічною поведінкою людей» (Editorial department, 1983, p. 35).

Концепція «Музика народжується в серці» спрямована на використання позитивної енергії музики і з цієї точки зору, соціальна відповідальність музикантів, які займаються усіма видами музичної діяльності, полягає у створенні позитивної енергії в суспільстві. Оскільки музика, як й інші види мистецтва, є відображенням духо-

<sup>5</sup> Розміщення роздумів про музику в книзі, присвяченій нормам поведінки, свідчить про те, що Конфуцій вважав роль музики (юе) за основну у формуванні норми поведінки (лі).

вного світу художника, «за кожним витвором мистецтва постає воля і почуття певної душі» (Zimmel, 2014, p. 48), вона є відлунням піднесеної і величної душі майстра. Це справжній портрет творця, відображення його віри й життєвої позиції, радості та болю, хоробрості й стійкості, розуму і відваги. У своєму гейлігенштадському заповіті Л. Бетховен писав: «Божество! Ти дивишся з висоти в моє серце, ти знаєш його, тобі відомо, що воно сповнене любові до людей і прагнення до чеснот...» (Bethoven, 2011, p. 184). Конфуціанська естетика підкреслює саме виховання у музикантів почуття соціальної відповідальності. Згідно «Юе Цзи», людина з відсутніми моральним устоями, не може створювати благородну музику (Editorial department, 1983, p. 36). «Побудуйте умиротворений внутрішній світ із звуковою гармонією. Здорова та оптимістична психологія, прекрасний, піднесений настрій – якості, необхідні суспільству, – наголошував Конфуцій. – Емоційні характеристики музики визначають її активну роль у вихованні естетичного смаку та здорової психології людей» (Editorial department, 1983, p. 37).

Хоча багато ідей, сформульованих у «Нотатках про музику», втратили своє значення, основні орієнтири і фундаментальні вимоги щодо музики та її спрямованості не застаріли, і навіть ще більше вкоренилися в процесі історичного розвитку. Гармонізуюча концепція природи музики, її важлива соціальна і вихована роль, проголошувана конфуціанством, і сьогодні вважаються важливими орієнтирами духовного збагачення нації.

Формування даоської естетики базується на ідеї, що Дао є началом всіх речей і наслідуванням природі: «Дао – істинне джерело всього і вся. Це і є природа» (Go, 1961, p. 122). Відповідно, все у всесвіті взаємопов'язане й інтегроване, все є єдиним цілим. Музика, як художнє явище належить Дао, яке саме і є гармонією. Музична діяльність втілює «вільний дух даоської естетики», ідеї «поєднання природи з небом», захоплення звуками природи і найпрекраснішим. Відомий філософ Дао Лао-цзи стверджував, що музика є умовою існування гармонії природи і людини, її сутність полягає в тому, щоб повернутися до природи, справжньої первісної гармонії. Відповідно музика має бути пов'язана з уявленнями про красу оточуючого світу, що корелюється з ідеєю даоської естетики про споглядальність і наслідування

природі (Go, 1961, p. 123). Музичний звук представляється як щось всеосяжне, що пронизує все навколо і втілюється у «Тянь Лай» (Небесному звучанні), до якого належать також звуки землі та людські голоси. «Небеса – це коротка назва всіх речей і це загальне уявлення про природність й істинність існування всього у світі, – стверджував давньокитайський філософ Го Сян (Chen, 2009, p. 89). У всесвіті немає творця, небо і земля, все самодостатньо. «Звук "Тянь-Лай" породжений природою, він не створюється зовнішніми факторами. Це природне утворення, він є початок і кінець» (Tsai, 2000, p. 32). Це звучання Всесвіту.

Як природний феномен «Тянь Лай» поширюється і на музику, створення якої є вільним, природним, самогенерованим проявом, обумовленим самою людиною. «Тянь лай» – це природна відкритість людських почуттів, а також вільний прояв людських емоцій. Музика має бути підпорядкована природі (непередбачуваний і самодостатній) й базуватись на «спокої і ясності почуттів, незадіяних розумом, що дозволяє досягти безтурботності, природної свободи й піднесення» (Tsai, 2000, p. 33). У творі «У музиці немає ні радості, ні печалі», даоський філософ і поет Цзи Кан зазначав, що музика підносить людину над радістю і печаллю, тому, що пробуджує в ній емоції, пов'язані з бажанням звільнитися від усіх уз, які сковують її, спрямуватися до вільного життя, відчутти злиття з природою (Che'n, 2005).

Чжуан-цзи<sup>6</sup>, автор книги притч, яка вважається одним з основних текстів даосизму<sup>7</sup>, часто використовував поняття «Небеса», говорячи про «Природу»<sup>8</sup>. Він визнавав «Небеса» синонімом «Природи», яка є основою всіх речей, і в цьому сенсі носієм основної якості Дао – «У-вей», що означає споглядальність, пасивність, дієву не активність<sup>9</sup>. «Нічого не робити – це рай», – зазначав Чжуан-цзи (Tsai, 2000, p. 32). В своїй книзі філософ відзначав, що бездіяльність також є чеснотою небес.

<sup>6</sup> Справжнє ім'я Чжуан Чжоу (369–286 до н. е.) – найбільш видатний послідовник та пропагандист даосизму.

<sup>7</sup> Книга має назву на ім'я її автора «Чжуан-цзи». До нашого часу дійшло 33 розділи з цього манускрипту.

<sup>8</sup> «Все, що йде від Небес (створення всіх речей у всесвіті) є чисто природним» – наголошував Чжуан-цзи

<sup>9</sup> Саме Дао за своєю сутністю є природним і не активним. Це стан єдності людини з природою, що дозволяє Дао наділяти характеристиками чистоти й неприкрашеності. «Небеса» означає «Дао», а «Дао» означає «Природа» – це є основою Всесвіту.



«Бездіяльність» неба і землі – це норма<sup>10</sup>... Давайте плисти за течією і не робити нічого через силу» (Zheng, 1985, р. 46). Лао-цзи наголошував: «Дао завжди слідує природі і нічого не робить, оскільки все робиться ним» (Liu, 1958, р. 42). Водночас, «У-вэй» не означає повну бездіяльність. Це свого роду ненавмисна дія без будь-якої мети і задіяння свідомості. Розкриваючи сутність «У-вей» чеський філософ Я. Матл зазначав: «Дотримання "міри речей" є для людини головним життєвим завданням... Діяльність без порушення цієї міри (у вей) є ... поясненням єдності людини і світу на спільній основі, якою є дао» (Matl, 1991, р. 54).

Створення звуку «Тянь Лай» і його краси, на думку Го Сяна, має бути природним і невідомим, оскільки виходить з єдиного духу існування всіх речей Дао. Такий звук створюється сам по собі, без будь-якої діяльності і його естетичні характеристики також є природними та самодостатніми. Це музика вільного самовираження, пряме втілення людських емоцій. Вона виходить за рамки «голосу світу», пливе між небом і землею, виявляючи трансцендентність, спокій, умиротворення, природність і простоту. «Тянь Лай – це природний шлях» і шлях бездіяльності, який є правильним і єдиним» (Meng, 2019, р. 11).

Згідно даоської філософії, музика не відтворює щастя, оскільки сам звук «Тянь Лай», який досягає єдності з Дао і є кращим щастям, природним щастям. Будь-яке музичне уявлення, яке народжується у вільному розумі, є художнім проявом внутрішньої емоції та природи Дао.

Естетика даоської музики характеризується «тишею, легкістю, дистанцією та порожнечою» (Tsai, 2000, р. 17). Зокрема в концепції Лао-цзи і Чжуан-цзи, яка має назву «Да Ін<sup>11</sup> Сі Шен<sup>12</sup>» («Досконала прекрасна ледве чутна музика»), зосереджено увагу на красі тихих звуків, приємних для слуху невловимих звучаннях і навіть нечутній музиці. В ній Лао-цзи зазначає, що породжувана Дао музика не чутна, але вона є умовою існування гармонії людини і природи: «і у безмовному чується гармонія (Tsai, 2000,

р. 18). Продовжуючи цю думку, Чжуан-цзи вказує, що «нечутну» музику Дао все ж таки можна почути, якщо мати внутрішню свободу. Саме це і означає доторкнутися до Дао (Che'n, 2005).

Концепція тихої музики значно вплинула на традиційну китайську музику, яка за своїм характером відрізняється ніжними звучаннями, що імітують звуки природи, тим самим створюючи гармонію людини і Всесвіту. Китайські мелодії, переважно мелодії одного звуку та його варіацій у різних тональностях, що виконуються на традиційних музичних інструментах. Серед таких особливо поширеними є різновиди флейти: ді-цзи (笛子 – поперечна) і сяо (簫 – продольна бамбукова), а також струнно-щипкові – се (瑟) і чжен (古筝). Найбільш відомим вважається гуцинь (традиційна китайська цитра<sup>13</sup>), яку називають предком китайської музики й інструментом мудреців. Її звучання, від витонченого ефірного тембру до детальних характеристик, висвітлено в багатьох теоретичних працях, зокрема в «Книзі пісень», складеної Конфуцієм. Тембр інструменту поєднує три типи звучання: «повітряні обертони – як небо; розсіяні глибокі та густі звуки – як земля; перкусійні м'які і ніжні ефекти – як люди» (Liu, 2002, р. 17). Гуцинь має багато технік виконання і багату виразно-звукову палітру. Вона може виражати «високі гори» й безмежні води океану, співати і співати тихо, як людський голос, і це досягається певним звуковидобуванням, яке це створює враження віртуального і реального» (Liu, 2002, р. 18). Саме тому, що у гуциня таке проникливе (тоу), м'яке (жунь), умиротворене (цзін), плавне (юань), врівноважене (юнь), чисте (цін) і красиве (фан) звучання, його неземний тон якнайбільше відповідає даоській естетиці «тиші, легкості, дистанції та порожнечі» (особливо останній).

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Конфуціанство і даосизм безумовно мали вирішальне значення на формування музичного мистецтва Китаю. Конфуціанська філософська думка підкреслювала освітню функцію музики, її роль у вихованні й соціальному житті. Теорія «серединного», як принцип гармонії Всесвіту, поширювалась і на музику. В музичному мистецтві це означало помірність емоцій, врівноваженість почуттів, звуковий

<sup>10</sup> Поняття «бездіяльності» є одним з основних в даоській естетиці і традиційній китайській культурі. Воно не лише втілене у національній психології, а й є свідомою художньою концепцією, способом відтворення життя.

<sup>11</sup> Ієрогліф «Да» в китайській писемності означає піднесення досконалості, необмежену велич. Відповідно «Да Ін» – велична музика, є найприємнішою для слуху.

<sup>12</sup> «Сі Шен» (ледве чутний звук) – означає невловиме звучання.

<sup>13</sup> Гуцинь або цисяньцзинь – найдавніший семиструнний щипковий музичний інструмент.



баланс, узгодженість засобів виразності, спокій і стриманість виконання. Конфуціанська «концепція нейтрального» справила величезний вплив на розвиток китайської традиційної музики, зокрема інструментального виконавства, що виявилось у звукових якостях гуцинь, глибокі, умиротворюючі, витончено-хімерні звуки якого повною мірою відбивають помірковану красу національного мистецтва.

До сьогодні ще можна знайти елементи, на які вплинула конфуціанська музична думка, у створенні сучасної музики. Однак практичність й утилітаризм, втілений у конфуціанській думці, певною мірою послабив і обмежив роль емоційного вираження. Це компенсується даоською «чуттєвою» музикою й мистецтвом дзен (медитативна практика пов'язана з буддиським ритуалом). Вийти за межі оточуючого,

не діяти активно, знайти свободу індивідуального в природі – орієнтири даоської естетики. Природна музика – нескінченно вишукана, оскільки вона перебуває в гармонії з «Небесами» і «Дао». Ця істинна музика і є найвищою естетичною цінністю.

Загалом взаємодоповнюваність конфуціанства і даосизму становить основу китайської філософії й естетичне підґрунтя національної музичної творчості. Філософія Дао та музичні думки Конфуція є широким полем для подальших роздумів та досліджень, зокрема в аспекті становлення музичного мистецтва, формування інструментарію, втілення художньої образності тощо. У сьогоднішньому, дедалі більш поширеному міжкультурному діалозі, давньокитайська філософська думка є важливим джерелом пізнання і взаємообміну різних національних культур.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бетховен Л. Гейлігенштадское завещание. *Письма в 4-х т. Т. 1 : 1787–1811*. Москва : Музыка, 2011. С. 182–185.
2. Ву Гуолинг. Китайская исполнительская интонация в европейской вокальной музыке XIX–XX веков : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Одесса, 2006. 159 с.
3. Зиммель Г. Рим. Флоренция. Венеция. Москва : Грюндриссе, 2014. 96 с.
4. Конфуций. Вечная мудрость. ООО Издательство АСТ, 2016. 24 с. URL: <https://booksonline.com.ua/review.php?book=183181> (дата звернення: 04.02.2022).
5. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики XX – початку XXI ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2017. 186 с.
6. Лянь Ю. Пекінська опера як музично-естетичний феномен : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2009. 18 с.
7. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2004. 16 с.
8. Маслов А. Лунь Юй. Беседы и суждения. *Конфуций. Прогулки с мудрецом*. Ростов на Дону, Краснодар : Феникс, 2010 Ч.4. 442 с.
9. Матл Я. Философия древнего и средневекового Китая. *История философии в кратком изложении*. Москва : Мысль, 1991. 591 с.
10. Ту Дуня. Паралелі художнього розвитку оперного театру Європи та Китаю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2010. 16 с.
11. Хуан Чжулін. Шляхи розвитку дитячої фортепіанної музики в Китаї : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2009. 18 с.
12. Цао Хе. Вокальна спадщина Шан Деї: синтез національних та європейських традицій : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Суми, 2019. 20 с.
13. Цинь Тянь. Образ рідного краю у фортепіанних творах китайських композиторів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2012. 18 с.
14. Чень Жуаньсюань. Імпресіонізм в фортепіанній музиці китайських композиторів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2014. 19 с.
15. Чэн Т. Краткий очерк китайской народной музыки. Шанхай : Шанхайская консерватория, 2005. 156 с.
16. Чжоу Ї. Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2021. 205 с.
17. Эстетика : словарь / общ. ред. А. А. Беляева. Москва : Политиздат, 1989. 447 с.
18. Chen Guiying. Summary and comments to Laozi. Beijing : Zhounghua book company, 2009. 187 p. (in Chinese).
19. Chen Minli. Neutralization of a thought and aesthetics of ancient music. *Chinese musicology*, 2005. p. 65–67 (in Chinese).

20. Editorial department of the National musical publishing house. Debates on the subject History of music. Beijing : National musical publishing house, 1983. 178 p. (in Chinese).
21. Go Cingfan. Interpretation of Zhuangzi's collection. Beijing : Book company Zhounghua, 1961. 356 p. (in Chinese).
22. Ji Liankang. Summary to «Lie zi». Beijing : Music Press, 1958. 136 p. (in Chinese).
23. Juan Yuan. Thirteen classic comments. Beijing : Zhounghua book. Company, 1980. 256 p. (in Chinese).
24. Liu Chenghu. Guqin art. Nanjing : Publishing house of literature and art Jiangsu, 2002, 58 p. (in Chinese).
25. Liu Wu. Revision of the inner chapter of Zhuangzi's collection of interpretations. Beijing : Beijing publishing house of ancient books, 1958. 95 p. (in Chinese).
26. Meng Zhuo. About equalizing things. Shanghai : Shanghai national publishing house, 2019. 97 p. (in Chinese).
27. Su Y. Spring and autumn time. Beijing : Zhounghua book company, 2002. 84 p. (in Chinese).
28. Tsai Deyu. About Laozi's music aesthetics. Chinese phonetics, 2000. 56 p. (in Chinese).
29. Tsai Zhongde. History of Chinese music aesthetics. Beijing : National musical public house, 1995. 334 p. (in Chinese).
30. Yan Bojun. Summary to «Confucian analecta». Beijing : Zhounghua book company, 2000. 57 p. (in Chinese).
31. Zheng Ziyu. Laozi's new translation /revised edition : 2-nd edition). Shanghai : Shanghai Ancient Books Publishing House, 1985. 89 p. (in Chinese).
32. Zhu Si. (Southern Song dynasty). The doctrine of the Mean. Shanghai : Ancient Books Publishing House, 1987. 256 p. (in Chinese).

#### REFERENCES

1. Bethoven, L. (2011). Gejligenshtadskoe zaveshchanie [Heiligenstadt testament]. *Pis'ma v 4-h t. [Letters in 4 volumes.] T. 1 : 1787–1811*. Moscow : Music, 182–185 [in Russian].
2. Vu, G. (2006). Kitajskaya ispolnitel'skaya intonaciya v evropejskoj vokal'noj muzyke XIX–XX vekov [Chinese performance intonation in European vocal music of the XIX–XX centuries]: dis . ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02. Odessa, 159 [in Russian].
3. Zimmel, G. (2014). Rim. Florenciya. Veneciya [Rome. Florence. Venice]. Moscow : Hriundrysse, 96 [in Russian].
4. Konfucij.(2016). Vechnaya mudrost [Eternal wisdom]. OOO Izdatel'stvo AST, 24. URL : <https://booksonline.com.ua/review.php?book=183181> [in Russian].
5. Lu, Ts. (2017). Kontseptosfery kytajskoi prohramnoi fortepiannoï muzyky XX – pochatku XXI st. [Sphere of concepts of Chinese program piano music of the XX–beginning of the XXI century] : dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Lviv, 186 [in Ukrainian].
6. Lian, Yu. (2009). Pekinska opera yak muzychno-estetychnyi fenomen [Beijing opera as a musical aesthetic phenomenon] : avtoref. dys... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Kharkiv, 18 [in Ukrainian].
7. Ma, V. (2004). Kontseptsiia formy v muzytsi Kytau i Yevropy: aspekty kompozytsii ta vykonavstva [Conception of form in the music of China and Europe: composition and performance aspects] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Odessa, 16 [in Ukrainian].
8. Maslov, A. (2010). Lun` Yuj. Besedy` i suzhdeniya [Lun Yu. Conversations and opinions]. *Konfuczij. Progulki s mudreczom [Confucius. Walks with a wise man]*. Rostov on Don, Krasnodar : Feniks, 4, 442 [in Russian].
9. Matl, Ya. (1991). Filosofiya drevnego i srednevekovogo Kitaya [The philosophy of the ancient and Middle Age China]. *Istoriya filosofii v kratkom izlozhenii. [History of philosophy in brief]*. Moscow : My'sl, 591 [in Russian].
10. Tu, D. (2010). Paraleli khudozhnoho rozvytku opernoho teatru Yevropy ta Kytau [Parallels between European and Chinese opera theatres artistic development] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Odessa, 16 [in Ukrainian].
11. Khuan, Ch. (2009). Shliakhy rozvytku dytiachoi fortepiannoï muzyky v Kytau [Ways of child's piano music development in China] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Kharkiv, 18 [in Ukrainian].
12. Tsao, Kh. (2019). Vokalna spadshchyna Shan Dei: syntez natsionalnykh ta yevropeyskykh tradytsii [Shang Dei's vocal heritage: a synthesis of national and European traditions] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Sumy, 20 [in Ukrainian].
13. Tsyn, T. (2012). Obraz ridnoho kraiu u fortepiannykh tvorakh kytajskykh kompozytoriv [The image of native land in piano compositions of Chinese composers] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Kharkiv, 18 [in Ukrainian].
14. Chen, Zh. (2014). Impresionizm v fortepiannii muzytsi kytajskykh kompozytoriv [Impressionism in piano music of the Chinese composers] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Kharkiv, 19 [in Ukrainian].
15. Che`n, T. (2005). Kratkij ocherk kitajskoj narodnoj muzyki [Epitome to Chinese folk music]. Shanghai : Shankhajskaya konservatoriya, 156 [in Russian].

16. Chzhou, Yi. (2005). Indyvidualnyi vykonavskiy styl v umovakh hlobalizatsii (na prykladi tvorchosti kytais'kykh spivakiv) [Personal performance style under conditions of globalization (using the Chinese singers' work as an example)] : dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Kharkiv, 205 [in Ukrainian].
17. E'stetyka : slovar (1989). [Aesthetics : dictionary]. Moscow : Politizdat, 447 [in Russian].
18. Chen G.(2009). Summary and comments to Laozi. Beijing : Zhounghua book company, 187 [in Chinese].
19. Chen M. (2005). Neutralization of a thought and aesthetics of ancient music. Chinese musicology, 65–67 [in Chinese].
20. Editorial department of the National musical publishing house. Debates on the subject History of music (1983). Beijing : National musical publishing house, 178 [in Chinese].
21. Go, C. (1961). Interpretation of Zhuangzi's collection. Beijing: Book company Zhounghua, 356 [in Chinese].
22. Ji L. (1958). Summary to «Lie zi». Beijing : Music Press, 136 [in Chinese].
23. Juan, Y. (1980). Thirteen classic comments. Beijing : Zhounghua book. Company, 256 [in Chinese].
24. Liu, C. (2002). Guqin art. Nanjing : Publishing house of literature and art Jiangsu, 58 [in Chinese].
25. Liu, W. (1958). Revision of the inner chapter of Zhuangzi's collection of interpretations. Beijing: Beijing publishing house of ancient books, 95 [in Chinese].
26. Meng, Zh. (2019). About equalizing things. Shanghai : Shanghai national publishing house, 97 [in Chinese].
27. Su, Y. (2002). Spring and autumn time. Beijing : Zhounghua book company, 2002, 84 [in Chinese].
28. Tsai, D. (2000). About Laozi's music aesthetics. Chinese phonetics, 56 [in Chinese].
29. Tsai, Zh. (1995). History of Chinese music aesthetics. Beijing : National musical public house, 334 [in Chinese].
30. Yan B. (2000). Summary to «Confucian analecta». Beijing : Zhounghua book company, 57 [in Chinese].
31. Zheng, Z. (1985). Laozi's new translation /revised edition: 2-nd edition). Shanghai : Shanghai Ancient Books Publishing House, 89 [in Chinese].
32. Zhu S. (1987). Southern Song dynasty. The doctrine of the Mean. Shanghai : Ancient Books Publishing House, 256 [in Chinese].

УДК 580.747.1:581.3+58.075.1.05(930)(095)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-4>

### **Мирослав ГРИНИШИН**

*Театральний режисер, Заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри музично-сценічного мистецтва МЗВО «Київська Академія Мистецтв», проспект Героїв Сталінграда, 10, м. Київ, Україна, 02000*

**Бібліографічний опис статті:** Гринишин, М. (2022). Нова парадигма сучасної віртуальної мистецької освіти. З власного досвіду. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 28–34, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-4>

## **НОВА ПАРАДИГМА СУЧАСНОЇ ВІРТУАЛЬНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ З ВЛАСНОГО ДОСВІДУ**

**Мета роботи** – дослідження сучасної людської освітньої еволюція, з її вічною проблемою – що таке учень? Чи є це просто біологічна істота, фізично обмежена шкірою та інтелектуально обмежена вмістом черепа? Досліджуючи тему автор прагнув враховувати особливості ментального стану сучасного молодого покоління, яке знаходиться у тотальній залежності від цифрових технологій. Наголосом є несподіваність очікування зустрічі людини (вчителя) та машини (учня) у точці отримання мистецьких знань.

**Методологія** полягає в трансцендентуванні сутності учня у сферу зв'язків з вчителями. Вивчення ролі тіла як інструмента досягнення навчальної цілі. Співставлення інструментарію живої людини-вчителя, котра знаходиться перед екраном монітора і екранного зображення учня, котрий позбавлений природнього інструментарію (слух, зір, дотик тощо). Знаходження еквіваленту передачі віртуальних мистецьких знань по той бік екрану, де приймачем є цифрове зображення учня. Винахід нового шляху повернення органічного інструментарію людського тіла та його компонентів.

**Наукова новизна** у пошуку першопричини відторгнення у людському організмі здатності природньої самоорганізації у час сучасної цифровізації та причини втягування людської свідомість, як джерела енергії, у позаекранне задзеркалля віртуального мистецького процесу. Нове прочитання первинних та аналітичних авторських джерел механізмів прищеплення первородного людського усвідомлення суті отримуваних знань, як трансформуючого еволюційного освітнього мосту до наступних поколінь. Використання власного педагогічного мистецького досвіду, як практичного інструментарію втілення пропонованої теми.

**Висновки:** Що саме породить перехід і тривале перебування людської свідомості там, де немає мови людського тіла, котре ідентифікує наш стан у життєвому просторі мистецькому та освітньому? Підсумковий результат можливого синтезу первинного джерела людського інструментарію та інструментарію екранного образу віртуального учня є вражаючим. Чого очікувати якщо ми опинимось перед жахливим лицем машини-робота, яка диктуватиме власні алгоритми отримання віртуальних знань? Визначення якості людини, як суб'єкт отримання віртуальних нових знань в період дистанційного навчання.

**Ключові слова:** самоорганізація, цифровізація, віртуальна освіта, свідомість, мислення, людина-учень, позаекранне задзеркалля, тіло, інструментарій, мистецька освіта, методологія, життєвий простір, віртуальна реальність, цифрова пліснява.

### **Myroslav HRYNYSHYN**

*Theater director, Honored Art Worker of Ukraine, Head of the Department of Music and Performing Arts, Kyiv Academy of Arts, Heroes of Stalingrad Avenue, 10, Kyiv, Ukraine, 02000*

**To cite this article:** Hrynyshyn, M. (2022). Nova paradygma suchasnoi virtualnoi mystetzkoji osvity. [A new paradigm of modern virtual art education]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 28–34, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-4>

## **A NEW PARADIGM OF THE MODERN VIRTUAL ARTISTIC EDUCATION FROM OWN EXPERIENCE**

**The purpose of the work** – the study of modern human educational evolution, with its eternal problem – what is a student? Is it just a biological creature, physically limited by skin and intellectually limited by the contents of the skull? Researching the topic, the author sought to take into account the peculiarities of the mental state of the modern young generation, which is totally dependent on digital technology. The emphasis is on the unexpected expectation of a meeting between a person (teacher) and a machine (student) at the point of obtaining artistic knowledge.



*The methodology is to transcend the essence of the student in the field of relations with teachers. Studying the role of the body as a tool to achieve the learning goal. Comparison of the tools of a living human teacher, which is in front of the monitor screen and the screen image of a student who is deprived of natural tools (hearing, sight, touch, etc.). Finding the equivalent of transferring virtual artistic knowledge to the other side of the screen, where the receiver is a digital image of the student. The invention of a new way to return the organic tools of the human body and its components.*

*Scientific novelty in finding the root cause of the rejection in the human body of the ability of natural self-organization in modern digitalization and the reasons for drawing human consciousness as a source of energy in the off-screen mirror of the virtual art process. A new reading of the primary and analytical author's sources of mechanisms for instilling the primordial human awareness of the essence of the acquired knowledge as a transformative evolutionary educational bridge to future generations. Using one's own pedagogical artistic experience as a practical tool for implementing the proposed topic.*

*Conclusions: What exactly will give rise to the transition and long stay of human consciousness where there is no language of the human body, which identifies our state in the living space of art and education? The final result of the possible synthesis of the primary source of human tools and the tools of the screen image of the virtual student is impressive. What to expect if we find ourselves in front of a horrible face of a robot machine that will dictate its own algorithms for obtaining virtual knowledge? Defining human quality as a subject of virtual new knowledge in the period of distance learning.*

*Key words: self-organization, digitalization, virtual education, consciousness, thinking, human learner, off-screen mirror, body, tools, art education, methodology, living space, virtual reality, digital mold.*

**Актуальність проблеми.** Неготовністю, котра застала зненацька людину освітнього процесу 20-х років 21 століття, до рухомого навчального мислення можна визначити наш теперішній педагогічний стан. Всі цифрові вигоди, що з набираючою швидкістю атакують людське буття раптом прийшли у якість активної протидії явищу вчитель-учень в часи пандемії коронавірусів. ТанDEM вчитель-учень раптом опинився у положенні багатоніжки, котру спитали як вона пересувається і дає раду з кожною своєю ногою поокремо. Делегування усіх своїх природних первинних творчих функцій від людини до комп'ютера цілком очікувано принесло «ефект ампутації» готовності бути самодостатнім як передавачу знань – вчителю так і отримувачу знань – учневі. Як знайти причину відторгнення у людському організмі здатності природної самоорганізації у пору дикої цифровізації? Чи не втягується людська свідомість, як джерело енергії, у позаекранне задзеркалля? Що породить перехід і тривале перебування людської свідомості там, де немає мови людського тіла, котре ідентифікує наш стан у просторі мистецькому та освітньому?

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Образно такий перехід описав філософ Х. Ортега-і-Гассет. Уявимо собі, що ми дивимося в сад через шибку. Наші очі мають пристосуватися. Те, що ми хочемо бачити, це сад, туди і направимо фокус нашої уваги, наш погляд проникає крізь скло, не зупиняючись. Бачити і сад, і скло, вставлене у вікні, – два несумісні процеси: один виключає інший, і кожен вимагає різного пристосування зору, як людського інструменту. (Ортега-і-Гассет, 1991, pp. 505-506).

Небезпекою тут є те, що двійником людини може стати досконала машина – автоматичний робот. Леруа-Гуран писав, що «подібний жах, тінь якого вже століттями переслідує людський розум, буде близький до реальності, якщо знайдуться люди, які регулюватимуть системи цих роботів» (Leroi-Gourhan, 1993, p. 248).

**Мета дослідження.** На початку 21 століття в освітніх науках відбувається формування нової парадигми, котру можна назвати «крутим поворотом до віртуальної освіти». При неточному розрахунку на повороті водія може знести з траси. Цим водієм є цілісність людина-учень. Характерне існування, для минулого розуміння, людини-учня як єдиного активного суб'єкта освітнього процесу починає піддаватися сумніву. По-новому розкривають місце людини-учня і в сучасному мистецькому освітньому процесі. Людина-учень виступає вже не тільки як сконцентрована думка, але як втілена тілесна істота. Тілесність людини перестає розглядатися лише як природна складова соціально-освітніх взаємодій, бо вона вміщує значно більше інструментів навколишніх взаємовпливів. Безсумнівно, при всіх своїх звершеннях людина-учень продовжує залишатися фізіологічною істотою. Тіло – це спосіб, яким природа стає людиною-учнем. Але для розкриття такого становлення недостатньо дуалістичних методів, що протиставляють суб'єкт і об'єкт, матеріальне і віртуальне, раціональне та ірраціональне, містичне і буденне. Тут вимагається інша методологія або нова парадигма сучасної віртуальної мистецької освіти, котра перегляне взаємовідносини між образом, як результатом знань, зображенням, як формою учня та тілом передекранної людини-вчителя.

**Виклад основного матеріалу дослідження.**

Необхідно в цілісності розглядати образ (знання), медіа (зображення учня на екрані) та тіло людини-вчителя. Ця тріада розташовується не в лінію, а швидше по колу, і будь-який компонент з неї може зайняти місце між двома іншими. Тут тіло людини є посередником між медіа (зображення) та образом. Так само як зображення є посередником відношення тіла та образу. Образ (знання) не міститься у зображенні, не міститься він і в тілі людини (наприклад, в нервовій системі або речовині мозку), він «міститься» в рухах і жестах посередників, що вибудовуються між тілом людини і зображенням учня на екрані.

Багато нових освітніх ідей передбачають стан «повороту до віртуальної освіти», розвиток нових методологій, які розкривають зв'язок еволюції людини і техніки, зв'язок мозку і мови, прискорення появи етапів формування нового освітнього організму, народження образної графіки і словесного символізму, що ведуть до появи нового учня віртуальної мистецької освіти. Поступово зникає домінанта вчителя як носія знань і створюється щось цілком інше під взаємовпливами інструментів людського тіла вчителя та екранного зображення учня, як поява цілісного творчого результату (знань) людини та машини.

За А. Леруа-Гурану, сенс жесту полягає в тому, яку роботу він здійснює, безвідносно до значень, що є у сторін спілкування, без необхідності в символічному коді або адресаті, котрий «зчитував» би жест як знак. Сучасна цифрова техніка не обмежується роллю зовнішнього розширення учня, вона вкорінена в рухах і жестах людей: вчитель-учень. Жест розуміється не як вид мови, а як частина будь-якої мови, як основа будь-якого творчого письма. Жести дають початок зв'язаним видам письма – коли видима мова зображення учня співвідноситься з чутною мовою мовлення вчителя. У даному контексті формування нової освітньої парадигми «повороту до віртуальності» саме видима мова зображень учня на екранах цифрових моніторів повинна синхронізуватися з чутною мовою мовлення вчителя. Небезпекою, котра приховано переслідує цей процес синхронізації є ризик цілком втратити інтерес до пізнання в учня. У такому разі відбудеться розрив традиції по формулі передачі знань «від вчителя до

учня» і почнеться незворотній процес до самоосвіти учня, котрий призведе до радикальної перебудови формули отримання знань. Формули у якій домінантним у тандемі вчитель-учень стане учень, як медіа зображення, тобто машина-робот.

Формується поява іншої мови передачі чи отримання знань, де за Леруа-Гураном: «Дві мови, що відштовхуються від одного джерела, існують на двох полюсах діючого поля – мова чутна, котра пов'язана з розвитком звуко-координованої сфери, і мова видима, котра, у свою чергу, пов'язана з розвитком координованої жестами сфери – жести тут переводяться в графічні символи» (Leroi-Gourhan, 1993, p. 195).

У центрі цих роздумів є людська освітня еволюція, з її вічною проблемою – що таке учень? Чи є це просто біологічна істота, фізично обмежена шкірою та інтелектуально обмежена вмістом черепа? Чи сутність учня полягає в трансцендентуванні у сферу зв'язків з вчителями, опосередковану мовою або у сферу нашої технічної залученості в матеріальне оточення, опосередковану цифровими інструментами та віртуальним простором?

Ми повинні відмовитися від постулату що мистецькі науки можуть отримати місце під сонцем, тільки за умови, що будуть залишатися відокремленими одна від іншої. Адже коли те, що ви досліджуєте, проходить через три різні мистецькі області (наприклад театр, спів та малярство), то вас вже більше не розуміють. Слід переглянути інтелектуальні звички протиставлення освітньої культури матеріальної і нематеріальної (зазвичай, що іменується «духовна») і змиритися з єдиним інтегральним способом передачі-отримання сучасних мистецьких знань. Необхідним тут є акцентування матеріальності «нематеріальної» культури, розкривати її як артефакти загалом.

Згідно теорії М. Маклюена, є речі, "hardware", такі як кулі та крючки, вилки та ложки, залізні дороги, космічні кораблі, радіоприймачі, комп'ютери та є речі невловимі, "software", такі як теорії та закони в науці, філософські системи, форми і стилі живопису, поезії, музики тощо. «Всі ці перераховування є артефактами, всі вони однаково людські та однаково піддаються аналізу» (McLuhan, 1988]. Людей мистецтва може налякати пропозиція розглядати витвір мистецтва як артефакт, але тут немає спроб при-

низити мистецтво. Навпаки, у цьому підході мистецтво вирає: ми можемо краще зрозуміти його дієвість. Артефакти утворюють середовище в якому формується людська тілесність. Ідея «тіла» тут може брати участь у різних дискурсах. Техніки тіла, жести – це різні способи, якими люди використовують своє тіло. Тіло це метафора людської частковості, але чуємо раптом звідкись, що «це всього лише тіло, а де душа, де дух?». Тіло це метафора людської цілісності, бо є «тіло душі, є тіло духу, і є, нарешті, тіло тіла (плоть)». Чим швидше людина навчиться ідентифікувати тіло віртуальних знань, тим швидше вона розпізнає дієві механізми та інструменти носіїв передачі цих знань.

На думку А. Леруа-Гурана, специфіка людського ставлення до світу полягає в тому, що люди можуть відокремлювати інструменти від свого тіла, тоді як інструменти тварин (а вони по-своєму досконалі) злиті з їхніми тілами (Leroi-Gourhan, 1993, p. 237). Виходячи з цієї думки процес віртуальної освіти без попередження позбавив вчителя педагогічного інструменту власного тіла. Того інструменти за допомогою якого відбувалась передача знань до учня з рук в руки. Моментально вчитель перетворився на «каліку з ампутованими кінцівками», але найцікавіше попереду.

Звільнення руки від функції руху призвело до виникнення двох важливих зв'язок. Перша з них – це пара «Рука – інструмент». Звільнення рота від функцій захоплення та утримання видобутку веде до актуалізації іншої пари "обличчя – мова". Моторні функції руки та особи виявляються вирішальними факторами у процесі становлення жесту, який пов'язаний з матеріальною дією, з одного боку, і з промовою, звуковим символом – з іншого боку.

Поворот до нової парадигми віртуальної освіти в сучасних мистецьких освітніх закладах пов'язаний з постановкою нових питань і визнанням ряду факторів. З чого складається спільність вчитель-учень? Складається вона з різних людей (разом з їх діяльністю та ідеями) чи варто включити сюди ще й предмети/об'єкти, які виникають в їх спільній освітній віртуальній діяльності? І що важливо: якщо предмети допускаються у віртуальну реальність, то як їх слід тлумачити – як символи віртуальних відносин (знаки) чи як речі, наділені самостійною активністю? Відповіді на ці важливі питання

прискорять процес засвоєння головних навчальних умов постійного програмного оновлення внутрішніх людських джерел знань і перекомунікують систему взаємовідносин вчитель-учень з посередником-екраном (роботом).

Віднайдення та освоєння нових правил гри на сучасному віртуальному освітньому полі перенаправить інтуїтивний шлях людини до первинних джерел спілкування, яким був жест. Жест – це вид мови, це частина будь-якої мови. Наша мова опирається на жести артикуляції. У нас немає підстав протиставляти «мову слів» та «мову жестів». Жести опираються односторонній семіотичній концептуалізації, жест не знак, «жест є робота, що передують створенню знака (сенсу) під час комунікації» (Крістева, 2004, p. 116).

Поворот до віртуальної освіти пов'язаний з визнанням того, що предмети – це не просто знаки, і люди не є єдиними діячами в мистецько-освітньому процесі. Активність речей/об'єктів змушує до них прислухатися. Учні впорядковують об'єкти і самі виявляються ними ж впорядкованими. Ми підпорядковані речам, а не знанням про речі. Саме через них розкривається несхожість різних людей. Довіра між людськими несхожостями створить символічний місток передачі знань від вчителя до учня, як двох опонентів єдиного цілісного гравця на освітньому технічному віртуальному полі сьогодення.

Технічні пристрої, на думку Леруа-Гурана, це одночасно інструменти та жести, організовані у визначеному положенні. Такий синтаксис надає серіям дій як стабільність, так і гнучкість (Leroi-Gourhan, 1993, pp. 231-233). Під час передачі знань у режимі дистанційного навчання через екран монітору відбувається технічна трансформація або швидше деформація матеріалу. Цей факт унеможлиблює природність первинного імпульсу подачі матеріалу вчителем, бо утворюється прошарок непізнаного вакуума між двома сторонами навчального процесу. Визначити інструментарій для розкодування цього вакуума є безкінечною роботою, бо кожного разу коли вчитель та учень сідають по обидва боку екрану природа цього непізнаного вакуума змінюється за принципом щомиттєвої зміни людських свідомостей цілісного суб'єкта вчитель-учень.

Розуміння розвитку сучасної освітньої техніки в сторону повороту до віртуальної освіти, як зовнішнього розвитку людини-учня, ускладнюється. Основний принцип нової парадигми віртуальної освіти – опосередковування, використання проміжних ланок у ставленні до віртуального освітнього процесу переноситься в середину людини-учня, опосередковування пронизує всю освітню органіку від вчителя до учня. Ця перспектива спонукає нас представляти сучасну освітню техніку в якості цифрового освітнього феномена – передумови такої техніки були присутні біля витоків сучасної віртуальної освіти і розвивалися поступово з плином часу.

Перехід від класичної освітньої моделі до сучасної віртуальної пов'язаний з технічним звільненням від прямих зв'язків з організмом учня і прагне жити власним самодостатнім життям. Ця самодостатність видавлює з освітнього поля діяльності живу природню ініціативу педагога, як носія джерела знань. В результаті такого видавлення стається розкол освітнього поля на безкінечну кількість шматків зі своїми лідерами вчитель-учень. Цей процес схожий з дрібленням космічних планет у всесвіті. Результатом стає поява нових світів.

Цей процес супроводжується поділом праці, встановленням підгруп всередині біологічного виду людина-учень. Роздуми над цим опиралися на величезний перелік описаних практичних мистецьких перетворень через малярство, музику, спів, танець, акторство, які спочатку здійснюються силами самої людини-учня, потім силами сучасних цифрових пристроїв, а тепер інструментами віртуальної освіти. Винахід різних видів таких цифрових пристроїв слід розглядати не тільки як порив людського духу, але і як віртуально еволюційне явище, як мутацію зовнішнього соціокультурного матеріального організму, який продовжує фізіологічне тіло учня. Передбачити подальші наслідки розвитку таких мутаційних процесів неможливо, але вони триватимуть хочемо ми того чи ні.

Було б помилково думати, що спочатку завершується процес біологічної еволюції, а потім з'являється віртуальна техніка і чарівно довершує процес становлення учня. Техніка виявляється аж ніяк не зовнішньою силою, вона вбудована в процес становлення біологічного виду людини-учня. Більш того, опосеред-

кування входять в процеси життя багато давніших форм, ніж вид людини-учня. Захоплюючи картину еволюції створює вчений – від риб до комп'ютерів і своїм масштабом вона не може не захоплювати людину-учня.

Бути людиною-учнем означає одночасно створювати відстань між собою і тим, що знаходиться за межами такої людини, і приречено намагатися подолати цю відстань за допомогою різних засобів сприйняття (зір, слух, дотик), тілесні дії і рухи, а також емоції та усвідомлення, що знаходяться в системах віри і прийняття рішень, пам'яті та оцінки речей/об'єктів.

Отже, у парадигмі сучасної віртуальної мистецької освіти інструменти (віртуальні пристрої) та тіла (вчитель-учень) глибоко вросли одне в одного, винаходять одне одного, штурмують одне одного, провокують на створення нових форм та якостей одне одного. Можливо, це й лежить в основі подолання дуалізму інтелекту та інстинкту, матеріального та нематеріального, речового та смислового, раціонального та ірраціонального, свідомого та несвідомого, духовного та мирського. Поступове стирання різниці між цими крайніми полюсами і призведе до формування нової парадигми сучасної мистецької віртуальної освіти та появи новітнього формату цілісності вчитель-учень. Відкидаючи архаїчну дихотомію інтелекту та інстинкту у поясненні педагогічної діяльності введемо поняття «технічної операції», керованої цифровими програмами, які генетично не передаються, але й не піддаються свідомому людському контролю. Ця «технічна операція» нероздільно пов'язана з людською пам'яттю, де мистецькі складові (театр, музика, танець, образотворче мистецтво) є нероздільними та інтегрованими у єдине ціле.

Леруа-Гуран розрізняє три види пам'яті, які програмують поведінку. Перший вид пам'яті – це генетична пам'ять, котра присутня у всіх живих істотах, вона формує автоматичні поведінкові акти, суміщені з нашою біологічною природою: харчування або сексуальна поведінка. Другий вид пам'яті – індивідуальна пам'ять, яка накопичує програми через досвід та навчання. Вона існує на певному рівні у ссавців, але кількісно та якісно вирізняється у людей. Ця пам'ять передається та зберігається через рухи та за допомогою мови. Цей рівень поведінки пов'язаний з послідовністю



дій, набутих через досвід та навчання, але які існують і в «напівавтоматичному» неусвідомленому людському режимі. Але є ще й третій тип пам'яті: етнічна чи соціальна пам'ять. Ця пам'ять передбачає поведінку, що опирається на техніку, де мова грає домінуючу роль чи за умови повторення послідовності операцій чи при створенні нових освітніх послідовностей. Знаряддя праці людини – це інструмент, котрий звільняє її від генетичного примусу, тоді як тварини генетично прив'язані до свого власного виду. Мова – це дієвий інструмент, який звільняє від живого досвіду. Досвід людини каналами пам'яті піддається трансформації у мову. Матерією збереження пам'яті є унікальність мови у тісному зв'язку з матеріальністю жесту. Тому було б логічніше, за Леруа-Гураном, співвідносити інстинкт не з інтелектом, а з мовою (Leroi-Gourhan 1993: 221).

Але ні інстинкт, ні інтелект неспроможні розглядатися як причини, керуючі поведінкою – вони наслідки. «Серед тисячі індивідів, котрі отримали музичну освіту тільки один може бути генетично придатним стати великим виконавцем, про якого можна сказати, що він чи вона грають за інстинктом, але серед тисячі музично обдарованих індивідів тільки один, можливо, отримав музичну освіту – інші ніколи не отримають шанс сформувати свою пам'ять музичним виконанням, та зв'язок між їх генетичною придатністю та вимогою зовнішнього оточення ніколи не буде встановленим» (Leroi-Gourhan 1993: 225).

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Нерішучість та цинізм учня віртуальної

освіти цифрового сьогодення є результатом невдалої домінуючої архаїчної педагогічної політики, котра стає повсякчас на ті самі граблі перефарбувавши їх заздалегідь. Поки ми не позбавимось страху повернути собі наші власні вроджені інструменти спілкування до тих пір ми не вийдемо з хибного кола нав'язування омертвілих педагогічних моделей і самотужки станемо жертвами машин-роботів віртуального освітнього процесу.

Наша боягузлива внутрішня дитина, яку ми не можемо змінити, живе у нашому мозку вічно. Але з нею можна побудувати іншу дитину, героїчну, сміливу та нестримно спраглу до пізнання нового. Тому спробуємо не зневіритись в сьогоденні заради таємничого майбутнього, що колись прийде і прийняти це припинивши стверджувати, що все ще попереду, у майбутньому.

Як нам вибратися з цифрової плісняви сьогодення, у якій ми наче у клітці. Ми змушені вважати, що світ розділюється на протилежності, і що ми повинні брати участь в одній з них, виключаючи іншу. Чому б не повстати проти визначень цих протилежностей, які замикають нас у вежах з цифрових кісток? Як вибратися з цієї віртуальної плісняви, в якій ми опинилися? Робити нове – це антидот до страху заляклого повторення: робити те, чого ніколи не ми ще не робили, і чим важче, тим краще. Таким чином ми уникнемо впадання у спокусу цифрового освітнього віртуального дерева, яке хоче тримати нас прив'язаними до застарілих конструкцій неінтегрованої у цілісний комплексний процес пізнання мистецької освіти.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Берджер Д. Блокнот Бенто: як зароджується імпульс щось намалювати? Москва : Ad Marginem, 2012. 168 с.
2. Берджер Д. Фотографія та її призначення. Москва : Ad Marginem, 2014. 220 с.
3. Крістева Ю. Жест: практика чи комунікація? // Крістева Ю. Вибрані праці: Руйнування поезики. Москва : РОССПЕН, 2004. С. 114-135.
4. Круткін В.Л. Матеріальність соціокультурного життя в антропології Андре Леруа-Гурана // Журнал соціології та соціальної антропології. 2015. Т. 18. № 4 (81). С. 187-199.
5. Ортега-і-Гассет Х. «Дегуманізація мистецтва» та інші роботи / Пров. з ісп. Москва : Райдуга, 1991. 638 с.
6. Паршіков А.М. Знімаю не я, знімає камеру. Б. д. <<http://parshchikov.ru/nulevaya-stepen-morali/snimayu-neya-snimaet-kamera>>.
7. Damisch H. Five Notes for Phenomenology of Photographic Image // October. 1978, Summer. Vol. 5. P. 70-72.
8. Ingold T. Tools for the Hand, Language for the Face : An Appreciation of Leroi-Gourhan's Gesture and Speech // Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences. 1999. Vol. 30. No. 4. P. 411-453.
9. Laruelle F. The Concept of Nonphotography. New York : Sequence, 2011. 303 p.
10. Manovich L. Image Future. 2006. [http://manovich.net/content/04-projects/048-image-future/45\\_article\\_2006.pdf](http://manovich.net/content/04-projects/048-image-future/45_article_2006.pdf).

11. McLuhan M., McLuhan E. *Laws of Media : The New Science*. Toronto ; Buffalo ; L.: University of Toronto Press, 1988. 252 p.
12. Miller D. *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford : Blackwell, 1987. 240 p.
13. Miller D. *Artefacts and Meaning of Things* // Ingold T. (ed.). *Companion Encyclopedia of Anthropology*. L.; New York : Routledge, 1994. P. 396-420.

#### REFERENCES

1. Berger D. (2012) *Bloknot Bento: yak zarodguetsia impuls shchos namaluvaty. [Bento's notebook: how the impulse of something on draw?]* Moskow : Ad Marginem, [in Russian]
2. Berger D. (2014) *Fotografia ta ii pryznachennya. [Photography and its purpose]*. Moskow : Ad Marginem [in Russian]
3. Kristeva Y. (2004) *Gest: praktyka chy komunikatsia. [Gesture: practice or communication?]* *Kristeva Y. Selected works : The destruction of poetics*. (pp. 114-135) Moskow : ROSSPEN [in Russian]
4. Krutkin V. (2015) *Materialnist sotsiokulturnogo guttia v antropologii Andre Lerua-Gurana. [The materiality of socio-cultural life in anthropological Andre Leroy-Guran]* *Journal of Sociology and Social anthropology*. T. 18. № 4 (81). (pp. 187-199) [in Russian]
5. Ortega y Gasset X. (1991) *Degumanizatsia mystetstva ta inshi roboty. [“Dehumanization of Art” and other works]* Prov. with isp. Moskow : Raiduga, 638 s. [in Russian]
6. Parshchikov A. *Zminau ne ia, znimaie kamera. [I'm not shooting, I'm shooting a camera]*. B. d. Retrieved from <http://parshchikov.ru/nulevaya-degree-morale/snimayu-ne-ya-snimaet-kamera>
7. Damisch H. (1978) *Five Notes for Phenomenology of Photographic Image*. October, Summer. (Vol. 5), (pp. 70-72)
8. Ingold T. (1999) *Tools for the Hand, Language for the Face : An Appreciation of Leroi-Gourhan's Gesture and Speech* // *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*. Vol. 30. No. 4. (pp. 411-453)
9. Laruelle F. (2011) *The Concept of Nonphotography*. New York : Sequence, (p. 303)
10. Manovich L. (2006) *Image Future*. Retrieved from [http://manovich.net/content/04-projects/048-image-future/45\\_article\\_2006.pdf](http://manovich.net/content/04-projects/048-image-future/45_article_2006.pdf).
11. McLuhan M., McLuhan E. (1988) *Laws of Media : The New Science*. Toronto ; Buffalo ; L. : University of Toronto Press. (p. 252)
12. Miller D. (1987) *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford : Blackwell, (p. 240)
13. Miller D. (1994) *Artefacts and Meaning of Things* // Ingold T. (ed.). *Companion Encyclopedia of Anthropology*. L.; New York : Routledge, (pp. 396-420)

УДК 78.02+781.1

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-5>

### **Сергій ГРІНЧЕНКО**

*Народний артист України,*

*професор кафедри баяна і акордеона,*

*Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,*

*вул. Архітектора Городецького 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001*

*grinserg@ukr.net*

*ORCID: 0000-0002-1340-7040*

### **Віталій ЗАЄЦЬ**

*кандидат мистецтвознавства,*

*доцент кафедри баяна і акордеона,*

*Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,*

*вул. Архітектора Городецького 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001*

*zaetsa@ukr.net*

*ORCID: 0000-0002-1013-5270*

**Бібліографічний опис статті:** Грінченко, С., Заєць, В. Охманюк, В. (2022). Функціональна суть мікроструктурного інтонування в процесі формування виконавської майстерності музиканта. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 35–42, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-5>

## **ФУНКЦІОНАЛЬНА СУТЬ МІКРОСТРУКТУРНОГО ІНТОНУВАННЯ В ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МУЗИКАНТА**

*У статті розглянуто функціональну суть технологічного процесу вимовлення формул мікроструктурного інтонування у площині розвитку емоційного мислення музиканта-виконавця.*

*Одним з найважливіших аспектів у даному процесі виховання є момент пізнання в інтонуванні образно-звукових сполучень на протязі часового (від початкової стадії навчання – до періоду зрілої майстерності) спілкування з музично-виконавським мистецтвом.*

*На даному етапі генерується нове бачення технологічних дій щодо механізмів втілення практично-емоційних сутнісних дій мислення музиканта-виконавця. Усвідомленість оперування формулами мікроструктурного інтонування в процесі навчання – це, перш за все, взаємодія механізмів дискурсивності, аналогії, інтуїції, мимовільного запам'ятовування.*

*Процес вимовляння інтонаційних мікро-макропобудов є одним із видів діяльності. Це означає, що йому притаманні певні специфічні характеристики-ознаки, властиві діяльності в загальному розумінні даного поняття (активність, вмотивованість, цілеспрямованість, ситуативність, евристичність).*

*Якісні характеристики формул смислового вимовляння мікроструктурних побудов як діяльності забезпечують умови для створення кінцевого продукту (а саме – наповнення художньо-образним інтерпретаційним змістом музичного твору), якому також притаманні певні якості (структурність, логічність, цілеспрямованість, інформативність, виразність, продуктивність, автоматизованість, гнучкість та динамічність).*

*Всі якості як функціональна суть технологічного процесу вимовляння формул мікроструктурного (смислового) інтонування шляхом їх інтеграції обумовлюють емоційний вплив на слухача і складають операційний професіональний комплекс.*

*Використання формул мікроструктурного інтонування у практиці музичної педагогіки дієво-ефективне і як правило діє на усвідомленому і процесуальному підрівнях, що слугує різнонаправленому розвиткові мислення музиканта-виконавця.*

**Ключові слова:** технологія, методологія, специфіка виконавського мислення, мікроструктурне інтонування.

**Sergiy GRINCHENKO**

*People's Artist of Ukraine,*

*professor at the Department of Bayan and Accordion,*

*Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, st. Architect Gorodetsky 1-3/11, Kyiv, Ukraine, 01001*

*grinserg@ukr.net*

*ORCID: 0000-0002-1340-7040*

**Vitaliy ZAETS**

*PhD in Arts*

*associate professor at the Department of Bayan and Accordion,*

*Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, st. Architect Gorodetsky 1-3/11, Kyiv, Ukraine, 01001*

*zaetsa@ukr.net*

*ORCID: 0000-0002-1013-5270*

**To cite this article:** Grinchenko, S., Zaets, V. (2022). Funktsionalna sut mikrostrukturnoho intonuvannia v protsesi formuvannia vykonavskoi maisternosti muzykanta [The functional essence of microstructural intonation in the process of forming the musician's performing skills]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 35–42, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-5>

## THE FUNCTIONAL ESSENCE OF MICROSTRUCTURAL INTONATION IN THE PROCESS OF FORMING THE MUSICIAN'S PERFORMING SKILLS

*The paper considers the functional nature of the process pronouncing formulas microstructural intonation as a tool of emotional thinking of the performing musician.*

*One of the most important aspects in the process of education is a moment of knowledge of intonation figuratively audio messages over the time (from the initial stage of training - before the period of the mature skill) to communicate with music and the performing arts.*

*At this stage, it generates a new vision of technology on the mechanisms of action of the essential practical and emotional thinking actions of the performing musician. Awareness of operating formulas microstructural intonation in the learning process - is, first of all, the interaction mechanisms of discourse, analogies, intuition involuntary memory.*

*The process of casting intonation micro-macro constructions is one of the activities. This means that it has certain specific characteristics, characteristics of an activity in the general sense of the concept (activity, motivation, focus, situational, heuristics).*

*The qualitative characteristics of the semantic formulas casting microstructure constructions as activities provide the conditions for the creation of the final product (ie - filling the artistic and imaginative interpretive content of a piece of music), which is also characterized by a certain quality (structure, consistency, commitment, information content, expressiveness, performance, automation, flexibility and dynamic).*

*All qualities as functional essence of the process of microstructural pronouncing formulas (notional) intoning by integrating them cause emotional impact on the listener and make operational a professional suite.*

*The use of micro-structural formulas of intonation in the practice of music pedagogy effectively, efficiently and usually operates on a conscious and sub-level procedural, that is multidirectional development of thinking of the performing musician.*

**Key words:** *technology, methodology, specific of performance thought, microstructural intoning.*

**Постановка проблеми.** Постійна актуальність даної теми визначається необхідністю розкриття специфічної безперервності процесу логічного мислення музиканта-виконавця як творчої особистості в пошуках художньо-образних інтелектуально-почуттєвих надбань. Тому, необхідно звернутись до загального розуміння поняття *логіки* – науки про можливості людського інтелекту в розумінні глобальних закономірностей і процесів існуючої дійсності з однієї сторони і, з іншої, – науки про пізнання найтонших нюансів людської психіки – духо-

вності; науки, яка визначає пізнання не сама собою (не дивлячись на певні напрацювання прийомів, методів, засобів, понять, тлумачень, формотворчих сполук тощо), а за допомогою конкретних інтелектуально-операційних дій людини.

Оскільки *діяльне* постійно присутнє як при-таманне особистості (навіть у бездіяльному проходять процеси діяльного, наприклад, – асоціативно-почуттєво-розумові), то і відображення діяльного завжди, безсумнівно, втілюється в логічних операціях.



Незалежно від аспектів, які безпосередньо керують становленням логічного мислення, доцільно констатувати, що конкретно-необхідні музично-виконавські дії конкретної особистості у порівнянні із загально науковими, мають визначальне значення.

Вище зазначене спонукає науковців до комплексного дослідження ідей смислового інтонування через усвідомлення специфіки психофізіологічних станів-процесів музиканта-виконавця при тлумаченні та виконанні музичних творів.

**Аналіз досліджень.** «Музика не існує поза процесу інтонування» (Асаф'єв, 1971: 226). Визначення, на наш погляд, цілком вірне, бо поза інтонування не може існувати не тільки музика, а й взагалі – елементарне людське спілкування.

Звертаючись до музикознавчо-методологічної літератури у музикознавстві зауважимо, що вряд чи є ще багато таких часто вживаних слів як «інтонація» або «інтонування». Істотні напрацювання у вивченні інтонаційної природи музики зроблено Б. Асаф'євим і Б. Яворським.

Огляд більшості публікацій демонструє, що музична інтонація є незмінно важливим засобом для виконавця у втіленні інтерпретаторського задуму виконуваного музичного твору, але при цьому, на жаль, не розглядають зовсім, або в недостатній мірі, осмислене інтонування як технологічний процес (Медушевский, 1976; Сохор, 1980; Малинковская, 1990; Арановский, 1974). Звідси постановку самої мети навчання – навчання інтонаційного (логічного) мислення – не забезпечено реалізуючим технологічним комплексом засобів і прийомів, що, як наслідок, призводить до певної девальвації як самої ідеї інтонування, так і використовуваних способів.

Натомість у теорії виконавської майстерності М. Давидова роль технологічних засобів виконують формули мікроструктурного інтонування. Маючи на увазі, що музика є процес безперервної модифікації напруженостей і співнапруженостей у великому й малому масштабі часу, автор цілком правомірно пропонує звести всі виконавські завдання до єдиного знаменника: «до створення динаміки процесу смислового інтонування, до динаміки в найширшому її значенні» (Давидов, 2004: 45).

**Мета статті** – розглянути якісні характеристики-ознаки механізмів втілення прак-

тично-емоційних сутнісних дій мислення музиканта-виконавця, що спрацьовують в процесі конкретно-усвідомленого оперування формулами мікроструктурного інтонування.

**Виклад основного матеріалу.** За М. Давидовим, формули мікроструктурного інтонування складають технологічну основу виконавського інтонування (Давидов, 2004). Їх діяння активізує й розвиває логічне музичне мислення музиканта-виконавця разом із комплексним формуванням виконавської майстерності. «Якщо учень не опанує елементарними навичками смислового інтонування, то подальша перспектива стати майстром «інтонованого смислу» – сумнівна. Провід – *смислове інтонування і мистецтво інтонованого смислу* (логічно-обумовлене) становить перспективу формування емоційно-логічного виконавського мислення музиканта» (Самітов, 2011: 104).

Говорячи про навчання осмисленого інтонування на мікрорівні, може скластися враження що весь навчальний процес зводиться до звичайного, так би мовити, насичення (часто не одухотвореного) традиційного навчального процесу вимовлюваними формулами, що, звичайно, покращувало б його частково, але не в змозі по суті вплинути на цілісне осмислення музичного твору. Але, в міру того як змінюється формування мотиваційних спрямовувань щодо поставленої мети, повинна змінюватись і схема навчання, бо певна мета може бути досягнута тільки за допомогою визначених, адекватних їй засобів (від навчання вимові на рівні мікроструктур до його навчання на рівні макроструктур), де кінцевим результатом є навчання цілісного інтонаційного художньо-образного виконавського мовлення.

Паралельно вимовлянням мікро-макроструктурних утворень як м'язово-рухових навичок постає проблема розширення образно-емоційної сфери виконавця. У цьому напрямку необхідно відзначити науково-практичні спостереження В. Самітова, який відзначає, що є два найбільш оптимальні шляхи: поглиблення інтонованого смислу музичного матеріалу і, в зв'язку з цим, вибір репертуару, наприклад, програма для середніх спеціальних музичних шкіл за фахом баян (Спеціальний інструмент баян, 2005). Саме ці фактори за його словами виховують почуттєве ставлення до сприйняття нових вражень, почуттів, емоцій. В. Самітов

концентрує увагу на тому, що «одним з найважливіших аспектів у даному процесі виховання є момент пізнання в інтонуванні образно-звукових сполучень на протязі часового (від початкової стадії навчання – до періоду зрілої майстерності) спілкування з музично-виконавським мистецтвом» (Самітов, 2011: 102).

М. Давидов пропонує важливу тезу: тандем слухо-моторних уявлень і м'язово-дотикових навичок є першочерговим у втіленні інтонаційного осмислення музичного процесу як генеруючої ланки загального художньо-образного виконавського мислення (Давидов, 2004).

Тут може виникнути заперечення, що при цьому відділяється смислово-розумовий процес від технологічних дій. Але в даному випадку мислення музиканта-виконавця формується залежно й незалежно від кінцевих результатів інтерпретаційного пошуку природним чином у процесі реальної пізнавальної діяльності, живого конкретно-усвідомленого оперування формулами мікроструктурного інтонування в контексті конкретного музичного матеріалу. Адже виконання музичного твору як процес усвідомлення вимагає досконалого володіння знаряддями всіх технологічних засобів музично-виконавської виразності.

На даному етапі генерується нове бачення технологічних дій щодо *механізмів* втілення практично-емоційних сутнісних дій мислення музиканта-виконавця. Назвемо їх:

1. Механізм орієнтації та оцінки власних почуттів, що формується в процесі спілкування й навчання.

2. Механізм *художньої* цілеспрямованості виконуваних задач.

3. Механізм прогнозування вимовляння мікро-макроутворень у процесі розгортання *драматургії* музичного твору.

4. Механізм *комбінування* масштабнотематичних структур: мотивів, фраз, речень, періодів, – тобто, семантичних ритміноінтонаційних одиниць.

5. Механізм *конструювання* змістовної структури і авторської концепції музичного твору.

6. Механізм *саморегуляції*, що відповідає за досконале вимовляння власного бачення моделі виконаного твору.

Дані механізми сприяють вирішенню подальших творчо-виконавських намірів.

Відзначимо, що процес вимовляння інтонаційних мікро-макропобудов є одним із видів діяльності. А це означає, що йому притаманні певні специфічні характеристики-ознаки, властиві діяльності в загальному розумінні даного поняття. Виділимо її наступні типи: *активність, вмотивованість, цілеспрямованість, ситуативність, евристичність*.

*Активність.* Вимовляння формул мікроструктурного інтонування (сислове інтонування) – це завжди процес активний (навіть у період фізіологічно-рухового спокою), бо в ньому виявляється ставлення виконавця до змісту виконаного твору (його елемента, уривка). Притому, це виявляється не тільки тоді, коли виконавець інтонує виконання музичного твору, але й у слухача, в період коли він слухає (так звана внутрішня активність). У даному разі мається на увазі не та її сторона, яка спрямована на пасивне мимовільне слухання, на розуміння самого вимовляння музичної матерії (рецепція – процес є по-своєму активний), а й активність реакції на те, що сприймається: попутна оцінка змістовної сторони інтонованого абрисного вимовляння елементів мелодичної структури та вимовляння окремих інтонацій, часткове передбачення-планування виконавської ідеї (задуму) і т. д. Внутрішня *активність* можлива лише завдяки тому, що предмет спілкування (музична матерія) значить для даної особистості, а відповідно викликає і породжує в неї певні емоції, емоційне ставлення.

Саме *активність* забезпечує ініціативну інтонаційно-вимовну поведінку музиканта-виконавця, що є необхідною умовою для досягнення поставленої мети, намічених цілей.

*Вмотивованість.* Осмислене інтонування від психофізіологічних спонукань завжди вмотивоване, адже, існує потреба у звершенні мотиваційних дій, які керуються *мотиваційними намірами*, що обумовлено генетичними психофізіологічними потребами виконавця.

В основі мотиваційних намірів лежить потреба, перш за все, в донесенні до слухача образно-емоційного змісту-задуму виконаного музичного твору і власного проникнення в його образно-емоційний зміст із метою сприймання нових алегорично-афективних вражень від цього проникнення як особистісних, так і слухачьких. З іншого боку – це потреба у звершенні окремої інтонації, інтонаційної мікро-макропобудови.

Смислове інтонування мотивується потребою вираження почуттів, які вже закладені й набуті у свідомості виконавця.

*Цілеспрямованість.* Будучи актом мотивованим, процес смислового інтонування завжди цілеспрямований, оскільки будь-яке вимовляння інтонаційних мікро-макропобудов має певну мету. Можна було б висловитися, що їх безцільне вимовляння не має жодного відношення до виконавської інтерпретації музичного твору. І це частково вірно. Але, з іншого боку, виконавець у процесі заучування формул, що зводиться до такого поняття як вправи, оволодіває технологічним художньо-інтерпретаторським комплексним потенціалом, який у перспективі стає основою у формуванні виконавської майстерності.

Виконавець-інтерпретатор завжди хоче досягти своїми виконавськими діями певної мети: показати власне ставлення до виконуваного твору; власні інтелектуальні й технічні спроможності, як виконавця; донести його зміст, переконати слухача тощо.

Подібні цілі можна назвати комунікативно-інтерпретаторськими завданнями музиканта-виконавця. Їх розв'язанню і служить цілеспрямованість смислового інтонування, тобто підпорядкованість усіх його якостей (як діяльності та як продукту) виконанню поставлених завдань в процесі виконання музичного твору. Тому смислове інтонування як процес дієвий може бути дійсно спрямовано-направленим лише тоді, коли йому властиві всі необхідні для цього якості, що інтегруються в самій цілеспрямованості.

За кожним із комунікативно-інтерпретаторських завдань, що виникають в окремих ситуаціях у процесі вивчення й виконання музичного твору, стоїть фронтальна мета смислового інтонування як діяльності. Вона полягає не просто в донесенні якоїсь інформації до слухача, а у впливі на нього самого на образно-емоційно-афектному рівні. У цьому полягає й визначальна суть смислового інтонування як засобу контактування між виконавцем і слухачем, що здійснюється завдяки вміло-професійній стратегії (реалізація творчих задумів) і тактиці (лінія, яку проводить виконавець у процесі виконання поставленої мети) інтерпретатора.

Напрошується висновок – музикант-виконавець повинен досить добре володіти тех-

нологічним звуко-дефініційно-мовленнєвим комплексом, уміти адекватно до ситуації тактико-стратегічно варіювати в процесі виконання музичної матерії в ім'я досягнення накресленої цілі – інтерпретації музичного твору як виконання комунікативно-творчої інтелектуально-технічно непрості задачі.

*Ситуативність* смислового інтонування як діяльність проявляється в співвідношенні мікроінтонаційних побудов з макрозагальними компонентами в процесі виконання музичного твору, а також у їх взаємспіввідношенні. Маємо на увазі здатність мікроінтонації вміщуватись у загальну інтонаційну систему вземоспіввідношень, розвивати й рухати її в бажаному напрямку.

*Евристичність.* Мабуть, у кожній діяльності завчені, автоматизовані дії час від часу, повторюються по мірі своєї необхідності в залежності від ситуації, яка теж повторюється, репродукується. Людина, природно, в подібній ситуації спирається на відомі для неї алгоритми. Але будь-яка діяльність (у тому числі й виконавсько-творча) не може бути повністю алгоритмізована. Адже з виконавської практики відомо, що кожного разу, в залежності від різноманітних обставин, пов'язаних як із внутрішнім станом виконавця (настрій, самопочуття, наміри тощо), так і зовнішніми чинниками (акустика, реакція слухача(-ів) тощо), породжується, комбінується нова мікро-макроінтонаційна побудова відповідна ситуації та її вирішенню. Така непередбачуваність інтонаційно-смислових намірів та їх реалізація і є *евристичність* індивідуального виконавського процесу.

Якісні характеристики формул смислового вимовляння мікроструктурних побудов як діяльності забезпечують умови для створення кінцевого продукту (а саме – наповнення художньо-образним інтерпретаційним змістом музичного твору), якому також притаманні певні якості.

До таких якісних характеристик належать: *структурність, логічність, цілеспрямованість, інформативність, виразність, продуктивність, автоматизованість, гнучкість та динамічність.*

*Структурність.* Це якість, яка виявляється в тому, що формули як логічні побудови і як одиниці вимовляння перш за все мають свою власну структуру, яка притаманна будь-якому їх

рівню (чи то поодиноких фраз та їх сполучень, чи цілісної форми твору).

Пізнання структури всіх рівнів і визначення на цій основі інтонаційних мовленнєвих задумів має для навчання інтонаційного мовлення першочергове значення, оскільки кожний із їх рівнів надає виконавцю низку труднощів – технологічних, розумових. Це обумовлює певну кількість помилок у логічному інтонаційному промовлянні міжфразових з'єднань, що може призвести до неорганічності побудови розуміння загальної моделі музичного твору. Тому наступною, не менш важливою якістю є *логічність* як критерій сприйняття якісних характеристик.

Щодо *логіки* смислового інтонування, мається на увазі така якість, яка забезпечується певно організованою послідовністю викладення мікро-макроінтонаційних побудов на всіх рівнях їх усвідомлення, пов'язаних поміж собою як внутрішньо, так і в цілісному контексті зовнішніх образно-змістовних взаємостосунків.

*Логічність* мікро-макроінтонаційних побудов служить цілі донесення драматургії художнього змісту інтерпретованого виконавцем музичного твору до слухача. Саме тому вона *невід'ємно пов'язана з цілеспрямованістю*.

*Цілеспрямованість* вимагає неабиякої професійної майстерності виконавця. Виконавець повинен на мікро-макрорівні єдності цих побудов утворювати *модель* виконуваного музичного твору й передбачати його цілісну драматургію.

*Інформативність*. Зважаючи на загально-визнане, нібито просте, на перший погляд, розуміння такого широковживаного й широкомасштабного поняття як *інформативність*, вважаємо за необхідне визнати за найбільш об'єктивне, особливо, в нашій площині уваги, трактування В. Тростнікова: «З самого початку раз і назавжди запам'ятаємо головне: інформація є характеристикою не повідомлення, а співвідношення між повідомленням і його споживачем» (Тростников, 1970: 15). Згідно з цим судженням визначається факт того, що без наявності слухача, хоч би й уявного, говорити про інформацію так само не рентабельно, як і без наявності самої інформації-повідомлення. У даній ситуації інформативність утворює сполуку з такими поняттями, як користь, ефективність, цінність, враження тощо. Це обумовлює те, що інформація, закладена в інтонаційно-смисловій інтонованості музичної матерії, має

неоднаковий ступінь інформативності, в залежності від індивідуальних особливостей як слухача, так і виконавця, де цінністю виступає міра впливовості на слухача.

Звідси стає зрозумілим, що смислове інтонування виступає в ролі засобу спілкування між виконавцем і слухачем, володіючи *інформативністю* разом із усіма продуктивними якостями в процесі акту донесення образно-емоційного змісту виконуваного твору до слухача.

*Виразність*. Це якість осмисленого інтонування, яка слугує його дієвості. Як приклад, виразність проявляється в таких параметрах: логічний наголос, інтонаційне оформлення, емоційна окраска тощо.

*Продуктивність*. На дану якість, на нашу думку, слід звернути особливу увагу. Процес вимови мікро-макроструктури як першооснови інтерпретаційного задуму і його втілення в процесі виконання музичного твору безсумнівно формує новий якісно-рефлексивний продукт. Дана якість проявляється в наступних психолого-фізіологічних механізмах: репродукція, трансформація, комбінування.

Механізм репродукції працює на основі пам'яті (у процесі смислового інтонування виконавець репродукує формули мікроструктурного інтонування). Але більш цінними в даному розумінні є механізми комбінування і трансформації. У процесі комбінування в ролі одиниць виступають готові репродуковані заготовки, блоки. Відзначимо, що комбінування може здійснюватись як у межах окремих фраз, мотивів, так і в рамках цілісного музичного твору. Тісно взаємопов'язаний із комбінуванням механізм трансформації. У результаті його дії виконавець інтонаційно видозмінює фразу або її частину, як виконувану, так і, можливо, ту, що буквально щойно з'явилася в його свідомості. Дані механізми роблять процес вимовляння формул мікроінтонування *продуктивним*, «живим», творчим.

Умовна *автоматизованість*, а також *гнучкість* і *динамічність* є такими якостями, які забезпечують здатність перенесення навичок і їх функціонування в межах нового музичного матеріалу та економію часу в оволодінні ним. Вони формуються в процесі всього періоду навчання після набуття інших якостей.

**Висновки.** Слід визнати, що перенесення мікроінтонаційних процесів на інтонаційно-



інформаційні побудови (блоки) дозволяє виконавцеві мати справу з абсолютно іншими об'єктами управління. Принципово іншими стають швидкість процесів, можливості просторового зв'язування їх (мікромакропобудов) одного з одним. Процес інтонування стає більш інтелектуально зрозумілим і контрольованим. У їх управлінні значно підвищується інтелектуальна, творча сторона. Адже, кожен мікромакроелемент не просто «гвинтик» цілого, а важливий інтегрований елемент цілісного інтелектуально-художнього витвору. Мета полягає в тому, аби зробити творчі рефлексії виконавця практично миттєвими, а інтелектуально-творчо-стратегічне мислення безперервним інтерактивним реалізуючим процесом реструктуризації музичної матерії.

Всі якості як функціональна суть технологічного процесу вимовляння формул мікроструктурного (смыслового) інтонування шляхом їх інтеграції обумовлюють емоційний вплив на слухача і складають операційний професійний комплекс.

Згідно з викладеним матеріалом ми вважаємо, що процес оволодіння вимовлянням музично-інтонаційних побудов є перспективною моделлю виховання музиканта-виконавця в навчальному процесі. Тут осмислене інтонування розглядається не як методичний принцип, хай навіть і провідний, а як принцип *методологічний*, який визначає, з одного боку, методичні способи навчання, а з другого – вибір загальнонаукових методів пізнання, вихідних для побудови процесів усвідомлення навчання взагалі.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления : сборник статей* / под ред. М. Г. Арановского. Москва : Музыка, 1974. С. 90-123.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс : кн. 1-2. Москва : Музыка, 1971. 376 с.
3. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підручник. Київ : Музична Україна, 2004. 240 с.
4. Малинковская А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование. Проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе 16-20 веков : очерки. Москва : Музыка, 1990. 191 с.
5. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.
6. Самітов В. З. Теоретичні основи фахового мислення музиканта-виконавця як критерій професійної майстерності : монографія. Луцьк : ПрАТ «Волинська обласна друкарня», 2011. 272 с.
7. Сохор А. Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия. *Вопросы социологии и эстетики музыки* / сост. Ю. Капустин. Москва: Советский композитор, 1980. Вып. 1. С. 213–234.
8. Спеціальний інструмент баян : для серед. спец. муз. шкіл / В. М. Заєць, та ін. Вінниця : НОВА КНИГА, 2005. 132 с.
9. Тростников В. Н. Человек и информация / отв. ред. А. Д. Урсул. Москва : Наука, 1970. 187 с.

#### REFERENCES

1. Aranovskij M. G. (1989). Myshlenie, yazyk, semantika [Thinking, language, semantics]. *Problemy muzykal'nogo myshleniya : sbornik statej – Problems of musical thinking: collection of articles*. M. G. Aranovskij (Ed.), (pp. 90-123). Moscow: Muzyka, [in Russian].
2. Asaf'ev B. (1971). *Muzykal'naya forma kak process : kn. 1-2. [Musical form as a process: books 1-2]*. Moscow: Muzyka, [in Russian].
3. Davydov M. A. (2004). *Teoretychni osnovy formuvannia vykonavskoi maisternosti baiianista (akordeonista) : pidruchnyk [Theoretical bases of formation of performing skill of the accordionist: textbook]*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
4. Malinkovskaya A. V. (1971). *Fortepianno-ispolnitel'skoe intonirovanie. Problemy hudozhestvennogo intonirovaniya na fortepiano i analiz ih razrabotki v metodiko-teoreticheskoy literature 16-20 vekov: ocherki [Piano-performing intonation. Problems of artistic intonation on the piano and analysis of their development in the methodological and theoretical literature of the 16-20 centuries: essays]*. Moscow: Muzyka, [in Russian].
5. Medushevskij V. V. (1971). *O zakonomernostyah i sredstvakh hudozhestvennogo vozdejstviya muzyki [On the patterns and means of artistic influence of music]*. Moscow: Muzyka, [in Russian].
6. Samitov V. Z. (2011). *Teoretychni osnovy fakhovoho myslennia muzykanta-vykonavtsia yak kryterii profesiinoi maisternosti: monohrafiya [Theoretical bases of professional thinking of a musician-performer as a criterion of professional skill: monograph]*. Lutsk: PrAT «Volynska oblasna drukarnia».

7. Sohor A. N. (1980). *Social'naya obuslovlennost' muzykal'nogo myshleniya i vospriyatiya* [Social conditioning of musical thinking and perception]. *Voprosy sociologii i estetiki muzyki – Questions of sociology and aesthetics of music*. Y. Kapustin (Eds.), (ed. 1). Moscow: Sovetskij kompozitor, [in Russian].
8. Zaiets V. M., Davydov M. A., Samitov V. Z., Trotsenko V. M. (2005). *Spetsialnyi instrument baiian: dlia sered. spets. muz. shkil* [Special accordion instrument: for medium. special music schools]. Vinnytsia: NOVA KNYHA, [in Ukrainian].
9. Trostnikov V. N. (1970). *Chelovek i informaciya* [Human and information]. A. D. Ursul (Ed.). Moscow: Nauka, [in Russian].

УДК 7.071.1

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-6>

### **Юрій ГУЛЯНИЧ**

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, Навчально-наукового інституту мистецтв, Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76018

**ORCID:** 0000-0001-9153-8073

**Бібліографічний опис статті:** Гулянич, Ю. (2022). Академізація народного інструменталізму у творчості Б. Котюка. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 43–48, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-6>

## **АКАДЕМІЗАЦІЯ НАРОДНОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ У ТВОРЧОСТІ Б. КОТЮКА**

Академічне мистецтво набуло самостійного значення в результаті диференціації музичного мислення. Академізація в музичному мистецтві має безпосередній зв'язок з інтонуванням музичної думки. Увесь цей процес бере початок лише на досить пізньому етапі розвитку людства, а своїми витокami поринає в музичний фольклор. На шляху до оволодіння найбільш яскравими прийомами формування звукової тканини композитор прецизійно вивчає музичний інструмент (цимбали, флейта Пана, гітара), вникаючи в технологічну сферу появи властивого лише для нього звуку, а також розширює колористичну палітру барв новими, досить неочікуваними прийомами, що рідко використовуються при експлуатації інструменту в традиційному плані.

Увесь творчий шлях композитора Богдана Котюка пов'язаний із постійним вивченням музичного інструментарію та прагненням досягнути у власних творах для цих інструментів музичної досконалості на рівні академізму. Цим шляхом Б.Котюк протягом кількох десятиків років ішов ґрунтовно досліджуючи фактурно-технічні й виразові можливості фортепіано, як основного інструменту котрим професійно оволодівав із раннього дитинства. Цей процес розбудови різноплановою стилістикою фортепіанної фактури вилився у написання композитором 4-х Концертитюків і низки інших творів для фортепіано-соло.

Концентрація інтересу, вивчення і пропаганди композитора-дослідника і педагога-методиста Богдана Котюка в різні роки стосувалася найрізноманітнішого музичного інструментарію: хроматичної сопілки конструкції Дмитра Демінчука, концертних цимбалів системи «Шунда», флейти Пана, бандури з перемикачами конструкції Василя Герасименка, шестиструнної іспанської гітари в класичному акустичному звучанні та в стилістиці фламенко, а також – у джазовій і роковій електронній трансформації.

Подальше прагнення композитора до заглиблення в сакральну суть мистецтва та виявлення колористичного багатства найбільшого із усіх музичних інструментів привели Богдана Котюка до поглибленого вивчення церковного трубного органа і створення для нього різних за розміром та емоційним наповненням творів – як сольних, так і в ансамблі з іншими музичними інструментами.

**Ключові слова:** академізація, мистецтво, музичні інструменти, цимбали, флейта Пана (най), гітара, Богдан Котюк.

### **Yuriy GULYANYCH**

Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Music Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art, Educational and Scientific Institute of Arts, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, vul. Shevchenko, 57, Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76018

**ORCID:** 0000-0001-9153-8073

**To cite this article:** Gulyanich, Y. (2022). Academization of folk instrumentalism in the works of B. Kotyuk. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 43–48, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-6>

## **ACADEMICIZATION OF FOLK INSTRUMENTALISM IN THE WORKS OF B. KOTIUK**

Academic art has gained independent significance as a result of the differentiation of musical thinking. Academization in the art of music is directly related to the intonation of musical thought. This whole process begins only at a fairly late stage of human development, and its origins plunge into musical folklore. On the way to mastering the brightest techniques of sound fabric formation, the composer precisely studies a musical instrument (cymbals, Pan flute, guitar), penetrating into the technological sphere of the appearance of sound peculiar only to him, and also expands the color palette of colors with new, quite unexpected techniques that are rarely used in the operation of the instrument in the traditional way.

The whole creative path of the composer Bohdan Kotyuk is connected with the constant study of musical instruments and the desire to achieve in his own works for these instruments musical excellence at the academic level. For several decades

*B. Kotyuk has been following this path thoroughly, thoroughly researching the textural, technical and expressive possibilities of the piano, as the main instrument which he professionally mastered from early childhood. This process of building a diverse style of piano texture resulted in the composer writing 4 concertos and a number of other works for piano solo.*

*Concentration of interest, study and propaganda of composer-researcher and pedagogue-methodologist Bohdan Kotyuk in different years concerned various musical instruments: chromatic flute designed by Dmytro Deminchuk, concert cymbals of Shunda system, flute Pan, bandura with switches designed by Vasyl Heraskytina and classical acoustic sound and flamenco style, as well as jazz and rock electronic transformation.*

*The composer's further desire to delve into the sacred essence of art and discover the richness of color of the greatest of all musical instruments led Bohdan Kotyuk to in-depth study of the church trumpet and create for him different in size and emotional content of works - both solo and in ensemble with other musical instruments.*

**Key words:** *academization, art, musical instruments, cymbals, flute of the Lord, guitar, Bohdan Kotyuk.*

**Актуальність проблеми.** Пошуки нових колористичних барв в музиці спонукали Б.Котюка до поглибленого вивчення первісних форм музичної виразовості, які приховує у собі фольклор. Цим шляхом ішли й композитори-неофольклористи 20 століття – І. Стравінський, Б. Барток, С. Прокоф'єв, З. Кодай. Нагадаємо, що найбільшим музичним потрясінням І. Стравінського, який був добре знайомий з усіма новаціями пізнього романтизму (а в тому числі й атональною музикою) стало знайомство з грузинським народним багатоголоссям та циганським цимбалами. Уся творчість Б. Бартока була спрямована на віднайдення прадавніх пластів угорського фольклору, що став альтернативою до романтизму циганського музикування. Цей пласт прадавньої культури Барток Бейла протиставив Лістівському трактуванню угорського фольклору (Olson Harry, 2013: 12).

**Метою** дослідження виступають етапи становлення яскравої особистості композитора на шляху до ідеалів академізму.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Богдан Котюк, звертаючись до глибинних пластів українського фольклору і до різних українських народних музичних інструментів (Тихоненко, 2007: 8) поставив перед собою мету вивести їх зі сфери народного побутовізму і спрямувати на шлях класичного академічного розвитку. В даному випадку стає недоцільним навіть наголос на національній приналежності народного інструментарію, оскільки увесь асортимент сучасного сонму інструментального академізму бере свій початок в традиціях того чи іншого, або одразу кількох музичних фольклорах (Варламов, 2015: 5).

Окремо варто виділити також творчі результати історико-стилістичних пошуків композитора в області формування барокового інструментального ансамблю. Цей період в історії української музики через панівну ідеологію

православної доктрини та заборону використання музичного інструментарію в храмі став бар'єром на шляху розвитку української ансамблевої інструментальної музики не лише духовного, але й світського призначення. Тому час яскравого розвитку барокового інструменталізму в Західній Європі (італійські концерти, французькі сюїти, німецькі партіти, а також concerto grosso) в українській музиці епохи бароко практично не має відповідних аналогів. Б.Котюк намагався заповнити цю прогалину, творячи свої інструментальні ансамблі за участю українського народного музичного інструментарію в стилістиці музики Західного бароко (Земцовський, 1987: 6). Так виникла низка його творів, що були сформовані у цикли «*Із народної криниці*» та «*Українське бароко*», а також *Divertimento для струнних і духових "Baroque Ruthenum"* у семи частинах: 1. Крутях; 2. Тайстра; 3. Опришки; 4. Гречка; 5. Гуцулка; 6. Кругла; 7. Коломийка (2014).

**Концертні цимбали системи «Шунда»** стали музичним інструментом, який не виходив із поля зацікавлення, вивчення і творчості Б. Котюка протягом біль ніж чотири десятиліття. Першим вагомим здобутком Б.Котюка на шляху стимулювання загального інтересу до вивчення цього технічно неповторного і самобутнього музичного інструменту було створення *Тріо-сонати для альту, цимбалів і контрабаса* (1980). Тим самим композитор Б.Котюк ставив знак рівності між класичним фортепіанним тріо зі скрипкою і віолончеллю та фольклорним прочитанням жанру Тріо-сонати в стилі «*троїстих музик*». Роль фортепіано композитор віддав цимбалам, замість класично рухливої скрипки був використаний дещо вайлуватий альт, в чому крився натяк на любительський характер музикування народного скрипаля, а басову функцію віолончелі взяв на себе контрабас, який в даному випадку



навпаки композитор трактує майже в сольному-віртуозному плані джазового музикування.

До цимбалів системи «Шунда» протягом усієї своєї творчості Б. Котюк багаторазово звертався, як до ансамблевого інструменту, віддаючи йому то роль арфи, то фортепіано, або навіть – гітари. Композитор робить низку транскрипцій творів різних авторів для цимбалів. Із цього напрямку творчості Б.Котюка особливо варто виділити нове прочитання ним власних двох *Domenico-сонат*, що початково були створені для фортепіано, а також для виконання на клавесині. Дві Domenico-сонати в авторській транскрипції Б.Котюка для двох цимбалів системи «Шунда» стали навчальним репертуаром студентів консерваторії.

Однак, справжньою вершиною сольного цимбального музикування є створені Б.Котюком на зламі тисячоліть *Дві рапсодії для цимбалів-соло*. Кожна з них – це яскравий самостійний твір, який водночас є хрестоматією найрізноманітніших прийомів цимбальної техніки та виразовості (Холодная, 2004: 9). Яскраво відрізняється образний зміст кожної з Рапсодій. Якщо *Перша* є багата своїми емоційними поривами від ніжної задуми до бурхливого драматичного сплеску з кінцевим умиротворенням на вишуканому танцювальному ритмі, то *Друга* – несе в собі співставлення імпровізаційного роздуму, драматичного висловлювання в стилі вогняно-темпераментного фламенко і водночас – контраст: задушевна лірика, що оздоблена низкою колористичних прийомів звуконаслідування дзвонів, дзвіночків і їх відгону. Обидві Рапсодії для цимбалів-соло є постійним репертуаром концертуючих цимбалістів-віртуозів.

Назву «Рапсодія» для цих обох віртуозних композицій Б.Котюк вибрав з натяком на паралель до фортепіанних рапсодій Ф. Ліста. Якщо Ф. Ліст, творячи рапсодії, залишився під впливом вуличного циганського цимбального музикування і намагався облагородити цю атмосферу в академічному плані, то Б. Котюк у своїх Рапсодіях відштовхується від самої сутності неповторного цимбального звучання. Цей фонізм у новій самостійній якості вводить у коло орбіти класичних форм музичного висловлювання. Розповідність, рапсодійність висловлювання, що є такою характерною для концертних цимбалів системи «Шунда» стає незаперечним аргументом для трактування

цього інструменту як одного з академічно-сформованих і досконалих.

*Флейта Пана*, яку українці називають ще Ребро, Свиріль чи Кувиці (але більш розповсюдженим є ононім молдово-румунського походження – *Най*) має свою міфологічну історію ще з часів Стародавньої Греції. У різних частинах Земної кулі цей інструмент є знамим під різними іменами. Особливо характерним для Південно-Американських індіанців (перуанців, болівійців, чилійців) під назвою *Сампуньо*.

У Кишиневі існує досить міцна Школа гри на наї, а у світ Європейської класичної музики ще кілька десятиліть тому най включив румуно-циганський віртуоз Георгі Замфір (Zamfir, 1975: 14). Він випустив у світ вже декілька десятків LP і CD з найрізноманітнішою музикою: класичною, народною, популярною та джазовою. Його слідами пішов ще один румунський наїст – Каталін Тірколія, який теж переселився з Румунії у Францію. Саме ці два музиканти стали своєрідним зразком для наслідування у трактуванні академічної сутності Флейти Пана для композитора Богдана Котюка. Спочатку як педагог консерваторії він заохочував своїх студентів до вивчення цього неповторного за своїм тембральними й виразовими можливостями музичного інструменту, а згодом – почав komponувати власну музику для флейти Пана.

Б. Котюк у своїх камерних ансамблях досить часто використовує флейту Пана. Вона присутня також у флейтовому тріо «*Рефлексії*» та ще в одному тріо для флейти Пана, арфи і органа «*Еолова арфа*». Спеціально для флейти Пана і органа композитор створив «*Містерії Діоніса*» та «*Аве Марія*». Як сольний інструмент, флейта Пана використана Б.Котюком в одному з найліричніших його опусів – в пісні «*Люблю*». Найбільш масштабне втілення різноманітних можливостей флейти Пана композитор демонструє у своїй *Симфонічній поемі «Сирінкс» для флейти Пана, органа і струнного оркестру*. Цей твір варта віднести до академічного трактування флейти Пана, як сольного віртуозного музичного інструменту, що знайшов своє місце в симфонічній музиці.

Звернення Б.Котюка до конкретного народного музичного інструменту завжди було пов'язане з безпосереднім контактом композитора з майбутнім виконавцем (Юнг, 1996: 11; Баран, 2005: 3). Якщо повернутися до сопілки,

то зацікавленість цим інструментом в композитора виникла внаслідок довготривалих творчих і методико-педагогічних контактів з першим в українській музиці сопілкарем-професіоналом, котрий отримав Консерваторський диплом по класу сопілки – Романом Дверієм.

Згодом ці контакти Б.Котюк мав також і з іншими сопілкарями-професіоналами, зокрема, Тарасом Бараном та Ігорем Мацелюхом. Уесь репертуар для цимбалів виник внаслідок довготривалої дружби і творчої співпраці з цимбалістом-віртуозом Тарасом Бараном. Але, водночас, далися взнаки також і контакти з цимбалістами Романом Самотісом та Наталею Паскарюк. Практично весь репертуар для флейти Пана був інспірований співпрацею та творчими контактами з одним із найвидатніших сучасних наїстів Ігорем Мацелюхом.

**Гітара** – це інструмент, який в історії музики пройшов довгий шлях еволюції і вдосконалення. Однак, і сьогодні гітара залишається одним з найдоступніших і найчастіше вживаних серед інструментів до яких звертаються навіть зовсім музично неосвічені люди. Багатогранна активність композитора Б. Котюка, як органолога, історика та етномузикознавця отримали прояв у його зацікавленні фактично всіма видами гітар, можливо за винятком акулеле. Знайомство з гітарою Б.Котюка відбулося через пізнання нових віянь в молодіжній музиці 60-х років. І перші музичні враження, і перші власні спроби задіяти цей музичний інструмент у власній музичній практиці був пов'язаний з ансамблевим гітарним супроводом до пісень, які творив ансамбль «The Beatles».

Стиль big-beat кристалізувався на ритмо-гармонічній функції в трьох різних характеристиках музичного супроводу, які властиві для ритм-гітари, бас-гітари та соло-гітари. Як сольний інструмент електро-гітара отримала в середині 20 століття своє яскраве втілення в творчості Карлоса Сантани, Джіммі Хендрікса, Джорджа Бенсона, Ала Ді Меоли, Еріка Клептона та багатьох інших рокових і джазових музикантів. Однією з яскравих характеристик для творчості електро-гітаристів-віртуозів є глибинний зв'язок з іспанською музичною культурою. Водночас, своєю технічною довершеністю і новаторством в області музичної виразовості гітара була залучена до категорії академічних інструментів.

Зрештою, розглядати гітару однобоко є неможливо, адже паралельно розвивалися різні за жанровою приналежністю, емоційною спрямованістю та синкретичною прив'язаністю до інших жанрів мистецтва напрямки гітарного мистецтва і кожен з них має своє перфекційне втілення у творчості найвідоміших композиторів-виконавців. Тому, даючи характеристику гітарі, як музичному інструменту необхідно розглядати її диференційовано. Класична іспанська гітара, поруч з якою можна поставити ще віуелу має низку своїх академічних втілень (Prat Domingo, 1934: 13), зокрема в творчості Ф. Таррегі, М. Ллобета, Е. Пухоля.

У стилістиці гітари-фламенко незаперечним авторитетом і сьогодні залишається токаор Пако де Лусія. Електро-гітара використовується не лише в роковій та джазовій музиці, але й у багатьох симфонічних оркестрах та є обов'язковим інструментом для ритм-секції біг-бенду. Різновиди гітароподібних інструментів, починаючи від арабського аль-Уда і до гавайської гітари та укулеле – це окрема сфера етноорганології, яка не була задіяна композитором Б.Котюком.

У різні періоди творчості композитор звертається до різних типів гітари і це пов'язано було з його виконавсько-творчою активністю. Спочатку композиції для власного ансамблю (ВІА) «Орфей», згодом активне використання гітари в масштабних композиціях для симфо-джазу, яким композитор диригував. Протягом багатьох років співпраці композитора з різними combo розпочалася довготривала творча співпраця композитора з одним з найвидатніших джазових гітаристів України Андрієм Бадюком. Для дуету Тарас Баран (сопілка) і Андрій Бадюк (електрогітара) були написані композитором два джазових дуети «Діалог» та «Розмарія». Серед яскравих сторінок гітарної творчості Б.Котюка у співпраці з джазменом Андрієм Бадюком – джазова версія *Елегії “З далекого походу”* на вірш Павла Тичини для меццо-сопрано, баритона, електрогітари та синтезатора, а також – пісенний цикл «... *люблю...*» на вірші фармацевтів, який був виданий окремим CD. Електро-гітара тут поруч зі синтезатором відіграють провідну роль.

Наступним етапом розширення «гітарних горизонтів» в творчості Б.Котюка стала організація ним, як продюсером низки концертів в Україні та за її межами для двох видатних

гітаристів. Це дослідник еволюції гітари і композитор-виконавець в стилі фламенко одесит Анатолій Шевченко, а також мюнхенський гітарист-токаор Маріо дель Кампо. Цей етап пізнання гітари-фламенко не отримав у творчості Б.К. отюка безпосереднього композиторського втілення, однак, мав надзвичайно велике значення для формування його світогляду.

Особливу роль у поглибленому вивченні Б.Котюком класичної гітари відіграв відомий європейський гітарист-класик Андреас Кох. Для нього композитор написав свій найбільш вагомий сольний гітарний твір «Ноктюрн», який отримав постійне місце у виконавському репертуарі німецького віртуоза. Тут задіяні найрізноманітніші прийоми гітарної техніки, в тому числі і деякі прийоми звукотворення

в стилістиці фламенко. «Ноктюрн» Б.Котюка – це один з найбільш яскравих проявів академічного гітарного мистецтва в українській музиці, де фактично стираються грані між неофольклоризмом та академізмом.

**Висновки.** Таким чином, якщо розглядати весь еволюційний процес творення музичного мистецтва, то суттєвою різницею між неофольклоризмом і академізмом є лише формальне прагнення до перфекціоналізму, що лежить в основі академізму. Але, беручи до уваги процесуальність, яка є властивою для музичного мислення робимо висновок: будь-яке мистецтво бере свій початок із фольклору, а отже – і диференційований підхід до неофольклоризму по відношенню з академізмом втрачає свою розумну аргументацію.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Теодор В. Избранное: Социология музыки. (Культурология. XX век) М.: Университетская книга, 1999. 445 с.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1-2. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971. 264 с.
3. Баран Т. Инструментализм Богдана Котюка у світлі триади композитор – виконавець – слухач / Студії мистецтвознавчі. К., 2005. Число 6 (10): Театр. Музика. Кіно. С. 27-32.
4. Варламов Д.И. К вопросу об академизме, академизации и академическом искусстве / Вестник Челябинского государственного университета. 2008. № 21. Филология. Искусствоведение. Вып. 23. С. 181-187.
5. Варламов Д.И. Теория и практика народного инструментализма: от понятий к действиям. / Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры, Том 207: Русские народные музыкальные инструменты в современной культуре России. 2015. С. 9-22.
6. Земцовский И. Музыкальный инструмент и музыкальное мышление / Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М.: Советский композитор 1987. Ч. 1. С. 125-131.
7. Муха А. Процесс композиторского творчества. К.: Муз. Україна, 1979. 271 с.
8. Тихоненко Степан. Старинные струнные музыкальные инструменты. Support by DDA © 2007. <http://stepan.net.ua/index.htm>
9. Холодная М. А. Когнитивные стили о природе индивидуального ума. – 2-е издание, СПб.: Питер, 2004, 384 с.
10. Черкаський Л. М. Інструменти українського народу. К.: Балтія 2007.
11. Юнг К.Г., Нойманн З. Психологія і мистецтво / Пер. с англ. М.: REFL-book. К.: ВАКЛЕР, 1996. 302 с.
12. Olson Harry F. Music, Physics and Engineering. Courier Corporation, 2013. 480 p.
13. Prat Domingo. Diccionario de Guitaristas. Romero y Fernandez, Buenos Aires, 1934.
14. Zamfir Gheorghe. Traité Du Naï Roumain: méthode de flûte de pan. Chappell S.A. 1975.

#### REFERENCES

1. Adorno Teodor V. Izbrannoe: Sotsiologiya muzyki. [Favorites: Sociology of music]. (Kulturologiya. XX vek) M.: Universitetskaya kniga, 1999. 445 s. [in Russian]
2. Asafev B.V. Muzyikalnaya forma kak protsess. [Musical form as a process]. Kn. 1-2. 2-e izd. L.: Muzyika, 1971. 264 s. [in Russian]
3. Baran T. Instrumentalizm Bohdana Kotiuka u svitli triady kompozytor – vykonavets – slukhach [Bohdan Kotyuk's instrumentalism in the light of the composer-performer-listener triad]. Studii mystetstvoznachchi. K., 2005. Chyslo 6 (10): Teatr. Muzyka. Kino. S. 27-32. [in Ukrainian]
4. Varlamov D.I. K voprosu ob akademizme, akademizatsii i akademicheskome iskusstve [On the question of academicism, academicization and academic art]. Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. 2008. № 21. Filologiya. Iskusstvovedenie. Vyip. 23. S. 181-187. [in Russian]
5. Varlamov D.I. Teoriya i praktika narodnogo instrumentalizma: ot ponyatij k deystviyam. [Theory and practice of folk instrumentalism: from concepts to actions]. Trudyi Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kulturyi, Tom 207: Russkie narodnyie muzyikalnyie instrumentyi v sovremennoy kulture Rossii. 2015. S. 9-22. [in Russian]

6. Zemtsovskiy I. Muzyikalnyiy instrument i muzyikalnoe myishlenie [Musical instrument and musical thinking]. Narodnyie muzyikalnyie instrumentyi i instrumentalnaya muzyika. M.: Sovetskiy kompozitor 1987. Ch. 1. S. 125-131. [in Russian]
7. Muha A. Protsess kompozitorskogo tvorchestva. [The process of composing]. K.: Muz. Ukraina, 1979. 271 s. [in Ukrainian]
8. Tihonenko Stepan. Starinnyie strunnyie muzyikalnyie instrumentyi. [Vintage stringed musical instruments]. Support by DDA © 2007. <http://stepan.net.ua/index.htm>
9. Holodnaya M. A. Kognitivnyie stili o prirode individualnogo uma. [Cognitive styles about the nature of the individual mind]. 2-e izdanie, SPb.: Piter, 2004, 384 s. [in Russian]
10. Cherkaskyi L. M. Instrumenty ukrainskoho narodu. [Instruments of the Ukrainian people]. K.: Baltiia 2007. [in Ukrainian]
11. Yung K.G., Noymann 3. Psihoanaliz i iskusstvo [Psychoanalysis and art]. Per. s angl. M.: REFL-book. K.: VAKLER, 1996. 302s. [in Ukrainian]
12. Olson Harry F. Music, Physics and Engineering. Courier Corporation, 2013. 480 p.
13. Prat Domingo. Diccionario de Guitarristas. Romero y Fernandez, Buenos Aires, 1934.
14. Zamfir Gheorghe. Traitè Du Naï Roumain: méthode de flûte de pan. Chappell S.A. 1975.



УДК 33:792-027.15

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-7>

**Vіта ДМИТРЕНКО**

кандидат історичних наук, старший викладач кафедри культурології, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, вул. Остроградського, 2, м. Полтава, Полтавська обл., Україна, 36000, [vitalopoltava79@gmail.com](mailto:vitalopoltava79@gmail.com)  
ORCID: 0000-0002-9005-2263

**Vіталій ДМИТРЕНКО**

кандидат історичних наук, доцент кафедри культурології, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, вул. Остроградського, 2, м. Полтава, Полтавська обл., Україна, 36000, [vitalodmitrenko1972@gmail.com](mailto:vitalodmitrenko1972@gmail.com)  
ORCID: 0000-0002-3055-9812

**Бібліографічний опис статті:** Дмитренко В., Дмитренко, В. (2022). Виконавські мистецтва як сектор креативних індустрій: основні тенденції розвитку. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 49–53, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-7>

## ВИКОНАВСЬКІ МИСТЕЦТВА ЯК СЕКТОР КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ: ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

До виконавських (сценічних) мистецтв відносять театр, оперу, танець, балет, розважальні шоу (танцювальні та музичні) та цирк. Вони є формою творчої діяльності, що виконує, інтерпретує певний твір перед аудиторією.

Виконавські мистецтва відомі з часів Античності. Вони завжди слугували для задоволення дозвілєвих потреб людини. Починаючи з другої половини ХХ ст. виконавські мистецтва перетворюються на сектор креативних індустрій. Тобто вони орієнтують свою продукцію на широку аудиторію, прагнуть комерційного успіху, поєднують особисту майстерність з новітніми технологіями.

Узагальнюючого дослідження виконавських мистецтв як сектора креативних індустрій на сьогодні немає. Існують лише розвідки з окремих видів сценічних мистецтв. Тож показати узагальнюючі тенденції розвитку, характерні для всіх видів виконавських мистецтв як сектора креативної економіки, є основною метою нашої статті.

Реалізація поставленої мети передбачає вирішення низки завдань, як-от: 1) розкрити поняття «виконавські мистецтва»; 2) показати місце виконавських мистецтв в класифікаціях креативних індустрій; 3) виокремити та охарактеризувати тенденції розвитку виконавських мистецтв як сектору креативних індустрій.

Методологічною основою дослідження є загальнонаукові та спеціальні методи: аналізу, синтезу, опису, логіко-семантичний, бібліографічної евристики, порівняння, типологічний тощо.

Аналізуючи тенденції розвитку виконавських мистецтв як сектору креативних індустрій автори приходять до висновку, що вони тяжіють до взаємопоєднання і все частіше набувають форм шоу, у яких переплетені танок, спів, гра, циркові трюки і все це обов'язково з використанням технічних засобів. Завдяки цьому сценічне мистецтво стає видовищним, інноваційним і креативним, розрахованими не лише на вітчизняного глядача. Глобалізація та мультикультуралізм надають цим мистецтвам інтернаціонального характеру, поєднуючи і переплітаючи культури різних епох та народів.

**Ключові слова:** виконавські мистецтва, вистава, креативна економіка, креативні індустрії, продукти креативності, шоу.

**Vіта DMYTRENKO**

Candidate of historical sciences, Senior lecturer at the Department of Cultural Studies, Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University, 2 Ostrohradskyi St., Poltava, Poltava region, Ukraine, 36000, [vitalopoltava79@gmail.com](mailto:vitalopoltava79@gmail.com)  
ORCID: 0000-0002-9005-2263

**Vitalii DMYTRENKO**

Candidate of historical sciences, Associate Professor at the Department of Cultural Studies, Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University, 2, Ostrohradskyi St., Poltava, Poltava region, Ukraine, 36000, [vitalodmitrenko1972@gmail.com](mailto:vitalodmitrenko1972@gmail.com)  
ORCID: 0000-0002-3055-9812

**Бібліографічний опис статті:** Дмитренко В., Дмитренко, В. (2022). Виконавські мистецтва як сектор креативних індустрій: основні тенденції розвитку. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 49–53, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-7>

## PERFORMING ARTS AS A SECTOR OF CREATIVE INDUSTRIES: THE MAIN TRENDS

*Performing arts include theater, opera, dance, ballet, entertainment shows (dance and music) and the circus. They are a form of creative activity that performs, interprets a work in front of an audience.*

*The performing arts have been known since Aantique times. They have always served to meet the leisure needs of man. Since the second half of the XXth century the performing arts are becoming a sector of the creative industries. That is, they target their products to a wide audience, strive for commercial success and combine personal skills with the modern technology.*

*There is currently no generalized study of the performing arts as a sector of the creative industries. There are only explorations of certain types of performing arts. Therefore, the main goal of our article is to show the generalized development trends characteristic of all types of performing arts as a sector of the creative economy.*

*The realization of this goal involves solving a number of tasks, such as: 1) to reveal the concept of «performing arts»; 2) to show the place of performing arts in the classifications of creative industries; 3) to identify and characterize the development trends of the performing arts as a sector of creative industries.*

*The methodological bases of the study is formed by the general and special methods: analysis, synthesis, description, logical-semantic, bibliographic heuristics, comparison, typological and others.*

*Analyzing the development of the performing arts as a sector of the creative industries, the authors conclude that they tend to interconnect and increasingly take the form of shows, which intertwine dance, singing, playing, circus tricks and all this with the use of technical means. Due to this, the performing arts become spectacular, innovative and creative, designed not only for the domestic audience. Globalization and multiculturalism give these arts an international character, uniting and intertwining the cultures of different eras and peoples.*

**Key words:** performing arts, performance, creative economy, creative industries, products of creativity, show.

**Постановка проблеми.** Запровадження карантинних обмежень внаслідок пандемії COVID-19 особливо вплинуло на культурні заклади й проекти, зорієнтовані на живе спілкування з аудиторією, а, отже – на виконавські мистецтва в першу чергу. Адже підготовка, наприклад, до проведення шоу чи фестивалю може тривати більше року. Скасування таких заходів – це великі фінансові втрати, часткове чи повне безробіття, інколи – банкрутство. Водночас, така ситуація відкрила нові можливості, сприяла пошуку нових рішень, призвела до більшої діджиталізації, перенесення в онлайн-формати спілкування з аудиторією тощо. Відповідно – збільшилася кількість глядачів через долучення до мистецтва тих, кому бракувало часу на такі заходи. Тобто черговий виклик породив не лише проблеми, а й спровокував нову хвилю креативності в соціокультурній сфері.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Узагальнюючого дослідження виконавських мистецтв як сектора креативної індустрії на сьогодні немає. Втім, наявні дослідження, присвячені сучасному стану окремих видів сценічних мистецтв. Так, К. Юдова-Романова розглядає різноманітні аспекти технічного забезпечення сценічного простору. С. Данкевич аналізує сучасні танцювальні шоу-програми, а О. Якубчук вивчає їхню еволюцію. О. Стельмашевська розбирає прояви креативності в опері. Вивченням сучасного балетного театру займаються О. Петрик, Ю. Станішевський, М. Загайкевич. Модерне циркове мистецтво є предметом студій Ю. Шаповалова та К. Станіславської.

**Метою статті** є аналіз виконавських мистецтв як одного з секторів креативних індустрій.

**Виклад основного матеріалу.** Виконавські (сценічні) мистецтва є формою творчої діяльності, що виконує, інтерпретує певний твір перед аудиторією. Традиційно до них належать театр, опера, танець, балет, розважальні шоу (танцювальні та музичні), цирк (Свінцицька О. М., Ткачук В. О., 2020, с. 38).

Виконавські мистецтва як сектор креативних індустрій представлені у всіх існуючих класифікаціях – ЮНКТАД, ЮНЕСКО, ВОІВ, моделі концентричних кіл Д. Тросбі тощо (Creative economy report 2010, р. 7). Причому, усі вони відносять їх до провідного сектору креативної економіки. У «Переліку видів економічної діяльності, які належать до креативних індустрій», складеному Кабінетом Міністрів України, клас 90.01 «Театральна та концертна діяльність» включає постановку театральних вистав, концертів і оперних або балетних спектаклів, танцювальних та інших сценічних виступів (діяльність груп, цирків або труп, оркестрів і ансамблів, діяльність самостійних артистів, таких як актори, танцюристи, музиканти, лектори або оратори) (Експортна стратегія для сектору креативних індустрій (дослідження), 2019-2023).

У сучасній структурі креативних індустрій виконавські мистецтва, поряд з музичною індустрією, вважаються найбільшими роботодавцями. Саме на них припадає кожне шосте робоче місце у європейській креативній еко-

номіці. Сума прибутків від індустрії вражень складає більше третини всіх доходів креативного сектору господарства (Інформаційний бюлетень). Спостерігається постійний приріст доходів. Якщо у 2015 р. Він становив 136 млрд. дол., то в 2017 р. – 144 млрд. дол. (Седых И. А., 2018, с. 2). Тобто в середньому прибутки зростають на 3% у рік що з економічної точки зору є ефективним.

«Експортна стратегія України («дорожня карта» стратегічного розвитку торгівлі) на 2017–2021 роки» виокремила виконавське мистецтво як один з ключових рушіїв створення додаткової доданої вартості та продукування інновацій (Експортна стратегія для сектору креативних індустрій (дослідження), 2019-2023).

Основними тенденціями розвитку виконавських мистецтв як сектору креативних індустрій вважаємо:

1. Вплив процесів глобалізації та глокалізації, що виливається в побутуванні двох ключових трендів – світова стандартизація та національна специфіка (Седых И. А., 2018, с. 18). З одного боку виконавці прагнуть створювати продукт світового рівня, що дозволить здобути популярність за межами країни, розширити аудиторію й принесе прибуток. З іншого – в сучасному світі, перенасиченому враженнями, більшість споживачів бажають побачити у світовому продукті частинку своєї етнічності.

2. Кінцевий продукт є самостійним та неповторним культурним благом (Проскуріна М. О., 2017, с. 86). Виконавець в процесі своєї діяльності кожного разу виробляє унікальну продукцію, що є завершеним культурним продуктом й існує в єдиному екземплярі. Коли оперний співак декілька разів виконує одну і ту саму партію, а актор вже вкотре грає свою роль на сцені – кожного разу як виконання, так і гра будуть мати свої неповторні відтінки. І щоразу це будуть різні культурні продукти. Так само провести наживо однаково фестиваль чи шоу не можливо ні в часі, ні в просторі.

3. Перевага нематеріальної (ідея або естетичне враження) та культурної цінності над утилітарною (Проскуріна М. О., 2017, с. 86). Головне для споживача виконавського продукту не матеріальна корисність, а задоволення своїх естетичних потреб.

4. Залежність виконавця від зовнішнього фінансування (Седых И. А., 2018, с. 18). Для

організації і проведення вистав, шоу, фестивалів часто залучають кошти спонсорів, меценатів, використовують медіаможливості тощо. Попри заможність багатьох виконавців, значні кошти вони отримують не безпосередньо від виступів, а від інших видів діяльності – популяризації товарів та послуг, участі у телевізійних шоу-програмах тощо.

5. Вплив сучасних технологій, що проявляється в підвищенні видовищності виступів через використання голограм, лазерних ефектів, генераторів вогню, вокалоїдів, робототехніки тощо (Седых И. А., 2018, с. 18). Водночас, сучасні технології є потужним драйвером зростання індустрії через розширення каналів доступу до продукції – бронювання та продаж білетів онлайн, створення сайтів, сторінок у соцмережах тощо.

6. Вплив державної політики та релігійної цензури на розвиток виконавських мистецтв, що впливає на імпорт та експорт їхньої продукції. Наприклад, в Україні з 2015 року діє заборона на в'їзд окремих російських діячів культури (в тому числі й театру, балету) та продаж їхньої продукції. У мусульманських країнах до балетних чи театральних вистав можуть вноситися зміни з урахуванням релігійних переконань глядачів. Наприклад, під час гастролів театру-балету в Омані в 2015 році з першого акту «Бахчисарайського фонтану» була вилучена сцена, в якій актори мали підіймати келихи з вином і виголошувати тости. Костюми балерин були перешиті з метою приховати відкриті плечі й ноги (Алексей Мирошніченко).

7. Орієнтація переважно на місцевий ринок. Споживачами театральних вистав, шоу є переважно жителі населеного пункту, в якому знаходиться стаціонарне приміщення. Тому репертуар виконавських мистецтв, безперечно в першу чергу, враховуватиме смаки місцевої публіки.

8. Тісний зв'язок з туризмом. За рахунок залучення туристів відбувається розширення кола споживачів продукції виконавчих мистецтв. Наприклад, 9,2% туристів, які відвідали Великобританію, ходили до театру, опери чи відвідали мюзикл. А 35% грошей, витрачених туристами у Франції, припадають на культуру (Радіонова О. М., Оболенцева Л. В., Александрова С. А., 2020, с. 140). В останні роки спостерігаємо активний розвиток саме культурного туризму.

9. Залежність рівня монетизації продукту від унікальності виконавського контенту (Седых И. А., 2018, с. 16). Тобто, чим популярніший, знаменитіший виконавець(вці), тим дорожчими будуть ціни на квитки, збільшиться можливість залучити додаткових спонсорів, рекламодавців і, як наслідок, – отримати більший прибуток.

10. Результатом креативної праці у виконавському мистецтві є продукт, вартість якого важко визначити (Серіков А. В., Коваль І. М., 2019, с. 171). Її можна обрахувати за кількістю поставлених спектаклів, показів, проданих квитків. І кожного разу такі обчислення будуть різними. Тому визначити ефективність створеного продукту та спрогнозувати його затребуваність складно. Наприклад, у Лондонському театрі Святого Мартина з 1952 р. і дотепер успішно демонструється детективна п'єса Агати Крісті «Мишоловка». Наразі нараховується понад 24 000 спектаклів, що є абсолютним рекордом безперервності вистав. І для самої авторки, і для режисерів-постановників такий результат став неочікуваним.

Продуктами творчості в цій індустрії є виконаний твір, представлений у вигляді спектаклю; балетної, оперної вистави, циркового або танцювального шоу; супутні послуги, що надають театри, концертні зали чи майданчики під час цих дійств; інтрапренерство як система організації виконавської діяльності, спрямована на просування продукту (Свінцицька О. М., Ткачук В. О., 2020, с. 38; Серіков А. В., Коваль І. М., 2019, с. 61).

Усі шоу та фестивалі є полікультурними, розрахованими не лише на вітчизняного глядача.

Глобалізація та мультикультуралізм надають цим мистецтвам інтернаціонального характеру, поєднуючи і переплітаючи культури різних епох та народів.

Сучасним способом популяризації виконавських мистецтв є створення цифрових платформ на зразок Digital Theater, theatresonline.com, timeout.com, stream.theatre, scenesaver.co.uk, які пропонують у якості послуг отримати доступ до найкращих постановок, мюзиклів, опер, балету, шоу в будь-якому місці та в будь-який час; знайти розклад та посилання на онлайн-трансляції подій; забезпечити технічну підтримку безперервної онлайн-трансляції дійства; надсилати актуальні пропозиції щодо інтересів користувача; «орендувати» бажану виставу в цифровому форматі на 48 годин тощо. В Україні подібні послуги пропонують OpenTheatre, theatre.lov, hover.link, Open Opera Ukraine. Прикметно, що частина надаваних послуг безкоштовна («Театр 360 градусів»).

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Виконавські мистецтва тяжіють до взаємопоєднання і все частіше набувають форм шоу, у яких переплетені танок, спів, гра, циркові трюки і все це обов'язково з використанням технічних засобів. Останні уможливають такі художні рішення, які в умовах класичних постановок були неможливі. Завдяки цьому сценічне мистецтво стає видовищним, інноваційним і креативним. Представлене дослідження не вичерпує повною мірою задану тематику і передбачає подальше її розкриття.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Алексей Мирошниченко – о новом «Лебедином озере», настойчивости курентзиса и адаптации спектаклей для стран арабского мира. URL: <https://www.business-class.su/news/2015/12/09/udvoenie-klassiki>
2. Експортна стратегія для сектору креативних індустрій (дослідження). 2019-2023. URL: <https://www.me.gov.ua/Documents/List?lang=uk-UA&id=994b0513-1759-4b3b-a80a-0e70f015017d&tag=CektorKreativnikhIndustrii>.
3. Інформаційний бюлетень щодо ролі індустрії культури і творчості. URL: [https://www.culturepartnership.eu/upload/editor/2017/Factsheets/pdf-3/03\\_Factsheet\\_UA.pdf](https://www.culturepartnership.eu/upload/editor/2017/Factsheets/pdf-3/03_Factsheet_UA.pdf)
4. Creative economy report 2010. Creative economy: a feasible development opinion. URL: [http://unctad.org/fr/Docs/ditctab20103\\_en.pdf](http://unctad.org/fr/Docs/ditctab20103_en.pdf)
5. Проскура М. О. Значення просторових факторів в розвитку культурних індустрій. *Интеллект XXI*. 2017. № 6. С.84–89.
6. Радіонова О. М., Оболенцева Л. В., Александрова С. А. Креативність і туризм: діалектика взаємозв'язку (міжнародний досвід). *Науковий вісник Ужгородського національного університету*. Серія: Міжнародні економічні відносини та світове господарство. 2020. Вип. 29. С. 138–141.
7. Свінцицька О. М., Ткачук В. О. Креативна економіка та креативні індустрії: навч. посібн. [Електронне видання]. Житомир: Державний університет «Житомирська політехніка», 2020. 218 с.
8. Седых И. А. Индустрия исполнительских искусств. 2018. URL: <https://dcenter.hse.ru/data/2018/08/21/1154843600/Индустрия%20исполнительских%20искусств%202018.pdf>



9. Сєріков А. В., Коваль І. М. Інтрапренерство як необхідна умова життєдіяльності сучасного українського репертуарного театру у креативних індустріях. *Економічний простір. Збірник наукових праць*. 2019. №145. С. 56–68.
10. «Театр 360 градусів»: між мистецтвом і технологіями. URL: <https://gwaramedia.com/teatr-360-gradusiv-mizh-mistecztvom-i-tehnologiyami/>.

#### REFERENCES

1. Aleksey Miroshnichenko – o novom «Lebedinom ozere», nastoychivosti kurentzisa i adaptatsii spektakley dlya stran arabskogo mira [Alexey Miroshnichenko – about the new «Swan Lake», the persistence of currentzisa and the adaptation of performances for the countries of the Arab world]. Retrieved from: <https://www.business-class.su/news/2015/12/09/udvoenie-klassiki> [in Russian].
2. Eksportna stratehiya dlya sektoru kreatyvnykh industriy (doslidzhennya). 2019–2023 [Export strategy for the creative industries sector (research). 2019–2023]. Retrieved from: <https://www.me.gov.ua/Documents/List?lang=uk-UA&id=994b0513-1759-4b3b-a80a-0e70f015017d&tag=CektorKreativnikhIndustrii> [in Ukrainian].
3. Informatsiynny byuleten' shchodo roli industriyi kul'tury ta tvorchosti [Newsletter on the role of the culture and creativity industry]. Retrieved from: [https://www.culturepartnership.eu/upload/editor/2017/Factsheets/pdf-3/03\\_Factsheet\\_UA.pdf](https://www.culturepartnership.eu/upload/editor/2017/Factsheets/pdf-3/03_Factsheet_UA.pdf) [in Ukrainian].
4. Creative economy report 2010. Creative economy: a feasible development opinion. Retrieved from: [http://unctad.org/fr/Docs/ditctab20103\\_en.pdf](http://unctad.org/fr/Docs/ditctab20103_en.pdf)
5. Proskurina, M. O. (2017). Znachennya prostorovykh faktoriv u rozvytku kul'turnykh industriy [The importance of spatial factors in the development of cultural industries]. *Intelekt KHKHI*, 6, 84–89 [in Ukrainian].
6. Radionova, O. M., Obolentseva, L. V., Oleksandrova, S. O. (2020). Kreatyvnist' ta turizm: dialektyka vzayemozv'yazku (mizhnarodnyy dosvid) [Creativity and tourism: the dialectic of the relationship (international experience)]. *Naukovyy visnyk Uzhhorods'koho natsional'noho universytetu. Seriya: Mizhnarodni ekonomichni vidnosyny ta svitove gospodarstvo – Scientific Bulletin of Uzhhorod National University. Series: International Economic Relations and the World Economy*, 29, 138–141 [in Ukrainian].
7. Svintsyts'ka, O. M., Tkachuk, V. O. (2020). *Kreatyvna ekonomika ta kreatyvni industriyi: navch. posibn. [Elektronne vydannya] [Creative economy and creative industries: textbook [Electronic edition]]*. Zhytomyr: Derzhavnyy universytet «Zhytomyrs'ka politekhnika» [in Ukrainian].
8. Sedykh, I. A. (2018). Industriya ispolnitel'skikh iskusstv [Performing arts industry]. Retrieved from: <https://dcenter.hse.ru/data/2018/08/21/1154843600/Industriya%20ispolnitel'skikh%20iskusstv%202018.pdf> [in Russian].
9. Syerikov, O. V., Koval', I. M. Intraprenerstvo yak neobkhidna umova zhyttyediyal'nosti suchasnoho ukrayins'koho repertuarnoho teatru v kreatyvnykh industriyakh [Intrapreneurship as a necessary condition for the life of modern Ukrainian repertory theater in the creative industries]. *Ekonomichnyy prostir. Zbirnyk naukovykh prats' – Economic space. Collection of scientific works*, 45, 56–68 [in Ukrainian].
10. «Театр 360 градусів»: mizh mystetstvom ta tekhnolohiyamy [«360 degree theater»: between art and technology]. Retrieved from: <https://gwaramedia.com/teatr-360-gradusiv-mizh-mistecztvom-i-tehnologiyami/> [in Ukrainian].

УДК 781.6:[780.8:780.616.432:78.071.1(477)]Лісовський

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-8>

**Анна ДРОБИШ**

аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики,

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького 1-3/11,  
м. Київ, Україна, 01001

ORCID: 0000-0001-8276-7712

**Бібліографічний опис статті:** Дробіш, А. (2022). Фортепіанний цикл Леоніда Лісовського «На виставці собак. Сім фотографій»: стильові особливості. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 54–64, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-8>

### ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ ЛЕОНІДА ЛІСОВСЬКОГО «НА ВИСТАВЦІ СОБАК. СІМ ФОТОГРАФІЙ»: СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ

**Мета роботи** – визначити стильові особливості фортепіанного циклу Л. Лісовського «На виставці собак. Сім фотографій». **Методологія дослідження:** культурно-історичний метод застосовано для висвітлення історії створення циклу Л. Лісовського, структурний – для виявлення особливостей його стилю, музично-аналітичний – для аналізу циклу «На виставці собак. Сім фотографій», системний – для систематизації виявлених стильових ознак. **Наукова новизна:** уперше досліджено фортепіанну творчість Л. Лісовського; у науковий обіг введено фортепіанний цикл «На виставці собак. Сім фотографій», визначено його жанрово-стильові особливості і новаторські ознаки. **Висновки.** Виявлено жанрово-стильові впливи і стилістичні компоненти: романтизму – яскраві ладогармонічні барви (альтеровані акорди), суттєве значення гармонії у створенні образу, жанр і форма мініатюри як основа циклу; пізнього романтизму – поєднання жанрів (хоралу, польки, маршу, полонезу, фокстроту) на рівні циклу й окремого твору, поліладовість, утворена комбінуванням тональних і модальних ладових засобів, переважання дисонуючих акордів і застосування функціональної інверсії, метроритмічна винахідливість; імпресіонізму – колористичність гармонії, використання стилістики джазових жанрів в академічній музиці (жанрових ознак фокстроту, численних септакордів, альтерованих акордів, блюзових нот – низьких третього, п'ятого і сьомого ступенів), фонічність акордики, декоративність і рельєфність музичної тканини, утворена акордовим дублюванням мелодичної лінії; модернізму – втілення мовою звуків технічних і культурних новацій, новий тип програмності. Новаторство композитора полягає в поєднанні зазначених методів у циклічному творі і застосуванні нового типу програмності. Фортепіанний цикл «На виставці собак. Сім фотографій» становить зразок освоєння сучасних для композитора стильових тенденцій і впровадження їх в українській музиці.

**Ключові слова:** українська музична культура межі ХІХ–ХХ століть, творчість Л. Лісовського, фортепіанний цикл, стильові особливості.

**Anna DROBYSH**

Postgraduate student of the Department of History of Ukrainian Music and Musical Ethnology, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, st. Architect Gorodetsky 1–3/11, Kyiv, Ukraine, 01001

ORCID: 0000-0001-8276-7712

**To cite this article:** Drobys, A. (2022). Fortepiannyi tsykl Leonida Lisovskoho «Na vystavtsi sobak. Sim fotohrafii»: stylovi osoblyvosti. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 54–64, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-8>

### PIANO CYCLE OF LEONID LISOVSKY “AT THE DOG EXHIBITION. SEVEN PHOTOS”: STYLE FEATURES

**The purpose of the work** is to determine the stylistic features of L. Lisovsky's piano cycle “At the dog show. Seven photos”. **Research methodology:** cultural-historical method used to cover the history of the cycle of L. Lisovsky, structural – to identify features of his style, musical-analytical – to analyze the cycle “At the dog show. Seven photos”, system – to systematize the identified stylistic features. **The scientific novelty:** the study of L. Lisovsky's piano work was started; L. Lisovsky's piano cycle “At the dog show. Seven photos”; the piano cycle “At the dog show. Seven photos”, its genre and style features and innovative features are defined. **Conclusions.** Genre-style influences and stylistic components are revealed: romanticism – bright ladiharmonic colors (altered chords), the essential importance of harmony in the creation

of the image, genre and form of miniature as the basis of the cycle, late romanticism – a combination of genres (chorale, polka, march, polonaise, foxtrot) at the level of cycle and individual work, polyladism, formed by combining tonal and modal means, the predominance of dissonant chords and the use of functional inversion, metrorhythmic ingenuity; impressionism – color harmony, the use of stylistics of jazz genres in academic music (genre features of foxtrot, numerous septachords, altered chords, blues notes – low third, fifth and seventh degrees), phonics of chords, decorativeness and relief of musical fabric, formed by chord duplication of melodic line; modernism – the embodiment in the language of sounds of technical and cultural innovations, a new type of software. The composer's innovation is the combination of these methods in a cyclic work and the use of a new type of software. Piano cycle "At the dog show. Seven Photographs" is an example of mastering contemporary stylistic trends for the composer and introducing them into Ukrainian music.

**Key words:** Ukrainian musical culture of the 19–20 centuries, creativity of L. Lisovsky, piano cycle, stylistic features.

**Актуальність дослідження.** Леонід Лісовський (1866–1934) – український і російський композитор, піаніст, педагог, музичний критик, громадський діяч<sup>1</sup>. Він написав понад 300 творів: інструментальних і камерно-вокальних, оркестрових і хорових (зокрема чотирьох кантат<sup>2</sup>), двох опер, ескізів до балету. Свого часу (кінець XIX – перші два десятиліття XX століття) твори Л. Лісовського були добре відомі публіці, часто виконувались і видавались, про що він неодноразово згадував у листах і щоденниках. Провідні нотні видавництва (П. Юргенсона, О. Федорова, Державне видавництво України) постійно пропонували композитору написати і видати його опуси, нерідко замовляючи певні жанри. Опубліковані майже третина творів митця, проте більшість із них досі не відомі ні музикознавцям, ні виконавцям, ні слухачам.

Досі не створено монографії про життєтворчість Л. Лісовського. У працях Майї Ржевської, Алли Литвиненко, Світлани Колтишевої розпочато дослідження життя і творчості композитора. М. Ржевська реконструювала біографію Л. Лісовського; аналізуючи соціокультурні процеси в Україні першої третини XX століття, до наукового обігу ввела матеріали його архіву, у яких описано мистецькі події цього періоду (Ржевська, 2005; 2009; 2010). У статтях та відповідних розділах навчального посібника А. Литвиненко (Литвиненко, 2017; 2017; 2018) постать Л. Лісовського за його щоденниками розглянуто в контексті культурного життя Полтавщини початку XX ст., де Лісовський

првів майже 10 років. У статті С. Колтишевої стисло висвітлено життєвий шлях композитора, побіжно охарактеризовано різні види діяльності (педагогічну, музично-просвітницьку, редакторську, літературну), здійснено огляд творчого доробку і визначено певні жанрово-стильові орієнтири камерно-вокальної музики митця (Колтишева, 2008).

Фортепіанна творчість Л. Лісовського є найбільш плідною і показовою, адже він був відомий не тільки як композитор, а і як піаніст-віртуоз, акомпаніатор чи ансамбліст<sup>3</sup>. У ній є твори різних жанрів: великі форми – три сонатні *Allegro*, скерцо *до мажор* для правої руки, прелюд-скерцо для лівої руки, варіації (перекладені для двох фортепіано); поліфонічні – фуґи і канони. Однак переважає жанр мініатюри: етюд, рондо, скерцо, баркароли, ноктюрни, серенади, танцювальні п'єси (менуети, полонези, мазурки, вальси, польки, козачки), обробки народних пісень. Численні програмні мініатюри часто поєднані в цикли (сюїти). Є й ансамблева композиція «Козачок» – перекладення в чотири руки з музики до опери «Страшна помста» (виданий у П. Юргенсона). Як педагог-піаніст, Л. Лісовський завжди дбав і про своїх вихованців, писав для них цікаві, образно яскраві твори<sup>4</sup>. Він намагався збагатити своїми творами досить бідний на той час дитячий репертуар, осучаснити образний світ дитячої музики, оновлюючи водночас і жанрово-стилістичні засоби.

У некролозі пам'яті Л. Лісовського (1934) відзначено, що він – автор лише 14 п'єс для фортепіано. Проте в каталозі творів, укладеному композитором 1928 року (Лісовський, 1928),

<sup>1</sup> Український і російський (радянський) музикознавець Яків Полфіоров вважав Л. Лісовського одним із відомих композиторів «не українців», які «своєю діяльністю допомагають еволюції української музики» та «відбили національну творчість у своїх творах» (Полфіоров, 1927, с. 241). Закінчивши Петербурзьку консерваторію (1891–1897, класи композиції М. Ф. Соловйова і фортепіано Ф. Черні), Л. Лісовський жив і працював у Петербурзі (1897–1898, 1909–1913) Полтаві (1899–1909), Тифлісі (1913–1914), Харкові (1914–1934).

<sup>2</sup> Кантату «Іоанн Дамаскін» для соло, ансамблю, хору й оркестру, виконану в Петербурзі колективом І. О. Мельникова і Ф. Ф. Беккера (1897), у пресі відзначено як перший успіх молодого композитора.

<sup>3</sup> У щоденниках Л. Лісовський часто аналізує власні виступи на концертах полтавського та харківського відділень ІРМТ, пише про свою участь як акомпаніатора й ансамбліста у сольних виступах місцевих музикантів.

<sup>4</sup> Дитячий репертуар у творчості Л. Лісовського представлено переважно камерно-вокальними творами, зокрема циклом із 60-ти творів «Російські загадки. Музичні картинки для роля та голосу» (частково опубліковано Державним видавництвом України 1930 року).

зазначені 72 твори, з яких 14 видані у П. Юргенсона, вісім – у фірмі «А. Федоров і К<sup>о</sup>», а 50 залишилися рукописними, зокрема: три сонатних *Allegro* і десять чотириголосних фуг; твори орієнтальної тематики (цикл «Вісім іспанських пісень» і мініатюри «Ноктюрн-арабеска» й «На гондолі»); збірка етюдів і цикл «На виставці собак. Сім фотографій»; «Прелюд-полонез для однієї лівої руки», патетичне скерцо і «Балетний вальс A-Dur (для доньки балерини)», дитяча сюїта («Дитячі мініатюри для рояля») в чотири руки «Хто сьогодні в басу»<sup>5</sup> і «Досвід гармонічної, поліфонічної та варіаційної обробки відомого мотиву “Журавель”»; окремі мініатюри. Але в архіві Л. Лісовського, що зберігається в Інституті рукопису в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського (НБУВ), є ще кілька творів, які не зазначені в каталозі композитора: «Камаринська», «Мелодія», ескізи музики до незавершених циклів «Зародки» і «Корисні тварини» тощо.

Загалом внесок Л. Лісовського в українську фортепіанну музику досить вагомий. Це значна частина його композиторського доробку, у ній найяскравіше відбилися його жанрово-стильові пошуки. Композитор поєднував у творах традиції української музики і західноєвропейського й російського музичного мистецтва. Зокрема, вплив західноєвропейської музики помітний як у жанрових зацікавленнях (кілька сонатних *Allegro*, написаних за класичними законами), так і в композиційних вирішеннях, у загальному образному спрямуванні творів. Митець дотримується переважно романтичних традицій в образній сфері (ліричні настрої) і стилістиці (танцювальні ритми, зокрема).

Переважає більшість фортепіанних творів – програмні: «Балетний вальс», «Вальс маріонеток», «Прелюд-полонез», 10 програмних етюдів («Токата», «Баркарола», «Пісні фонтана», «Газель», «Навивпередки», «Невідв'язна думка», «Гра русалок», «Біля світлого озера», «Дріада», «Заклик»), Ноктюрн-арабеска, Парафраз однієї мелодії, «Аркуш з альбому» тощо. Є також два цикли – «Вісім іспанських пісень»<sup>6</sup> та «На виставці собак. Сім фотографій», який композитор у щоденниках часто називав просто «Собаки». Здійснивши огляд інших циклів Л. Лісовського

<sup>5</sup> Сюїта містить такі твори: «Прелюдія», «Новелета», «Діалог», «Інтермеццо», «Скерцино», «Канон», «Каватина», «Хорал» і «Фінал».

<sup>6</sup> У каталозі Л. Лісовський зазначив, що цикл рукописний, проте в архіві композитора його поки що не виявлено.

(камерно-вокальні й хорові – «Російські загадки. Музичні картинки для рояля та голосу», «Чотири жарти О. С. Пушкіна», «Пісні народів», «Корисні тварини» для одноголосного та двоголосного хору, «Сум»; інструментальні – «Сім інтернаціональних мелодій для гобоя» та «Сім фотографій»), зазначимо, що саме в них композитор вдався до жанрово-стильових пошуків:

– опрацювання різнонаціональних ритмоінтонаційних моделей (французької, шотландської, єврейської, італійського, фламандської, іспанської, польської, американської музики);

– в інструментальному супроводі до вокальних творів зорієнтованість на шубертівські вокальні композиції, у яких фортепіанний супровід є не тільки акомпанементом до вокальної мелодії, а й емоційним контекстом твору;

– використання ладогармонічних і ладотональних засобів пізнього романтизму, імпресіонізму й експресіонізму<sup>7</sup>;

– застосування елементів полістилістики.

Цикл «На виставці собак. Сім фотографій», створений у 20-ті роки ХХ століття, цікавий за стилем і новаційними моментами, він останній у фортепіанному доробку Л. Лісовського<sup>8</sup>. Як і більшість його творів, цикл досі не опублікований і зберігається в Інституті рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського.

**Мета статті** – визначити стильові особливості фортепіанного циклу Л. Лісовського «На виставці собак. Сім фотографій».

**Наукова новизна статті:** уперше досліджено фортепіанну творчість Л. Лісовського; у науковий обіг введено фортепіанний цикл «На виставці собак. Сім фотографій», визначено його жанрово-стильові особливості і новаторські ознаки.

**Теоретичним підґрунтям** дослідження є праці М. К. Михайлова (Михайлов, 1981) і Є. В. Назайкінського (Назайкинський, 2003) з питань стилю, зокрема розуміння індивідуального стилю у співвідношенні з історичним як фундамент для стильового аналізу. М. Г. Арановський (Арановський, 1987) визначає жанр як спосіб буття твору, адже він упізнається в будь-якому стильовому контексті (як жанрові міксти Л. Лісовського). Відкриті у працях Н. О. Горюхіної (Горюхіна, 1985) динамізм музики ХХ ст. і динамічні форми дають змогу розкрити архі-

<sup>7</sup> Окремі номери з вокального циклу на вірші О. С. Пушкіна «Чотири жарти» мають вербальні й музичні ознаки експресіонізму.

<sup>8</sup> Імовірно, композитор уже мав проблеми з рукою, про які він пише у щоденниках, тому й не писав творів для фортепіано.



тектоніку «Семи фотографій» Л. Лісовського. На основі досліджень О. С. Зінкевич (1985) і О. Є. Шелудякової (2006) розглянуто питання традиції і новаторства у творчості композитора. Праці Ю. М. Холопова (2005, 1974) визначили методологічні засади теоретичного аналізу.

**Виклад основного матеріалу.** Як зазначено у назві «На виставці собак. Сім фотографій», цикл містить сім характерних п'єс. У рукопису в лівому куті першої сторінки кожної п'єси наклеєно малюнок собаки відповідної породи, згідно з якою і названо твір: «Такса», «Бульдог», «Борза», «Пойнтер», «Пойнтер “Рональд”», «Англійський сетер» та «Ірландський сетер “Гленкар”». На першій сторінці рукопису зазначено, що малюнки належать племінниці Ользі Василівні Когіній<sup>9</sup>. Вони настільки виразні й точні, що їх зазвичай вважають фотокартками. Очевидно, тому Л. Лісовський так і назвав свій цикл – «фотографії», а не «картинки», «малюнки» тощо.

Перебуваючи в Петербурзі (1891–1899, 1909–1913), Л. Лісовський був постійним гостем будинку Альберта Бенуа як друг і однокурсник Миколи Черепніна<sup>10</sup>, а згодом як друг і приватний викладач камерного ансамблю у видатних художників – В. Є. Маковського і П. А. Брюллова<sup>11</sup>. Тут, а також на симфонічних зібраннях Імператорського російського товариства (ІРМТ) сприймав композитор нові мистецькі ідеї, твори образотворчого мистецтва, музичні композиції. Можливо, тут, а згодом і в Харкові, він спілкувався і з власниками мисливських собак, дізнався про їх виставки<sup>12</sup>, на які часто приходили й фотографії<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Когіна Ольга Василівна – племінниця композитора, яка померла 1922 року, не дочекавшись свого двадцятиріччя.

<sup>10</sup> Л. Лісовський був родичем М. Черепніна й А. Бенуа по першій дружині Варвари Зарудній: М. Черепнін був зятем відомого художника, а той – двоюрідним братом дружини Л. Лісовського.

<sup>11</sup> Чимало творчих зустрічей описані в щоденнику 1911 р. (Лісовський 1920-1921).

<sup>12</sup> Уперше собаки мисливських порід були представлені 1859 року на загальній виставці худоби в Ньюкаслі. У Петербурзі перша виставка мисливських собак відбулася 1874 року. У Харкові, як зазначає на своєму сайті (<https://nakipelo.ua/uk/o-pervyh-vystavkah-sobak-v-harkove-2/>) харківський дослідник Антон Бондарев, з 1911 року виставки мисливських собак стали регулярними. Нагадаємо, що Л. Лісовський переїхав з Полтави до Харкова 1915 року. Там він і мав змогу не лише побувати на виставці собак, а й спостерігати роботу фотографів.

<sup>13</sup> На думку дослідників, в Україну фотографія потрапила, приблизно, у 1840-х роках. Як свідчить історик Харкова Костянтин Щелков (Щелков, 1882, с. 230), фотографія в місті з'явилася 1851 р. А Ірина Грушицька пише: «... найбільш інтенсивного розвитку фотографія у Харкові набула у 80–90-х роках XIX століття. За даними Харківського історичного альманаху, у цей час в місті відкривалося понад 30 нових фотоательє» (цит. за: Грушицька, 2014, с. 285). Справжній бум у харківській фотоісторії почався після Першої світової війни – у 1920-ті роки, коли в місті працювало вже понад п'ятдесят фотохудожників.

Взаємовпливи образотворчого мистецтва й музики властиві культурі на межі століть. Так, скульптор М. Антокольський 1898 року писав, що «музику хочуть бачити, а живопис і скульптуру чути» (Антокольський, 1937, с. 218). А Е. Саті в його розмові з К. Дебюссі (1891) висловив таку думку: «Чому б не скористатися такими ж зображальними засобами, які нам показують Моне, Сезанн, Тулуз-Лотрек та інші? Чому не перенести ці засоби в музику? Чи не є це справжньою виразністю?» (цит. за: Елліот, 2016, с. 27).

Зацікавленість Л. Лісовського новачками у сфері культури свідчить про готовність сприймати нове і сучасне, а також прагнення відобразити новітні ідеї новими музичними засобами. Бажання виробити індивідуальний музичний почерк спонукало його до жанрових, стилістичних і стильових новацій<sup>14</sup>.

Щоб створити образи сфотографованих-намальованих собак, композитору потрібен «накопичений ... реального інтонаційно-образний слуховий досвід» (Михайлов, 1981, с. 120), вдумливе застосування відповідних жанрових формул і стильових засобів. Програмна основа циклу стала для Л. Лісовського своєрідним стимулом для створення таких музичних «портретів».

Безумовно, Л. Лісовський добре знав сучасну йому музику, зокрема й твори французьких митців, цілком імовірно, що йому були відомі фортепіанні цикли Е. Саті, датовані 1912 роком<sup>15</sup>: «Справжні м'яві прелюдії (для собаки)» («Veritables Preludes flasques (pour un chien)»), «М'яві прелюдії для собаки» («Préludes flasques (pour un chien)») та інші, написані, з одного боку, як прояв любові до тварин (Ю. Пакконен), а з іншого – як уміння «тонким нюхом на все нове і гострим відчуттям сучасності» (Саті, Ханон, 2010, с. 285) вловлювати і втілювати у творчості нові мистецькі ідеї.

За способами втілення образів п'єси циклу «На виставці собак...» Л. Лісовського

<sup>14</sup> Л. Лісовський є автором творів нових жанрів, крім фортепіанних «Фотографій...», назвемо хоча б цикл «Російські загадки. Музичні картинки для роля та голосу», численні мелодекламації, байки, сатири тощо.

<sup>15</sup> Історію створення циклу Е. Саті описує Ольга Алексєєва-Єжинська: «Назва твору недвозначно натякала на добре відомий сучасникам перший зошит Прелюдій Дебюссі (1910), який став яскравим прикладом фортепіанного імпресіонізму. ... бажання автора (Е. Саті – А. Д.) вступити з К. Дебюссі у двобій стилів настільки засмутило Деметса (паризький видавець – А. Д.), що спочатку він видав лише кілька пробних екземплярів “М'явих прелюдій”, побоюючись негативної реакції публіки. Однак після стрімкого розпродажу, довелося перевидавати їх більшим накладом» (Алексєєва-Єжинська, 2011, с. 19).

більш близькі до мініатюри «Мрійлива риба» («Le poisson rêveur»<sup>16</sup>) Е. Саті. Характерними стилістичними рисами «Риби» та п'єс із циклу Л. Лісовського є декоративність і рельєфність музичної тканини, динамічні й регістрові контрасти, фактурні й темпові «модуляції», «культ деталей, багатостильність» (Скворцова, 2014, с. 26) у межах одного твору.

Застосовуючи стилістичні засоби, властиві пізньоромантичній та імпресіоністичній музиці, Л. Лісовський майстерно й дотепно змальовує кожну з порід собак. Починаючи від найменш «благородних», композитор намагається «закарбувати життя в усіх його тонкощах і півтонах» (Шелудякова, 2006, с. 7).

**1. Такса.** Відкриваючи цикл, п'єса одразу задає імпресіоністичний тон: переважання гармонічної барвистості<sup>17</sup> і функціональної інверсії (Ю. Холопов) як тяжіння до дисонансу, а не до тоніки, є ключовими стилетворчими засобами. Амбівалентність характеру собаки – жвавої і водночас незграбною і сумною – відображено у фактурному розшаруванні. Основними є три шари. 1. Перший, нижній – остинатний. Майже протягом усієї п'єси (28 тактів) – активний рух восьмими за ритмоформулою польки, який створює відчуття безперервного руху (приклад 1). Подібний засіб застосовано й у «Пасп'є» К. Дебюссі.

Приклад 1.

«Такса» (тт. 9–12)



2. Другий, середній – це хроматичний підгосок, який є основною рушійною силою п'єси завдяки руху шістнадцятими.

3. Третій, верхній – мелодична лінія, яку митець ніби приховує за ладогармонічними барвами, дотримуючись традиції композиторів-імпресіоністів. Цю стильову спадкоємність

<sup>16</sup> П'єсу створено 1901 року за мотивом казки лорда Шеміно (іспанського поета Конгаміна де Латура). На думку британського музикознавця, дослідника французької музики межі XIX–XX століть Роберта Орледжа (Robert Orledge), мета створення п'єси – знайти баланс між «серйозною» і «популярною» музикою (Orledge, 1990, с. 55).

<sup>17</sup> Уважне ставлення до ладогармонічних засобів властиве Л. Лісовському ще з консерваторських часів. Його гармонічну мову високо оцінив О. К. Глазунов, який у вересні 1907 року з Петербурга листовно відповів тоді ще молодому композитору і відзначив високу художню якість його творів: «Все дуже музично, гармонія і голосоведення бездоганні» (Глазунов, 1907, арк. 1).

підтверджує пряна гармонія п'єси: змальовуючи характер тварини (лагідність, емоційність тощо), Л. Лісовський залучає численні альтеровані акорди (домінантовий септакорд із підвищеною квінтою, септакорд шостого ступеня з пониженою примою, тризвук шостого ступеня з підвищеною примою), які, ускладнюючись неакордовими звуками, утворюють хроматичні перервані звороти (еліпси) з дещо знівельованою функціональністю. З таких акордів формуються ланцюги відхилень у далекі тональності, які підкреслюються тимчасовими устоями на ритмічно опорних звуках (приклад 2).

Приклад 2.

«Такса» (тт. 1–4)



Як завершальні «лавини» у фортепіанних творах С. Рахманінова, у кульмінаційному розділі «Такси» репризу готують кілька еліптичних блоків (приклад 3).

Приклад 3.

«Такса». Середній розділ



Гармонічна різноманітність, панування дисонуючих акордів та функціональна інверсія – це основні стильові ознаки не тільки «Такси», а й усього циклу, що й надає йому цілісності.

**2. Бульдог.** Темою хорального складу в низькому регістрі з ремаркою *furioso* (люто чи несамовито) і в темпі *Pesante* (важко, громіздко) відтворено суворий характер і відповідну зовнішність Бульдога. Основний засіб образності – ладотональна організація: опозиційність двох ладових нахилів (*сі фрігійського й мі еолійського*) надає музичному образу певної «стереофонічності» й багатовимірності, а постійна централізація звука *сі* (в умовах *мі мінору*) – тонікального забарвлення, тоді як низький другий ступінь (за умов *сі фрігійського домінування*) ніби розхитує будь-яку можливість руху до тональної сталості. У цій п'єсі

Л. Лісовський вдається й до ладоінтонаційних засобів М. Мусоргського («Прогулянка» з циклу «Картинки з виставки»), А. Лядова («Мазурка» ор. 15, № 2), Б. Бартока (цикл «Макрокосмос») та ін.

У середньому розділі за допомогою пружного, танцювального ритмічного рисунка зображено веселу вдачу героя п'єси (приклад 4).

Приклад 4.

«Бульдог». Середній розділ



Поєднуючи сувору поліладовість хорального викладу і типові ознаки веселого побутового танцю, уникаючи, до того ж, хоч якоїсь тональної сталості, автор вдається до полістилістики, яку використовує і в наступних номерах циклу.

**3. Борза** – перший в циклі образ власне мисливського собаки. У музичному тематизмі п'єси помітні впливи танцювальних жанрів, властивих романтикам, зокрема польок Б. Сметани і Й. Штрауса. Це підтверджують ритмічна організація – пружність ритму і властиве йому чергування шістнадцятих і восьмих тривалостей; ладогармонічні засоби – досить часто в польках Б. Сметани і Й. Штрауса половинному кадансу передують відхилення в тональність другого ступеня (а в «Борзі» у тональність навіть другого низького ступеня), чим посилюється тяжіння до домінанти й подальшої тоніки; архітектонічна будова – «польковий» тип фразування (з короткою зупинкою в кожній парній фразі речення), який надає твору пружності й легкості.

Досить дотепно образ волелюбного собаки розкрито у восьмитактному доповненні: стрімкий пасаж на основі акордики альтерованої субдомінанти завершується трьома акордами: тонічним секстакордом, альтерованим субдомінантовим терцквартакордом і тонічним тризвуком (в мелодичному положенні терції). Л. Лісовський використовує їх не як остаточний каданс, а ніби як тимчасове «гальмо» – зупинку по команді, бо герой п'єси щомиті готовий до подальшого руху (приклад 5).

Приклад 5.

«Борза». Останні два такти



Такі ритмічні й гармонічні засоби властиві й іншим п'єсам циклу «На виставці собак. 7 фотографій»: раптові зупинки або ж, навпаки, зрушення з місця втілюють непосидючість зображуваних тварин.

У п'єсах «Пойнтер» і «Пойнтер «Рональд»» Л. Лісовський підкреслив «шляхетне походження» персонажів, застосовуючи засоби, що мають ознаки польки й фокстроту, нового на той час жанру. **4. Пойнтер** – центральна частина циклу, підкреслена ексклюзивним жанрово-тематичним матеріалом – ознаками фокстроту<sup>18</sup>. Це дуже вдале жанрово-стильове вирішення і новаційне для української музики першої третини ХХ століття. Інтонаційній цілісності циклу сприяють елементи джазової гармонії: тонічні септакорди та їх альтеровані аналоги (приклад 6).

Приклад 6.

«Пойнтер» (тт. 5–8)



**5. «Пойнтер «Рональд»»** – ще один музичний «портрет» собаки породи пойнтер. Ритмоінтонаційний рисунок п'єси, як і «Борзі», позначений впливом стилю польок Й. Штрауса і Б. Сметани. Її характер підкреслено ремаркою «легковажно». Уже в чотиритактному бадьорому вступі змальовано портрет життерадісного активного собаки (приклад 7).

Приклад 7.

«Пойнтер «Рональд»» (тт. 1–4)



<sup>18</sup> Фокстрот виник у 1910-х роках у США, після Першої світової війни поширився у країнах Європи, набувши особливої популярності в 1930-ті роки.



Стилізація жанру польки сприймається як «зона відпочинку» в циклі: грайлива замальовка витримана в тональності *ля-бемоль мажор* з мінімальною кількістю альтерованих акордів і тональних відхилень. Проте неодноразове використання блюзових вкраплень (низьких третього, п'ятого й сьомого ступенів) свідчить про оновлення музичної мови композитора.

6. Шоста фотографія – «**Англійський сетер**». Для музичного «портрету» англійського сетера Л. Лісовський обрав жанр полонезу. Своєрідним стильовим прототипом п'єси став середній розділ Полонезу *ля мажор* Ф. Шопена (ор. 40, № 1). Гордовитий танець «програмує» ритмо-мелодичну «поведінку» героя твору, ілюструючи не тільки захисника і ніжного друга, а й представника давнього шляхетного (з XIV ст.) родовету<sup>19</sup>. Емансипація дисонансу, властива музиці пізнього романтизму і ХХ ст., імпресіоністичне секстакордове дублювання<sup>20</sup> (Ю. Холопов) мелодичної лінії – це основні стилістичні засоби, які свідчать про новаторство Л. Лісовського.

7. На сьомій, останній фотокартці зображено **ірландського сетера «Гленкара»**. Щоб відтворити характер гіперактивної собаки, Л. Лісовський вдався до тональної рухливості. Ладотональна нестабільність і ладогармонічне багатство стали основним стилістичним прийомом у створенні цього образу<sup>21</sup>. Як і в характеристиці Бульдога, композитор застосував до *фрігійський* у балансуванні з *фа дорійським*,

але суттєво ускладнив його численними хроматизмами й відхиленнями переважно в далекі тональності (приклад 8).

Приклад 8.

Ірландський сетер «Гленкара» (тт. 9–10)



Грайливість і дотепність сетера досягнуто завдяки збагаченню ладів народної музики хроматичними допоміжними і прохідними звуками у поєднанні з пружним ритмом.

**Висновки.** Фортепіанний цикл Л. Лісовського «На виставці собак. Сім фотографій» містить індивідуалізовані музичні картинки, які є зразком нового виду програмності, що становить поєднання музики і фотографії. Уперше в історії музики за програмно-сюжетну основу фортепіанного циклу взято виставку собак.

Завдяки аналізу п'єс циклу виявлено такі жанрово-стильові впливи і стилістичні компоненти:

1. Романтизму – яскраві ладогармонічні барви (альтеровані акорди) і суттєве значення гармонії у створенні образу; жанр і форма мініатюри як основа циклу.

2. Пізнього романтизму – поєднання жанрів (хоралу, польки, маршу, полонезу, фокстроту) на рівні циклу й окремого твору; поліладовість, утворена комбінуванням тональних і модальних ладових засобів, переважання дисонуючих акордів, застосування функціональної інверсії, метроритмічна винахідливість.

3. Імпресіонізму – колористичність гармонії, використання стилістики джазових жанрів в академічній музиці (жанрових ознак фокстроту, численних септакордів, альтерованих акордів, блюзових нот – низьких третього, п'ятого і сьомого ступенів), фонічність акордики, декоративність і рельєфність музичної тканини, утворена акордовим дублюванням мелодичної лінії.

4. Модернізму – втілення мовою звуків технічних і культурних новацій, новий тип програмності.

Новаторство композитора полягає в поєднанні зазначених методів у циклічному творі, а також у застосуванні нового типу програмності. Фортепіанний цикл «На виставці собак.

<sup>19</sup> Зазначимо, що англійський сетер серед інших видів цієї породи є найкращим і найлагіднішим – саме таким і зобразив його композитор. Очевидно, що Л. Лісовський добре розумівся на породах собак, тому й зміг так фотографічно точно й водночас винахідливо-дотепно вдало дібраними музичними засобами «намалювати» їхні портрети.

<sup>20</sup> Дублювання («повдоснення головного голосу однорідними співзуччями» (Холопов, 2005, с. 315), спосіб створення фактурно-гармонічного рельєфу, за словами Ю. Н. Холопова, був характерним для композиторів-імпресіоністів, особливо для К. Дебюссі.

<sup>21</sup> Тут слід ще раз нагадати про «точки дотику» Л. Лісовського й Е. Саті. Французький митець точно й переконливо відобразив у творчості панівні тенденції свого часу, до яких, як свідчить аналіз циклу, був схильний і його український сучасник. Для підтвердження прочитуємо слова французького композитора: «Будь-яка мелодія має своєї власної гармонії анітрохи більше, ніж пейзаж – свого кольору. Не злякавшись здатися банальними, згадаємо у барвах до болі знайомі нам картини осені, зими чи весни в одному й тому самому ландшафті, або подумки порівняємо яскраву сонячну погоду з сумовитим мрякотним дощем. Так само і гармонічні варіанти всякої мелодії – вони воістину безкінечні, тому що *будь-яка мелодія є не більше ніж ще один спосіб висловлюватись виразно*, якщо хто вміє це робити. Так, все саме так. Не забувайте, що *мелодія є тільки Ідея, контур і лінія, так само як вона є форма і матеріал твору. Гармонія ж – освітлення, виклад об'єкту і його відображення* [курсив – А. Д.], навіть у кривому дзеркалі або брудній калюжі» (Саті, Ханон, 2010, с. 375). Гармонічні рішення, до яких вдався Л. Лісовський, дотепно й винахідливо замальовуючи образи-портрети собак, є саме тим «освітленням», веселковим променем світла у «кривому дзеркалі» оточуючих композитора соціо-культурних обставин.



Сім фотографій» надзвичайно цінний в українській музиці як приклад освоєння сучасних композитору стильових тенденцій. Розглянуті

стильові пошуки композитора становлять перспективний тематичний напрям, який потребує подальших досліджень.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеева-Ежински О. А. Фортепианное творчество Эрика Сати и традиции французской музыкальной анималистики. *Dialettica del suono*. 2011. № 1. С. 14–28.
2. Антокольский М. М. По поводу книги графа Л. Н. Толстого об искусстве. *Мастера искусства об искусстве* : в 4 т. Т. 4 / ред. А. Фёдорова-Давыдова. Москва ; Ленинград : ИЗОГИЗ, 1937. С. 215–228.
3. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник*. Вып. 6. Москва : Сов. композитор, 1987. С. 5–44.
4. Глазунов А. К. Письмо Л. Лисовскому от 28.09.1907 г. *НБУВ. Ін-т рукопису*. Ф-І 40568. 8. 2 л.
5. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Муз. Україна, 1985. 112 с.
6. Грушицька І. Б. Розвиток фотографії в Україні (1839 – I пол. ХХ ст.). *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2014. Вип. 41. С. 285–291.
7. Эллиот С. Сати и Дебюсси. История дружбы-соперничества. *Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных*. Москва, 2016. № 3. С. 25–33.
8. Зинькевич Е. С. Методологические аспекты проблемы традиции и новаторства. *Исторические аспекты теоретических проблем в музыковедении* : сб. науч. труд. / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1985. С. 65–80.
9. Колтишева С. О. Забуті сторінки історії. Постаць Л. Лисовського у контексті музичної культури. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 74 : *Естетика і практика мистецької освіти* : зб. ст. Львів : Сполом, 2008. С. 236–245.
10. Котлобулатова І. П. Глойзнер Йоганн (Ян). *Енциклопедія Львова* / за ред. А. Козицького та І. Підкови. Львів : Літопис, 2007. Т. 1. С. 634–635.
11. Лисовский Л. Л. Автобиография : Автограф. *НБУВ. Інститут рукопису*. Ф. І. Од. зб. 39639. Нач. ХХ века. 2 арк.
12. Лисовский Л. Десять лет в Полтаве (из «Дневничков и воспоминаний» 1899–1909 гг.). Вып. II. 1900 г. *НБУВ. Інститут рукопису*. Ф. І. Од. зб. 39631. 39 арк.
13. Лисовский Л. Л. Дневник 1911 г. Музыкальный календарь в коленкором переплете. *НБУВ. Інститут рукопису*. Ф. І. Од. зб. 39660. 259 арк.
14. Лисовский Л. Л. Дневник с июля 1920 г. 1920–1921. *НБУВ. Інститут рукопису*. Ф. І. Од. зб. 39628. 161 арк.
15. Лисовский Л. Л. Каталог сочинений Л. Лисовского. 1928. *НБУВ. Інститут рукопису*. Ф. І. Од. зб. 39706. 12 арк.
16. Лисовский Л. Л. Письмо Н. Л. Лисовской. *НБУВ. Інститут рукопису*. Ф. І. Од. зб. 40216. 4 арк.
17. Литвиненко А. И. Этапами творческой биографии Леонида Лисовского (Петербург – Тифлис – Харьков). *Virtus. Scientific Journal / Editor-in-Chief M. A. Zhurba*. 2018. Issue 27. P. 38–21.
18. Литвиненко А. И. Леонид Лисовский – лабиринтами профессиональной судьбы (полтавский период жизни и творчества композитора). *Virtus. Scientific Journal / Editor-in-Chief M. A. Zhurba*. 2017. Issue 17. P. 26–29.
19. Литвиненко А. И. Полтавщина: музична культура (XIX – початок ХХ століття) : навч. посібник. Київ : Автограф, 2011. 184 с.
20. Михайлов М. К. Стиль в музыке: исследование. Ленинград: Музыка, 1981. 264 с.
21. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. Москва : Владос, 2003. 248 с.
22. Некролог. Харьковский рабочий. 27 декабря 1934. № 292.
23. Полфіоров Я. Я. Десять років української музичної культури. *Червоний шлях*. 1927. № 11. С. 225–242.
24. Ржевська М. Ю. Леонід Лисовський: сторінки біографії композитора. *Музична україністика. Сучасний вимір*. Київ, 2010. Вип. 5. С. 226–232.
25. Ржевська М. Ю. Леонід Лисовський: харківські сторінки біографії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського*. Харків, 2009. Вип. 24. С. 41–49.
26. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи. Київ : Автограф, 2005. 352 с.
27. Сати Э., Ханон Ю. Воспоминания задним числом / пер.: Е. Львова, Ю. Ханон, А. Икар. Санкт-Петербург : Центр Средней Музыки. 2010. 680 с.
28. Симзен-Сичевський О. М. Давні київські фотографи та їхні знімки старого Києва. *Ювілейний збірник на пошану академіка Михайла Сергійовича Грушевського з нагоди шістдесятої річниці життя та сорокових роковин наукової діяльності / Українська акад. наук*. Київ, 1928. № 76. Т. I. С. 359–409.

29. Скворцова И. А. Стиль модерн как комплексное явление в русской музыке рубежа XIX–XX веков. *Журнал Общества теории музыки / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва* : 2014. № 3 (7). С. 23–37.
30. Трачун А. И. История украинской фотографии XIX–XXI века. Киев : Балтія-Друк, 2014. 256 с.
31. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс : в 2 ч. Ч. I. Москва : Композитор, 2005. 472 с.
32. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. Москва : Музыка, 1974. 287 с.
33. Шелудякова О. Е. Вопросы музыкальной эстетики позднего романтизма. *Культура и общество* : интернет-журнал. 2006. URL: <http://www.e-culture.ru/Articles/2006/Sheludyakova.pdf> (дата обращения: 10.10.2021).
34. Ширяева О. Ф. Жанр музыкальной картины в творчестве композиторов Сибири и Дальнего Востока. *Вестник культуры и искусств / Челябинская гос. акад. культуры и искусств. Челябинск*, 2018. № 1 (53). С. 91–101.
35. Щеголев С. Н. История «украинского» сепаратизма. Москва : Имперская традиция, 2004. 472 с.
36. Щелков К. П. Историческая хронология Харьковской губернии. Харьков : Университетская типография, 1882. 372 с.
37. Orledge R. Satie the Composer. New York : Cambridge University Press, 1990. XLIII, 394 p.

#### REFERENCES

1. Alekseeva-Ezhinski, O. A. (2011). Fortepiannoe tvorchestvo Jerika Sati i tradicii francuzskoj muzykal'noj animalistiki. [Eric Satie's Piano Works and the Tradition of French Musical Animalism]. *Dialettica del suono*, 1, 14–28 [in Russian].
2. Antokol'skij, M. M. (1937). Po povodu knigi grafa L. N. Tolstogo ob iskusstve. [Concerning the book of Count L. N. Tolstoy about art]. *Mastera iskusstva ob iskusstve [Master of Art about art]*. In 4 vol. Vol. IV. Moscow, Leningrad, 215–228 [in Russian].
3. Aranovskij, M. G. (1987). Struktura muzykal'nogo zhanra i sovremennaja situacija v muzyke. [The structure of the musical genre and the current situation in music]. *Muzykal'nyi sovremennik [Musical contemporary]*, 6. Moscow: Sovetskii kompozitor, 5–44 [in Russian].
4. Glazunov, A. K. (1907). Pis'mo L. Lisovskomu ot 28.09.1907 g. [Letter to L. Lisovsky dated 28.09.1907]. *Vernadsky National Library of Ukraine. Institute of Manuscript*. Fund I. S. u. 40568. 2 sheets. (Kiev, Ukraine) [in Russian].
5. Gorjuhina, N. A. (1985). *Ocherki po voprosam muzykal'nogo stilja i formy [Essays on musical style and form]*. Kiev: Muzychna Ukraina. 112 p. [in Russian].
6. Hrushytska, I. B. (2014). Rozvytok fotohrafii v Ukraini (1839 – I pol. XX st.). [Development of photography in Ukraine (1839 – I half of the XX century)]. *Naukovi pratsi istorychnoho fakultetu Zaporizkoho natsionalnoho universytetu [Science of History Faculty of Zaporizhzhya National University]*, 41, 285–291 [in Ukrainian].
7. Jelliot, S. (2016). Sati i Debjussi. Istorija druzhby-sopernichestva [Satie and Debussy. A history of friendship-rivalry]. *Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinykh [Scientific notes of the Gnesins Russian Academy of Music]*, 3, 25–33 [in Russian].
8. Zin'kevich, E. S. (1985). Metodologicheskie aspekty problemy tradicii i novatorstva. [Methodological aspects of problems of tradition and innovation]. *Istoricheskie aspekty teoreticheskikh problem v muzykoznanii [Historical aspects of theoretical problems in music science]*. Kiev, 65–80 [in Russian].
9. Koltysheva, S. O. (2008). Zabuti storinky istorii. Postat L. Lisovskoho u konteksti muzychnoi kultury [Forgotten pages of history. The figure of L. Lisovsky in the context of musical culture]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. 74: *Estetyka i praktyka mystetskoj osvity [Aesthetics and practice of art education]*. Kyiv, 236–244 [in Ukrainian].
10. Kotlobulatova, I. P. (2007). Gloizner Yohann (Ian). [Gloizner Yohann] (Ian) *Entsyklopediia Lvova [Encyclopedia of Lviv]*, edited by A. Kozytskoho and I. Pidkovy. Vol. 1. Lviv: Litopys, 634–635 [in Russian].
11. Lisovskij, L. L. (after 1920). Avtobiografija [Autobiography]: autograph. *Vernadsky National Library of Ukraine. Institute of Manuscript*. Fund I, S. u. 39639. 2 sheets. (Kiev, Ukraine) [in Russian].

12. Lisovskij, L. L. (1900). Desjat' let v Poltave (iz «Dnevnychkov i vospominanij» 1899–1909 gg.). [Ten years in Poltava (from «Diaries and memories» 1899–1909)]. Issue II, *Vernadsky National Library of Ukraine. Institute of Manuscript*. Fund I, S. u. 39631. 39 sheets (Kiev, Ukraine) [in Russian].
13. Lisovskij, L. L. (1911). Dnevnik 1911 g. Muzykal'nyj calendar' v kolenkorovom pereplete. [Diary of 1911. Musical calendar in linen-cotton binding]. *Vernadsky National Library of Ukraine. Institute of Manuscript*. Fund I, S. u. 39660. 259 sheets. (Kiev, Ukraine) [in Russian].
14. Lisovskij, L. L. (1920–1921). Dnevnik s ijulja 1920 g. 1920–1921 [Diary from July, 1920. 1920–1921]. *Vernadsky National Library of Ukraine. Institute of Manuscript*. Fund I. S. u. 39628. 161 sheets (Kiev, Ukraine) [in Russian].
15. Lisovskij, L. L. (1928). Katalog sochinenij L. Lisovskogo [Catalog of L. Lisovsky's Works]. *Vernadsky National Library of Ukraine. Institute of Manuscript*. Fund I, S. u. 39706. 12 sheets (Kiev, Ukraine) [in Russian].
16. Lisovskij, L. L. (after 1932). Letter to N. L. Lisovska. *Vernadsky National Library of Ukraine. Institute of Manuscript*. Fund I, S. u. 40216. 4 sheets. (Kiev, Ukraine) [in Russian].
17. Litvinenko, A. I. (2018). Jetapami tvorcheskoj biografii Leonida Lisovskogo (Peterburg – Tiflis – Har'kov) [Stages of the creative biography of Leonid Lisovsky (Petersburg – Tiflis – Kharkov)]. *Virtus. Scientific Journal*. Editor-in-Chief M. A. Zhurba, 27, 38–21 [in Russian].
18. Litvinenko, A. I. (2017). Leonid Lisovskij – labirintami professional'noj sud'by (poltavskij period zhizni i tvorcestva kompozitora) [Leonid Lisovsky – the labyrinths of professional destiny (Poltava period of life and work of the composer)]. *Virtus. Scientific Journal*. Editor-in-Chief M. A. Zhurba. 17, 26–29 [in Russian].
19. Litvinenko, A. I. (2011). *Poltavshchyna: muzychna kultura (XX – pochatok XX stolittia) [Poltava region: musical culture (XIX–beginning of XX century)]*: textbook. Kiev: Autograph. 184 p. [in Ukrainian].
20. Mihajlov, M. K. (1981). *Stil' v muzyke [Style in music: research]*. Leningrad: Muzyka. 264 p. [in Russian].
21. Nazajkinskij, E. V. (2003). *Stil' i zhanr v muzyke [Style and genre in music]*. Moscow: Vlado. 248 p. [in Russian].
22. Nekrolog [Obituary]. (1934). *Kharkovskiy Rabochiy [The Kharkov Worker]*. December 27. No. 292.
23. Polfiorov, Ya. Ya. (1927). Desiat rokiv ukrainskoi muzychnoi kultury [Ten years of Ukrainian musical culture]. *The red way [Chervonyi shliakh]*, 11, 225–242 [in Ukrainian].
24. Rzhavska, M. Y. (2010). Leonid Lisovsky: storinky biohrafii kompozytora [Leonid Lisovsky: pages of composer's biography]. *Muzychna ukrainistyka. Suchasnyi vymir [Musical Ukrainistika. Modern Dimension]*. Kiev, 5, 226–232 [in Ukrainian].
25. Rzhavska, M. Y. (2009). Leonid Lisovsky: kharkivski storinky biohrafii [Leonid Lisovsky: Kharkiv pages of biography]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [Problems of interrelationship of art, pedagogy and theory and practice of education]*. Kharkov State University Kotlyarevsky of Arts. Kharkov, 24, 41–49 [in Ukrainian].
26. Rzhavska, M. Y. (2005). *Na zlami chasiv. Muzyka Naddnyprianskoi Ukrainy pershoi tretyny XX stolittia u sotsiokulturnomu konteksti epokhy [At the Wastes of Times. Music of Naddnipyrianskaya Ukraina of the First Third of the Twentieth Century in the Social and Cultural Context of the Epoch]*. Kyiv: Autograph, 352 p. [in Ukrainian].
27. Sati Je. and Hanon, Ju. (2010). *Vospominanija zadnim chislom [Hindsight memories]*. Transl. by E. L'vova, Ju. Hanon, A. Ikar. Saint Petersburg: Tsent Srednei Muzyki. 680 p. [in Russian].
28. Symzen-Sychevskiy, O. M. (1928). Davni kyivski fotohrafy ta yikhni znimky staroho Kyieva [Old Kiev photographs and historical signs of old Kiev]. *Yuvileinyi zbirnyk na poshanu akademika Mykhaila Serhiiovycha Hrushevskoho z nahody shistdesiatoi richnytsi zhyttia ta sorokovykh rokovyn naukovoi diialnosti [Collection of the Historical and Philological Department of the Ukrainian Academy of Sciences: anniversary collection in honor of Acad M. S. Hrushevsky]*. Kyiv, 76. Vol. I, 359–409 [in Ukrainian].
29. Skvorcova, I. A. (2014). Stil' modern kak kompleksnoe javlenie v russkoj muzyke rubezha XIX–XX vekov. [Art Nouveau style as a complex phenomenon in Russian music at the turn of the 19<sup>th</sup> and

- 20<sup>th</sup> centuries]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki [Journal of the Society of Music Theory]*. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow, 3 (7), 23–37 [in Russian].
30. Trachun, A. I. (2014). *Istorija ukrainskoj fotografii XIX–XXI veka [History of Ukrainian photography in the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries]*. Kiev: Baltija-Druk, 256 p. [in Russian].
31. Holopov, Ju. N. (2005). *Garmonija. Prakticheskij kurs [Harmony. practical course]*. In 2 vols. Vol. I. Moscow: Kompozitor, 472 p. [in Russian].
32. Holopov, Ju. N. (1974). *Ocherki sovremennoj garmonii [Essays on modern harmony]*. Moscow: Muzyka, 287 p. [in Russian].
33. Sheludjakova, O. E. (2006). Voprosy muzykal'noj jestetiki pozdnego romantizma. [Questions of musical aesthetics of late romanticism]. *Kul'tura i obshchestvo [Culture and society]*: online magazine. URL: <http://www.e-culture.ru/Articles/2006/Sheludyakova.pdf> [in Russian].
34. Shirjaeva, O. F. (2018). Zhanr muzykal'noj kartiny v tvorchestve kompozitorov Sibiri i Dal'nego Vostoka [Genre of musical paintings in the works of composers of siberia and the far east]. *Vestnik kul'tury i iskusstv [Culture and Arts Bulletin]*, 1 (53), 91–101 [in Russian].
35. Shhegolev S. N. (2004). *Istorija «ukrainskogo» separatizma [History of Ukrainian separatism]*. Moscow: Imperskaya traditsiya, 472 p. [in Russian].
36. Shhelkov, K. P. (1882). *Istoricheskaja hronologija Har'kovskoj gubernii [Historical chronology of the Kharkov province]*. Kharkov: Universitetskaya tipografiya, 372 p. [in Russian].
37. Orledge, R. (1990). *Satie the Composer*. New York: Cambridge University Press. XLIII, 394 p. [in English].



УДК 159.923/942:78.071.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-9>

**Наталія ЖУРАВЛЬОВА**

старший викладач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та методики музичної освіти Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, вул. Проскурівського підпілля, 139, м. Хмельницький, Хмельницька обл., Україна, 29013

ORCID: 0000-0002-5523-6577

**Бібліографічний опис статті:** Журавльова, Н. (2022). Психологічні аспекти взаємодії музикантів-інструменталістів в ансамблевому музикуванні. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 65–70, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-9>

**ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ МУЗИКАНТІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ  
В АНСАМБЛЕВОМУ МУЗИКУВАННІ**

У статті висвітлено психологічний аспект питання взаємодії у ансамблевому музикуванні, виявлено найбільш цінне та актуальне в теорії та практиці ансамблевого музикування стосовно означеної теми; систематизовано основні факти, положення та поняття відносно взаємодії в ансамблевому музикуванні, спираючись на досягнення світової та сучасної практичної психології, філософії, культурології. Розкрито сутність поняття «взаємодія»; окреслено шляхи та засоби досягнення спільних, узгоджених дій учасників ансамблю, їх комунікативних контактів – як міжособистісних, так і професійно-виконавських. Всебічно розглянуто та проаналізовано умови практичної взаємодії музикантів-ансамблістів; обґрунтовано, що ця взаємодія може бути тільки творчою, інакше – за однобічним та нерозділеним впливом одного суб'єкта на інший – губиться справжній сенс самого поняття «взаємодія». Визначено роль взаємодії як психологічного фундаменту ансамблевої діяльності. Розглянуто в музично-педагогічному та професійно-виконавському аспектах категорія «ансамблеве музикування». Виявлено та охарактеризовано основні компоненти, які утворюють складну систему навчання гри в ансамблі. В зв'язку з цим проаналізовано проблеми міжособистісних та професійних комунікацій музикантів, які приймають участь в процесі виконання ансамблевої музики. Проаналізовано фактори, які сприяють зміцненню творчого взаєморозуміння між всіма учасниками процесу вивчення та виконання ансамблевої музики. Мета роботи полягає в тому, щоб обґрунтувати необхідність комплексного підходу до вивчення ансамблевої діяльності. Такий підхід, де дослідження психологічного компоненту може відбуватися лише за умови його тісного взаємозв'язку з педагогічним та виконавським компонентами, тобто в їх триєдності дозволяє виявити основні проблеми ансамблевого музикування та намітити шляхи їх вирішення. Наголошено, що взаємодія є системоутворюючим фактором, психологічним фундаментом професії музиканта-інструменталіста.

**Ключові слова:** взаємодія, ансамбль, ансамблеве музикування, ансамблева виконавство.

**Natalia ZHURAVLOVA**

Senior Lecturer, at the Department of Musicology,

Instrumental Training and Methods of Music Education Instrumental-Performing Disciplines

Khmelnytsky Humanitarian-Pedagogical Academy, 139 Proskurivskyi underground Street,

Khmelnytsky, Ukraine, 29013

ORCID: 0000-0002-5523-6577

**To cite this article:** Zhuravlova, N. (2022). Psykhologichni aspekty vzaiemodii muzykantiv-instrumentalistiv v ansamblevomu muzykuvanni [Psychological aspects of musicians-instrumentalist in ensemble music making]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 65–70, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-9>

**PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF INTERACTION  
OF MUSICIANS-INSTRUMENTALISTS IN ENSEMBLE MUSIC MAKING**

The article highlights the psychological aspect of the issue of interaction in ensemble music making, reveals the most valuable and relevant in the theory and practice of ensemble music making in relation to this topic; the basic facts, positions and concepts concerning interaction in ensemble music making are systematized, based on achievements of world and modern practical psychology, philosophy, culturology. The essence of the concept of "interaction" is revealed;

*the ways and means of achieving joint, coordinated actions of the ensemble members, their communicative contacts – both interpersonal and professional performance – are outlined. The conditions of practical interaction of ensemble musicians are comprehensively considered and analyzed; it is substantiated that this interaction can only be creative, otherwise – due to the one-sided and undivided influence of one subject on another – the true meaning of the concept of "interaction" is lost. The role of interaction as a psychological foundation of ensemble activity is determined. The category "ensemble music making" is considered in musical-pedagogical and professional-performing aspects. The main components that form a complex system of learning to play in an ensemble are identified and characterized. In this regard, the problems of interpersonal and professional communication of musicians who take part in the process of performing ensemble music are analyzed. Factors that contribute to the strengthening of creative mutual understanding between all participants in the process of studying and performing ensemble music are analyzed. The purpose of the work is to justify the need for an integrated approach to the study of ensemble activities. This approach, where the study of the psychological component can take place only if it is closely related to the pedagogical and performing components, ie in their trinity allows you to identify the main problems of ensemble music and identify ways to solve them. It is emphasized that interaction is a system-forming factor, the ways to solve them. It is emphasized that interaction is a system-forming factor,*

**Key words:** *interaction, ensemble, ensemble music making, ensemble performance.*

**Актуальність проблеми.** Основним напрямом упровадження педагогічної інновації у вищій школі мистецтва є педагогіка творчості. Провідною формою навчальної роботи студента й основною формою його майбутньої професійної діяльності є музичне виконавство. Підготовка музиканта-виконавця – це процес його творчого становлення, подолання проблем, пов'язаних з розвитком музично-виконавського мислення, виконавської техніки, опануванням інструментом, психотехніки музикування, що є творчим за суттю. Без їх вирішення неможливо досягти рівня професійної майстерності, який необхідний на естраді для втілення художньо повноцінної інтерпретації. Мета навчання – закласти засади для формування самостійної професійної діяльності, що складається не тільки з системи знань, умінь та навичок, а також включає формування методів творчого підходу до незнайомих ситуацій, гнучкого застосування в них своїх особистісних та професійних якостей, що можливо тільки при відповідній психологічній компетентності. В умовах ансамблевого музикування психологічна компетентність музиканта-виконавця важлива не менш, ніж його виконавські та педагогічні здібності.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

**Актуальність проблеми** знайшла відображення в багатьох наукових працях сучасних науковців (Н. Гуральник, О. Олексюк, О. Рудницька, Г. Падалка, М. Мойсеєва), які розглядають ансамблеве музикування як систему навчання, яка ґрунтується на теоретичних положеннях психології з формування ансамблевої компетентності студентів. Психологічний клімат у колективі вивчають у своїх працях такі науковці як В. Березін, Д. Благой, В. Вілюнас,

А. Востріков, Л. Ганелін, Є. Федоров, вихованню навичок сценічної поведінки присвячують свої праці А. Алексеев, Л. Бочкарьов, О. Блох, Л. Виготський, Л. Ганелін, Р. Давидян, Ю. Капустін, Т. Вороніна, В. Григор'єв, В. Кузнецов, І. Польська, Т. Самойлович вивчають сценічну взаємодію партнерів в ансамблевому музикуванні. В зарубіжних дослідженнях останніх десятиліть в працях багатьох психологів (Х. Гарднер, Д. Давідсон, А. Сабаддіні, Д. Слобода, М. Хау) ансамблева єдність пояснюється як наслідок музичної взаємодії особливого якісного рівня, спілкування мовою музики, яка є найдавнішим каналом людської комунікації. Д. Кірнарська, автор ґрунтовного дослідження структури музичних здібностей, узагальнюючи накопичений досвід вчених та музикантів усього світу, приводить переконливі аргументи на користь цього ствердження. Разом з тим, незважаючи на теоретичну та практичну важливість досліджень названих авторів, проблему підготовки музикантів-інструменталістів до колективного музикування в ансамблі не можна вважати достатньо розробленою, що й зумовлює актуальність вибору теми нашої роботи.

**Мета дослідження** полягає в тому, щоб обґрунтувати необхідність комплексного підходу до вивчення ансамблевої діяльності. Такий підхід, де дослідження психологічного компоненту може відбуватися лише за умови його тісного взаємозв'язку з педагогічним та виконавським компонентами, тобто в їх триєдності дозволяє виявити основні проблеми ансамблевого музикування та намітити шляхи їх вирішення..

**Виклад основного матеріалу.** Увібравши в себе емпіричний досвід багатьох поколінь

музикантів, які працювали в галузі ансамблевого музикування, сучасна теорія та методика в даній галузі має комплекс проблем, незважаючи на швидкий прогрес. Поняття «ансамблеве музикування» як феномен у всіх його аспектах є великою, значною і самостійною галуззю дослідження і вбирає в себе спектр проблем і запитань. Можна зазначити, що в останні роки актуалізувалась потреба дослідження взаємодії в ансамблевому музикуванні. Це відмічає ряд вітчизняних дослідників, зокрема Г. Польська, М. Моїсєєва, Т. Молчанова, Л. Повзун. Як слушно зауважив Г.М.Ципін: «Якщо музикант – неважливо займається він композиторською або виконавською діяльністю, розробляє питання теорії чи викладає – не цікавиться психологічними аспектами своєї діяльності, він, скоріш за все, займається не своїм ділом» (Ципін, 2003, рр. 48). Отже, психологічний підхід до дослідження діяльності музиканта-інструменталіста, майбутнього виконавця не є незвичним або специфічним, але є необхідним.

Ансамблева культура, щільно пов'язана з відбиттям людських взаємовідносин, відіграє суттєву роль у соціальному житті різних епох, втілюючи їх знакові психологічні риси. Ансамблеве музикування в ХІХ ст. було притаманне не тільки для професійних музикантів, а й для культурного життя в цілому. Ансамблеве музикування домашнє, салонне стає масовим явищем до середини ХІХ ст. В інструментальному ансамблі цієї епохи відбувається подальше посилення глобальних філософських тенденцій до інтелектуального та етичного узагальнення духовного змісту людського буття. Ці тенденції ансамблевої культури ХІХ століття знаходять своє втілення в особливому тяжінні інструментальної ансамблевої музики до занурення в глибини людської психології. Романтики всіляко розширюють семантичне поле інструментально-ансамблевих жанрів, де на перший план виступає суб'єктивно-особистісний початок, пов'язаний з відкритим проявом індивідуальності, інтелекту, емоцій. Ансамбль у цей час сприймається як взаємодія особистостей, волі, їхнього суперництва або взаєморозуміння і стає свого роду уособленням ідеального співзвуччя душ, живим втіленням романтичної мрії, чином гармонійного життєвого співіснування у взаємній згоді, дружби і кохання.

Ансамблеве музикування в музичному просторі сучасної дійсності – явище багатови-

мірне, і використання даного словосполучення досить поширене. Ансамбль – складний феномен музичної культури, з французької *Ensemble* перекладається буквально – разом і означає як узгодженість, стрункість частин єдиного цілого. У музичній енциклопедії поняття «ансамбль» трактується як спільність, сумісність, загальна узгодженість, взаємовідповідність, струнка повнота; як явище мистецтва, що складається з окремих, інколи різноманітних частин, які утворюють гармонійне ціле (Келдиш, 1973). Термін «музикування» (нім. *musizieren* – займатися музикою) в сучасній науці має два основні визначення. Перше – виконання музики в домашніх умовах, поза концертним залом, друге – гра на музичному інструменті взагалі. За твердженням психологів-музикантів (В. В. Медушевський, О. Очаковська), музикування – це вид музичної діяльності, в процесі якої виявляються як художні знання, вміння та навички (рівень гри на музичному інструменті, володіння голосом, манера виконання), так і естетичні можливості виконання (виразність, емоційність, інтерпретаційні якості) музичного твору (Медушевський, 1985).

Ансамблеве музикування є спільною музично-виконавською діяльністю, що орієнтована саме на творчий процес і є внутрішньо мотивованою.

В науковій психологічній літературі взаємодія визначається як процес безпосереднього чи опосередкованого впливу суб'єктів один на одного, який породжує причинну обумовленість їхніх дій і взаємозв'язок. У взаємодії реалізується відношення людини до іншої людини як до суб'єкта, в якого є власний світ. Під взаємодією в соціальній філософії та психології, крім того, розуміється не лише вплив людей один на одного, а й безпосередня організація їх спільних дій, що дає змогу групі реалізувати спільну для її членів діяльність. Взаємодія людини з людиною в суспільстві – це також взаємодія їх внутрішніх світів: обмін думками, ідеями, образами, вплив на цілі та потреби, дія на оцінки іншого індивіда, його емоційний стан. Взаємодія є систематичним і постійним учиненням дій, спрямованих на те, щоб викликати відповідну реакцію з боку інших людей. За академічним тлумачним словником, взаємодія – це «взаємний зв'язок між предметами у дії, а також погоджена дія між

ким-, чим-небудь» (Білодід, 1970, pp. 346). Філософський енциклопедичний словник пропонує таке визначення взаємодії: «Взаємодія – філософська категорія, яка відображає особливий тип відношення між об'єктами, при якому кожний з об'єктів діє (впливає) на інші об'єкти, приводячи їх до зміни, і водночас зазнає дії (впливу) з боку кожного з цих об'єктів, що, в свою чергу, зумовлює зміну його стану» (Шинкарук, 2002, pp. 77).

Психологічний аспект погодженості дії між різними суб'єктами передбачає певне спільне поле сенсів, спільно-розподілену інтерпретацію ситуації. Ансамблеве музикування – своєрідна рольова модель соціально-особистісного спілкування, процес взаємодії особистостей, в якому відбувається обмін діяльністю, інформацією, досвідом, навичками та результатами діяльності. У результаті такого спілкування досягається необхідна організація та єдність дій індивідів, які належать до інструментального ансамблю, здійснюється раціональна, емоційна та вольова взаємодія партнерів, формується спільність почуттів, думок та поглядів, досягається взаєморозуміння та узгодженість дій, які характеризують колективну діяльність. «Камерний ансамбль можна стисло визначити як феномен замкнутого особистого спілкування та взаємодії обмеженої кількості учасників в невеликому обмеженому просторі(мікрокосмі) через спільне емоційне переживання та інтелектуальне осмислення творів камерно-музичного мистецтва» (Польська, 2001, pp. 86).

В процесі ансамблевого музикування партнери взаємодіють на різних рівнях:

- виконавський, який передбачає відносну паритетність професійного рівня партнерів, спільність виконавської технології, виконавські школи, інтерпретації;

- психологічний, обумовлений спільністю психічних процесів пам'яті, волі, емоцій, уваги, уяви, темпераменту, інтелекту);

- соціально-психологічний, що містить в собі спільність інтересів, цілей, взаєморозуміння та доброзичливості;

- просторовий, який містить в собі мізансцену та композиційне рішення ансамблю;

- часовий, обумовлений спільністю виконавського часу та фабульного часу твору, виконавського темпоритму;

- біофізичний, який припускає «відчуття ліктя», близькості, захисту.

Відомо, що часто причиною ансамблевих та індивідуальних похибок у виконанні виявляються такі психологічні фактори, як недостатньо чуйне сприйняття художніх намірів партнерів, відсутність необхідної реакції, творчої інтуїції (Давідян, 1988, pp. 133). Це зумовлено складністю завдань спільного виконання музичних творів, до яких ми насамперед відносимо синхронізацію: спільний вступ та зняття звука, дотримання пауз і цезур, визначення міри агогічних відхилень, виконання повільних темпів тощо. Спільна музичновиконавська діяльність передбачає узгоджене виконання в артикуляційному, динамічному та образноемоційному плані, виконання цих складних завдань вимагає від партнерів ансамблю вміння взаємодіяти на високому професійному рівні.

Як зазначає М.Моїсеєва «Майстерність ансамблевого музиканта вимірюється синхронністю взаємодії його ігрової звучності з партією соліста, вивіреною балансом звучання всіх партій ансамблю та, що найголовніше, полягає у створенні цілісного, логічного художнього образу музичного твору, який народжується в спільному творчому акті партнерів. Програма підготовки музикантів-ансамблістів передбачає розвиток у них спеціальних навичок і вмінь інструменталіста, пов'язаних з ускладненням і розширенням репертуару, перед студентом ставлять завдання опанувати специфіку музичновиконавського колективного виконання. Виховання професійного ансамблевого музиканта ґрунтується на двоєдиному завданні: формування психологічної готовності музиканта-ансамбліста коригувати власні наміри з художньою волею соліста, диригента; оволодіння особливою, колективною ансамблевою майстерністю гри на музичному інструменті, уміння узгодити його звучання з ансамблем» (Моїсеєва, 2005).

Засвоєння студентами музичного матеріалу в класі ансамблю відбувається як процес активного й свідомого ставлення до творів, які виконуються. Майбутній виконавець має володіти не тільки сумою знань та навичок, а й здатністю до самостійного продуктивного мислення, яке є необхідним для розуміння авторського задуму, створення конкретного уявлення про зміст художнього образу музичного



твору. В процесі навчальних занять студенти повинні засвоїти основні правила щодо виконання в ансамблі. У загальних рисах вони є такими: артист ансамблю повинен тримати в полі зору всі партії ансамблю; бути готовим гнучко й органічно узгоджувати з партнерами темп, динаміку звучання, цезури й паузи, агогічні відхилення; уміти, розумно жертвуючи частковостями інструментальної фактури, виконати твір у заданному темпі, без зупинок, повторень окремих звуків, особливо, коли твір знаходиться у стадії читання з листа.

Взаємодія у колективному музикуванні має за мету звуковий результат, художній образ, на досягнення якого спрямовані зусилля всіх учасників ансамблю, що повинні мати спільний єдиний погляд на його зміст. Важливим є виховання не тільки вузькопрофесійних якостей ансамблістів, але й формування комунікативних якостей особистості, розширення загальномузичного світогляду, вміння досягати психологічного компромісу. Знаходження спільного психологічного погляду є організуючим, консолідуючим фактором ансамблевої гармонії. Лише дискусійна форма спілкування може бути прийнятною та педагогічно виправданою. Під час спілкування в ансамблі відбувається взаємовиховний процес, обмін не тільки технічною інформацією, а також внутрішнім духовним досвідом, який визначає цілісність особистості та є запорукою майбутньої співпраці. «У зв'язку з цим необхідно зазначити, що клас ансамблю сприяє вихованню в майбутнього виконавця таких професійно значущих якостей, як творча взаємодія і взаєморозуміння, вміння вести рівноправний діалог. Отже, і власне процес навчання ансамблю повинен будуватися так, щоб при вирішенні вузькоспецифічних завдань, що стосуються грамотного виконання музичного тексту, штрихів, нюансування тощо, творча індивідуальність кожного виконавця, об'єднана ансамблевою виконавською технікою, повною мірою виявлялася в конкретних звукових образах, у конкретній художній інтерпретації» (Молчанова, 2005). Отже, переконливим є розуміння Г.Польської щодо суті в ансамблевому музикуванні: «суть

ансамблевого виконання складає процес людських духовних стосунків, особливої психологічної взаємодії людей за допомогою сумісного виконання (інтерпретації) музики» (Польська, 2010, pp. 33).

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Ансамблева майстерність передбачає не тільки суму знань особливих властивостей особистості та вузькоспеціальних навичок. І про першу складову зазвичай кажуть побіжно, оскільки на думку А. Шведерського, одного з авторів хрестоматії з психології художньої творчості, «розвивати спеціальні здібності простіше, ніж загальні. Педагогу потрібна для цього лише певна сума знань та власних вмінь. Розвиток же загальних здібностей потребує того, що можна було б назвати мистецтвом педагогіки, бо вони пов'язані з відчуттям інтуїтивних процесів, з такими категоріями як: смак, міра, витонченість, глибина, відчуття форми, відчуття цілого, атмосфери тощо, того, що не можна прорахувати, а можна лише вловити, відчути (Шведерський, 1999, pp. 397–398).

Проте навчитися цьому, при наявності відповідних передумов та бажання, можна. Якщо музикант в процесі сумісної ансамблевої гри буде послідовно розвивати не тільки музичні якості інструменталіста, але й здатність до гармонічної, інтуїтивної взаємодії як в ансамблі, так і у житті, то цей педагогічний принцип стане одним з найбільш цінних та значимих для його діяльності. Таким чином, можна з впевненістю стверджувати, що питанням психологічної компетентності, які відіграють у професії музиканта-інструменталіста важливу роль, повинна приділятися спеціальна увага у навчанні. Результати нашого дослідження можуть слугувати основою для подальших досліджень психологічних аспектів діяльності музикантів-інструменталістів у сфері ансамблевого музикування. Подальшим перспективним напрямом дослідження психолого-комунікативного аспекту процесу взаємодії в ансамблевому виконавстві вважаємо дослідження окремих компонентів його внутрішньої структури та механізмів їх взаємодії між собою.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Білодід І.К. Словник української мови (Т. 1). Київ : Наукова думка, 1970. Т. 1. 346 с.
2. Давидян Р. Психологические аспекты квартетного музицирования. *Музыкальное исполнительство и современность*. Москва : Музыка, 1988. Вип. 1. С. 128-155.

3. Келдыш Ю. В. (Ред.) Музыкальная энциклопедия. Москва : Советский Композитор. 1973. Т. 1. 1054 с.
4. Медушевский В. В. Энциклопедический словарь юного музыканта. Москва : Педагогика, 1985. 356 с.
5. Моїсеєва М. А. Інтеграція музикознавчих і психолого-педагогічних знань як чинник творчої інтуїції музиканта. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2005. Вип. 21. С. 51-54.
6. Молчанова Т. О. З історії ансамблевого музикування: монографія. Львів: «Сполом», 2005. 160 с.
7. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. Харьков.: ХДАК, 2001. 396 с.
8. Польська І. Камерний ансамбль: феноменологія жанру. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2010. Вип. 24. С. 4-14.
9. Сельченко К., Шведерський А. (Авт.-сост.). *Психология художественного творчества*. Минск : Харвест, 1999. 752 с.
10. Цыпин Г. (Авт.-сост.) *Психология музыкальной деятельности. Теория и практика*. Москва : Академия, 2003. 368 с. (Шинкарук, 2002: 77).
11. Шинкарук В.І. (Ред.). (2002). *Філософський енциклопедичний словник*. Київ : Абрис. 2002.

## REFERENCES

1. Bilodid, I.K. (Ed.). (1970). *Slovník ukrajinského jazyka* [Dictionary of Ukrainian Language]. Kyiv : Naukova dumka, N.p, V.1, 346p. [in Ukrainian].
2. Davidian, R. (1988). *Psichologičeskie aspekty kvartetnogo muzicirovaniya*. [Psychological aspects of quartet music carrying out and contemporaneity. Moskva : Muzyka. N.p., V. 1, pp. 128-155 [in Russian].
3. Keldysh, Yu. V. (Ed.) (1973). *Muzikalnaya enciklopediya*. [Music encyclopedia] Moskva : Sovetskij Kompozitor. N.p, V.1. 1054p. [in Russian].
4. Medushevskij, V. V. (1985). *Enciklopedičeskij slovar' yunogo muzykanta*. Moskva : Pedagogika. N.p, 356 c. [in Russian].
5. Moisieieva, M. A. (2005). *Intehratsiia muzykoznavčykh i psykhologo-pedahohičnykh znan yak chynnyk tvorchoi intuitsii muzykanta*. [Integration of musicologist and psikhologo-pedagogical knowledges as a factor of creative intuition of musician]. *Announcer of the Zhytomyr state university of the name of Ivan Franco*. N.p., V. 21, pp. 51-54 [in Ukrainian].
6. Molchanova, T. (2005). *Z istorii ansamblevogo muzykuvannia*. [From history ensemble music making]. Lviv: N.p, 160 p. [in Ukrainian].
7. Pol'skaya, I. I. (2001). *Kamernyj ansambl: istoriya, teoriya, estetika*. [Chamber ensemble: history, theory, aesthetics]. Khar'kov: N. p., 396 p. [in Russian].
8. Pol'skaya, I. I. (2010). *Kamernyj ansambl: fenomenologiya zhanru*. [Chamber ensembl: fenomenologiya of genre]. *Scientific collections of the Lviv national musical academy are the name of M. V. Lisenko*. Lviv: N.p, V. 24. 160p. [in Ukrainian].
9. Sel'chenok, K. (Avt.-uporyad.). (1999). *Psihologija hudozhestvennogo tvorčestva* [Psychology of artistic creativity]. Minsk : Harvest. 752p. [in Russian].
10. Cy'pin, G. (Avt.-uporyad.). (2003). *Psihologija muzykal'noj dejatel'nosti* [Psychology of musical activity]. *Teorija i praktika* . Moskva : Akademiya. 368 p. [in Russian].
11. Shinkaruk, V.I. (Ed.). (2002). *Filosofskij enciklopedičnij slovník* [The philosophical encyclopedic dictionary]. Kyiv: Abris [in Ukrainian].

УДК 378.147:784.96

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-10>

### **Анна ЗАРИЦЬКА**

кандидат педагогічних наук, доцент, голова циклової комісії методики музичної освіти та вокально-хорової підготовки КЗВО «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради; доцент кафедри музично-практичної та виконавської підготовки факультету культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025  
**ORCID:** 0000-0003-2579-5279

### **Андрій ЗАРИЦЬКИЙ**

заслужений артист України, доцент, завідувач кафедри музично-практичної та виконавської підготовки факультету культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025  
**ORCID:** 0000-0001-9996-6937

**Бібліографічний опис статті:** Зарицька, А., Зарицький, А. (2022). Особливості фахової підготовки керівників вокальних ансамблів. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 71–76, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-10>

## **ОСОБЛИВОСТІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ КЕРІВНИКІВ ВОКАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ**

У статті розглянуто питання щодо особливостей фахової підготовки бакалаврів музичного мистецтва до керівництва вокальним ансамблем. Недостатнє висвітлення даної проблематики та брак відповідного методичного забезпечення в сучасній системі підготовки керівників вокальних ансамблів актуалізувало вибір теми. **Метою** даного дослідження є аналіз специфічних особливостей підготовки майбутніх керівників вокальних ансамблів, визначення основних етапів та методичних прийомів роботи над вокальними творами. Для досягнення мети були поставлені такі завдання: проаналізувати практичну роботу керівника вокального ансамблю, охарактеризувати основні етапи роботи над музичними творами.

**Наукова новизна** полягає у розробці та характеристиці основних етапів роботи керівника вокального ансамблю, а саме: підготовчий етап, що включає підбір репертуару, теоретичний та практичний аналіз; технологічний етап, в процесі якого здійснюється навчально-репетиційна робота над інтонаційними, метроритмічними, художньо-виконавськими труднощами в вокальному творі, відпрацювання вокально-ансамблевих навичок; заключний (художньо-творчий) етап, що спрямовується на створення творчої концепції, яскравого художньо-музичного образу, концертно-просвітницької та фестивально-конкурсної діяльності. Зауважимо, що під час навчально-репетиційної діяльності з колективом важливим є відпрацювання вокально-технічних навичок, спрямування на систематичне освоєння теоретичних понять та практичних умінь, принципів, закономірностей, що вводять учасників у процес творчого вдосконалення. Зазначені характерні ознаки та властивості вокальної роботи спрямовуються на вироблення художньо-творчого, естетичного та ціннісного ставлення до творчої діяльності.

Отже, в результаті дослідження були здійснені такі **висновки**: майбутній фахівець, як керівник вокального ансамблю має володіти природними здібностями, ґрунтовними теоретичними та практичними знаннями. Зауважимо, що опрацювання визначених етапів роботи над художнім твором сприятиме формуванню фахової компетентності керівників вокальних ансамблів, професійному та творчому зростанню майбутніх фахівців. Тривалість етапів, ступінь деталізації у роботі, вибір методичних прийомів залежатимуть від складності твору, цілей виконання, рівня володіння вокально-технічними навичками, індивідуальних особливостей виконавців. Саме уміння керівника залучити учасників до спільної вокально-творчої діяльності формуватиме в учасників упевненість у своїй силі, підвищить самооцінку, викличе бажання до самовираження, самоствердження, реалізації внутрішніх потенційних сил.

**Ключові слова:** вокальний ансамбль, музичне мистецтво, підготовка керівника вокального ансамблю, методичні прийоми, етапи роботи над вокальним твором.

**Anna ZARYTSKA**

*Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Chairman of the Cycle Commission of the Methods of Music Education and Vocal and Choral Training of the Lutsk Pedagogical College of the Volyn Regional Council; Associate Professor of Music, Practical and Performing Arts, Faculty of Culture and Arts, Lesya Ukrainka Volyn National University, ave. Voli, 13, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025*

**ORCID:** 0000-0003-2579-5279

**Andriy ZARYTSKY**

*Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, Head of the Department of Music-Practical and Performing Training, Faculty of Culture and Arts, Volyn National University named after Lesya Ukrainka, ave. Voli, 13, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025*

**ORCID:** 0000-0001-9996-6937

**To cite this article:** Zarytska, A., Zarytsky, A. (2022). Features of professional training of vocal ensembles leaders. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 71–76, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-10>

## FEATURES OF PROFESSIONAL TRAINING OF VOCAL ENSEMBLE LEADERS

*The article considers the question of the peculiarities of professional training of bachelors of music art to lead a vocal ensemble. Insufficient coverage of this issue and the lack of appropriate methodological support in the modern system of training leaders of vocal ensembles has actualized the choice of topic. The purpose of this study is to analyze the specific features of the training of future leaders of vocal ensembles, to determine the main stages and methods of work on vocal works. To achieve this goal, the following tasks were set: to analyze the practical work of the head of the vocal ensemble, to describe the main stages of work on musical works.*

***Scientific novelty** lies in the development and characterization of the main stages of the vocal ensemble, namely: the preparatory stage, which includes the selection of repertoire, theoretical and practical analysis; technological stage, in the process of which the educational and rehearsal work on intonation, metro-rhythmic, artistic and performing difficulties in the vocal work, the development of vocal and ensemble skills; the final (artistic and creative) stage, aimed at creating a creative concept, a bright artistic and musical image, concert-educational and festival-competition activities. Note that during the training and rehearsal activities with the team it is important to practice vocal and technical skills, aimed at the systematic development of theoretical concepts and practical skills, principles, patterns that introduce participants to the process of creative improvement. These characteristics and properties of vocal work are aimed at developing artistic and creative, aesthetic and value attitude to creative activity.*

*Thus, as a result of the study, the following **conclusions** were drawn: the future specialist, as the leader of the vocal ensemble must have natural abilities, sound theoretical and practical knowledge. Note that the development of certain stages of work on the work of art will contribute to the formation of professional competence of leaders of vocal ensembles, professional and creative growth of future professionals. The duration of the stages, the degree of detail in the work, the choice of methodological techniques will depend on the complexity of the work, the goals of performance, the level of mastery of vocal and technical skills, individual characteristics of performers. The ability of the leader to involve participants in joint vocal and creative activity will form in participants confidence in the forces, will increase self-estimation, will cause desire to self-expression, self-affirmation, realization of internal potential forces.*

***Key words:** vocal ensemble, musical art, training of the leader of vocal ensemble, methodical receptions, stages of work on vocal composition.*

**Актуальність проблеми.** Сучасні тенденції розвитку мистецької освіти спрямовані на ствердження особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва. Важливого значення набуває орієнтація вищої музично-педагогічної освіти на підготовку сучасного педагога, конкурентоспроможного на ринку праці, здатного на високому рівні впроваджувати сучасні педагогічні технології. Формування професійної компетентності бакалаврів музичного мистецтва відбувається в процесі теоретичної та практичної підготовки, зокрема під час ознайомлення зі

специфікою роботи керівників творчих колективів та вокальних ансамблів.

Вокальний ансамбль – поширена форма спільного музикування, сприяє творчому самовираженню учасників, обізнаності щодо різних жанрів, вокальних стилів, змісту та форми виконуваних творів, особливостей виражальних засобів. Підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва до керівництва вокальними ансамблями спрямована на формування вокальної компетентності, виконавських умінь та навичок, ґрунтовних знань щодо вокально-ансамблевого



репертуару, організаторських здібностей. Недостатнє висвітлення даної проблематики та брак відповідного методичного забезпечення в сучасній системі підготовки керівників вокальних ансамблів актуалізувало вибір теми.

#### **Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Наукове підґрунтя для вирішення проблеми підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва до керівництва вокальними ансамблями складають праці В. Антонюк, Б. Гнидь, Н. Гребенюк, В. Ємельянова, Н. Овчаренко, Ю. Юцевича та ін. У наукових розвідках А. Авдієвського, А. Болгарського, Г. Стулова та ін. обґрунтовано методологію роботи з вокально-хоровими колективами. Питання естрадного вокального виконавства висвітлені у працях Д. Бабіч, Я. Кушка, С. Рігса, С. Чернікової та ін.; специфіку формування навичок ансамблевого співу в освітньому процесі висвітлено у дослідженнях Т. Пляченко, І. Шевченко та ін.

Проте, питання щодо особливостей музично-педагогічної підготовки майбутнього керівника естрадного вокального ансамблю залишається малодослідженою.

**Мета дослідження** – проаналізувати специфічні особливості підготовки майбутніх керівників вокальних ансамблів, визначити основні етапи та методичні прийоми роботи над вокальними творами.

#### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Однією зі складових частин загального процесу професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва є вокально-ансамблева підготовка. Як зазначає Д. Бабіч, в художньо-творчому процесі естрадного колективу значна роль художнього керівника, який повинен бути високопрофесійним музикантом, аранжувальником, імпровізатором, режисером (Бабіч, 2004, с. 9). Майбутній фахівець, як керівник вокального ансамблю має володіти природними здібностями, ґрунтовними теоретичними та практичними знаннями. Компетентність керівника вокального ансамблю визначається рівнем його обізнаності, авторитетності, умінні мобілізуватись в потрібній ситуації та творчо застосувати набуті знання та досвід на практиці.

Саме професійна компетентність забезпечує майбутньому фахівцю можливість орієнтуватися у сучасному інформаційному просторі та бути конкурентоспроможним на сучасному ринку праці.

Специфіка вокального навчання майбутніх учителів музичного мистецтва як керівників ансамблю передбачає:

- оволодіння знаннями про вікові особливості розвитку та охорони співацького голосу школярів;

- уміння оцінювати музично-естетичні якості співацького звуку у дорослих і дітей, відповідно до сучасних вимог академічного вокального інтонування;

- розвиток вокального слуху майбутнього вчителя музики до керівництва вокальними ансамблями школярів;

- оволодіння методами вокального навчання з урахуванням особливостей голосоутворення у школярів;

- засвоєння прийомів впливу на процес формування співацького голосу;

- виховання навичок методичного аналізу навчально-репертуарного матеріалу, тощо (Василенко, 2012, с. 115).

Щодо теоретичної підготовки керівника вокального ансамблю, то зауважимо на важливості знання з теорії музики, гармонії, методики музичного виховання, аналізу музичних форм, історії музики та ін. Недопустимим є поведінка керівника, який приходить на репетицію непідготовленим і вчить партитуру одночасно з учасниками вокального ансамблю, що приводить до багаторазового повторення твору і втраті творчого інтересу, до втрати авторитету керівника. Потрібно знати, що не можна вчити колектив того, що сам не знаєш. Відповідно керівник повинен багато працювати над собою, підвищувати свій музичний і загальний кругозір. Справжня майстерність не приходить зразу, воно залежить від практичного досвіду, роботи, освіти та природних здібностей.

Керівник колективу має володіти хорошим музичним слухом, відчуттям ритму, форми, музично-теоретичними знаннями, знаннями художньої культури. Разом з тим, йому повинні бути притаманні такі особистісні якості, як вимогливість, доброзичливість, толерантність, пунктуальність та ін..

Діяльність майбутнього фахівця як керівника вокального ансамблю реалізується в процесі систематичної роботи, що включає такі етапи:

- підготовчий етап, що включає підбір репертуару, теоретичний та практичний диригентсько-виконавський аналіз;

– технологічний етап, що спрямовується на здійснення навчально-репетиційної роботи: над інтонаційними, метро-ритмічними, художньо-виконавськими труднощами в вокальному творі; відпрацювання вокально-ансамблевих навичок в процесі роботи над художньо-виразним виконанням музичного твору;

– заключний (художньо-творчий) етап, що спрямовується на створення творчої концепції, яскравого художньо-музичного образу, концертно-просвітницької та фестивально-конкурсної діяльності.

На *підготовчому етапі* особливої значимості набуває проблема оволодіння навичками підбору репертуару. Важливо сформуванню у студентів розуміння особливостей вокальних можливостей учнів, специфіки вокальних творів для дітей різних стилів, епох, жанрів, вміння знаходити засоби для втілення у практиці роботи з вокальним ансамблем.

Т. Пляченко вважає, що у формуванні навчального репертуару учнівського ансамблю необхідно дотримуватися таких принципів: естетичної і художньої цінності твору; різноманітності жанрів і тематики; поліфункціональності; доступності; поступовості; зацікавленості (Пляченко, 2010, с. 177).

З метою набуття репертуарного досвіду вокальних творів доцільно залучати студентів до активної слухачко-аналітичної діяльності – прослуховування й оцінювання творів для дитячих вокальних ансамблів, вивчення діяльності сучасних вокальних колективів. Г. Падалка наголошує, що цілеспрямована орієнтація студентів на пошук об'єктивних зв'язків і залежностей між формою музичних творів і їх змістом, створює фундамент для аргументованої, обґрунтованої оцінки художніх творів (Падалка, 2008, с. 47).

Теоретичний аналіз музичного твору повинен включати – аналіз форми твору, фразування, визначення інтонаційної виразності кожного мотиву, його місця в розвитку усєї фрази. При аналізі музичного тексту краще керуватись дедуктивним методом – від загального аналізу розвитку усього твору до вияву дрібних деталей. Перш за все потрібно знайти кульмінаційні орієнтири, визначити тональний план твору, здійснити детальний гармонічний аналіз. Слід проаналізувати методи розвитку музичної думки – секвенція, варіація, поліфонія.

Під час першого знайомства з вокальним твором увага керівника повинна бути направлена на структурний аналіз, так як в процесі такого аналізу виявляється задум композитора і чітко визначаються практичні диригентсько-виконавські завдання.

Практичний диригентсько-виконавський аналіз включає: визначення стилю твору, жанру, часу створення, особливостей композиторського письма; встановлення темпу, вибір диригентської схеми, що залежить від темпу, тривалостей, якими викладений музичний матеріал, від образного характеру музики; аналіз будови музичної тканини по функціям – мелодія, акомпанемент, підголоски; виявлення особливостей динаміки та агогіки, метро ритмічної структури.

Як підсумок підготовчого етапу, керівник вокального ансамблю створює диригентську розмітку партитури, що є генеральним планом виконання твору. Перш за все диригент позначає моменти вступу окремих голосів, зміну темпів, динамічний план, а також особисту тактику керівництва колективом.

*Технологічний етап* передбачає здійснення навчально-репетиційної роботи. Репетиційний процес є базовою формою роботи керівника з вокальним ансамблем, що потребує від нього високого рівня професійної підготовки і педагогічних здібностей. Процес підготовки вокального твору включає в себе структуровані один за одним етапи та форми репетиційної роботи, в них специфічно переплітаються основні прийоми та принципи педагогіки.

Творчий підхід до використання положень дидактики визначається завданнями кожної репетиції, ступенем складності твору, рівнем колективу та умовами праці. Він залежить від індивідуальних особливостей керівника вокального колективу, рівнем його педагогічної майстерності та досвідом ведення репетицій. Важливо навчити майбутніх керівників вокальних ансамблів раціонально використовувати репетиційний час і зберігати підвищений інтерес колективу до вивчення музичних творів, досягнути високого художнього результату з мінімально витраченими силами та часом виконавців.

Під час навчально-репетиційної діяльності з колективом важливим є відпрацювання вокально-технічних навичок, спрямування на систематичне освоєння теоретичних понять та прак-

тичних умінь, принципів, закономірностей, що вводять учасників у процес творчого вдосконалення. Зазначені характерні ознаки та властивості вокальної роботи спрямовуються на вироблення художньо-творчого, естетичного та ціннісного ставлення до творчої діяльності у системі «композитор-педагог-виконавець-слухач». Виконавці вбирають усі переживання автора, виступаючи провідником, що втілює та висловлює засобами музично-вокальної виразності результати морального та естетичного змісту художнього твору.

Заключний (художньо-творчий) етап спрямовується на створення творчої концепції, яскравого художньо-музичного образу, підготовку до концертно-просвітницької та фестивально-конкурсної діяльності. Музично-сценічна діяльність сприяє розкриттю особистості студента, виявленню його індивідуальних якостей, виховує працездатність та дисциплінованість (Шевченко, Бродський, 2017, с. 143).

Концертно-просвітницька творча діяльність сприяє ствердженню учасників, в якій вони виступають як співавтори художнього образу, інтерпретатори тексту автора, імпровізатори у виявленні вільного суб'єктивного розуміння авторської сутності, адресуючи свою творчу версію слухачу, публіці. Художня єдність виконання завжди обумовлена єдністю розуміння образного змісту твору всіма учасниками виконавського колективу і спільністю їх професійної майстерності (Ланіна, 2017, с. 48).

Концертна діяльність є важливим етапом у творчому житті будь-якого вокального колективу. В учасників відпрацьовується внутрішня та зовнішня дисциплінованість, що виявляється у вмінні стабілізувати емоційно-вольову сферу, нести естетичне задоволення, радість та відчуття насолоди.

Одним із важливих видів діяльності є участь виконавців у конкурсах та фестивалях. Ці заходи допомагають самоствердитися, порівняти та оцінити свої сили. Такі види діяльності допоможуть забезпечити інтеграцію творчих знань, умінь та навичок, сприятимуть розвитку творчої уяви, музичного мислення, зроблять сприйняття, вивчення та виконання вокальних творів більш глибоким, емоційним, усвідомленим, розвиватимуть почуття відповідальності за спільну справу, сприятимуть розвитку творчої особистості учасників.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Отож, опрацювання визначених етапів роботи над художнім твором сприятиме формуванню фахової компетентності керівників вокальних ансамблів, професійному та творчому зростанню майбутніх фахівців. Тривалість етапів, ступінь деталізації у роботі, вибір методичних прийомів залежатимуть від складності твору, цілей виконання, рівня володіння вокально-технічними навичками, індивідуальних особливостей виконавців.

Зазначимо, що художнє осмислення твору і його технічне засвоєння нерозривно пов'язане. Тому, від задуму до його реального втілення чимала дистанція, подолати яку можна лише за умови наполегливої та кропіткої практичної діяльності. Саме уміння керівника залучити учасників до спільної вокально-творчої діяльності формуватиме в учасників упевненість у своїй силі, підвищить самооцінку, викличе бажання до самовираження, самоствердження, реалізації внутрішніх потенційних сил.

Подальших наукових розвідок потребують питання щодо створення функціональної моделі підготовки керівників вокальних ансамблів до практичної діяльності.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бабіч Д. Р. Формування виконавської майстерності майбутніх артистів естрадних ансамблів : автореф. дис... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2004. 21 с.
2. Василенко Л. М. Гедоністичні засади вокальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва: теорія та методика: монографія. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2012. 336 с.
3. Ланіна Т. О. Теоретичні основи вокального ансамблевого виконавства. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2017. № 2. С. 46–50.
4. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва : теорія і методика викладання мистецьких дисциплін. Київ : Освіта України, 2008. 274 с.
5. Пляченко Т. М. Підготовка майбутнього вчителя музики до роботи з учнівськими оркестрами та інструментальними ансамблями: монографія. Кіровоград: «Імекс-ЛТД», 2010. 428 с.
6. Шевченко І. Л., Бродський Г. Л. Вокальний ансамбль як форма організації музично-творчої діяльності майбутнього педагога музиканта. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2017. № 157. С. 141–147.

#### REFERENCES

1. Babich D. R. (2004). Formuvannya vykonavskoi maisternosti maibutnikh artystiv estradnykh ansambliv [Formation of performing skills of future artists of pop ensembles]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
2. Vasylenko L. M. (2012). *Hedonistychni zasady vokalnoi pidhotovky maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva: teoriia ta metodyka* [Hedonistic principles of vocal training of future music teachers: theory and methodology]. Kyiv : NPU imeni M. P. Drahomanova [in Ukrainian].
3. Lanina T. O. (2017). Teoretychni osnovy vokalnoho ansamblevoho vykonavstva [Theoretical foundations of vocal ensemble performance]. *Muzychne mystetstvo v osvitolohichnomu dyskursi - Musical art in educational discourse*, 2, 46-50 [in Ukrainian].
4. Padalka H. M. (2008). *Pedahohika mystetstva : teoriia i metodyka vykladannia mystetskykh dystsyplin* [Art pedagogy: theory and methods of teaching art disciplines]. Kyiv : Osvita Ukrainy [in Ukrainian].
5. Pliachenko T. M. (2010). *Pidhotovka maibutnoho vchytelia muzyky do roboty z uchnivskymy orkestramy ta instrumentalnymy ansambliamy* [Preparing future music teachers to work with student orchestras and instrumental ensembles]. Kirovohrad: «Imeks-LTD» [in Ukrainian].
6. Shevchenko I. L. & Brodskyi H.L. (2017) Vokalnyi ansambl yak forma orhanizatsii muzychno-tvorchoi diialnosti maibutnoho pedahohamuzykanta [Vocal ensemble as a form of organization of musical and creative activity of the future music teacher]. *Naukovi zapysky. Serii: Pedahohichni nauky - Proceedings. Series: Pedagogical sciences*, 157, 141–147 [in Ukrainian].



УДК 78.087.68.021

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-11>

**Яна КИРИЛЕНКО**

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри академічного та естрадного вокалу Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, Україна, 04053

ORCID: 0000-0001-9823-3897

WoSResearcherID: AAD-2771-2022

**Бібліографічний опис статті:** Кириленко Я. (2022). Інтермедіальні зв'язки в сучасних хорових композиціях (на прикладі перформансу В. Мужчиля «Подолання»), *Fine Art and Culture Studies*, 1, 77–82. doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-11>

**ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ЗВ'ЯЗКИ В СУЧАСНИХ ХОРОВИХ КОМПОЗИЦІЯХ  
(НА ПРИКЛАДІ ПЕРФОРМАНСУ В. МУЖЧИЛЯ «ПОДОЛАННЯ»)**

**Мета роботи.** У статті на прикладі перформанса В. Мужчиля «Подолання» розкрито специфіку інтермедіальних зв'язків в сучасних хорових композиціях. **Методологія** розвідки ґрунтується на єдності аналітичних, компаративних, структурно-функціональних, інтонаційно-мовних методів та засадах інтерпретаційного, семантичного, стилістичного аналізу музичного твору, що сполучає різні види мистецтва. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що вперше в українській науці виокремлено лібро-модель української сучасної хорової композиції, особливості якої презентовано на прикладі перформансу В. Мужчиля «Подолання», де використовується весь спектр виражальних засобів перформативних мистецтв. **Висновки.** Композиція виступає як стилістичний антипод жанрових моделей хорових творів і є постмодерною метаморфозою жанру з акцентуванням на міжмистецькому синтезі з яскраво вираженим режисерським компонентом. «Подолання» В. Мужчиля – це моноінтонаційний одночастинний концерт-поема, де провідна роль належить остинатному ритмічному рефрену, що символізує хід Часу як Вічності. Одночасно це філософська ідея творчості як способу життя (тема Художника). У якості літературної основи використані фрагменти з канонічних текстів, віршів С. Щупачова, слова і фонему введені композитором. У творі функцію автора-виконавця делеговано хору та іншим дійовим особам – солісту, читцю, балетній парі, мімансу. Партитура містить авторські рекомендації щодо освітлення сцени, акторської гри соліста й хористів, сценічного реквізиту. Перформанс містить такі своєрідні атрибути як поліфункціональність, концептуальність, загострена діалогічність, свобода форми, сучасна хорова фактура, стилістична сонорна колористика, присутність теми-лейтритму, поліфонія теситур-тембрів, комплексна авторсько-виконавська художня акція, що створюється в режимі online.

**Ключові слова:** інтермедіальність, міжмистецький синтез, лібро-модель, перформанс, ритмо-тембр.

**Yana KYRYLENKO**

PhD in Arts, Associate Professor of Academic and Pop vocal Department of Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University, 18/2 Bulvarno-Kudriavska Street, Kyiv, Ukraine, 04053. [y.kyrylenko@kubg.edu.ua](mailto:y.kyrylenko@kubg.edu.ua)

ORCID: 0000-0001-9823-3897

WoSResearcherID: AAD-2771-2022

**To cite this article:** Kyrylenko Y. (2022). Intermedial connections in modern choral compositions (on the example of V. Muzhchyl's performance «Podolannia»), *Fine Art and Culture Studies*, 1, 77–82. doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-11>

**INTERMEDIAL CONNECTIONS IN MODERN CHORAL COMPOSITIONS  
(ON THE EXAMPLE OF V. MUZHCHYL'S PERFORMANCE «PODOLANNIA»)**

**The purpose of the work.** The article on the example of V. Muzhchyl's performance «Podolannia» reveals the specifics of intermedial connections in modern choral compositions. **The methodology** of exploration relies on the unity of analytical, comparative, structural and functional, tone and language methods and the principles of interpretive, semantic, stylistic analysis of a musical work that combines different types of art. **The scientific novelty** of the work is that for the first time Ukrainian science singled out the libro-model of Ukrainian modern choral composition. V. Muzhchyl's performance «Podolannia» presented features of this composition. It uses the full range of means of expression of the performing arts.

**The conclusions.** *The composition acts as a stylistic antipode of genre models of choral works and is a postmodern metamorphosis of the genre with an emphasis on inter-artistic synthesis with a pronounced directorial component. «Podolannia» of V. Muzhchyl's is a mono-intonation one-part concert poem, where the leading role belongs to the ostinato rhythmic refrain, which symbolizes the course of Time as Eternity. At the same time it is a philosophical idea of creativity as a way of life (the theme of the Artist). Literary basis consists of fragments from canonical texts, poems by S. Shchypachov, words and phonemes introduced by the composer. In the work, the role of the author-performer is delegated to the choir and other actors – soloist, reader, ballet couple, mimans. The score contains the author's recommendations on the lighting of the stage, the acting of the soloist and choristers, stage props. The performance contains such unique attributes as polyfunctionality, conceptuality, sharpened dialogic, freedom of form, modern choral texture, stylistic sonorous coloring, the presence of leit-rhythm theme, polyphony of tessitura timbres, complex authorial-performing artistic action created online.*

**Key words:** *intermediality, inter-artistic synthesis, libro-model, performance, rhythm-timbre.*

Морфологічна закономірність розвитку мистецтва полягає в тому, що, прагнучи знайти автономність, різні мистецькі види постійно взаємодіяли, асимілювали ідеї та художню мову, що зародилися спочатку в інших, більш розвинених на даний момент видах мистецтва. Українська хорова музика на сучасному етапі розвитку відзначається тяжінням до міжмистецького синтезу, активно залучаючи різного роду перформативні форми, що прийшли з театрального мистецтва. У постмодерну добу міжмистецька взаємодія в хоровій композиції може бути розглянуто в різноманітних аспектах, у тому числі із залученням інструментарію гуманітарних наук. Актуальність дослідження полягає у характеристиці сучасних хорових творів українських композиторів з позицій виявлення в них інтермедіальних зв'язків, зокрема виокремлення лібро-моделі хорового перформансу, особливості якої презентовано на прикладі композиції В. Мужчиля «Подолання».

Питання інтермедіальних зв'язків, розгляд дефініції «інтермедіальність» сьогодні знаходиться у центрі інтересів багатьох сучасних науковців (Л. Волощук, 2017; Л. Генералюк, 2020; А. Кравченко, 2016; В. Просалова, 2014; Г. Савчук, 2019; Е. Циховська, 2014). Зокрема, А. Кравченко розглядає інтермедіальність як синергетичний процес і доводить, що вона «виникає лише у взаємодії як мінімум двох семіотичних кодів і лише у ситуації моносеміотичної їх презентації, що стає можливою завдяки застосуванню специфічного прийому організації музичного тексту, а саме перекодування за допомогою універсальної мови музичного мистецтва композиційних, структурних, сюжетно-номінативних ознак тексту-референта іншого семіотичного ряду» (Кравченко, 2016, с. 53). За А. Ханзен-Льове, «інтермедіальність – це переклад з однієї мови мистецтва на іншу в рамках однієї культури або об'єднання

між різними елементами мистецтва в мономедійному чи мультимедійному тексті» (Савчук, 2019, с. 16). Е. Циховська вважає, що «в інтермедіальності взаємодіють слово та образ, залучається двокомпонентність візуального й акустичного» (Циховська, 2014, с. 57). Найбільш точно визначення поняття дає В. Просалова: «Інтермедіальність – це спосіб кореляції мистецьких явищ, наявність у художньому творі елементів, транспонованих з інших видів мистецтва» (Просалова, 2014, с. 26). В творчості сучасних українських композиторів, що пишуть для хору, інтермедіальні зв'язки ставали предметом дослідження, однак їх специфіка розкрита недостатньо.

Сучасні музикознавці й критики зверталися до наукового осмислення музичної творчості сучасного харківського композитора В. Мужчиля, зокрема до характеристики його персонального стилю, різноманітного способу художнього втілення національної специфіки хорового жанру. О. Батовська у дисертації формує новітні якості та форми виконавської презентації сучасного академічного хорового мистецтва а capella на прикладі «Косив батько жито» В. Мужчиля (Батовська, 2019, 36 с.). Н. Семененко визначає метамовні дискурси у хоровій творчості митця (Семененко, 2008, с. 224-231). О. Заверуха виявляє засади композиторської творчості в аспекті філософської концептуалізації світоглядних настанов, самоусвідомлення духовних цінностей, що розкриваються у таких творах В. Мужчиля як дума для мішаного хору «Вмирала річка», хоровій притчі «Щедрик», звуковому есе для мішаного хору «П'ятий вимір» (Заверуха, 2014, с. 356-368). О. Мазепа розкриває втілення жанрово-стильових особливостей оди у творі для хору «Краю мій» (Мазепа, 2008, с. 71-73). Однак ще немає наукових розвідок, де б ґрунтовно розкривалася специфіка втілення принципу перформансу як

основи створення крупної хорової композиції, наближеної до жанру хорового концерту.

Адаптуючи сучасні трактування інтермедіальних зв'язків до жанрів хорової музики, виділимо такі міжмистецькі різновиди: хорова театралізація, виконавська сценізація, театралізований хоровий концерт, хорова вистава, хорова анімація (звукове оживлення персонажів чи сюжетів відомих шедеврів світового живопису), поєднання хору з балетом, світловий театр, віртуальний хор, хоровий діалог з глядачем (хепенінг, перформанс), вільні сценічні хорові творчі акції, наративність вокально-хорової музики та ін. Засоби інтермедіальності можуть бути в повному обсязі використані лише в синтетичній лібро-моделі хорового жанру, що породжує ідеї синергетичного хорового театру, театру інсценізації інтенсивностей, хорової діджиталізації тощо.

Стабільні ознаки жанру хорової композиції як системи – базові (основні) та властиві (ознакові) – можуть зберігати своє значення, але виступати в одночасній неодноразовості, що на практиці означає акцентування того чи іншого елемента всередині системи. В сучасній теорії музичних жанрів ці настанови позначаються як спрямовані від моножанру (збереження стійкого співвідношення і всіх його констант), поліжанру (виникнення жанрових гібридів) до запровадження нового класифікаційного типу «вільного жанру» та поняття «ліброжанр» (лат. «libertas» – свобода) (термін, введений Г. Дауноравичене (Дауноравичене, 1992, с. 99-106) для позначення складених міжмистецьких жанрів, що характерне для композиторської практики Новітнього часу). Інтермедіальність допомагає виявити міжвидову та міжжанрову взаємодію у різних видах мистецтва.

Твір «Подолання» був створений у 2000 р. одним з найнеординарніших композиторів України – Віктором Мужчилом. Хорова композиція має авторський підзаголовок «перформанс», бо цей твір є акцією, що виникає на очах публіки та передбачає безпосередню участь у ній автора. «Перформанс» (французький варіант слова) або «перфоманс» (англ. performance) означає виставу, спектакль, дійство, акцію та інтермедіально зв'язує театральне мистецтво, літературу, танець, візуальну та музичні сфери тощо. В запропонованій нами перформансній лібро-моделі вміло поєднано зміша-

ний хор, який є головним героєм й автором-виконавцем, з читцем-декламатором, балетною парою, мімансом, німим театральним персонажем – «суперменом».

Звернення сучасних українських авторів хорової музики до ідеї перформансу пов'язане з двома причинами: філософсько-світоглядною установкою акціоністського напрямку, вираженою через формулу «творчість як спосіб життя»; зростанням ролі атрибута сценічної репрезентативності в жанрах колективної музичної творчості, до яких відноситься музика для хору. Звідси – явище, що характеризується вже поширеними термінами «хоровий театр», «хорова театралізація», «сценічна репрезентативність» (Кириленко, 2014, с. 111-120).

У партитурі «Подолання» містяться авторські рекомендації щодо освітлення сцени, акторської гри соліста і хористів, сценічного реквізиту, які можуть варіюватися згідно із задумом диригента-постановника та наявністю відповідних матеріальних ресурсів. За стилістичним вирішенням хоровий перформанс В. Мужчила є сонорно-кolorистичним. У ньому переважають не звуковисотні, а ритмічні і темброво-теситурні засоби хорового звучання. Оригінальним є й підбір поетичного тексту, де сполучаються вірш С. Щипачова в українському перекладі М. Шпака, уривки з канонічних молитов і псалмів, слів і фонем, введених композитором.

До звучання хору додані ударні інструменти – варган (дримба) та маракаси, а також шумові ефекти «конкретної музики» – міліцейська сирена, постріли з пістолета та ін. Опора на ритмічну ударність зосереджена в хоровому *percussif* – так автором позначена імітація хоровими голосами звучання ударних інструментів без фіксованої звуковисотності. Подібні прийоми не є новими для сучасної хорової музики. Однак у хорових творах «шумовий» ритмотематизм не є головним текстотворчим компонентом, що і відрізняє перформанс В. Мужчила, де подібні елементи використовуються в суто kolorистичних, неофольклористичних за знаковою функцією цілях.

«Подолання» – комплексне авторсько-виконавське художнє подання, що створюється в режимі online, тобто «на очах» у публіки. У колективному варіанті виконання перформансу передбачає авторську, в даному випадку

композиторську регламентацію дій виконавців, які повинні керуватися запропонованими композитором установками і прийомами у втіленні перформансу як миттєвої – «тут і тепер» – створеної виконавської акції.

З метою алгоритмізації процесу перформансу В. Мужчиль детально розписує у вступі до партитури «Подолання» всі умовні позначення, що застосовуються в хоровому *percussi* (Мужчиль, 2007, 46 с.). Автором наводяться не тільки партитурно-нотні позначення, а й пояснюються ефекти їх звукових реалізацій. Виконання на склад «Тум» (*bass drum*), означає, що це – «найнижчий звук», який «втягується різко без інтонування, на постійному видиху, але буква «Т» тверда, а «губи розслаблені на видиху» (партитура «Подолання», с. 2); *bass tom* на склад «Ту» – «низький, але з інтонуванням»; імітація «snare drum» (маленького барабана) дає в хорі «Та» («Туф») – «середній звук, вимовляється різко, без інтонування»; *alto tom* – «високий звук, вимовляється різко, без інтонування»; *perpetto sospirando* (повний видих) дає звучання «Цсс...», «Тисс...», «Ктсс...» – «вимовляється різко, зуби стиснуті, губи відкриті». Партії ударних інструментів автор фіксує загальноприйнятим для них записом, звертаючи увагу на те, що їх кількість не обов'язкова і «залежить від загальної кількості артистів хору та наявності мікрофонів».

«Перкусійні» способи хорового звуковидобування становлять основу сонорно-ритмічної композиції «Подолання», де звуковисотне інтонування з точною фіксацією висот є скоріше епізодичним, ніж провідним. Музична частина «Подолання» постає як спаталізований звуковий час, організований у партитурі як поліфонія теситуртембрів. У звуковому просторі твору постійно відбуваються мікропроцеси у вигляді виникнення і зникнення окремих інтоном, на які досить рідко накладаються звуковисотні комплекси з фіксованими значеннями на зразок реплік соліста (тенор) і акордів хору (як, наприклад, у партіях жіночого хору в ц. 6 партитури). Така звукова картина вимальовується протягом умовного першого розділу хвилеподібної трифазної композиції твору (*Vivace, espressivo*, ц. 1-9 партитури). На гребені кульмінації хор скандує слово «жорстокість» (т. 1 до ц. 10). Перший розділ має характер вступу і вводить в атмосферу театрального дійства. Одночасно це експозиція, оскільки

тут по черзі з'являються всі дійові особи хорової вистави, включаючи балетну пару (окрім читця-декламатора).

З цифри 10 партитури починається другий умовний розділ форми перформансу, який має, за задумом автора, відобразити набір звукових симптомів «кінця світу». Адже «жорстокість» означає звіриний страх, насильство, втрату всього людського. «Людяність» і її онтологічний синонім життя символізує слово «Любов». Саме це слово виникає в розпал звукової фантазмагорії в партіях хору, які сценічно доповнюються німою ліричною сценою балетної пари (узагальнені пластичні образи – «Він» і «Вона» – наочно показують на візуальному рівні тему Любові (т. 2 до ц. 5 партитури)).

Умовний третій розділ твору за образно-емоційним значенням є пошуком втраченої в жорстокому світі Любові. Саме тут виникає і досягає апофеозного значення мотив подолання, який має зоряну, божественно-космічну спрямованість. Це відбувається після завершення сонорної картини кінця світу: «Хитається, трясеться земля і тріпоче. Кінець, кінець прийшов на чотири світу землі... (кінець!)» (ц. 24 партитури).

З цифри 25 відбувається перехід до заключної частини твору (предикт до умовної репризи, яка вступає з цифри 28, *bisbigliando*, текст – «Я тебе люблю щиро, бережно і ніжно...»). Саме тут обігрується п'ятьма мовами – українською, англійською, німецькою, французькою, італійською – п'ятизвучний мотив на текст «Я тебе люблю» (відповідно «ай лав ю», «жьо тем», «іх лібе діх», «ті амо»), який проводиться у скандуванні соліста і голосів хору. Цей мотив не зникає, а ніби розчиняється у хорових глісандо, символізуючи вічність Любові, яка врятує жорстокий світ від кінця світу.

Сонорна композиція цієї концертної моделі-перформансу була б композиційно й драматургічно аморфною, якби не естетична присутність у ній автора. Знаком цієї присутності є тема-лейтритм, яка пронизує весь час-простір твору. Вперше вона з'являється в магадизації (октавному подвоєнні мотиву, що відомий ще з часів використання чоловічого хору в грецькій трагедії) на звуці «соль» у тенорів і басів. Лейттема-ритм уперше проводиться з ц. 1 партитури на фонах «то ко то ко том то ко том то ко том том» (ритм – чотири шістнадцяті, восьма – дві шістнадцяті (двічі), дві восьмі).



Для сприйняття образно-емоційної концепції композиції цей ритм є символом Вічності, нескінченного руху часу, *perpetuum mobile* як однієї з музично-філософських емблем хорової творчості В. Мужчиля. Йому, зокрема, належить і написаний твір з назвою «*Perpetuum mobile*».

У «Подоланні» початковий ритм хорової партії практично не зникає з партитури і тільки варіюється, наприклад, у середньому розділі (від т. 73) стретно представлений ритм суцільних шістнадцятих, які ніби зупиняють на час проведення ритмічного рефрену, а у читця виникає тріольний варіант ритмоформули. Використовує композитор і поліфонічні імітації (ритмічні канони) сегментів цієї теми, об'єднуючи їх із синкопованим ритмом дрімби, із звучання якого починається твір.

У художній композиції В. Мужчиля переважає його поліфункціональність, яка конститується взагалі як родовий знак будь-якої хорової вистави. Сам композитор у приватній бесіді з автором статті визначив можливість різних диригентсько-режисерських рішень даної хорової мікро-вистави. Одним із таких багатофункціональних рішень є, наприклад, висунення на перший план балету зі зміщенням хору вглиб сцени і його відносно статичне положення в окремих епізодах.

Отже «Подолання» В. Мужчиля є перформансною художньою композицією, бо в ній: 1) домінують інтермедіальні міжмистецькі зв'язки; 2) через лібро-модельовання перформансних ідей чітко простежується атрибут концептуальності; 3) присутня в осучасненому варіанті хорова фактура; 4) є загострена діалогічність, що здійснюється як на рівні багатоскладової антифоніки, так і на рівні філософської музичної ідеї; 5) ознаки лібро-моделі української сучасної хорової композиції, особливості якої презентовано на прикладі перформансу, екстраполюються на хорове виконання як миттєвий акт творчості, надають йому рис акційної автономності, активізують і акцентують сценічну репрезентативність, що запрограмовано автором у повній сценічній версії твору; 6) свобода форми представлена через ритмотемброву рефренність композиції.

Перспективність дослідження міжмистецьких кореляцій в українській хоровій музиці сьогодні дають можливість переконатися в тому, що сам образ індивідуальності стає інтермедіальним. Отриманні результати дослідження можна в подальшому використовувати як розроблену модель формування творчо-виконавського тезауруса, що відповідає сучасному стану вокально-хорового мистецтва.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella як системний музично-виконавський феномен : автореф. дис. ... докт. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2019. 36 с. URL: [http://old.odma.edu.ua/upload/files/batovska\\_oref.pdf](http://old.odma.edu.ua/upload/files/batovska_oref.pdf) (дата звернення 01.02.2022).
2. Волошук Л. Інтермедіальність як прояв міжмистецької поліфонії у новелах Ольги Кобилянської. *Синopsis: текст, контекст, медіа*. КУБГ Київ. 2017. № 1. URL: <http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/20991> (дата звернення 31.01.2022).
3. Генералюк Л. Шляхи формування інтермедіальних досліджень. *Слово і Час*. Київ. 2020. № 3. С. 3–27. URL: <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2020.03.3-27> (дата звернення 31.01.2022).
4. Дауноравичене Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки. М. 1992. С. 99–106.
5. Заверуха О. Філософський концептуалізм творчості В. Мужчиля: співвідношення світогляду та хорового письма. *Когнітивне музикознавство*. ХНУМ. Харків. 2014. С. 356–368.
6. Кравченко А. І. Від компаративістики до інтермедіальності в аналізі музичного мистецтва (на матеріалі камерно-інструментальної музики України кінця ХХ – початку ХХІ століть). *Культура і сучасність*. НАКККиМ. 2016. №2. С. 53–59. URL: <http://journals.urau.ua/kis/article/view/148214> (дата звернення 30.01.2022).
7. Кириленко Я. О. Сценічна репрезентативність як атрибут концертно-хорового жанру: на шляху до створення хорового театру. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. НАКККиМ. Київ. 2014. С. 111–120.
8. Мазепа О. Втілення жанрово-стильових особливостей оди у творі для хору В. Мужчиля «Краю мій». *Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців України* : матеріали VIII всеукр. наук.-твор. конф. студентів та аспірантів. Харків. 2008. С. 71–73.
9. В. Мужчиля. Подолання. Перформанс для соліста, читця, балетної пари, міманса і змішаного хору на канонічні тексти, вірші С. Щипачова, слова і фонемі В. Мужчиля. Харків. 2007. 46 с. URL : <https://drive.google.com/file/d/1JULQE9hNHcsxu3k2cg5RfF3wTZImMIL/view?usp=sharing>, <https://drive.google.com/file/d/1FN5985v5c7d7KhfvRtllAkM1X-40Vr/view?usp=sharing>

10. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Монографія. ДонНУ. Донецьк. 2014. – 154 с. URL: <https://docplayer.net/72044630-V-a-prosalova-intermedialni-aspekti-novitnoyi-ukrayinskoyi-literaturi.html> (дата звернення 30.01.2022).

11. Савчук Г. О. «Інтермедіальність» як категорія літературознавства й медіології. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: «Філологія»*. 2019. С. 15–18.

12. Семененко Н. Преміум-сегмент сучасної української музики: метамовні дискурси у хоровій творчості Віктора Мужчиля. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ-Івано-Франківськ. 2008. Вип. 2. С. 224–231.

13. Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності. *Слово і час*. 2014. № 11. С. 49–60.

## REFERENCES

1. Batovska O. M. Suchasne akademichne khorove mystetstvo a cappella yak systemnyi muzychno-vykonavskiy fenomen: [Contemporary academic choral art a cappella as a systemic musical-performing phenomenon] avtoref. dys. ... dokt. mystetstvovnaz. : 17.00.03. Odesa, 2019. 36 p. URL: [http://old.odma.edu.ua/upload/files/batovska\\_aref.pdf](http://old.odma.edu.ua/upload/files/batovska_aref.pdf) [in Ukrainian] (access date 01.02.2022).

2. Voloshchuk L. Intermedialnist yak proiav mizhmystetskoï polifonii u novelakh Olhy Kobylyanskoi. Synopsys: tekst, kontekst, media. [Intermediality as a manifestation of inter-artistic polyphony in Olga Kobylyanskas novels. Synopsis: text, context, media.]. KUBH. Kyiv. 2017. № 1. URL: <http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/20991> [in Ukrainian] (access date 31.01.2022).

3. Heneraliuk L. Shliakhy formuvannia intermedialnykh doslidzhen. Slovo i Chas. [Ways of formation of intermedia research. Word and Time.]. Kyiv. 2020. № 3. P. 3-27. URL: <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2020.03.3-27> [in Ukrainian] (access date 31.01.2022).

4. Daunoravychene H. Nekotorye aspekty zhanrovoy sytuatsyy sovremennoy muzyki. [Some aspects of the genre situation of modern music.]. M. 1992. P. 99–106. [in Russian].

5. Zaverukha O. Filosofskiy kontseptualizm tvorchosti V. Muzhchylia: spivvidnoshennia svitohliadu ta khorovoho pysma. Kohnityvne muzykoznavstvo. [Philosophical conceptualism of V. Muzhchyl's work: the ratio of worldview and choral writing. Cognitive musicology.]. KHNUM. Kharkiv. 2014. P.356–368. [in Ukrainian].

6. Kravchenko A. I. Vid komparatyvistyky do intermedialnosti v analizi muzychnoho mystetstva (na materialy kamerno-instrumentalnoi muzyky Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolit). Kultura i suchasnist. [From comparativism to intermediality in the analysis of musical art (on the material of chamber and instrumental music of Ukraine of the late XX – early XXI centuries). Culture and modernity.]. NAKKKiM. Kyiv. 2016. № 2. P. 53–59. URL: <http://journals.urau.ua/kis/article/view/148214> [in Ukrainian] (access date 30.01.2022).

7. Kyrylenko YA. O. Stsenichna reprezentatyvnist yak atrybut kontsertno-khorovoho zhanru: na shliakhu do stvorennia khorovoho teatru. Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury. [Stage representativeness as an attribute of the concert-choral genre: on the way to the creation of choral theater. Current issues of history, theory and practice of art culture.]. NAKKKiM. Kyiv. 2014. P. 111–120. [in Ukrainian].

8. Mazepa O. Vtilennia zhanrovo-stylovykh osoblyvostey ody u tvori dlya khoru V. Muzhchylia «Krayu miy». Mystetstvo ta shlyakhy yoho osmyslennia v doslidzhennyakh molodykh naukovtsiv Ukrainy : materialy VIII vseukr. nauk.-tvor. konf. studentiv ta aspirantiv. [The embodiment of genre and style features of the ode in the work for the choir of V. Muzhchyl «Krayu miy». Art and ways of its comprehension in the research of young scientists of Ukraine: materials of VIII all-Ukrainian scientific art conference of students and graduate students.]. Kharkiv. 2008. P. 71–73. [in Ukrainian].

9. Muzhchyl V. Podolannia. Performans dlya solista, chyttysya, baletnoi pary, mimansa ta zmishanoho khoru na kanonichni teksty, virshi S. Shchypachova, slova i fonemy V. Muzhchylia. Noty. [Podolannia. Performance for soloist, reader, ballet couple, mime and mixed choir on canonical texts, poems of S. Shchypachev, words and phonemes of V. Muzhchyl. Notes.]. Kharkiv. 2007. 46 p. URL: <https://drive.google.com/file/d/1JIULQE9hNHcsxu3k2cg5RfF3wTZImMIL/view?usp=sharing>, <https://drive.google.com/file/d/1FN5985v5c7d7KhfivRtllAkM1X-40Vr/view?usp=sharing> [in Ukrainian].

10. Prosalova V. A. Intermedialni aspekty novitnoi ukrayinskoi literatury. Monohrafiia. [Intermediate aspects of modern Ukrainian literature. Monograph.]. DonNU. Donetsk. 2014. – 154 p. URL: <https://docplayer.net/72044630-V-a-prosalova-intermedialni-aspekti-novitnoyi-ukrayinskoyi-literaturi.html> [in Ukrainian] (access date 30.01.2022).

11. Savchuk H. O. «Intermedialnist» yak katehoriia literaturoznnavstva y mediolohii. [«Intermediality» as a category of history and criticism of literature and mediology.]. Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series: «Filolohiia» [«Philology»]. 2019. P. 15–18 [in Ukrainian].

12. Semenenko N. Premium-sehment suchasnoi ukrainskoi muzyky: metamovni dyskursy u khorovii tvorchosti Viktora Muzhchylia. Muzychna ukrainistyka: suchasnyy vymir. [Premium segment of contemporary Ukrainian music: metalanguage discourses in the choral work of Victor Muzhchyl. Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension]. Kyiv-Ivano-Frankivsk. 2008. 2nd edition. P. 224–231 [in Ukrainian].

13. Tsykhovska E. Teoretychni dylemy poniattia intermedialnosti. Slovo i chas. [Theoretical dilemmas of the intermediality concept. Word and time.]. 2014. № 11. P. 49–60 [in Ukrainian].

УДК 785:7.071.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-12>

### **Владислав КНЯЗЄВ**

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, вулиця Академіка Сахарова, 34-а, м. Івано-Франківськ, Івано-Франківська обл., Україна, 76014  
ORCID: 0000-0002-6516-5880

**Бібліографічний опис статті:** Князєв, В. (2022) Формування навичок інструментально-ансамблевого виконавства. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 83–90, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-12>

## **ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА**

У статті здійснено дослідження різноманітних чинників формування ансамблево-виконавської творчості музиканта. Узагальнюються метроритмічні, темпові та тембро-динамічні аспекти роботи в процесі ансамблево-виконавської творчості інструменталіста.

Зазначається, що участь виконавців у музично-колективній роботі сприяє формуванню їх активної взаємодії з мистецтвом, забезпечує розширення діапазону художньо-естетичних знань, практичних умінь і фахових навичок.

**Мета дослідження:** висвітлити та узагальнити психолого-педагогічні особливості формування навичок ансамблевої гри музиканта-інструменталіста.

**Методологія дослідження:** теоретичний аналіз наукової та методичної літератури в межах окресленої тематики; методи – сходження від загального до конкретного, спостереження за виступами провідних ансамблевих колективів та творчо-виконавською діяльністю студентів; за ходом навчально-виховного процесу в оркестровому та ансамблевому класах; самопостереження, моделювання взаємодії керівника з музичним колективом, аналіз виконавського та педагогічного досвіду керівників різноманітних ансамблевих колективів, порівняння й узагальнення отриманих даних.

**Наукова новизна** роботи полягає в спробі теоретичного узагальнення загальних засад ансамблево-виконавської творчості музиканта-інструменталіста з акцентом на практичну сторону їх реалізації.

**Висновки.** У роботі над музичним матеріалом метроритмічний ансамбль передбачає: дотримання у музичному творі, у кожній його частині, чи окремому епізоді необхідного темпу колективу загалом; аналогічне відчуття і виконання кожним виконавцем та колективом поступової та раптової зміни темпу, прискорень та заповільнень, агогічних відхилень; правильне, ідентичне виконання кожним артистом, кожною партією та групою відповідних метричних долей, узгодження ритмічної вертикалі та горизонталі.

Окреслюються темпові складнощі у роботі ансамблю до яких слід віднести: дотримання рівного, стабільного темпу, зокрема у творах із різноманітною фактурою; різноманітні прискорення та заповільнення темпів; темп *rubato*; різноманітні цезури та фермати.

Зазначається, що визначити вірний темп можна по двом ознакам: у вірному темпі найкраще виявляється музичний зміст фрази; він забезпечує технічну точність та чіткість виконання.

Спільне ансамблеве музикування ненормованих темпових відхилень у ансамблі можна вважати якісним, якщо воно відповідає трьом умовам: не порушується синхронність ансамблевого виконання; відбувається процес зміни темпу всіма музикантами.

Окреслюються різні чинники відносності ансамблевої динаміки: відносність динаміки у творах різних епох та стилів; відносність динамічних відтінків у творах різних жанрів; відносність динамічних відтінків у різних по драматургічному значенню розділах одного і того ж твору; відносна динаміка ансамблевих партій поміж собою.

**Ключові слова:** ансамбль, виконавське мистецтво, метроритм, темповий ансамбль, колективне виконавство, репетиційна робота, музикант-інструменталіст.

**Vladyslav KNAZIEV**

*Candidate of Art History (PhD), associate professor at the Department of Ukrainian Music Studies and Folk Instruments of the Institute of Arts of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, street Sakharov, 34-a, Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76014*

*ORCID: 0000-0002-6516-5880*

**To cite this article:** Kniaziev, V. (2022). Formuvannia navychok instrumentalno-ansamblevoho vykonavstva [Development of Instrumental Ensemble Performance Skills]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 83–90, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-12>

## DEVELOPMENT OF INSTRUMENTAL ENSEMBLE PERFORMANCE SKILLS

*The article is a study of various factors of the development of a musician's ensemble performance skills. It generalizes the aspects of metric rhythm, tempo, timbre and dynamics in the process of ensemble performance activity of an instrumentalist.*

*The performers' participation in collective music performance contributes to the development of their active interaction with music art, widens the range of their artistic and esthetic knowledge, practical and professional skills.*

**The purpose of the study:** *to highlight and summarize the psychological and pedagogical features of the formation of skills of ensemble playing musician-instrumentalist.*

**Research methodology:** *theoretical analysis of scientific and methodological literature within the outlined topics; methods - ascent from the general to the specific, observation of the performances of leading ensemble groups and creative and performing activities of students; in the course of the educational process in orchestral and ensemble classes; self-observation, modeling of the leader's interaction with the music group, analysis of the performing and pedagogical experience of the leaders of various ensemble groups, comparison and generalization of the obtained data.*

**The scientific novelty of the work** *is an attempt to theoretically generalize the general principles of ensemble-performing work of a musician-instrumentalist with an emphasis on the practical side of their implementation.*

**Conclusions.** *In the process of work with music material, a metric-rhythmic ensemble involves the following: keeping the necessary general collective tempo in every part or a certain episode of a piece of music; analogous feeling and performance by each musician and the collective as a whole of gradual and abrupt changes of tempo, accelerations and slowdowns, agogic deviations; correct, identical performance by each musician, each part and group of the corresponding metric units, coordination of the vertical and the horizontal rhythmic component.*

*The article outlines the tempo-related challenges in the work of an ensemble, including keeping an even, stable tempo, in particular in music pieces with a various texture; various accelerations and slowdowns of tempo; rubato tempo; various caesuras and fermatas.*

*The right tempo may be distinguished by the following two features: the right tempo brings out the musical content of a phrase in the best way; it ensures the technical accuracy and clearness of performance.*

*The joint ensemble performance of nonstandard tempo deviations in an ensemble may be considered proficient if it meets the following requirements: the ensemble performance synchrony is not deranged; the process of changing tempo is carried out by all the musicians.*

*The article outlines various factors of relativity of ensemble dynamics: relativity of dynamics in pieces of music from different epochs and styles; relativity of dynamic nuances in pieces of music of different genres; relativity of dynamic nuances in parts of the same piece of music that differ in their dramaturgic significance; relativity of dynamics between ensemble parts.*

**Key words:** *ensemble, music performance, metric rhythm, tempo ensemble, collective performance, rehearsal work, instrumentalist.*

**Актуальність проблеми.** Ансамблеве виконавство – особливе мистецьке середовище де музикант відчуває себе особистістю в якому задовольняються його пізнавальні прагнення та створюються умови для продуктивної творчої діяльності. Участь у музично-колективній роботі сприяє формуванню взаємодії з мистецтвом, забезпечує розширення діапазону художньо-естетичних знань, практичних умінь і навичок ансамблевої гри. Результат успішної навчально-творчої роботи ансамблевого колективу значною мірою залежить від вмілого керів-

ництва, тому його керівник виступає водночас і педагогом, і організатором, постійно шукаючи нові технології управління.

Одним із аспектів професійної підготовки музиканта є опанування формами і методами роботи з різноманітними за кількісним та якісним складом інструментальними колективами. Спільне музикування виступає як ефективний засіб особистісного розвитку музиканта, самовираження його в творчості. Опанування загальними теоретичними положеннями, які є спільними для всіх різновидів ансамблевих,



інструментальних колективів, а також специфічними, принесе безсумнівну користь, оптимізує формування навичок ансамблевої гри та є особливо актуальним.

#### **Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Загальні питання формування й розвитку діяльності музиканта-інструменталіста у складі ансамблю розроблені в науково-педагогічних працях такими вченими, як О. Киричук, А. Кузьмінський, А. Макаренко, І. Матюша, В. Сухомлинський, В. Омеляненко, І. Распоров, В. Шпалінський та ін.

Специфічні особливості оркестрового та ансамблевого виконавства розглянуті у науковому доробку І. Барсової, Г. Благодатова, Р. Давидяна, Ю. Лошкова, І. Польської, Д. Рогаль-Левицького, Л. Сидельников та ін.

Окремі аспекти організації, діяльності та керівництва музичними інструментальними колективами висвітлені в роботах сучасних науковців і музичних педагогів: Б. Бриліна, М. Гуральника, В. Дряпіка, В. Лабунець, В. Лапченко, В. Лебедева, І. Мариніна, О. Нежинського, О. Олексюк, Л. Паньківа, І. Польської, В. Федоришина та ін.

Проте вищезазначені роботи мають більш теоретичне, а не практичне спрямування та оминають його безпосередню репетиційно-виконавську специфіку.

**Мета дослідження:** висвітлити та узагальнити психолого-педагогічні особливості формування навичок ансамблевої гри музиканта-інструменталіста.

**Виклад основного матеріалу дослідження:** В процесі ансамблевої гри саме метроритмічні труднощі є найбільш поширеними та саме над їх подоланням відбувається основна робота з інструментальним ансамблем. Це зумовлено, передусім, очевидністю ритмічних похибок у виконавському процесі. Якщо тембр та інтонація мають більш складну природу, то ритмічний зміст виконання твору сприймається чи не в першу чергу, відповідно, формуванню навичок точної, ритмічної гри слід приділяти суттєву увагу. Для недосвідчених ансамблістів метроритмічні питання є першочерговими, а для тих музикантів, які мають достатній досвід роботи у ансамблі найбільш вагомими чинниками є взаємодія виконавців на слуховому та емоційному рівнях ансамблевої техніки.

Взаємозв'язок ритму та темпу визначає появу великої кількості неточностей у ансамблевому

та оркестровому виконавстві. Наприклад, якщо один партнер буде відчувати пульсацію синкоп у швидкому темпі як рух до сильної долі такту, а другий, як своєрідне покачування із зависанням на слабкій долі, то вони не виконають однаково цей ритмічний малюнок, бо трактують його по-різному. В цьому випадку необхідно вирішити як переконливіше прозвучить цей уривок, обрати варіант ритмічного вирішення та закріпити його на репетиції. Також, учасники колективу можуть прискіпувати, якщо їм легко грати та заповільнювати, у випадку складнішого епізоду або ж на тихій динаміці.

Недостатня ритмічна організованість виконання у ансамблі особливо гостро виявляється під час гри в унісон. Трапляється, що хтось із ансамблістів не чує та не усвідомлює своїх ритмічних помилок. У цьому випадку керівнику необхідно скористатися музичним показом, щоб виконавець міг зі сторони почути різницю між своїм виконанням та виконанням партнера. Загалом, музичний показ приносить безсумнівну користь у роботі, і керівнику не треба уникати його, а використовувати якнайчастіше.

«У випадку коли партії мають різнопланову фактуру та поєднуються різноманітні ритмічні малюнки у виборі оптимального темпу орієнтуватися потрібно на партію із більш дрібними тривалостями (оскільки темп залежить від її технічних можливостей). Це забезпечить рівномірне протікання виконавського процесу» (Rizol, 1979, pp. 70).

Не всі ритмічні малюнки які зустрічаються у творах є рівноцінними з точки зору метроритмічного ансамблю. У зв'язку з цим, ритм варто поділяти на «керуючий» та «підлеглий». Відповідно, у кожному окремому випадку, потрібно визначити партію, яка по своїй ритмічній структурі (це не обов'язково може бути головна партія) найкращим чином виконувала б керівну функцію. Їй і потрібно підкоряти звучання.

Ансамблісту потрібна особлива здатність оперативно переключатися із ведучого ритму в ритм підлеглий і навпаки. Відомо, що дрібні тривалості у поєднанні із більш довгими, якщо вони у одній партії, часто виступають у якості порушників метроритму. Вони або прискіпуються (якщо фактура легка та зручна) або заповільнюються (коли фактура складна). Ось чому домінування над ними більш крупних тривалостей з метою контролю є дуже важливим.

«Одним із ефектних засобів усунення ритмічних недоліків є виконання твору невеликими уривками, кожен із яких закінчується на сильну долю яка виділяється невеликим акцентом. Зосередившись на невеликому фрагменті легше виявити ритмічні порушення та виправити їх. Зупиняючись на сильній долі, та зацентрувавши її, образно кажучи, виконавець ніби відчуває опору під ногами, а зупиняючись на слабкій повисає у повітрі» (Такуп, 1996, рр. 10).

Для об'єднання різних фактур з різними ритмами потрібно відчувати єдиний наскрізний пульс, який є ніби спільним знаменником. Також слід зазначити, що для створення враження потужнішого звучання та більшого ансамблевого складу можна використовувати дещо перебільшену кількість акцентів та підкреслено виразне акцентування.

Часто ритмічному ансамблю однорідних інструментів, допомагає однакова аплікатура, вона також буде сприяти однаковою штриху у всіх виконавців. Проте до якого прийому ми б не звертались, основним є підпорядкованість різних ритмічних малюнків, які необхідно розглядати не ізольовано, а об'єднано. Потрібно домагатися збереження впродовж фрагменту, або цілого твору, єдиного наскрізного пульсу, який повинен об'єднувати різні ритми партій у одне ціле.

Особливо велику увагу потрібно звертати на ритмічно-чітку басову партію. Г. Коган влучно зауважив, що «Гра без басів нагадує нараду без головуючого» (Kogan, 1969, рр. 60).

Таким чином ритмічний ансамбль передбачає:

– дотримання у музичному творі, у кожній його частині, чи окремому епізоді необхідного темпу колективу в цілому:

– аналогічне відчуття і виконання кожним виконавцем та колективом поступової та раптової зміни темпу, прискорень та заповільнень, агогічних відхилень.

– правильне, ідентичне виконання кожним артистом, кожною партією та групою відповідних метричних долей, узгодження ритмічної вертикалі та горизонталі.

Ансамблева партія, окрім того, що вона узгоджується з іншими партіями у змістовному, динамічному та штриховому відношеннях, повинна бути узгоджена також і темпово. Потрібно усвідомлювати, що ритм і темп поняття пов'язані. Хитається ритм – хитається і темп.

Більшість музикантів, не зважаючи на суттєві розбіжності у поглядах по всім іншим питанням, визнають, що переконливість інтерпретації чи не наполовину забезпечується вірно визначеним темпом. Велику роль відіграє правильний темп і для слухачького сприйняття твору загалом.

«Темп та ритм – організуючі вольові складові у грі. Значення темпоритму також у тому, що він здатен впливати на технічну сторону виконання. Адже взявши невірний темп можна не тільки спотворити мистецький задум твору, але й просто фізично не зуміти виконати його. Ритмічна ж узгодженість робить гру більш надійною у технічному відношенні» (Kargin, 1982, рр. 54). На цьому ґрунті укріплюється автоматизм виконавських рухів, без чого виконавська техніка не може існувати. Постійно працюючи над темповою та ритмічною складовою – укріплюється стабільність та впевненість виконавця на сцені.

Мабуть нема нічого більш суб'єктивнішого у виконавському процесі аніж вибір вірного темпу та внутрішніх коливань, що відбуваються у його межах. Проте, передусім, не виробивши відчуття рівної стабільної гри у одному означеному темпі, важко визначити міру різноманітних темпових відхилень.

До темпових складнощів слід віднести:

- дотримання рівного, стабільного темпу зокрема у творах із різноманітною фактурою;
- різноманітні прискорення та заповільнення темпів;
- темп *rubato*;
- різноманітні цезури та фермати (Rizol, 1986, рр. 160).

Зазвичай, у колективі є різні музиканти у яких індивідуально розвинуто почуття темпу. У педагогічному процесі ансамблевої роботи керівник повинен згуртувати колектив до спільного знаменника, виробити єдине відчуття темпу. Дуже необхідним є щоб у ансамблі були темпово стійкі виконавці, або щоб таких була більшість. Тоді інші учасники будуть наслідувати більш стійких у темповому відношенні.

Якщо у творі передбачений швидкий темп, це не означає, що п'єсу одразу потрібно грати у вказаному темпі. Потрібно почекати, доки партія визріє технічно. Передчасне звернення до швидких темпів може тільки нашкодити. Перед тим як приступити до вивчення твору,

керівник повинен визначити у якому темпі його потрібно виконувати. У цьому контексті потрібно визначити, чи схильні ансамблі до пришвидшення або заповільнення темпу. Пришвидшення більш притаманне молодим виконавцям, заповільнення – зрілим. Часто це також залежить від темпераменту музикантів.

У більшому за складом колективі відповідальність за вибір та дотримання вірного темпу, зазвичай, покладається на диригента. Виконавці ж повинні уважно слідкувати та беззаперечно виконувати його вказівки. Починаючи виконання потрібно бути повністю впевненим, що оперуєш всім темповим діапазоном п'єси. Орієнтуватись потрібно на найбільш швидкі епізоди.

Необґрунтованих темпових змін потрібно уникати, вони мають бути дозованими та в міру, проте і відмовлятися від них повністю також не можна. Істина посередині. Потрібно уникати як рівномірної безпочуттєвості так і необґрунтованих емоційних змін темпу. Під час виконання швидкої музики дуже важливими є чітка акцентуація на першу долю та якісне виконання різноманітних синкоп.

Визначити вірний темп можна по двом ознакам:

- у вірному темпі найкраще виявляється музичний зміст фрази;
- він забезпечує технічну точність та чіткість виконання.

Проте варто враховувати, що вірний темп є поняттям доволі відносним. Він обирається в залежності від найрізноманітніших обставин, самопочуття виконавців, акустики тощо. Значну трудність складає виконання темпу *rubato*. Якщо воно виконується в ансамблі, то передусім потрібно враховувати в якому темпі виконується твір – у швидкому чи повільному. Від цього буде залежати міра агогіки, оскільки швидкий темп не дає великої можливості до цього.

Як відомо, «принцип темпового відхилення засновується на принципі рівноваги, тобто – у одному місці взяв у інше поклада. Тому, якщо у сольному виконавстві, незначне заповільнення ще можна компенсувати завдяки скороченню наступних нот і це буде помітно небагатьом, то у ансамблевій практиці таке компенсування одних тривалостей за рахунок інших практично неможливе. Винятком є тільки випадок, коли подібна ситуація стосується ансамбліста,

що грає соло, а в інших, у той час, інше функціональне навантаження, наприклад витриманий акомпанемент. Проте, здебільшого, будь яке незаплановане темпове зрушення призводить до дезорганізації виконання» (Kargin, 1984, pp. 63). Темпове запозичення часу одними тривалостями в інших повинно бути строго врівноваженим та виконуватись беззаперечно. У швидких темпах музикант не встигає контролювати ці зміни, відповідно, використання темпу *rubato* зазвичай є виправданим та використовується тільки у повільних та помірних темпах.

Фактично будь яка зміна темпу здійснюється двома способами – за рахунок його пришвидшення, або заповільнення, а все різноманіття темпових відхилень є просто різноманітним чергуванням цих двох чинників.

Спільне ансамблеве музикування ненормованих темпових відхилень у ансамблі можна вважати добрим якщо воно відповідає трьом умовам:

- не порушується синхронність ансамблевого виконання;
- відбувається процес зміни темпу всіма музикантами;
- якщо запозичення часу однієї із тривалостей вчасно повернуто наступним тривалостям (Rizol, 1986, pp. 188).

На ці фактори потрібно звертати увагу, щоб інтерпретація була переконливою та професійно грамотною.

Серед темпових відхилень, слід відзначити виконання фермати. Якщо у сольному виконавстві музикант сам обирає міру витримування фермати, то у ансамблі, для синхронізації виконання, часто просто необхідним є використання аффтакту. Складність полягає не у взятті самої ноти, над якою стоїть знак фермати, а у виконанні наступної тривалості. Це робиться за допомогою аффтакту. Його показує або ведучий виконавець або той музикант, у партії якого вона є. Ауфтактом у ансамблі може виступати не тільки звичний кивок головою, а й погляд, або елемент «придихання» – тобто взяття ведучим виконавцем повітря як сигналу до затримки чи продовження гри.

Пауза у ансамблевому виконавстві була і залишається суттєвим засобом музичної виразності. Вона несе на собі не тільки ритмічне навантаження, але і часто відображає характер та образність музичного твору. Пауз, під час

виконання, не слід боятися, а застосовувати та відтворювати в міру мистецької необхідності. Під час її виконання широко застосовується ауфтакт лідера колективу. Кажуть, що музика народжується із тиші, відповідно тиша також, в певному сенсі, є музикою.

Темпові можливості ансамблю багато в чому залежать від його кількісного складу. Так, здебільшого, при більшому кількісному складі темп береться повільніший аніж при меншому кількісному складі. Проте для колективів, які укомплектовані високопрофесійними музикантами, кількість виконавців може і не мати ключового значення.

Одним із найважливіших професійних якостей будь-якого ансамблю є відчуття і дотримання музикантами єдиного темпу. Якщо у сольному виконанні незначне відхилення від темпоритму не порушує цілісності звучання твору, то при спільній грі в ансамблі втрата синхронності веде до розриву музичної тканини, спотворення голосоведення і зміщення її гармонічної послідовності. Поряд із цим, пасивне, бездушне підкорення одному лише метроритмічному малюнку позбавляє виконання природнього, живого дихання.

Відомо, що ансамблевий звук інструмента відрізняється від сольного або оркестрового звучання. Відмінність ансамблевого та сольного звучання від оркестрового полягає передусім у його об'ємі, інтенсивності (якісних характеристик тембру) та в характері звуковедення, свідомо позбавленого у групі інструментів індивідуальних рис, що притаманні кожному музиканту.

Змішаний тембр, що виникає у процесі гри різнорідних ансамблів, має ряд специфічних особливостей, що зумовлені кількісним складом, музичними особливостями інструментів, динамічною врівноваженістю партій, регістровкою тощо.

Серед динамічних помилок у ансамблевій роботі актуальністю вирізняється форсування гучності. Форсування не можна назвати позитивним явищем, оскільки воно спотворює звуковий та естетичний зміст музичного твору та є наслідком надмірної виконавської емоційності.

У ансамблевому виконавстві, поруч із форсажем індивідуальним існує форсаж колективний. Хоча така ситуація трапляється не так вже й часто, виникнення цього явища потрібно

звести до мінімуму. Для усунення цього недоліку потрібно дати виявити кожному ансамблісту гучніший поріг для свого інструмента (на межі форсажу), зафіксувавши його за допомогою слухового сприйняття та за допомогою м'язових відчуттів. У подальшій роботі слід просто уникати цього завченого звукового результату.

Окрім форсування звуку у виконавському процесі існує протилежна сторона цього явища, що виражається у звуковій недоінтонованості та призводить до динамічного пропадань гучності. Обидва ці явища є результатом помилкових дій виконавців, що виникають на ґрунті певного особистого психологічного стану, специфіки інструмента та оточуючого середовища.

Ансамблева динаміка займає середнє місце між виконавством сольним та оркестровим. По кількості учасників, умовно, ансамблі поділяють на дві форми: малі (до 4 чоловік) та великі (від 5 до 12). Відповідно коливаються і динамічні можливості колективу.

Працюючи над динамічним ансамблем також потрібно враховувати особливості акустики де відбуваються репетиції та концерти. Так у залах із хорошою акустикою, можливим є більш делікатне тембрально-динамічне нюансування. У приміщеннях із глухою акустикою, всі тембро-динамічні нюанси потрібно підсилювати, щоб добитися необхідного враження на публіку.

Здається, нема нічого легшого як грати по відповідним динамічним позначкам, однак на практиці все значно складніше і дуже часто ці нюанси випускаються, або їм не надається належного значення. Forte та piano не варто доводити до крайності. Не варто намагатись виконувати на інструменті гучніше аніж він може. Особливо це стосується невеликих камерних приміщень, де публіка сидить близько до естради. Для правильного виконання forte та piano потрібно враховувати де саме грає колектив – у великому приміщенні, де все гуде, або у маленькому залі, де гучність приглушена.

Можливо, що постійний шум, який створює сучасна цивілізація, і є причиною того, що сучасна музика звучить суттєво гучніше, аніж у попередні історичні епохи. Тобто forte у В. Моцарта та forte у В. Зубицького будуть кардинально відрізнятися. Вірогідно тому так важко добитися справжнього piano від сучасних музикантів.



Існують різні чинники відносності ансамблевої динаміки (Rizol, 1986, pp. 50).

- відносність динаміки у творах різних епох та стилів;
- відносність динамічних відтінків у творах різних жанрів;
- відносність динамічних відтінків у різних по драматургічному значенню розділах одного і того ж твору;
- відносна динаміка ансамблевих партій поміж собою.

Серед інших важливих чинників сприйняття динаміки, слід назвати подвійність у сприйнятті гучності звучання свого власного інструмента та динаміки інструментів, що розташовані поруч. Очевидно, що свою гру музикант чує зазвичай дещо тихіше, а подекуди, яскравіше, аніж звучання партнерів по ансамблю. Тому природнім у цій ситуації є бажання дещо збільшити або зменшити гучність свого виконання, в результаті чого, зі сторони, проведення цієї партії можуть прозвучати невірно. У ансамбліста повинні сформуватись певні професійні навички, щоб ця обставина не порушувала загальний динамічний баланс його виконання.

#### **Висновки і перспективи подальших досліджень.**

В результаті розгляду сукупності передумов для формування навичок ансамблевого виконавства зроблені наступні узагальнення. Щоб досягнути ритмічно точного виконання потрібно домогтися однакового та вірного розуміння і виконання ритмічного запису музичного тексту всіма музикантами, ідентичності партій, що об'єднані спільним ритмом, узгодженості між різноманітними елементами фактури, наприклад мелодією та супроводом.

Ритмічні малюнки, які зустрічаються в творах не є рівноцінними. Таким чином ритм варто поділяти на «керуючий» та «підлеглий» і в кожному окремому випадку визначати партію, яка по своїй ритмічній структурі найкраще виконувала б керівну функцію. На неї й потрібно орієнтуватися під час виконання.

Єдність темпу з'являється лише в процесі постійного музичного спілкування партнерів. Адже такі якості: як вміння утримувати встановлений темп і при необхідності легко переходити на новий; «темпова пам'ять», яка потрібна після відхилень і змін щоб повернутись до першопочаткового темпу, не можуть сформуватись на одній репетиції. Для зіграності музикантів та формування навичок відповідної темпової гри, потрібен певний час, бо саме ансамблева гра відрізняється від сольної тим, що тут творчі питання вирішуються зусиллями не одного, а кількох виконавців.

Працюючи над динамічним ансамблем потрібно слідкувати за правильним співвідношенням голосів, враховувати подвійність у сприйнятті гучності звучання свого власного інструмента та динаміки інструментів, що розташовані поруч та особливості акустики де відбуваються репетиції і концерти.

Формування навичок колективної гри в ансамблі спрямовує діяльність вчителя-керівника на музично-творчий розвиток його учасників. Їхня творча самореалізація у спільному колективному музикуванні забезпечується поетапністю педагогічної роботи, а також взаємозв'язком форм і методів керівництва, які виступають єдиним, цілісним навчально-творчим процесом та потребують постійного вдосконалення.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. Москва : Музыка, 1971. 94 с.
2. Давидян Р. Р. Квартетное искусство: Проблемы исполнительства – теоретические основы, практический опыт. Москва : Музыка, 1994. 270 с.
3. Ильченко О. О. Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності: монографія. Київ : КДІК, 1994. 244 с.
4. Каргин А. С. Работа с самодеятельным оркестром русских народных Инструментов. Москва : Музыка, 1982. 159 с.
5. Каргин А. С. Воспитательная работа в самодеятельном художественном коллективе. Москва : Просвещение, 1984. 224 с.
6. Коган Г. У врат мастерства. Работа пианиста. Москва : Музыка, 1969. 342 с.
7. Нежинский О. Детский духовой оркестр. Москва : Музыка, 1989. 128 с.
8. Паньків Л. П. Теорія та методика підготовки майбутнього вчителя до керівництва учнівськими музичними колективами: дис... канд. пед. наук : 3.00.02. Київ, 2005. 221 с.

9. Різоль М. Ансамбль, як засіб формування музичного мислення музиканта. *Камерний ансамбль: Педагогіка та виконавство*. 1979. С. 64–76.
10. Різоль Н. Очерки о работе в ансамбле баянистов. Москва : Советский композитор, 1986. 222 с.
11. Такун Ф. И. Основные принципы репетиционного процесса в духовом оркестре. Лекция по курсу: методика работы с духовым оркестром. Москва : Просвещение, 1996. 19 с.
12. Федоришин В. І. Формування виконавської майстерності майбутніх учителів музики в умовах колективного музикування. *Наука і сучасність*. 2004. Т. 46. С. 130–138.

#### REFERENCES

1. Gotlib A. (1971) *Osnovy ansamblevoy tekhniki* [Basics of ensemble performance technique]. Moscow : Muzyka, 94 p. [in Russian]
2. Davidyan R.R. (1994) *Kvartetnoye iskusstvo: Problemy ispolnitelstva – teoreticheskiye osnovy, prakticheskiy opyt* [Quartet music: Performance issues – theoretical basics, practical experience]. Moscow : Muzyka, 270 p. [in Russian].
3. Ilchenko O. O. (1994) *Narodne orkestrovo vykonavstvo: amatorstvo i problemy khudozhnosti* [Folk orchestra performance: amateur music and issues of artistic merit]: monograph. Kyiv : Kyiv State Institute of Culture and Arts, 244 p. [in Ukrainian].
4. Kargin A. S. (1982) *Rabota s samodeyatelnym orkestrom russkikh narodnykh instrumentov* [Working with an amateur orchestra of Russian folk instruments]. Moscow : Muzyka, 159 p. [in Russian].
5. Kargin A. S. (1984) *Vospitatelnaya rabota v samodeyatelnom khudozhestvennom kolektive* [Educational activity in an amateur artistic collective]. Moscow : Prosveshcheniye, 224 p. [in Russian].
6. Kogan G. (1969) *U vrat masterstva. Rabota pianista* [On the verge of mastery. Work of a pianist]. Moscow : Muzyka, 342 p. [in Russian]
7. Nezhynskiy O. (1989) *Detskiy dukhovoy orkestr* [Children’s brass band]. Moscow : Muzyka, 128 p. [in Russian].
8. Pankiv L. P. (2005) *Teoriya ta metodyka pidhotovky maibutnioho vchytelia do kerivnytstva uchnivskymy muzychnymy kolektyvamy* [Theory and methods of training of a would-be teacher to run a schoolchildren’s music collective]: dissertation for a Candidate-of-Pedagogy degree. 3.00.02. 2005. 221 p. [in Ukrainian].
9. Rizol M. (1979) *Ansambly yak zasib formuvannya muzychnoho myslennia muzykanta. Kamernyi ansambl: Pedagogika ta vykonavstvo* [Ensemble as a means of development of a musician’s musical thought. *Chamber ensemble: Pedagogy and performance*]. Kyiv : P. 64–76 [in Ukrainian].
10. Rizol N. (1986) *Ocherki o rabote v ansamble bayanistov* [Sketches about working with a button accordion orchestra]. Moscow : Sovetskiy Kompozitor, 222 p. [in Russian].
11. Takun F. I. (1996) *Osnovnyie printsypy repetitsionnogo protsessa v dukhovom orkestre. Lektsiya po kursu: metodika raboty s dukhovym orkestrom* [Fundamental principles of the rehearsal process in a brass band. Lecture in the course: methods of working with a brass band]. Moscow : Prosveshcheniye, 19 p. [in Russian].
12. Fedoryshyn V. I. (2004) *Formuvannya vykonavskoyi maisternosti maibutnikh vchyteliv muzyky v umovakh kolektyvnoho muzykuvannya. Nauka i suchasnist* [Development of performance mastery of would-be music teachers in collective music performance. Science and the present]. Vol. 46. P. 130–138 [in Ukrainian].

УДК 78.06/784.1/784.5

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-13>

**Наталія Костюк**

доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри музично-сценічного мистецтва, Муніципальний заклад вищої освіти «Київська Академія мистецтв», проспект Героїв Сталінграда, 10, м. Київ, 04210, [natalyakost22@gmail.com](mailto:natalyakost22@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-8235-8940

Scopus Author ID: 57413851700

**Бібліографічний опис статті:** Костюк Н. (2022). Контекстуальні та стилістичні ознаки прояву ідеологічних аспектів в українській хоровій творчості періоду 1930-х – 1941-го років. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 91–97, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-13>

**КОНТЕКСТУАЛЬНІ ТА СТИЛІСТИЧНІ ОЗНАКИ ПРОЯВУ  
ІДЕОЛОГІЧНИХ АСПЕКТІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ ПЕРІОДУ  
1930-Х – 1941-ГО РОКІВ**

**Метою** статті є висвітлення особливостей хорових творів, які були написані у 1930–1941-х роках, з позиції виявлення в них ідеологічних концептів та характеру їхньої діалогічності з тогочасними суспільно-культурними реаліями за врахування культурологічних та ідеологічних факторів на основі міждисциплінарного підходу.

**Методологія** заснована на міждисциплінарному підході, який забезпечує продуктивність застосування методів мистецтвознавчої, текстологічної, культурологічної і статистичної сфер за врахування факторів інтертекстуальності і психології творчості. Для уявираження дії ідеологічних механізмів у конкретних творах застосовано метод контекстуальних аналогій а також музикознавчий аналіз циклу «Два хори на тексти Ів. Франка» Б. Лятошинського.

**Наукова новизна** дослідження полягає у виявленні в хорових творах (зокрема, у їх назвах) безпосередніх ідеологічних концептів, а також стилістичних прийомів, завдяки яким досягається таке значення для окремих складових поетичних текстів. Пропонуються шляхи з'ясування гіпотетично ймовірних мотивацій для посилення очевидних чи створення прихованих концептів і символів у композиторських інтерпретаціях.

У **висновках** констатовано наявність в українській хоровій творчості 1930-х і перших років наступного десятиліття концептів, які використовувалися в ідеологічно різних умовах як глибинні рушії суспільної свідомості з метою залучення більшої чи меншої аудиторії до суспільно значимих тенденцій. Вказано на активізацію таких намірів у випадках святкування ювілеїв культурно-мистецьких діячів. Констатовано, що комплексність і послідовність таких досліджень, збагачуючи загальні уявлення істотними нюансами, розумінням закономірностей і зумовленістю окремих випадків, дозволить показати важливі здобутки обраного періоду і їх значення для творчості наступних періодів.

**Ключові слова:** хорова музика, ідеологія, концепт, патерн, інтерпретація, ідеологічні механізми, масова пісенність.

**Natalia Kostiuk**

Doctor of Arts, Associate Professor, Professor of Music and Performing Arts, Municipal Institution of Higher Education «Kyiv Academy of Arts», Heroes of Stalingrad Avenue, 10, Kyiv, 04210, [natalyakost22@gmail.com](mailto:natalyakost22@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-8235-8940

Scopus Author ID: 57413851700

**Бібліографічний опис статті:** Костюк Н. (2022). Контекстуальні та стилістичні ознаки прояву ідеологічних аспектів в українській хоровій творчості періоду 1930-х – 1941-го років. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 91–97, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-13>

**CONTEXTUAL AND STYLISTIC SIGNS OF THE MANIFESTATION OF IDEOLOGICAL  
ASPECTS IN UKRAINIAN CHORAL CREATIVITY FROM THE 1930 TO 1941**

**The purpose** of the article is to highlight the peculiarities of choral works written between 1930 and 1941, from the point of identifying ideological concepts, as well as the nature of dialogue with social and cultural realities of the time. One

*indirect objective is to cover cultural and ideological factors in order to enrich the general understanding of the reasons for the use of texts and images.*

*The methodology is based on an interdisciplinary approach, which ensures the productive application of art, textual, cultural and statistical methods, taking into account intertextual factors and the psychology of creativity. To better understand ideological mechanisms, contextual analogy is used in specific works contextual analogy was applied, as well as a musical analysis of the cycle «Two choirs on the texts of Iv. Franco» written by B. Lyatoshinsky.*

*The scientific novelty of the research consists in the identification in choral works (in particular in their names) of direct ideological conceptions, as well as stylistic techniques which give special meaning to individual parts of poetic texts. It proposes ways of determining hypothetically probable motivations for strengthening obvious or creating hidden concepts and symbols in composer's interpretations.*

*The conclusions state that there are concepts in Ukrainian choral art of the 1930s and the first years of the next decade which were used in ideologically different conditions as the deep engines of social consciousness with a view to attracting audience to public interest trends. It is indicated that such intentions have been intensified in the case of the commemoration of the anniversaries of cultural figures. It is noted that the complexity and sequencing of such studies, which enrich general perceptions with significant nuances, understanding of patterns and the conditionality of individual cases, will show the important achievements of the chosen period and their significance for creativity in the following periods.*

**Key words:** *choral music, ideology, concept, pattern, interpretation, ideological mechanisms, mass singing.*

**Актуальність проблеми.** Звернення композиторів до тих чи інших текстів захоплює увагу мистецтвознавців упродовж тривалого часу. Цю проблему іноді розглядають як прояв авторського еґо, іноді – як закономірне звернення до національних традиції або пріоритетів певного часу. Втім, у пов'язаних зі словом сферах насправді доцільно враховувати низку причин. Серед них, передусім, – спонуки до оперування яскравими семантичними значеннями, що здебільшого є багатозначними і завжди творчо/культурно мотивуючими, пояснюючими або символізуючими певні зрізи суспільного буття. Час від часу імпульсом до такого «втягнення у сьогодення» поетичних текстів слугує бажання переінтонувати або ж осучаснити резонанси для минулого символи і образи. При цьому «переінтонування» стосується як діалогу з іншим композитором або й іншою епохою, так і активної взаємодії з середовищем власного буття. Відтак навіть текст світського походження може наближуватися до сакральних сенсів, а його елементи отримують значення концептів, які концентрують в собі життєві смисли різних віх життя людини чи історичного процесу. Окрім цього, значна частина віршових основ будувалася за принципами певних схем і образів, що формували ідеологічно цілісну картину / мотивацію і діяли як уявлення або емоційне поняття. Внаслідок такого механізму схеми-образи певним чином «кодіфікувалися» у сприйнятті і мисленні, виявляючи ознаки патернів на рівні колективної свідомості.

У цьому зв'язку потрібно звернути увагу і на феномен персональних хорових «присвят»,

зразки яких доцільно розглядати як додаткову «гілку» відзначення знаменних подій та ювілеїв. Синхронно з масовими хоровими піснями та поемно-кантатними величаннями, що у багатьох випадках були політично-вимушеними присвятами «вождям світової революції», певну кількість таких творів було написано й до ювілеїв справді визначних діячів української культури, – митрополита Андрея («Витаю нам, наш Архирею» Дмитра Котка; 1935) чи О. Кошиця («Пісне моя» Івана Атаманця – диригента детройтського хору «Думка»).

У цей же період істотну роль для сприйняття і очевидних, і прихованих від побіжного погляду сенсів відігравали такі важливі опозиції, як «старе – нове», «свій – чужий», «традиційний – авангардний» тощо, оскільки вони сприяли нарощенню смислів, символів і семантичних зрізів і на сьогодні дозволяють осмислювати і характерні тенденції, і винятки із «загальних правил».

**Аналіз останніх досліджень** у сфері вивчення композиторської творчості виявляє потребу активізації методології суміжних гуманітарних наук, оскільки застосування прийомів виключно музикознавчої аналітики до багатьох опусів збіднює сенс досліджень. Яскравим прикладом слугує кількість досліджень, в яких враховуються фактори інтертекстуальності, культуроформуєчих концептів або психології творчості і які апелюють до праць П. Біцилли, М. Бахтіна, М. Лотмана, Р. Барта, Ф. де Соссюра та інших вчених. Ця тенденція не оминула й українське мистецтвознавство, музичні фольклористику та культурологію. Серед авторів,



які здобули першорядні позиції у цьому процесі, необхідно назвати імена Н. Герасимової-Персидської, С. Грици, І. Коханик, О. Самойленко, І. Юдкіна, О. Бенч, Л. Кияновської та багатьох інших. Методологія, апробована цими вченими щодо різних тенденцій, жанрів та стильових аспектів втілення поетичного слова, змінює спрямування навіть енциклопедичних узагальнюючих оглядів (як, наприклад, кількох узагальнюючих статей щодо музичних та музично-фольклорних сфер у Шевченківській енциклопедії (Костюк, 2015, с. 850–858)) або ж дисертаційних праць, не кажучи вже про аналіз окремих композиторських інтерпретацій знакових для свого часу текстів таких визначних поетів, як Леся Українка, І. Франко, П. Тичина, М. Рильський та ін.

Натомість огляд наукового доробку з приводу малодослідженої хорової творчості на тексти І. Франка показує, що мотиваційна частина таких праць тільки починає спиратися на висловлені вище позиції. Зокрема, кілька таких творів у жанрово-стильовому аспекті заторкуються у праці «Українська хорова п'еса» Л. Пархоменко (Пархоменко, 1979), що було закономірно для кінця 1970-х років. Зміна ракурсу з музикознавчої аналітики на культурологічну контекстуальність виявляється в панорамному огляді галицької музичної творчості Л. Кияновської (Кияновська, 2004). Наступний етап звернення до хорової франкіани представлено в статтях і дисертації Л. Немцової (Немцова 2020; 2017), широкий і ґрунтовний огляд публікацій на цю тему в якій, як і нещодавність оприлюднення цієї праці, нівелюють потребу в детальному висвітленні особливостей попередніх досліджень. Щоправда, аналізу хорових творів у цій дисертації присвячено тільки один розділ – «Хорова література на вірші Івана Франка». Його структурування здійснено за хронологічним (два періоди – до 1956 року та другої половини ХХ – початку ХХІ століття) та географічним («Хорова франкіана композиторів західної діаспори») принципами. З творів обраного для статті десятиліття Л. Немцовою з позицій традиційного музикознавчого аналізу висвітлено кілька творів – «Наймит» Н. Нижанківського, «Ой ідуть, ідуть тумани» і «Наймит» С. Людкевича, «Не забудь юних днів» Г. Верьовки, «Як почувеш вночі» Б. Лятошинського. Також у цій роботі називаються

хори «Обриваються звільна всі пута» і «Завжди те саме» (1941) Г. Верьовки, «Коли студінь потисне» Б. Лятошинського, Сюїта для хору і солістів у супроводі фортепіано («Гримить!», «Думи, діти мої», «Розвивайся, лозо, борзо») Ф. Надененка.

**Мета** пропонованого дослідження полягає у висвітленні (за врахування культурологічних та ідеологічних факторів на основі міждисциплінарного підходу) особливостей хорових творів, написаних у проміжок 1930–1941-х років, з позиції виявлення в них ідеологічних концептів та характеру їхньої діалогічності з тогочасними суспільно-культурними реаліями.

#### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Ідеологічні концепти у хоровій творчості 1930-х і перших двох років наступного десятиліття представлені вельми різноманітно і насичено. Вони відображені не тільки у новітніх текстах, але й у творах визначних поетів минулого, до яких з тих чи інших причин зверталися українські композитори. При цьому, з огляду на вищезазначене, особливий інтерес представляють ті опуси, які з певних причин не увійшли до активного мистецтвознавчого поля і при цьому криють в собі важливі риси для розуміння механізмів тогочасної культури.

Так, хорові твори на тексти Івана Франка названого періоду, порівняно з сольним вокальним пластом (Басса, 2016), не показові з кількісного огляду. Першорядні позиції у обох українських ареалах належать зверненням до поезії Т. Шевченка, зі спадку якого митці переважно обирали тексти, які резонували з гострими для свого часу проблемами і суспільними запитамі. Так, «Ненаситець» («Наша дума, наша пісня») Б. Кудрика, що став одним із перших творів у цьому періоді (написано 1930-го року), постав на основі уривку з «До Основ'яненка». Та його назва недвозначно вказувала на один з порогів Дніпра, який був відомий під назвами «Ненаситець», «Ревучий» і «Дід-поріг» і який на той час уже поглинався водосховищами Дніпрогесу. Тому цей хор став своєрідним протестом проти «перекроєння» української землі на користь «новому суспільству» і загрози сакральному змісту однієї зі строф «Заповіту» у національній пам'яті: адже у рядки «Було видно, було чути, Як реве ревучий» ззовні входила частка «не» («не видно і не чути» під водами водосховища).

Достатньо виразна суспільна обумовленість звернення до іншого вірша Т. Шевченка – «Світе ясний, світе тихий» – у хорах М. Вериківського<sup>1</sup> і Ф. Надененка, 1939) пояснюється розрахунком на антицерковницькі акценти (зокрема, у першій строфі – «Багрянцями закрито / І розп'ятієм добито?»)). Натомість своєрідністю стилістичного підходу внаслідок прагнення наблизитися до поезики одного з жанрово-настрєєвих символів українського поетичного романтизму – думки – вирізняється чоловічий хор «За думою дума роєм вилітає» молодого на той час А. Гнатишина (1937). Більш традиційні стилістичні вирішення притаманні задля оновлення тогочасного репертуару кільком творам на тексти широко побутуючих в західноукраїнській культурі віршів «Думи мої» (Б. Кудрик; жіночий хор без супроводу 1932) і «Наша дума» і «Заповіт» (Й. Кишакевич; мішаний склад, 1938).

Показово, що тільки кілька хорових творів було створено на основі поезій Лесі Українки. Їх авторами є виключно галицькі композитори – М. Колесса («Гей, піду я в ті зелені гори» і «Темная хмара», 1933) і В. Безкоровайний («Реє, гуде негодонька», «Соловейковий спів» та «Лягідні весняні ночі», 1930–1935). І хоча Лесині поезії резонували з культурно-суспільними обставинами 1930-х високою національно-поетичною символікою, така «неувага» представників іншого регіону, ймовірно, зумовлювалася розумінням митцями необхідності застосування до її текстів вишукано-делікатної стилістики, що в умовах радянського буття була цілком неактуальною для масового хороспіву. Водночас такий стан речей виявляв діалектику стильового і позастильового у процесі стилетворення, значення взаємодії яких показала у своїх працях І. Коханик (Коханик, 2004; 2004).

Цікаво, що і серед хорів на слова І. Франка домінують твори західноукраїнських композиторів. Серед відомих на сьогодні опусів цього напрямку першим, ймовірно, постав хор «Гримить!» для мішаного хору Б. Кудрика<sup>2</sup>. Після знакової для української музики поеми «Наймит» Н. Нижанківського для великого мішаного хору без супроводу з соло мецо-сопрано, вперше виконану «Львів-

ським Бояном» під орудою М. Колесси (1933), у наступні роки постали мішаний хор «Восени» С. Людкевича (1934)<sup>3</sup>, «Мій раю зелений» для чоловічого хору Я. Смеречанського (1934), мішані хори «Розвивайся, лозо, борзо», «Ой жалю мій, жалю», «Мій раю зелений» Б. Кудрика (до 1936), мішаний хор «Коваль» М. Гайворонського (1936) і «Всюди нівечиться правда» для цього ж складу Я. Ярославенка (1941).

Композитори Радянської України виявили належну увагу до віршів Каменярка тільки на межі наступного десятиліття. Тоді поряд з такими творами, як «Шість мішаних хорів»<sup>4</sup> А. Королькова (1940), кількома опусами Г. Верьовки («Обриваються звільна всі пута», «Не забудь юних днів», «Завжди те саме (Semper idem)» для мішаного хору з супроводом фортепіано (1941) і сюїти для хору та оркестру/фортепіано («Гримить», «Думи, діти мої», «Розвивайся, лозо, борзо») для хору і солістів М. Найденка (1941), постали «Як почувеш вночі» і «Коли студінь потисне» для мішаного хору з супроводом фортепіано Б. Лятошинського (1941).

Ці два останні хори утворили лірико-драматичний цикл «Два хори на тексти Ів. Франка» Б. Лятошинського (1941). Його стилістика зорієнтована не на ідеологічні стандарти та революційну патетику, а на камерно-вокальну лірику. Щира, емоційно наснажена й експресивна мова виявляє зв'язок із власними романсами композитора, написаними ще до загострення соцреалістичної ідеології. Цей доволі ризикований з огляду на стандарти того часу задум міг бути реалізованим і отримав оприлюднення<sup>5</sup> не тільки і не стільки внаслідок святкування ювілею Каменярка<sup>6</sup>. Для радянської влади існувала реальна необхідність продемонструвати високий сучасний рівень новітньої композиторської

<sup>3</sup> Цей же текст композитор у 1940 р. використав для солоспіву.

<sup>4</sup> Серед них «Суне, суне чорна хмара», «Ой жалю мій, жалю», «Ой ідуть тумани»

<sup>5</sup> Про що свідчить їх публікація «Музфондом» у рік написання.

<sup>6</sup> Цей парадокс зауважив І. Савчук: «Важко повірити у те, що камерно-вокальні опуси композитора, видані у 1920-х, могли б бути надруковані, скажімо, десятиліттям пізніше. У цей період Б. Лятошинський щедро використовував поезію, яка суперечила загальним канонам жанру радянського романсу (Ігор Северянин, К. Бальмонт, П.-Б. Шеллі, І. Бунін, М. Метерлінк та інші «западницькі» імена). І, якщо у 1920-х такі романси ще вдавалося надрукувати «без наслідків», то після чорної події української літератури – смерті М. Хвильового – використання композитором поезій такого штибу могло мати для нього так само трагічні наслідки. Свідченням цього є той факт, що у 1930-х композиторські практики Б. Лятошинського в галузі камерно-вокальної творчості зосереджені в царині «світлич тонів» поезії, автори якої часто з'являються на офіційних сторінках радянських літературних видань» (Савчук, 2015, С. 127–128).

<sup>1</sup> Ю. Бентя визначила час написання творів М. Вериківським: «Перший його варіант написано для жіночого хору у супроводі фортепіано (автограф, 26–30 [грудня] 1938 р.); другий – для мішаного (автограф завершено 19 січня 1939 р.), третій варіант, незавершений – для чоловічого (ймовірно, початий значно пізніше за два попередні)» (Бентя, 2014, с. 18).

<sup>2</sup> Існують різні дані про дату написання – 1926 або 1930.

творчості після приєднання західних земель і доступу до інформації про цілком європейські здобутки нових членів «Спілки композиторів». Тому в музичній мові хору «Як почувеш вночі» присутні струмені «сна-марева про трагічне кохання, потоку поетичних метафор» (Савчук, 2015, с. 120) романсу «Приснився мені» на слова Г. Гейне, а в «Коли студінь потисне» – «ідеї минулості життя й кохання» (Савчук, 2015, с. 120), що апелює до романсу «Хоч не звучать гармонійні пісні» на слова П.-Б. Шеллі (Савчук, 2015, с. 120).

Інтерпретація Б. Лятошинським лірики І. Франка на перетині національної романсової традиції і офіційно засуджуваних модерних пошуків привела до яскравих знахідок, виокремивши диптих із загального контексту тогочасної радянської хорової творчості. Так, індивідуалізованість і особистісність вислову в обох хорах значною мірою зумовлена складною інтонаційністю вступних соло. У першому хорі, щоправда, барва альтів і розміреність ритмічних моделей на тлі м'якого тріольного арпеджіато супроводу привносять асоціації з елегійною колисковою. Натомість у другому хорі початковий рівень напруги є достатньо високим внаслідок поривчастості вислову і декламаційності першої басової фрази, ефектність яких посилюють низькорегістрові хоральні звучання.

У хоровому викладі композитор іноді гранично загострює емоційність, вдаючись до складного ладо-тонального і гармонічного розвитку, застосовуючи поліфонічні прийоми, поліритмію, діалогічність взаємодії вокальної й інструментальної партій. Так, у першому хорі емоційний злам втілено завдяки згущенню барв у похмурість мі-бемоль-мінору за збереження попередньої стилістики (за винятком короткочасного інструментального «зриву» у супроводі кульмінаційного вислову «Се розпука моя»). Модулювання у ширший план філософських роздумів над трагічністю життя у «Коли студінь потисне» спричинює постулативність вислову наближених до мелодекламації, виразно інтонаційно акцентованих і експресивних фраз, що внаслідок поліфонічності неначе перебивають одна одну. Введення ж типово-хорального викладу в завершенні другої строфи («Під вагою турбот і біди») привносить тільки ілюзію бажаного опанування емоцій, оскільки фортепіанна партія «відповідає» хоровим зву-

чанням різноспрямованими пасажами паралельних тризвуків без терції (верхній пласт) і не менш «пустими» паралельними квінтами (нижній). Градування динаміки у цей момент сягає від піаніссімо до форте, а вершинна позиція підкреслена «дзвоновим» стрибком при одночасному розслоєнні нижнього пласту в дев'ятизвукову вертикаль задля максимального згущення колориту. Ця ж діалогічність хорової та інструментальної партій збережена і в заключній строфі, що підкреслює дисбаланс між очевидним і прихованим планами – між філософськими міркуваннями у вірші і вируванням емоцій у музичній партитурі.

«Два хори на слова Ів. Франка» є однією з вершин української хорової творчості і значною віхою в еволюції стилю Б. Лятошинського. Загальні композиційні і драматургічні (лаконічність, наскрізність емоційного розвитку, виявлення дисбалансу і навіть конфліктності між різними пластами свідомості шляхом зіставлення вокальних та інструментальних елементів) принципи циклу провіщували стильові досягнення української хорової творчості наступних десятиліть. Втілюючи високий етос людської гідності перед непереборними життєвими обставинами, «езоповою мовою» стилістики композитор виявив у творі високий рівень протесту до тогочасної дійсності, привніс відчуття конфліктності й неспівмірності духовних поривань з життєвими реаліями у моноліт удаваного благополуччя, домінуючого в мистецтві 1930-х років.

Водночас у ході аналізу творів цього періоду потрібно враховувати, що українська хорова творчість апріорі зумовлена специфікою національного світовідчуття і світовідтворення. Тому її іманентні властивості, на відміну від масової пісенності, насичені концептами національної значущості, які виявлялись пластах і в ліричній, і в характерній, і в громадсько-патріотичній тематики. Навіть засоби, що мають значення ідеологем (наприклад, поширені у тогочасному західноукраїнському доробку вислови «сонце "Просвіти"» або ж «рідношкільні» чи «сокільські» концепти), в національному середовищі отримують органічне побутування. На відміну від циклу Б. Лятошинського, а також у чоловічого хору з супроводом фортепіано «Конкістадори» С. Людкевича на сл. І. Франка (закінчений 1940-го, вже після приєднання

західноукраїнських земель до Радянського Союзу), численні приклади дають можливість зрозуміти, наскільки покоління західноукраїнських митців, виховане у пошані до української історії та культури, тяжіло до безконфліктності їх втілення. До найбільш яскравих проявів такого симбіозу належить доробок В. Барвінського цього десятиліття. Він присутній у акапельних хорах «Метелиця» (1935) і «Ой закувала сива зозуленька» (1935), поемі «Наша туга, наша пісня» на слова С. Черкасенка (1933) і хорі «Ой колосися, ниво» (1937) на слова Б. Лепкого. Виразна колористична палітра цих творів, втілена за допомогою вишуканих гармонічних, ладотональних і фактурних засобів, виказуючи впливи імпресіоністичного мистецтва, ґрунтується на інтонаційності українського мелосу і специфічній колористиці української модерної поезії і малярства. Зокрема, вельми виразні асоціації виникають між «барвінковим стилем» (С. Людкевич)<sup>7</sup> і манерою Б.-І. Антонича, полотнами О. Новаківського та інших. Ні надскладні конструкції, ні вишукана інтонаційність не входить у конфлікт з іншими елементами цього річища.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Всі наведені приклади показують, що важливою часткою хорового мистецтва 1930-х були концепти, пов'язані з національною культурною скарбницею та духовними символами. Різні ідеологічні сили використовували ці глибинні рушії національної свідомості з метою залучення більшої чи меншої аудиторії до суспільно значимих тенденцій. Особливо активізувалася такі наміри у випадках святкування ювілеїв культурно-мистецьких діячів: їхня творчість, маючи суспільно-ціннісний статус, в умовах різних соціальних устроїв набувала значення карт-бланшу для заміщення або ж маскування багатьох людських і духовно-ментальних втрат. І при цьому важливим завданням поставало оновлення хорового репертуару, вирішення якого дозволяло б навіть в умовах жорсткої цензури (та навіть певного страху перед нищівними –

в умовах побудови «нового суспільства» – звинуваченнями наприклад, – у «церковщині» чи «давидовщині») утримувати певний рівень хорової творчості: «Про кризу репертуару нині говорять усі, але треба одверто сказати, що наші ното-видавництва та композиторські організації, як кажуть, проморгали й перегнули палку в бік “Європи” захопившись камерною музикою, симфонічною й оперною й ігнорувати потреби хорів у цінному з погляду доби реконструкції репертуару для останніх. Протягом найближчого часу ми повинні добитись перелому в забезпеченні хорової ділянки музичної роботи потрібним репертуаром. Для цього потрібно ното-видавництвам узяти на себе ініціативу й замовити композиторам або об'єднанням їх потрібний репертуар» (Ницай, 1939, с. 11).

І водночас у згаданих творах завжди спрацьовує закономірна з різних оглядів система жанрово-стильової взаємодії. Творче еґо видатних митців долає навіть задані для жанрово-стильових параметрів соцреалістичні рамки. При цьому для результативного осмислення хорової творчості у всьому багатстві її проявів доцільно звернути увагу на окремі визначення, наприклад, таке ідеологічно закономірне, як «пісня». Адже пісенність часто реально впроваджена в інші, значно складніші й «академічніші» (не тільки посткласичні, а й постромантичні й модерні) хорові твори. У окремих випадках жанрові чинники автентичної пісенності, а також похідних від неї жанрів співдіють з характерною для міжвоєнного етапу декламаційністю і речитативністю, внаслідок чого посилюється або «плакатність», або індивідуальність музичної мови.

Комплексність і послідовність таких досліджень, збагачуючи загальні уявлення істотними нюансами, розумінням закономірностей і зумовленістю окремих випадків, дозволить повноцінно показати, що здобутки обраного періоду попри складні, специфічні і часто трагічні обставини, все ж сформували ту основу, на якій через кілька десятиліть розгорнеться творчість знакових для останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. хорових майстрів.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Басса О. М. Поезія Івана Франка у вокальній інтерпретації західноукраїнських композиторів першої третини ХХ століття. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2016. Випуск 22. С. 140–146.

<sup>7</sup> Звернімо увагу не тільки на поетичну метафоричність довкола прізвища митця, а й на не меншу національну означеність концепту С. Людкевича у визначенні характеристичного ядра стилю композитора.



2. Бентя Ю. В. Музична Шевченкіана в особових фондах українських композиторів (з архівних зібрань ЦДАМЛМ України). Архіви України. 2014. № 3. С. 5-28. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ay\\_2014\\_3\\_2](http://nbuv.gov.ua/UJRN/ay_2014_3_2)
3. І. Н. З концертової салі. Діло. 1930. 9 квітня. № 78. С. 5.
4. Кияновська Л. Стилєва еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. Тернопіль : СМП, «АСТОН», 2000. 339 с.
5. Костюк Н. Шевченко в композиторській творчості. Шевченківська енциклопедія : в 6 т. Т. 6: Т-Я / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2015. С. 850–858.
6. Коханик І. К вопросу о диалектике стилєвого и внестилєвого в процессе стилєобразования. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2004. Випуск 37 : Стилє музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. С. 37–42.
7. Коханик І. К проблеме смысла в стилєобразовании. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2004. Вип. 38 : Музичний стилє: теорія, історія, сучасність. С. 67–79.
8. Немцова Л. Хорова інтерпретація поезії І. Франка в творчості С. Людкевича. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2020. № 8 (36). Vol. 2. Pp. 26–32.
9. Немцова Л. О. Хорова франкіана: соціокультурний та жанровостилєвий виміри: Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, Міністерство культури України. Львів, 2017. 277 с.
10. Ницай І. Стан професійного хорового мистецтва та його перспективи. *Музыка – масам*. 1939. № 3. С. 9–12.
11. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса. Київ : Наук. думка, 1979. 218 с.
12. Савчук І. Б. Борис Лятошинський. Романи 1920-х: Nota bene у поствидавничих коментарях. *Мистецтвознавство України*. 2015. Вип. 15. С. 119-134.

#### REFERENCES

1. Bassa Oksana Mykhailivna. (2016). Poeziia Ivana Franka u vokalnii interpretatsii zakhidnoukrainskykh kompozytoriv pershoi tretyny XX stolittia [Poetry by Ivan Franco in the vocal interpretation of Western Ukrainian composers of the first third of the 20th century]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. (Vypusk 22), (pp. 140–146) [in Ukrainian].
2. Bentia Yu. V. (2014). Muzychna Shevchenkiana v osobovykh fondakh ukrainskykh kompozytoriv (z arkhivnykh zibran TsDAMLMLM Ukrainy) [Musical Shevchenkiana in the personal funds of Ukrainian composers (from the archival collections of the CDAMLMLM of Ukraine)]. *Arkhivy Ukrainy*. (№ 3), (pp. 5–28) [in Ukrainian].
3. I. N. (1930). Z kontsertovoi sali [From the concert hall]. *Dilo*. 9 kvitnia. (№ 78), (pp. 5) [in Ukrainian].
4. Kyianovska L. (2000). Stylova evoliutsiia halytskoi muzychnoi kultury XIX – XX st. [Stylistic evolution of Galician music culture XIX – XX st.]. Ternopil : SMP, «ASTON». [in Ukrainian].
5. Kostiuk N. (2015). Shevchenko v kompozytorskii tvorchosti [Shevchenko in composer's creativity]. *Shevchenkivska entsyklopediia : v 6 t. (T. 6: T-Ya)*, (pp. 850–858) Kyiv. [in Ukrainian].
6. Kokhanyk I. (2004). K voprosu o dyalektyke stylevoho y vnestylevoho v protsesse styleobrazovaniia [To the question of dialectics of stylistic and extratraditional in the process of stylizing]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*. (Vypusk 37 : Styl muzychnoi tvorchosti: estetyka, teoriia, vykonavstvo), (pp. 37–42) [in Russian].
7. Kokhanyk I. (2004). K probleme smysla v styleobrazovaniy [To the problem of meaning in style formation]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*. (Vyp. 38: Muzychnyi styl: teoriia, istoriia, suchasnist), (pp. 67–79) [in Russian].
8. Niemtsova L. (2020). Khorova interpretatsiia poezii I. Franka v tvorchosti S. Liudkevycha [Choral interpretation of I. Franko's poetry in the works of S. Lyudkevych]. *Knowledge, Education, Law, Management*. (№ 8 (36). Vol. 2), (pp. 26–32) [in Ukrainian].
9. Niemtsova L. O. (2017). Khorova frankiana: sotsiokulturnyi ta zhanrovostylovyi vymiry [Choral Frankiana: sociocultural and genre-stylistic dimensions] : Dysertatsiia na zdobuttia naukovoho stupenia kandydata mystetstvoznnavstva za spetsialnistiu 17.00.03 – Muzychne mystetstvo. Lvivska natsionalna muzychna akademiia im. M. V. Lysenka, Ministerstvo kultury Ukrainy. Lviv. [in Ukrainian].
10. Nytsai I. (1939). Stan profesiinoho khorovoho mystetstva ta yoho perspektyvy [The state of professional choral art and its prospects]. *Muzyka – masam*. (№ 3), (pp. 9–12) [in Ukrainian].
11. Parkhomenko L. (1979). Ukrainska khorova piesa [Ukrainian choral piece]. Kyiv : Nauk. dumka. [in Ukrainian].
12. Savchuk I. B. (2015). Borys Liatoshynskiy. Romany 1920-kh: Nota bene u postvydavnychykh komentariakh [Boris Lyatoshynsky. Romansi of the 1920s: Nota bene in post-meetup comments]. *Mystetstvoznnavstvo Ukrainy*. (Vyp. 15), (pp. 119–134) [in Ukrainian].

УДК 786.2.087.4

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-14>**Тетяна КРИВИЦЬКА**

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-практичної та виконавської підготовки, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025

ORCID: 0000-0002-0496-4590

**Бібліографічний опис статті:** Кривицька, Т. (2022). Ноктюрн е-moll op. 72 Ф. Шопена в аспекті основних педагогічно-виконавських завдань класу фортепіано. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 98–104, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-14>

## НОКТЮРН Е-MOLL OP.72 Ф. ШОПЕНА В АСПЕКТІ ОСНОВНИХ ПЕДАГОГІЧНО-ВИКОНАВСЬКИХ ЗАВДАНЬ КЛАСУ ФОРТЕПІАНО

Історія справедливо вписала в скрижалі ім'я Фридеріка Шопена. Могутня нота польської національності, пристрасна прив'язаність до своєї батьківщини ніколи не згасали у серці Ф.Шопена і прокреслили величаву, глибоку лінію в його творіннях. Сила трагедійності музики Ф.Шопена не поступається місцем її всепроникаючому ліризму. Особливе місце в творчості композитора належить його дев'ятнадцяти ноктюрнам. Саме в них, як в жодних інших творах Ф.Шопена, сконцентровано інтимний, ліричний початок його мистецтва. В них з підкресленою ясністю виявлено особливості новітнього камерного піанізму, риси салонної витонченості, що сприймалася як антипод вульгарної естрадної, поширеної у віртуозній фортепіанній музиці того часу. Нарешті, в силу домінування мелодичного початку, однотипності акомпанементу ноктюрни Ф.Шопена відзначені особливою безпосередністю висловлювання та доступністю сприйняття. **Мета роботи** – визначити особливості та специфіку Ноктюрну е-moll op. 72 Ф. Шопена в аспекті основних педагогічно-виконавських завдань класу фортепіано. **Методологія** дослідження полягає у його спиранні на усталені позиції класичного шопенознавства (праці І. Белзи, Ю. Кремльова, В. Цуккермана та ін.) у поєднанні з визнаними методиками у сфері фортепіанної педагогіки і виконавства (Л. Гаккель, Й. Гофман, О. Катрич, В.Горностаєва, Л. Касьяненко та ін.). **Наукову новизну** роботи зумовлює комплексний підхід до вирішення інтонаційно-виконавських проблем при вивченні ноктюрнів Ф. Шопена у мистецьких закладах різних типів. **Висновки** полягають у визначенні образного змісту, форми п'єси, первинних та вторинних жанрових ознак тематизму твору, ролі фактури, ладотонального руху композиції, співвідношення мелодії та супроводу, усвідомленні драматургічної функції різних розділів форми, поетапності роботи над різними видами технічних завдань та способів подолання технічних труднощів, необхідності розвитку навичок гри legato, техніки педалізації та rubato.

**Ключові слова:** ноктюрн, камерний піанізм, інтонаційно-виконавські проблеми, мелодія, супровід, виконавська концепція твору.

**Tetyana KRYVYTSKA**

PhD in Art, Associate Professor at Music-Practical & Performing Training Department and Preparation, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0002-0496-4590

**To cite this article:** Kryvytska, T. (2022). Nocturne E moll op. 72 by F. Chopin in terms of the main pedagogical and performance tasks of the piano class. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 98–104, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-14>

## NOCTURNE E MOLL OP. 72 BY F. CHOPIN IN TERMS OF THE MAIN PEDAGOGICAL AND PERFORMANCE TASKS OF THE PIANO CLASS

History rightly inscribed the name of Frederic Chopin in its scrolls. The powerful note of Polish nationality and passionate attachment to his homeland never faded in the heart of F. Chopin. It drew a majestic, deep line in his creations. The power of the tragedy of Chopin's music is not inferior to its pervasive lyricism. A special place in the composer's work belongs to his nineteen nocturnes. It is in them, as in no other works by F. Chopin, that the intimate, lyrical beginning of his art is concentrated. Features of the latest chamber pianism found in them with emphasized clarity. Features of salon sophistication, which was perceived as the antithesis of vulgar pop music, common in the virtuoso piano music of that time,

are also clearly expressed in these works. Due to the dominance of melodic beginning and the uniformity of accompaniment F. Chopin's nocturnes marked by a special immediacy of expression and accessibility of perception. **The aim of the work** is to determine the features and specifics of the Nocturne e-moll op. 72 by F. Chopin in terms of the main pedagogical and performance tasks of the piano class. **The research methodology** consists in reliance on the established positions of classical Chopin studies (works of I. Belza, Yu. Kremlev, V. Zuckerman, etc.) in combination with recognized methods in the field of piano pedagogy and performance (L. Gakkel, J. Hoffman, O. Katrych, V. Gornostaeva, L. Kasyanenko and others). **The scientific novelty** of the work is determined by a comprehensive approach to solving intonation and performance problems in the study of F. Chopin's nocturnes in art institutions of various types. **The conclusions** are to determine the figurative content, form of the play, primary and secondary genre features of the work, the role of texture, tonal movement of the composition, the correlation of melody and accompaniment, awareness of the dramatic function of different sections of the form, phased work on different types of technical tasks and ways to overcome technical difficulties, the need to develop legato skills, pedaling techniques and rubato.

**Key words:** nocturne, chamber pianism, intonation-performance problems, melody, accompaniment, performance concept of the work.

**Актуальність проблеми.** Творчість Ф. Шопена є однією з основних складових частин фортепіанного репертуару різних рівнів – концертного та навчального. Незважаючи на загальне визнання цього факту, багатожанрова і різноманітна у відношенні педагогічних завдань різного характеру спадщина митця не є достатньо осмисленою як в жанровому, так і в методико-педагогічному плані. Сказане особливо стосується малих форм, і зокрема, жанру ноктюрну. Досвід осмислення кожної п'єси може бути придатним як в розвитку загальної культури піаніста, так і в плані опанування ним специфіки інтерпретації цього жанру, пошуків індивідуального вираження образного змісту твору, а також розвитку глибокого туше, культури звукоутворення, досвіду володіння динамічною палітрою фортепіанної виразності тощо.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Виконавсько-педагогічний аналіз ноктюрнів Ф. Шопена, незважаючи на сказане вище, не знаходиться в сфері провідних тем музикознавчого дискурсу сьогодення. Окремі аспекти цього питання розкриті в працях, присвячених фортепіанній музиці XIX ст. (Antonets, 2006; Gakkel, 1988), творчості Ф. Шопена в цілому (Belza, 1989; Gornostaeva, 1973; Kremliov, 1971; Mazel, 1971; Zuckerman, 1989), методиці та практиці фортепіанного виконавства (Hofman, 1961; Kasyanenko, 2003) та виконавства в цілому (Katrych, 2000). Однак, всі вказані праці розглядають проблематику ноктюрнів Ф. Шопена в її виконавсько-педагогічному аспекті дуже побіжно чи дотично. Порівняно більше уваги приділено вказаній проблемі у книзі Валентини Конен «Історія зарубіжної музики», однак розкривається воно в аспекті загальної характеристики жанру та його еволюції (Konen, 1981),

а також у праці Костянтина Зенкіна «Фортепіанна мініатюра Шопена» (Zenkin, 1995). Нарешті, спеціальну увагу власне ноктюрну e-moll op. 72 Ф. Шопена як характерному зразку раннього стилю композитора, в тому числі і особливостям його виконання, приділено лише у двох англійських працях. Одна з них носить назву «Елементи музичної мови Ф. Шопена». Вона написана у 2020 році (спочатку була прочитана як лекція) і належить Кейтлін Колліер (Collier, 2020). Друга – бакалаврська робота Бетані Спрінгер «Ноктюрни: життя і музика Ф. Шопена», захищена у 2015 році в Каліфорнійському університеті (Springer, 2015). У першій ноктюрн e-moll op. 72 розглядається в контексті інших творів Ф. Шопена (прелюдій, балад та ін.) у аспекті аналізу і оцінки мелодизму та його ролі у фортепіанній фактурі цих творів, в тому числі функцій мелізматички, ролі педалі, способів ритмічної організації акомпанементу (Collier, 2020). У другій увага дослідника зосереджується на аналізі лише трьох ноктюрнів Ф. Шопена (e-moll op. 72, № 1, G-dur op. 37, № 2, c-moll op. 48 № 1). У ній викладено історію написання твору, обґрунтовано його стильові джерела (В. А. Моцарт, Й. Н. Гуммель, К. М. Вебер, Ф. В. Калькбреннер, Дж. Фільд) та специфіку «блискучого» стилю Ф. Шопена, охарактеризовано специфіку мелодизму, мелізматички ноктюрну, виявлено зв'язки мелодики ноктюрну з італійським bel canto, описано фактурні та гармонічні особливості композиції (Springer, 2015).

**Мета дослідження** – визначити особливості та специфіку Ноктюрну e-moll op. 72 Ф. Шопена в аспекті основних педагогічно-виконавських завдань класу фортепіано.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Жанр ноктюрну має старовинні традиції.

Початково це був культовий жанр, що виник в літургічному мистецтві, як частина утрени. *Nocturne* в перекладі з італійської мови означає ніч, звідси і походить слово *potturmo* – нічний. Протягом століть ноктюрн не виходив за межі церковного мистецтва. Світські композитори зацікавилися ним тільки у XVIII столітті. Наприклад, у творчій спадщині Й. Гайдна є велика кількість ноктюрнів, в т. ч. і для шарманки. Високопоетичний зразок ноктюрну доромантичної доби зустрічаємо в опері Андре Гретрі «Річард Левове Серце» у вигляді оркестрової картини ночі. Проте цей жанр надалі не утвердився ні в оркестровій, ні в вокальній музиці. Романтична естетика, яка тяжіла до таємничого, невизначеного, світу тіней і сутінок, нічних мрій, природно, повинна була відродити цей, до того часу другорядний, музичний жанр (Mazel, 1971).

Ф. Шопен як творець ноктюрнів мав чимало попередників серед композиторів різних національних шкіл – ірландця Джона Фільда, якого прийнято вважати родоначальником фортепіанного ноктюрну, польську композиторку Марію Шимановську, чеха Войтеху Їровеця. Твори останнього, як зазначає Валентина Конен, Ф. Шопен, імовірно, знав, хоча ноктюрни Ф. Шопена найближчі до ноктюрнів Дж. Фільда (Конен, 1981, р. 480). Разом з тим, всі досягнення попередників Ф. Шопена в цій сфері він залишив далеко позаду, піднісши цей жанр на небачену художню висоту, зробивши його одним з найяскравіших виражень ліричного початку в інструментальній музиці романтизму.

Спільні риси стилю об'єднують всі дев'ятнадцять ноктюрнів Ф. Шопена, починаючи з раннього – *e-moll*'ного ор. 72 (1827), ще дуже близького до ноктюрнів Дж. Фільда, до грандіозного *c-moll*'ного, який майже виходить за межі жанрових можливостей ноктюрну, до «Колискової» та «Баркароли», що традиційно розглядаються музикознавцями в рамках ноктюрну, як його найбільш оригінальні, вишукані і глибокі зразки. Виразові прийоми, завдяки яким ноктюрни Ф. Шопена славляться своєю доступністю, зводяться до таких.

Ноктюрни Ф. Шопена завжди засновані на широких кантиленних темах, близьких італійським оперним або пісенним мелодіям. Асоціації з оперними темами викликає не тільки їхній інтонаційний склад, структурна завершеність і наспівність, але і характерна фортепіанна фак-

тура, де мелодія намірено і підкреслено відділена від акомпануючого фону і немов протиставлена йому, як вокальна і оркестрова партія в опері. Саме по відношенню до ноктюрнів Ф. Шопена право-мірною є постановка питання про близькість його стилю до сучасної йому італійської опери.

Разом з тим, фортепіанний акомпанемент ноктюрнів в жодному випадку не відтворює оркестровий стиль. Навпаки, ніде так не підкреслено, так послідовно не проведено т. зв. «фортепіанно-обертонний принцип» (термін Валентини Конен) (Конен, 1981, р. 481) шопенівського піанізму, як в ноктюрнах. Кантиленна мелодія, як правило, показана на акордово-фігураційному педальному фоні, який з перших звуків твору уводить слухача в мрійливу романтичну атмосферу.

Більш безпосередньо, ніж в інших жанрах, в ноктюрнах очевидні й жанрові зв'язки. Риси хоралу, маршу, серенади, дуету, пісні та інших жанрів відчутні в багатьох їхніх епізодах. Так, наприклад, акордова фактура, висхідна мелодика, урочистий характер надають темі середнього розділу ноктюрну ор. 48 № 1 (№ 13) рис гімну. Тема ноктюрну ор. 55 № 1 (№ 15), з її витонченим пунктиром та чеканною чотиридольністю, має риси маршу. В ноктюрні ор. 15 № 3 (№ 6) «співаюча» одноголосна тема на фоні «гітарного» супроводу нагадує побутовий романс.

Переважна більшість ноктюрнів пронизана настроєм ніжної мрійливості. Всі, без винятку, написані в повільних темпах. В цьому і проявляється близькість музики Ф. Шопена не тільки із стилем опер Вінченцо Белліні, але й з ноктюрнами його попередника Джона Фільда. Але ні Белліні, ні Фільду не були властиві психологічна глибина пізніх ноктюрнів польського композитора та їхні драматичні риси (Kremliov, 1971).

В основу розвитку ноктюрнів Ф. Шопена покладено драматургічний контраст, що відтіняє і підкреслює різні психологічні пласти цих немов би однопланових в емоційному відношенні творів. Гармонічна складність музичної мови Ф. Шопена, майстерність і свобода розвитку тематичного матеріалу, оригінальність фортепіанного стилю також перевершують ноктюрни Дж. Фільда.

У ноктюрні *c-moll* ор. 48 №1 (№ 13, 1841) композиторський задум вже навіть дещо виходить за межі жанру. У цьому гостродраматичному творі з'являються невластиві іншим нок-



тюрнам Ф. Шопена риси трагізму, величавості, підкресленої простоти. Максимально виявлені його образні контрасти, в надзвичайно цілісній динамічній тричастинній формі.

«Колискова» оп. 57 (1843) примикає до ноктюрнів своєю елегійною мрійливістю, витонченістю, характерними засобами виразності. Однак відрізняється від них варіаційною формою, особливою гармонічною вишуканістю та орнаментикою (Zenkin, 1995).

Одним із найвеличніших ноктюрнів Ф. Шопена є його «Баркарола» оп. 60 (1846), ровесниця «Полонеза-фантазії». Вона уособлює вище досягнення композитора в сфері інтимної лірики і разом з тим виходить далеко за межі лірики композитора. Споріднює «Баркаролу» з ноктюрнами її італійського походження мелодизм, зв'язки з побутовими жанрами, панування мрійливих настроїв та натхнення поетичності.

Ноктюрн Ф. Шопена e-moll оп. 72, написаний ще під час перебування композитора в Польщі, у 1827 році, належить до ранньої творчості композитора. Всі дослідники відзначають його помітну близькість до ноктюрнів Джона Фільда. Проте цим і завершуються спостереження над цим твором.

Ноктюрн оп. 72 № 1 Ф. Шопена написаний в простій тричастинній формі з контрастною серединою та кодою. Художній образ твору – типово ноктюрновий. Це зразок світлої, поетичної лірики. І таким художній образ п'єси залишається від початку і до кінця, незважаючи на наявність тематичного контрасту.

Основна тема – Andante. Вона представляє собою період повторної будови (8 т. + 13 т.) з розширенням в другому реченні. Тема ноктюрну належить до типу тем-мелодій. Невипадково п'єса розпочинається однотоковим вступом, який виконує функцію підготовки появи мелодії, як акомпанемент в романсі, що починає звучати раніше, ніж вступає співак. У цьому однотоковому вступі експонується витримана протягом всього ноктюрну фігураційна формула, яка спирається на схему мелодизованого тризвука, але викладеного в широкому роташуванні, з неприготовленими затриманнями всередині другої і четвертої долей такту, що утворюють інтонацію зітхання і вносять у м'яке плетиво фігурацій (*molto legato*) риси задушевності, елегійності, довірливої сповідальності.



Протягом розвитку п'єси обрана формула акомпанементу підлягає варіантним видозмінам, мелодизується, хроматизується, є контрастним протиставленням мелодичного руху ввєрх та ввниз.



Проте залишаються незмінними такі її риси як використання широкого діапазону і відповідно фактурна прозорість, нещільність фігурацій, побудова фігурацій на основі принципу розкладеного аккорду та прагнення до вільної, нічим не скованої мелодизації наявної гармонічної схеми.

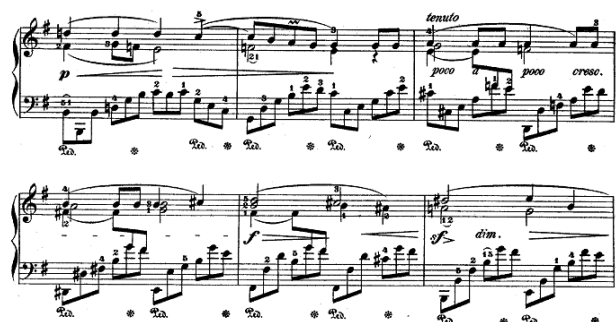
Мелодія ноктюрну починається з вершини джерела, тобто з найвищого свого звуку, що береться з коротким форшлагом (з секстою), що ще більш посилює вокальну, романсову її природу (висхідна секста – типовий початок багатьох романсів, і характерна романсова формула та інтонаційний знак романсу). Протягом першого чотиритакту (першої фрази періоду) вона спускається ввниз, з невеликим затримками-оспівуваннями (в межах інтервалу малої нони). Співність цієї теми вкінці першої її фрази підкреслюють терцієві потовщення мелодії (рисі слов'янської пісенності). В другій фразі деякий час мелодія намагається піднятися від квінтового тону, щоб компенсувати стрімке падіння в попередній фразі. Проте ця спроба загалом закінчується неуспішно. Підйом зі значними затримками (перешкодами), про що свідчать повторення звуку h, мелодична синкопа (як неявне повторення, заліговане), кількаразове повторення звуку d, як намагання подолати й цю перешкоду і піднятися ввєрх, проте й вона закінчується нічим. Таким чином експонована мелодія ноктюрну має екстенсивний зміст,

вона залишається в межах обраного звукового простору, поступово згасаючи, танучи, поступаючи енергетичним потенціалом на користь рефлексії та споглядання.

У гармонічному плані перша фраза (перший чотиритакт теми) відзначений експозиційним змістом – чергуванням T–D гармоній, лише в останньому такті як допоміжний акорд вживається DD VII7. Проте наступна фраза містить складнішу гармонічну та ладотональну послідовність. Тут і тризвук III ступеня, і відхилення в мінорну D (h) з допоміжною побічною DD, і повернення в основну тональність ноктюрну e-moll.



Початок другого речення періоду є схожим на початок першого. Проте, містить і ряд відмінностей. Образ починає укрупнюватися, лірика ставати все більш пристрасною, емоційно наповненою. Звучання набуває навіть дещо патетичного відтінку. Відбувається це завдяки тому, що змінюється динаміка (з *p* – на *mf*), фактура – з одноголосної мелодії – на октавно (секстово, терцієво) потовщену. Крім того, з другого такту цього речення розпочинається оновлення мелодичного рельєфу. Мелодія починає «проростати» новими мелодичними відгалуженнями, що надає ноктюрну ефекту імпровізації, підкреслює свободу і невимущеність музичного висловлювання. Гармонічно у перших чотирьох тактах змін не відбувається (порівняно з першим реченням), проте у подальшому ладогармонічний розвиток теми стає все більш сміливим і несподіваним. Зокрема, відбувається відхилення в тональність VI ступеня, далі – VII натурального ступеня, далі відбувається тривале кадансування – закріплення в новій тональності, внаслідок модуляції, h-moll, яка в останній момент замінюється однойменною H-dur.



Це кадансування є таке тривале, зі спробою повернення в e-moll, проте завершується новою тонікою, що є тональністю середнього розділу ноктюрну, тобто виконує роль своєрідної тональної зв'язки між розділами форми.

Середній розділ ноктюрну – восьмитакт (4 т. + 4 т.). Він малорозвинений порівняно з першим розділом, в якому відбувався інтенсивний інтонаційний розвиток теми. Тема середини не є контрастною в повному смислі слова. Адже вона також, як і основна тема, – пісенно-романсового складу. В ній домінує мелодичний початок, а мелодія потовщена терціями, секстами, октавами.



Збережено і тип фігурації акомпанементу (це той фактор, що об'єднує усю п'єсу). Тому, по суті, інакшість теми середини забезпечується лише ладотональним контрастом (H-dur). Але ж поява цієї тональності є підготованою багатократним вживанням домінантової функції в першому розділі форми.

Динамічна реприза простої тричастинної форми відрізняється від першого розділу не тільки збільшенням гучності з *p* до *f*, але і значним зростанням кількості мелізмів, зокрема, трелей, форшлагів, одинарних, подвійних, потрійних і почетверних, мордентів, інструментальних колоратур – оспівування стійких ступенів теми, прикрашання опорних звуків мелодії віртуозними пасажами, особливими типами поділу тривалостей, внаслідок чого кількість поліритимічних ділянок форми значно зростає, розширенням звукового діапазону теми.



Зменшується, до того ж вирівнюється форма періода (до квадратного: 8 т. + 8 т.). Крім того, у зв'язку із завершенням п'єси відпадає потреба у модулюючому періоді, і останнім його акордом стає мажорна тоніка.

Завершує п'єсу кода, побудована на матеріалі (восьмитакті) середнього розділу, тільки дещо варійованого та перенесеного у однойменну до основної тональності (E-dur), з тритактовим доповненням.



Для виконання ноктюрну необхідно розвинути навички гри максимального legato, і у виконанні мелодії, і супроводу. Загалом перед піаністом стоїть завдання створення максимальної кантилені, максимально можливої співності виконання. У зв'язку з цим постає питання фразування, яке має формуватися за аналогією до вокальної фрази, оскільки жанрова генеза ноктюрну – вокальна. Обсяг фрази повинен бути на відстані подиху. За допомогою цього можна досягнути органічності, свіжості і природності виконання твору.

Ще одна важлива необхідна навичка – вміння гри з педаллю, зокрема, опанування прийомами її часті зміни (двічі, а часом і три рази на такт). Необхідним також є вміння вести мелодію, виділяти її темброво, робити «дзвінкою», «напруженою» у порівнянні з «огортаючим», «приглушеним», «матовим» відтінком фігурацій. Таке можна досягнути за рахунок різної атаки звуку правої і лівої руки (сфокусованої і сконцентрованої, досить сильної – в правій, і м'якої, «фонові» – в лівій).

Також піаніст обов'язково потребуватиме доброго володіння ритмічно вільною виконавською манерою, зокрема таким засобом артикуляції як *rubato*, а також – гнучкого динамічного нюансування, умінням вибудувати *crescendo* та *diminuendo*, зробити м'які, хвилеподібні переходи від *p* до *mf* та до *f* і навпаки.

Варто також приділити увагу чіткому виконанню різноманітних мелізмів, точному їх розшифруванню. Щодо загальних артикуляційних порад: важливо утриматися від надмірної афектованості і патетики виконання, досягнувши

балансу між наповненою емоційністю, з одного боку, і стриманістю, з іншого.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** У результаті проведеного дослідження зроблено такі висновки. Серед найбільш популярних творів Ф. Шопена в ХІХ столітті – ноктюрни, які у цьому відношенні можна порівняти хіба що з його вальсами. ХХ століття дещо переглянуло оцінку і за всіх безумовних художніх достоїнств вони не можуть претендувати на більше значення, ніж інші сфери творчості композитора. І все ж не важко зрозуміти ту перевагу, яку сучасники Ф. Шопена віддавали саме цьому жанру. В ноктюрнах сконцентрувався інтимний, ліричний початок мистецтва Ф. Шопена, надзвичайно характерний для нової романтичної естетики. В них, з підкресленою ясністю виявилися і особливості новітнього камерного піанізму, і риси салонної витонченості, що сприймалася як антипод вульгарної естрадності, поширеної у віртуозній фортепіанній музиці того часу. Нарешті, в силу своїх деяких стилістичних особливостей (домінуванню мелодичного початку, однотипності акомпанементу та ін.), ноктюрни Ф. Шопена відрізнялися особливою безпосередністю висловлювання та доступністю.

Ноктюрн ор.72 № 1 Ф. Шопена написаний в простій тричастинній формі з контрастною серединою та кодою. Художній образ твору – типово ноктюрновий. Це зразок світлої, поетичної лірики. Тема ноктюрну належить до мелодій широкого дихання, має вокальну природу і протиставляється акомпанементу. Однотипна фігураційна формула акомпанементу надає образу рис елегантності та довірливої сповідальності. Тема середини, як і основна тема, – пісенно-романсового складу. Її інакшість забезпечується ладотональним контрастом (H-dur). Динамічна реприза відзначена значним зростанням кількості мелізмів, віртуозних пасажів та поліритмії. Для виконання ноктюрну необхідно розвинути навички гри legato, педалізації та *rubato*. Перспективи подальшого дослідження теми пов'язані з порівнянням виконавсько-технічних труднощів ноктюрну e-moll з іншими ноктюрнами Ф. Шопена, а також особливостями втілення цього жанру у творчості інших композиторів – Ф. Ліста, Р. Шумана, О. Скрябіна та інших.



## ЛІТЕРАТУРА

1. Антонєць О.А. Еволюція салонної музики в європейській культурі: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків, 2006. 20 с.
2. Бэлза И. Облик Шопена – правда и вымысел. *Венок Шопену*. Москва: Музыка, 1989. С. 33–62.
3. Гаккель Л. О стильной игре. *Исполнителю, педагогу, слушателю*. Ленинград: Советский композитор, 1988. С. 75–81.
4. Горностаева В. Мысли о Ф. Шопене. *Вопросы фортепианного исполнительства*. Вып. 3. Москва: Музыка, 1973. С. 178–187.
5. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. Москва: Музгиз, 1961. 224 с.
6. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра Шопена. Москва: Издательство Московской консерватории, 1995. 151 с.
7. Касьяненко Л.О. Работа пианиста над фактурой. Киев: НМАУ имени П.И.Чайковского, 2003. 168 с.
8. Катрич О.Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2000. 17 с.
9. Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3. Германия. Австрия. Италия. Франция. Польша. С 1789 года до середины XIX века. 5-е изд. Москва: Музыка, 1981. 534 с.
10. Кремлев Ю.А. Фридерик Шопен. Москва: Музыка, 1971. 608 с.
11. Мазель Л. Исследования о Шопене. Москва: Советский композитор, 1971. 248 с.
12. Цуккерман В.А. Заметки о музыкальном языке Шопена. *Венок Шопену*. Москва: Музыка, 1989. С. 168–177.
13. Collier, Kaitlyn. Chopin's Musical Elements. 2020. 80 p. URL: <https://digitalcommons.liberty.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1679&context=masters>
14. Springer, Bethany. Nocturne: The Life and Music of Chopin. A Senior Project presented to the Faculty of the Music Department at California Polytechnic State University, San Luis Obispo In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Bachelor of Arts. 2015. 26 p. URL: <https://digitalcommons.calpoly.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://scholar.google.com.ua/&httpsredir=1&article=1070&context=musp>

## REFERENCES

1. Antonec, O. A. (2006). Evoljucija salonnoji muzyky v jevropejskij kuljture [The evolution of salon music in European culture]: avtoref. dys... kand. mystectvoznnav.: 17.00.03. Kharkiv [in Ukrainian].
2. Belza, I. (1989). Oblik Shopena – pravda i vymysel [The image of Chopin is fact and fiction]. *Venok Shopenu*. Moskva: Muzyka, p. 33–62 [in Russian].
3. Gakkel', L. (1988). O stil'noy igre [About the stylish game]. *Ispolnitelyu, pedagogu, slushatelyu*. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, p. 75–81 [in Russian].
4. Gornostaeva, V. (1973). Mysli o F. Shopene [Thoughts on F. Chopin]. *Voprosy fortepiannogo ispolnitel'stva*. Vyp. 3. Moskva: Muzyka, p. 178–187 [in Russian].
5. Gofman, I. (1961). Fortepiannaya igra. Otvetny na voprosy o fortepiannoy igre [Piano game. Answers to questions about piano playing]. Moskva: Muzgiz [in Russian].
6. Zenkin, K. V. (1995). Fortepiannaya miniatyura Shopena [Piano miniature of Chopin]. Moskva: Izdatel'stvo Moskovskoy konservatorii [in Russian].
7. Kas'yanenko, L. O. (2003). Rabota pianista nad fakturoy [The pianist's work on the texture]. Kiev: NMAU imeni P.I.Chaykovskogo [in Russian].
8. Katrych, O. T. (2000). Indyvidual'nyj stylj muzykanta-vykonavcya (teoretychni ta estetychni aspekty) [Individual style of the musician-performer (theoretical and aesthetic aspects)]: avtoref. dys... kand. mystectvoznnav.: 17.00.03. Kyjiv [in Ukrainian].
9. Konen, V. (1981). Istoriya zarubezhnoy muzyki. Vyp. 3. Germaniya. Avstriya. Italiya. Frantsiya. Pol'sha. S 1789 goda do serediny KhIX veka [History of foreign music. Issue. 3. Germany. Austria. Italy. France. Poland. From 1789 to the middle of the nineteenth century]. 5-e izd. Moskva: Muzyka [in Russian].
10. Kremlev, Yu. A. (1971). Friderik Shopen [Fryderyk Chopin]. Moskva: Muzyka [in Russian].
11. Mazel', L. (1971). Issledovaniya o Shopene [Studies on Chopin]. Moskva: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
12. Tsukkerman, V. A. (1989). Zametki o muzykal'nom yazyke Shopena [Notes on the musical language of Chopin]. *Venok Shopenu*. Moskva: Muzyka, p. 168–177 [in Russian].
13. Collier, Kaitlyn (2020). Chopin's Musical Elements. URL: <https://digitalcommons.liberty.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1679&context=masters>
14. Springer, Bethany (2015). Nocturne: The Life and Music of Chopin. A Senior Project presented to the Faculty of the Music Department at California Polytechnic State University, San Luis Obispo In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Bachelor of Arts. URL: <https://digitalcommons.calpoly.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://scholar.google.com.ua/&httpsredir=1&article=1070&context=musp>



УДК [78.071.2:780.6.013](4)"19"+78.071.1  
DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-15>

**Наталія КУЛЕБА**

аспірантка кафедри струнно-смичкових інструментів Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001  
ORCID: 0000-0003-0112-696X

**Бібліографічний опис статті:** Кулеба, Н. (2022). Альтове мистецтво композиторів «київського авангарду» в контексті європейських музичних традицій ХХ століття. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 105–113, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-15>

**АЛЬТОВЕ МИСТЕЦТВО КОМПОЗИТОРІВ «КИЇВСЬКОГО АВАНГАРДУ»  
В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ МУЗИЧНИХ ТРАДИЦІЙ ХХ СТОЛІТТЯ**

У фокусі нашої розвідки є «київський авангард», котрий останнім часом привертає увагу поціновувачів української музичної культури завдяки фестивалям, численним інтерв'ю композиторів, що його представляють, та презентаціям антології «Київський авангард 1960–70-х років». Наукове студіювання творів композиторів «київського авангарду» активізувалось упродовж 2010–2020-х років, з появою аналітичних розвідок українських композиторів Алли Загайкевич, Олексія Войтенка та музикознавців Юрія Чекана, Олеси Найдюк, Любові Морозової, російських дослідниць Маріанни Висоцької та Галини Григор'євої. Назва «київський авангард» є найпоширенішою в українських музикознавчих студіях, хоч окремі дослідники послуговуються терміном «авангардисти київської школи» або «український авангард». Синонімічною до «київського авангарду» є назва «школа Бориса Лятошинського», формування якої позначене радикальним жанровим і стильовим оновленням української музики.

Об'єктом дослідження є альтова творчість композиторів «київського авангарду» в контексті європейського музичного авангардизму й модернізму ХХ століття, а предметом – жанрово-стильові особливості альтового мистецтва Леоніда Грабовського, Володимира Загорцева та Івана Карабиця. «Київський авангард» – неформальна група композиторів-шістдесятників, куди входили Валентин Сильвестров, Леонід Грабовський, Володимир Губа, Віталій Годзяцький, Володимир Загорцев, Віталій Пацера, згодом до них Іван Карабиць, Євген Станкович, Олег Кива. Польща стала для композиторів «київського авангарду» своєрідним «вікном у Європу», звідки вони отримували партитури знаних авторів: Кишиотофа Пендерецького, Вітольда Лютославського, Казімежа Сероцького, Генрика Миколая Гурецького, Богуслава Шеффера (ці композитори були прихильниками сонористичної концепції музики). Альтова творчість Л. Грабовського, В. Загорцева і Карабиця демонструє нове розуміння звукообразу альта, його тембрових можливостей.

**Ключові слова:** альтове мистецтво, «київський авангард», додекафонія, сонорика, полістилістика.

**Nataliia KULEBA**

graduate student strings instruments department Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music str. Architect Gorodetsky, 1-3/11, Kyiv, Ukraine, 01001  
ORCID: 0000-0003-0112-696X

**To cite this article:** Kuleba, N. (2022). Altove mystetstvo kompozytoriv «kiyivskogo avangardu» v konteksti evropeyskikh muzichnyh tradytsiy XX stolittya. [Viola art of the «Kyiv avant-garde» composers in the context of european musical traditions of the twentieth century]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 105–113, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-15>

**VIOLA ART OF THE «KYIV AVANT-GARDE» COMPOSERS IN THE CONTEXT  
OF EUROPEAN MUSICAL TRADITIONS OF THE TWENTIETH CENTURY**

The focus of our study is «Kyiv Avant-Garde», which has recently attracted the attention of connoisseurs of Ukrainian musical culture thanks to festivals, numerous interviews with composers representing it, and presentations of the anthology «Kyiv Avant-Garde of the 1960s-70s».

Scientific study of the works of the Kyiv avant-garde composers advanced during the 2010-2020s with the appearance of analytical studies of Ukrainian composers Alla Zahaykevych, Oleksii Voitenko and musicologists Yurii Chekan, Olesia Naidyuk, Lyubov Morozova, as well as Russian researchers Marianna Vysotska and Halyna Hryhorieva. «Kyiv Avant-Garde» is the most common name in Ukrainian musicological ateliers although some researchers prefer the term «avant-

*gardists of the Kyiv School» or «Ukrainian Avant-Garde». Synonymous with the «Kyiv Avant-Garde» is the name Borys Lyatoshynsky School, the formation of which is marked by a radical genre and stylistic renewal of Ukrainian music. The object of research is the creative work of the composers of the «Kyiv Avant-Garde» for viola in the context of European musical avant-gardism and modernism of the twentieth century, and the subject is the genre and style features of viola art of Leonid Hrabovsky, Volodymyr Zahortsev and Ivan Karabyts.*

*«Kyiv Avant-Garde» is an informal group of composers of the 1960s that included Valentyn Sylvestrov, Leonid Hrabovsky, Volodymyr Huba, Vitalii Hodziatsky, Volodymyr Zahortsev, Vitalii Patsera, later joined by Ivan Karabyts, Yevhen Stankovych, and Oleh Kyva. Poland became a kind of «window to Europe» for the composers of the «Kyiv Avant-Garde», from where they received scores of famous authors: Krzysztof Penderecki, Witold Lutoslawski, Kazimierz Serocki, Henryk Mikolaj Gorecki, Bohuslav Schaeffer (these composers were adherents of the sonorous concept of music). Creative work of L. Hrabovsky, V. Zahortsev, I. Karabyts for viola demonstrates a new understanding of the sound image of the viola, its timbre capabilities.*

**Key words:** *viola art, «Kyiv Avant-Garde», dodecaphony, sonorics, polystylistics.*

**Постановка проблеми.** Серед найбільш значущих мистецьких явищ ХХ століття дослідники виокремлюють модернізм і авангардизм, підкреслюючи, що в «українській академічній традиції вони не є чітко окреслені, спектр використання цих термінів доволі широкий – від розрізнення до ототожнення» (Скринник-Миська, 2018, с. 5). Прикметно, що й композитори, котрих вже звично зараховують до авангардистів, називають себе модерністами, як це зробив Леонід Грабовський в інтерв'ю інтернет-журналу «Музика» 23 листопада 2020 року (Грабовський). У фокусі нашої розвідки є «київський авангард», котрий останнім часом привертає увагу поціновувачів української музичної культури завдяки фестивалям, численним інтерв'ю композиторів, що його представляють, та презентаціям антології «Київський авангард 1960–70-х років. Школа Бориса Лятошинського» (йдеться, зокрема, і про цикл мистецьких подій «Київ в авангарді: 1960–70-ті роки» (лютий 2018), 24 Міжнародний фестиваль сучасного музичного мистецтва «Два дні й дві ночі Нової музики» 21–23 квітня 2018 року та Другий щорічний фестиваль сучасної української музики Ukrainian Contemporary Music Festival, що відбувся 5–7 березня 2021 року у Нью-Йорку).

**Аналіз останніх досліджень.** Наукове студювання творів композиторів «київського авангарду» активізувалось упродовж 2010–2020-х років з появою аналітичних розвідок українських композиторів Алли Загайкевич, Олексія Войтенка та музикознавців Юрія Чекана, Олесі Найдюк, Любові Морозової, російських дослідниць Маріанни Висоцької та Галини Григор'євої. Назва «київський авангард» є найпоширенішою в українських музикознавчих студіях, хоч окремі дослідники послу-

говуються терміном «авангардисти київської школи» або «український авангард» – останнім оперує композиторка Алла Загайкевич. «Якби в ХХ ст., – зазначає вона, – існувала уявна «ідеальна» історія української нової музики, в сенсі безперервності «новомодерного» напрямку творчості («український Дармштадт»), цей різновид «експресивного» та абсолютно «ліричного» авангарду став би дуже важливим кроком в композиторському опрацюванні «чуттєвого» та «конструктивного» (Загайкевич).

Синонімічною до «київського авангарду» є назва «школа Бориса Лятошинського», якою послуговується музикознавиця Олена Берегова, відзначаючи, що період формування цієї школи був часом «радикального жанрового і стильового оновлення» (Берегова, 2013, с. 76). Піаніст Є. Громов звертає увагу на першоджерела формування «київського авангарду» як явища: «Авангардна течія сформувалася в українській музиці з появою Бориса Лятошинського – композитора, диригента й педагога (Волкова). Українська авангардна музика, як зазначає Моніка Пасічник, «починається з додекафонічних композицій Миколи Рославця (1881–1944) та футуристичних творів Олександра Мосолова (1900–1973). Вони мали українське походження, обидва брали участь у космополітичному радянському авангарді і обидва були політично переслідувані за свої музичні експерименти у ХХ столітті... Дух модернізму повернувся в 60-ті... Молоді композитори з різних республік Радянського Союзу, включаючи Едісона Денисова, Софію Губайдуліну, Альфреда Шнітке та Арво Пярта, використовували сучасні засоби та композиційні прийоми, які розроблялися західними митцями...» (Pasicznik). В Україні з середовища учнів Бориса Лятошинського виокремилася група композиторів, відома в істо-

рії музики як «київський авангард». Щоправда, в учбовому посібнику Маріанни Висоцької та Галини Григор'євої «Музика ХХ століття: від авангарду до постмодерну» (2011) творчість Миколи Рославця розглядається як явище «російського авангарду», хоч композитор народився на Стародубщині – території колишньої Гетьманщини, а в 1921–1923 роках був професором і ректором Харківського музичного інституту і саме в ці роки пропагував творчість нововіденців А. Веберна й А. Шенберга. В історії ж музичного авангарду, що сформувався в межах Російської імперії та СРСР, авторки посібника виокремлюють два періоди: авангард I (1910–1920 роки) та авангард II (1950–1960 роки). Творчість Валентина Сильвестрова розглядається в цьому посібнику в розділі «Вітчизняна музика другої половини ХХ століття» (підрозділ «Естетика «нової простоти») (Высоцкая, Григорьева, 2011). Любов Морозова також звертає увагу на той факт, що українська додекафонія бере свій початок не з творчості композиторів-шістдесятників: музична спадщина галичан Юзефа Кофлера й Тадеуша Маєрського, на її думку, «говорить про те, що наша школа – ровесниця шенберговської та є першою у Східній Європі» (Морозова). Музичний критик аналізує й причини появи додекафонної музики у двадцятому столітті: «Додекафонія стала сигналом нової системи і мовою для відвертої розповіді про повоєнне життя» (Морозова).

**Мета дослідження** полягає у виявленні особливостей європейського вектора музичної мови альтових творів композиторів «київського авангарду» та її значення в оновленні українського музичного простору ХХ століття.

**Об'єктом дослідження** є альтова творчість композиторів «київського авангарду» в контексті європейського музичного авангардизму й модернізму ХХ століття, а **предметом** – жанрово-стильові особливості альтового мистецтва Леоніда Грабовського, Володимира Загорцева та Івана Карабиця.

**Виклад основного матеріалу.** «Київський авангард» – неформальна група композиторів-шістдесятників, куди входили Валентин Сильвестров, Леонід Грабовський, Володимир Губа, Віталій Годзяцький, Володимир Загорцев, Віталій Пацера, згодом до них приєдналися Іван Карабиць, Євген Станкович, Олег Кива. Композиторів «київського авангарду»

сучасні музикознавці називають «представниками передового руху 60-х років», що виник за умов політичного режиму, коли «сама приналежність до новаторських течій розглядалася як гостро виражений протест, що обумовило яскраво виражене дисидентське обличчя київського авангарду» (Мельниченко, 2017, с. 298). Діяльність цієї групи була просякнута духом свободи, її кредо влучно сформулював Валентин Сильвестров, твори якого виконувалися у самому серці європейського авангарду – в Дармштадті: «Музика завжди була музикою замкнутого, соборного простору. Авангард – одна зі спроб вийти із замкнутого простору...» (Морозова, 2015). «Рупором київського авангарду» називають Леоніда Грабовського: 1960 року він переклав з німецької мови книжку австрійського композитора Ганса Елінека «Anleitung zur Zwölftonkomposition» – «Вступ до 12-тонової композиції», за якою вивчали додекафонію київські авангардисти. Згадуючи про ті часи, Леонід Грабовський зазначає: «Київські авангардисти» – це, по суті, був прояв ідеології й практики шістдесятництва в українській музиці. Кілька студентів класу композиції Бориса Миколайовича Лятошинського – а саме: Валентин Сильвестров, Віталій Годзяцький, Володимир Губа, Віталій Пацера і ваш покірний слуга – почали заявляти про себе творами, що здобули певний розголос, хоча не відразу й не одночасно. Одним із каталізаторів цього процесу став Всесоюзний огляд творчості молодих композиторів, його регіональний тур відбувся наприкінці 1961 року в Києві. Тоді на концертах прозвучало декілька наших п'єс, які викликали певне зацікавлення. Наш консерваторський товариш, студент класу диригентури Ігор Блажков, став своєрідним ідейним керівником і «будителем» наших творчих задумів, а отже, й «заввідділом пропаганди» кращих із них. Особливо багато він зробив, роздобувачучи інформацію про сучасну західну музику» (Шаповал, 2012). Польща стала для композиторів «київського авангарду» своєрідним «вікном у Європу», звідки вони отримували партитури знаних авторів: Кшиштофа Пендерецького, Вітольда Лютославського, Казімежа Сероцького, Генрика Миколая Гурецького, Богуслава Шеффера (ці композитори були прихильниками сонористичної концепції музики). Л. Грабовський отримував книги і листи від Богуслава



Шеффера, автора праць «Вступ до композиції» та «Нова музика. Проблеми сучасної композиторської техніки». Завдяки польському альманаху «Rees Facta» та антології сучасної музики «Rees Facta Studies in Contemporary Music» (Krakow/Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1967–1969) Л. Грабовський вперше дізнається про книгу французького композитора й теоретика музики Олів'є Мессіана «Техніка моєї музичної мови», а також про статтю одного з лідерів модернізму – французького композитора Яніса Ксенакіса, де він виклав свої нові ідеї, що стосувалися діатонічних принципів (Грабовський). Композитор зазначає, що до 1966 року київські авангардисти мали можливість чути західну музику: «До Києва ще приїздили такі гастроляри, як Філадельфійський та Нью-Йоркський оркестри; балет із Братислави поставив “Весну священну” Стравінського, а квартет “Парренен” із Франції грав твори Бели Бартока, які до того в СРСР не грав ніхто. А потім якийсь київський чиновник “підкрутив гайки”, й усі світові виконавці їхали хто в Єреван, хто в Тбілісі, а Київ виявився просто відрізанним» (Шаповал, 2012). Знаковою подією для київських авангардистів став концерт 17 грудня 1966 року, який відбувся у Київській філармонії – в його програмі були твори К. Дебюссі, А. Шенберга, Б. Бартока, Б. Лятошинського, В. Сильвестрова та Л. Грабовського.

Розмірковуючи над значенням творчого доробку композиторів «київського авангарду», піаніст Євген Громов зазначає: «Для України (тоді ще УРСР) це був час зародження нової музики та розрив чавунного ланцюга соцреалізму і непролазної інтелектуальної провінційності та другорядності локального мистецтва» (Найдюк). Як виконавець-інтерпретатор авангардистської музики він зауважує, що завдяки цим композиторам «Європа була тут ще в 1960-х», хоч і вважає назву «київський авангард» не точною, надаючи перевагу терміну «модерн», адже українські шістдесятники продовжували започатковане Шенбергом, Бартоком, Стравінським. Зауважимо, що про українську специфіку авангарду-модернізму на прикладах образотворчого мистецтва 1910–1920-х років досить влучно висловилася професорка Мічиганського університету Мирослава Мудрак: «У парадигмі Західного модернізму імпліцитно існує переконання, що формування авангард-

них течій пояснюється радикальним або волонтаристським відходом від художніх канонів та норм. Якщо стати на цю західну точку зору на історію, що передбачає також необхідність якогось революційного зламу всередині послідовного розвитку культури і художньої продукції, то початкове знайомство з українським мистецтвом перших тридцяти років двадцятого століття начебто не буде відповідати цій моделі. Адже ми знаходимо в українському авангарді не той деструктивний нігілізм... але швидше конструктивне прискорення художніх процесів і явищ, що пов'язує український модернізм з відродженням художньої творчості минулих століть. Замість того, щоб розірвати усі зв'язки з минулим і дискредитувати будь-яке пов'язання з ним, та течія, яку ми будемо називати «український авангард», виявляє місця розривів між мистецтвом сучасного і минулого і поєднує у новому мистецтві, що є несподівано аномальним і диз'юнктивним» (Цит. за: Скринник-Миська, 2018, с. 8–9). Подібне «конструктивне прискорення художніх процесів», на наш погляд, властиве й музиці композиторів «київського авангарду». До того ж окремі з них, як Леонід Грабовський, вивчали не лише теоретичні праці композиторів-авангардистів, але й художників, «виробляючи власний метод композиції» (Загайкевич, 2010, с. 37). Кожен із представників «київського авангарду», як зауважила А. Загайкевич, тлумачив поняття «авангард» по-своєму: для Віталія Годзяцького це було «оновлення через заперечення», для Валентина Сильвестрова – життєдайний хаос «вільної музики». Леонід Грабовський на ранньому етапі своєї творчості «прагнув дотримуватися правил додекафонії, сонористики, що їх відкрили (встановили) його західні колеги, вивчав тонкощі імітаційної поліфонії середньовіччя», але при цьому демонстрував єдність музичної мови – у його творах «ніде не знайдемо навіть натяку на “полістилістику” (як у Лючано Беріо чи Альфреда Шнітке)» (Загайкевич, 2010, с. 38). Їхня творчість, на думку музикознавця Юрія Чекана, засвідчила процес деколонізації української музики: «Вони хотіли стати на європейські рейки, позбавити українську музику її колоніального статусу. Київські авангардисти почали ламати народницьку парадигму. Для імперії це було надзвичайно небезпечно. І вона швидко припинила



існування київської авангардної школи...» (Чекан). В історії музичного мистецтва дослідник виокремлює кілька українських композиторських шкіл: барокову, що була зорієнтована на Європу, школу періоду романтизму XIX ст. з орієнтацією на Росію (українську музику ще в XX ст. сприймали крізь призму російської), та «київський авангард» 1960-х років. «Для світового музичного загалу, – підкреслює Ю. Чекан, – це невідома сторінка української музики, водночас це музика світового масштабу» (Чекан). Особливу думку з цього приводу висловив Леонід Грабовський – вона викристалізувалася після прочитання книги Вадима Руднева «Словник культури XX століття» (1997): «авангард повністю розриває з попереднім, відкидає абсолютно все і творить нову тенденцію з нуля» (Ostrovsky and Sirenko). Пітер Шмельц (університет штату Аризона) в анотації до концерту, що відбувся 6 березня 2021 року в США (він складався з творів композиторів «київського авангарду»), відзначив, що результатом музичної діяльності цієї групи було «не тиражування західноєвропейського повоєнного авангарду, а надзвичайно оригінальна музика, яку цінували глядачі по той бік залізної завіси і зневажали радянські ідеологи в рідній Україні», адже їхня творчість «кидала виклик соціалістичному реалізму» (Pasiczник).

Підготовка антології київського музичного авангарду 1960-х років розпочалася в січні 1998 року, її ініціаторами стали американський композитор, диригент і піаніст Вірко Балеї та київський піаніст Євген Громов. Антологія опублікована 2020 року одразу трьома мовами: українською, англійською та німецькою, до неї увійшли й біографії композиторів, а в передмові розкрито соціально-політичний контекст української музики XX століття. В антології оприлюднені твори чотирьох українських композиторів: Леоніда Грабовського, Віталія Годзяцького, Володимира Губи та Володимира Загорцева (1-й том – фортепіанна музика, 2-й – камерна). До антології, зокрема, увійшла і соната для альту й фортепіано Володимира Загорцева (його називають «українським Шенбергом», виразником експресіонізму нововіденського зразка). Робота ускладнювалася з причини відсутності архіву композитора, формування якого розпочалося 2014 року з ініціативи Євгена Громова, яку підтримала

музикознавиця Ілона Таміліна. Виникла й ідея створити збірку статей та матеріалів про композитора. «Загорцев, – як відзначає один з укладачів антології, композитор і музикознавець Олексій Войтенко, – це композитор, у якого відчуються традиції європейської музики. По його музиці можна зрозуміти, яке значення для нього мали композитори нововіденської школи, Ігоря Стравінського, Бели Бартока, Клода Дебюссі» (Войтенко). Певні труднощі виникли й під час підготовки до друку сонати для альту і фортепіано В. Загорцева (про це довідемося з розповіді О. Войтенка), оскільки до виходу антології вона «існувала у вигляді набраних нот, які видали у Німеччині. За цим набором були й інші перевидання, в тому числі за цими нотами були й виконання. І коли я почав звіряти рукопис з набраними нотами, я жажнувся: там жажливі викривлення нотного тексту. Наприклад, у рукописі написані кластери, а в наборі замість них одна нота чи самотня терція. Це викривлення музичного лексикону, що зрештою відбивається на звучанні музики» (Войтенко).

Альтове мистецтво українських авангардистів «школи Бориса Лятошинського» не таке багате, як їхня фортепіанна чи хорова творчість, однак вирізняється жанрово-стильовими пошуками й оригінальною звуковою концепцією альту як інструмента. «Нова філософія музичної творчості, – як зауважує Н.Рябуха, – зумовлює нове трактування і розуміння звукообразу музичних інструментів» (Рябуха, 2012, с. 129). Йдеться, зокрема, про «Візерунки» для гобоя, альту і арфи Л. Грабовського, «Експромт» для альту і фортепіано та «Вальс» для альту соло І. Карабиця, «Рондо» для альту і фортепіано О. Киви, Сонату для альту і фортепіано В. Загорцева, «Епітафію» для альту і фортепіано, «Lacrimosa» В. Сильвестрова, «Гірську легенду» для альту і фортепіано та Концерт для альту і симфонічного оркестру Є. Станковича та ін.

У січні 2016 р. О. Войтенко в українському інтернет-журналі «Музика» опублікував невелику статтю «Пам'яті Володимира Загорцева», в якій зазначив, що «авангардний» період у творчості композитора, що тривав із середини 1960-х до початку 1970-х років, позначений «духом пошуку і відкриттів». В. Загорцев демонструє віртуозне володіння дванадцятитонову технікою, його творам властива масштабна серійна структура. Однак

у кінці 1970-х р., на переконання О. Войтенка, в музичній мові В. Загорцева відбуваються істотні трансформації: «естетика післявоєнного авангарду вже не є такою важливою», натомість відчутний вплив музики О. Скрябіна, І. Стравінського, Б. Бартока, М. Равеля та Б. Лятошинського, відбувається зміна музичного лексикону, відчутнішою стала нефольклорна лінія (Войренко, 2016, № 2). Відомий виконавець фортепіанних творів В. Загорцева Є. Громов зауважує, що вже перші з них – двочастинна Сонатина та «Приказки» (1963) – демонструють «певні неофольклористичні тенденції та помітний вплив творчості Стравінського і Бартока», а також сонористичні елементи (Громов).

Важливим смисловим ядром сонати для альта і фортепіано В. Загорцева є *Dies irae* – секвенція католицької меси, що, разом з тим, є і популярним григоріанським розспівом. Ця секвенція включена у тканину музичних текстів багатьох композиторів авангардистського спрямування: це «*Am Ronde des Abgrunds*» С. Губайдуліної, «*Весна священна*» І. Стравінського, Симфонія № 1 А. Шнітке, «*Польський реквієм*» К. Пендерецького, «*Miserere*» А. Пярта та ін. Очевидно, що образ смерті та Страшного суду (Божого гніву), котрий міцно закріпився за *Dies irae*, не є випадковими у творчості В. Загорцева: ми вже згадували висловлювання Л. Морозової з приводу появи додекафонії в сучасній музиці як мистецької реакції на руйнівне, трагічне, «червоне» ХХ століття з його спустошливими війнами.

На засоби авангардного письма Івана Карабиця звернула увагу музикознавиця О. Берегова, відзначивши у його вокальному циклі «*Пастелі*» (на слова П. Тичини) опору на атональність, сонористику й алеаторику (Берегова). Аналізуючи «*Вальс*» для альта соло І. Карабиця, Маргарита Самокіш відзначила його полістилістику, сонорну техніку та політональність. Дослідниця вважає, що цей твір «відображає жанрові традиції старовинного танцю», але, разом з тим, «вражає сучасною примхливою мінливістю образів, ритмів, засобів виразності» (Самокіш, 2019, с. 91). Чому для втілення авторського задуму обрано саме вальс? На це питання спробуємо відповісти, відштовхуючись від важливої тези іншого яскравого представника «київського авангарду» – Валентина Сильвестрова. «Авангард у музиці, – зазначає композитор, – окрім руйнівної мети, яку йому приписують, і яка в ньому справді є, – має й інші. В ньому є важливою спроба віднайти витоки музичного стилю, виток жанру, виток традиції, початок жесту, котрий набуває ритму і стає, наприклад, вальсом (підкреслення наше – Н. К.). Авангард – це бунт проти композиційного мислення» (Загайкевич, 2010, с. 37).

**Висновки.** Аналіз музичної мови альтових творів композиторів «київського авангарду» підтверджує тезу В. Сильвестрова, висловлену ним нещодавно (2018 року): «нова свідомість входить до музики» (Сильвестров). Творчість Л. Грабовського, В. Загорцева, І. Карабиця демонструє нове розуміння звукообразу альта, його тембрових можливостей.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть. Київ: Ін-т культурології НАН України, 2013. 232 с.
2. Берегова О. Музичний універсум Івана Карабиця. URL: <http://mus.art.co.ua/muzychnyu-universum-ivana-karabytsia/> (Дата звернення: 10.03.2021).
3. Берегова О. Феномен шістдесятництва в українській академічній музиці: витоки, персоналії, сучасні інтерпретації явища. *Культура пам'яті сучасного українського суспільства: трансформація, декомунізація, європеїзація: монографія*. Київ: Ін-т культурології НАН України, 2020. С. 240–243.
4. Войренко О. Антологія «Київського авангарду». Нотатки на полях. URL: <https://theclaquers.com/posts/5905> (Дата звернення: 8.03.2021).
5. Войренко О. Пам'яті Володимира Загорцева. Українська музична газета. 2016. № 2.
6. Волкова А. Київський музичний авангард 60-х років: як витягти себе з «провінційного болота». URL: <https://hromadske.ua/posts/kyivskiy-muzychnyi-avanhard-60-kh-rokiv> (Дата звернення: 10.03.2021).
7. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. Москва: Московская консерватория, 2011. 440 с.
8. Городецька О. В. Українська музика 60-х років ХХ століття в контексті цілісності епохи: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ: Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. 19 с.

9. Грабовський Л. «Великий стиль вимагає багатого словника». URL: <https://theclaquers.com/posts/5206> (Дата звернення: 15.03.2021).
10. Грабовський Л. «Мене називають авангардистом...» URL: <http://mus.art.co.ua/> (Дата звернення: 30.03.2021)
11. Громов Є. Володимир Загорцев: ескіз до портрету композитора. URL: <https://philharmonia.lviv.ua/> (Дата звернення: 3.03.2021).
12. Загайкевич А. Тасмничий концерт. *Критика*. 2010. Число 3–4 (149–150). С. 37–39.
13. Загайкевич А. *Урочиста презентація особового фонду видатного українського композитора Володимира Миколайовича Загорцева*. URL: <http://www.m-r.co.ua/> (Дата звернення: 12.03.2021).
14. Задерецький В. Заметки о стиле и поэтике инструментальных сочинений Ивана Карабица. *Vivere temento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця*. Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2003. С. 44–58.
15. Зінкевич О. Український музичний авангард: загальна панорама. *Сучасність*. 2002. № 9. С. 100–105.
16. Копица М. Мы из 60-х. *Музыкальная академия*. 1992. № 2. С. 71–73.
17. Копица М. Аура пам'яті. *Vivere temento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця*. Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2003. С. 9–20.
18. Мезіна С. Національна традиція в українському авангарді 1960-х років: до постановки проблеми. *Мистецтвознавчі зошити: Зб. наук. праць*. Київ: Міленіум, 2015. Вип. 27. С. 246–254.
19. Мельник Л. «Сад божественних пісней» Івана Карабица в контексті необароко європейського та українського. *Vivere temento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця*. Київ: Національна музична академія ім. П. І. Чайковського, 2003. С. 88–96.
20. Мельниченко І. В. Специфіка естетики постмодернізму в контексті феномену творчості Валентина Сильвестрова. *Young Scientist*. № 10 (50). October. 2017. С. 297–300.
21. Морозова Л. Галицька додекафонія: Юзеф Кофлер і Тадеуш Маєрський. URL: [https://lb.ua/culture/2019/02/02/418658\\_galitska\\_dodekafoniya\\_yuzef\\_kofler\\_i.html](https://lb.ua/culture/2019/02/02/418658_galitska_dodekafoniya_yuzef_kofler_i.html) (Дата звернення: 8.03.2021).
22. Морозова Л. «Дерзкий дух свободи: Київський музичний авангард шестидесятих». *Українська правда*. 2015. 6 травня. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2015/05/6/193131/> (Дата звернення: 7.03.2021).
23. Найдюк О. Музичні шістдесяті: велич і трагедія. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/E6F92AEB0254AA76C22582A50078F837?OpenDocument> (Дата звернення: 12.03.2021).
24. Рябуха Н. О. Звукообраз фортепіано у камерно-інструментальній творчості В. Сильвестрова. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2012. № 3. С. 129–133.
25. Самокіш М. Жанрово-стильова специфіка творів для альта сучасних українських композиторів (на прикладі Вальсу для альта соло Івана Карабица). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро: *Грані*, 2019. Вип. 16. С. 85–96.
26. Сильвестров В. «Сенс авангарду – ризик». URL: <https://rozmova.wordpress.com/2018/02/16/valentyn-sylvestrov-3/> (Дата звернення: 4.05.2021).
27. Скринник-Миська Д. «Модернізм», «авангард» і їх співвідношення в українських мистецтвознавчих дослідженнях. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. Вип. 37. С. 4–19.
28. Чекан Ю. Антологія «Київський авангард»: деколонізація української камерної музики. URL: <https://nspu.com.ua/bez-rubriki/antologiya-kiiivskij-avangard-dekolonizaciya-ukrainskoi-kamernoї-muziki/> (Дата звернення: 10.03.2021).
29. Шаповал Л. Бах и Малер – против «психологи раба». Всемирно известные украинские композиторы Леонид Грабовский и Александр Щетинский – о художественных средствах сопротивления примитивизации. *День*. 2012. 17 февраля.
30. Ostrovsky O. and Sirenko L. Leonid Hrabovsky: «Kyiv Avant-Garde was historical group, but paved the way for future generations». URL: <https://theclaquers.com/en/poshttps://www.ucmfny.com/saturday-2021ts/6051> (Дата звернення: 10.03.2021).
31. Pasiecznik M. The Kyiv Avant-Garde. *New Music Scene*. URL: <https://translate.google.com/translate?hl=uk&sl=en&u=https://pasiecznik.wordpress.com/2014/09/17/ukrainian-new-music-scene/&prev=search&pto=aue> (Дата звернення: 10.03.2021).

## REFERENCES

1. Beregova, O. (2013). Integratyvni protcesy v myzycznyi kul'tyri Ukraïny XX-XXI stolit [Integrative processes in the musical culture of Ukraine in the XX-XXI centuries]. Kyiv: Instytut kulturologii NAN Ukraïny [Institute of Cultural Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine], 232 [in Ukrainian].
2. Beregova, O. Myzycznyi universum Ivana Karabytsya [usical universe of Ivan Karabyts]. URL: <http://mus.art.co.ua/muzycznyu-universum-ivana-karabytsia/> (data zwernennia 10.03.2021).

3. Beregova, O. (2020). Fenomen shistedesyatnytsytva v ukrainskiy akademichniy myzytsi: vytoky, personalii, sychasni interpretaziyni yavyshcha [Fenomen sixties in ukrainian academic music: origins, personalities, modern interpretative phenomenon]. *Kultura pamiati suchasnoho ukrainskoho suspilstva: transformatsiya, dekomunizatsiya, yevropeizatsiya* [Culture of memory of modern Ukrainian society: transformation, decommunization, Europeanization]. Kyiv: Instytut kulturologii NAN Ukrainy [Institute of Cultural Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine], 240-243. [in Ukrainian].
4. Voytenko, O. Antologiya «Kyivskogo avangardy». Notatky na polyax [Anthology of «Kyiv avant-garde». Notes in the margins]. URL: <https://theclaquers.com/posts/5905> (data zvernennia 8.03.2021). [in Ukrainian]
5. Voytenko, O. (2016). Pamyati Volodymyra Zagorzeva [In memory of Vladimir Zagortsev]. Ukrainian music newspaper. [in Ukrainian].
6. Volkova, A. Kyivskiy myzychniy avangard 60x rokiv: yak vytyadty sebe iz «provintsynogo bolota» [Kyiv musical avant-garde of the 60s: how to get yourself out of the «provincial swamp»]. URL: <https://hromadske.ua/posts/kyivskiy-muzychniy-avanhard-60-kh-rokiv> (data zvernennia 10.03.2021). [in Ukrainian]
7. Vysotskaya, M. & Grygoryeva, G. (2011). Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu [Music of the twentieth century: from the avant-garde to the postmodern]. Moskva: Moskovskaya konservatoriya [Moscow conservatory], 440 [in Russian]
8. Gorodetska, O. (2009). Ukrayinska muzyka 60x rokiv XX stolittya v konteksti tsilistnosti epokhy [Ukrainian music of the 60s of the twentieth century in the context of the integrity of the era]. Kyiv: Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologiyi im. T. Rylskogo NAN Ukrayiny [Institute of Art History, Folklore and Ethnology named after Maksym Rylsky, National Academy of Sciences of Ukraine], 19 [in Ukrainian].
9. Grabovskiy, L. Velykiy styl vyماغaye bagato slovnyka [Great style requires a rich vocabulary]. URL: Reterived from <https://theclaquers.com/posts/5206> (data zvernennia 15.03.2021). [in Ukrainian].
10. Grabovskiy L.(2020).Mene nazyvayt avangardystom [I am called an avant-garde]. *Musik*, November 23. [in Ukrainian].
11. Gromov, E. Volodymyr Zagortzev: eskiz do portrety kompozytora [Volodymyr Zagortsev: Thumbnail to the composer portrait]. URL: <http://philharmonia.lviv.ua/> (data zvernennia 3.03.2021). [in Ukrainian].
12. Zagaykevych, A. (2010). Tayemnychi koncert [Mysterious concert]. *Krytyka* [Critics], 3-4 (149-150), 37-39. [in Ukrainian].
13. Zagaykevych, A. Urochysta prezentatsia osobovogo fondy vydatnogo ukrayinskogo kompozytora Volodymyra Mykolayovycha Zagortzeva [Solemn presentation of the personnel of the prominent Ukrainian composer Vladimir Nikolaevich Zagortsev]. URL: <http://www.m-r.co.ua/> (data zvernennia 12.03.2021). [in Ukrainian].
14. Zaderetskiy, V. (2003). Zаметki o stile i poetike instrumentalnykh sochineniy Ivana Karabitsa [Vistimat of the style and poetry of Instrumental Oblast Ivan Karabitsa]. *Vivere memento (Pamiatay pro zhyttya). Statti i spohady pro Ivana Karadytsya* [Vivere memento (Remember life). Articles and memoirs about Ivan Karabyts]. Kyiv: Natzionalna myzychna akademiya Ukrainy im. P. I. Tchaikovskogo [National Music Academy of Ukraine named after Piotr Tchaikovsky], 44-58. [in Russian].
15. Zinkevych, O. (2002). Ukrayinskiy myzychniy avangard: zagalna panorama [Ukrainian music avangard: general panorama]. *Suchasnyst* [Modernity], 4, 100-105. [in Ukrainian].
16. Kopytsya, M. (1992). My iz 60x [We are from the 60's]. *Myzykhalnaya akademiya* [Music Academy], 2, 100-105. [in Ukrainian].
17. Kopytsya, M. (2003). Aura pamyati. Vivere memento (pamyatyai pro zhyttya). Spogady pro Ivana Karabytsya [Aura Memory. Vivere memento (remember life). Articles and memories of Ivan Karabitsa]. Kiev: Natzionalna myzychna akademiya Ukrainy im. P. I. Tchaikovskogo [National Music Academy of Ukraine named after Piotr Tchaikovsky], 9-20. [in Ukrainian].
18. Mazina, S. (2015). Natsionalna tradytsiya v ukrayinskomu avangardi 1960-x rokiv:do postanovky problem [National Tradition in the Ukrainian avant-garde of the 1960s: Prior to problem statement]. *Mysteztvoznavchi zoshyty: zbirnyk nauk. pratz* [Art notebooks: Collection of sciences Work], Kyiv: Millenium, 27, 246-254. [in Ukrainian].
19. Melnyk, L. (2003). «Sad bogestvennykh pisney» Ivana Karabytsa v konteksti neobaroko evropeyskogo ta ukrayinskogo. [«Garden of divine songs» Ivan Karabits in the context of neobaroko European and Ukrainian]. *Vivere memento (pamyatyai pro zhyttya). Spogady pro Ivana Karabytsya* [Vivere memento (remember life). [Articles and memories of Ivan Karabitsa]. Kyiv: Natzionalna myzychna akademiya Ukrainy im. P. I. Tchaikovskogo [National Music Academy of Ukraine named after. Piotr Tchaikovsky], 88-96. [in Ukrainian].
20. Melnychenko, I. (2017). Spetsyfica estetyky postmodernizmu v konteksti fenomenu tvorchoosti Valentyna Sylvestrova [The specificity of the aesthetics of postmodernism in the context of the phenomenon of creativity Valentin Sylvestrov]. *Young Scientist*, 10 (50), 297-300. [in Ukrainian].
21. Morozova, L. Galytska dodekafoniya:Yusef Kofler i Tadeush Mayerskiy [Galitska Dodecaphonia: Yuzef Kofler and Tadeusz Mayarsky]. URL: [https://lb.ua/culture/2019/02/02/418658\\_GALITSKA\\_DODEKAFONIYA\\_YUZEFLER\\_I.HTML](https://lb.ua/culture/2019/02/02/418658_GALITSKA_DODEKAFONIYA_YUZEFLER_I.HTML) (data zvernennia 7.03.2021). [in Ukrainian].



22. Morozova L. (2015). «Derzkiy duh svobody :Kievskiy muzykalniy avangard shestidesyatyh» [«Bold spirit of freedom: Kiev music Avant-garde sixties»], May 6. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2015/05/6/193131/> (data zvernennia 7.03.2021). [in Ukrainian].
23. Nayduk, O. Muzychny shistdesyati: velych i tragediya [Musical sixties: greatness and tragedy]. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/e6F92AEB0254AA76C22582A50078F837> (data zvernennia 12.03.2021). [in Ukrainian]
24. Riabuha, N. (2012). Zvukoobraz fortepiano u kamerno-instrumentalnuy tvorchosti V. Sylvestrova [The sound image of the piano in the chamber and instrumental works of V. Silvestrov]. *Visnyk Harkivskoyi derzhavnoi akademii dyzayny i mysteztv* [Bulletin of the Kharkiv state academy of design and arts], 3, 85-96. [in Ukrainian].
25. Samokish, M. (2019). Zhanrovo-smylova spetsyfika tvoric dla alta suchasnyh ukrayinskykh kompozytoriv (na prykladi valsu dlya alta solo Ivana Karabytsya) [Genre and style specifics of works for viola by contemporary Ukrainian composers (on the example of Waltz for viola solo by Ivan Karabyts)]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny* [Musicological thought of Dnipropetrovsk region], Dnipro: Grani, 16, 85-96. [in Ukrainian].
26. Sylvestrov, V.«Sens avangardu – ryzyk» [«The meaning of the avant-garde is risk»]. URL: [https://rozmova.wordpress.com/2018/02/16/valentyn-sylvestrov-3\](https://rozmova.wordpress.com/2018/02/16/valentyn-sylvestrov-3/) (data zvernennia 4.05.2021). [in Ukrainian].
27. Skrynyk-Myska, D. (2018). «Modernizm», «avangard» i yix spivvidnoshennya v ukrayinskykh mysteztvoznavchyx doslidzennyax [«Modernism», «avant-garde» and their relationship in Ukrainian art studies]. *Visnyk Lvivskoyi natsionalnoyi akademii mysteztv* [Bulletin of the Lviv National Academy of Arts], 37, 4–19. [in Ukrainian].
28. Chekan, U. Antologiya «Kievskiy avangard»: dekolonizatsiya ukrayinskoyi kamernoyi muzyky [Anthology «Kyiv avant-garde»: decolonization of ukrainian chamber music]. URL: <https://nspu.com.ua/bez-rubriki/antologiya-kiiivskij-avangard-dekolonizaciya-ukrainskoi-kamernoi-muziki/> (data zvernennia 10.03.2021). [in Ukrainian].
29. Shapoval, L. (2012). Bach i Maler – protyv «psychologiyi raba».Vsemirno izvestnye ukrayinskie kompozitory Leonid Grabovskiy i Alexandr Shchetinskiy – o hudozhestvennykh sredstvakh soprotivleniya primitivizatsiyi [Bach and Mahler – against the «psychologists of the slave». The world-famous Ukrainian composers Leonid Grabovsky and Alexander Shchetinsky talk about artistic means of resisting primitivization]. *День* [Day], February 17. [in Ukrainian].
30. Ostrovsky, O. & Sirenko, L. Leonid Hrabovsky: «Kyiv Avant-Garde was historical group, but paved the way for future generations». URL: <https://theclaquers.com/en/poshttps://www.ucmfny.com/saturday-2021ts/6051> (data zvernennia 10.03.2021). [in Ukrainian].
31. Pasiecznik M. The Kyiv Avant-Garde. *New Music Scene*. URL: <https://translate.google.com/translate?hl=uk&sl=en&u=https://pasiecznik.wordpress.com/2014/09/17/ukrainian-new-music-scene/&prev=search&pto=aue> (data zvernennia 10.03.2021). [in Ukrainian].

УДК 78.071.1(430)(092):[785.74:780.616.432]

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-16>**Дар'я КУТЛУЄВА**

викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, здобувач кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, площа Конституції 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0002-2751-5720

**Бібліографічний опис статті:** Кутлуєва, Д. (2022). Трактовка ансамбля у фортепіанному квартеті Й. Брамса № 3, c-moll op. 60. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 114–120, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-16>

### ТРАКТОВКА АНСАМБЛЯ У ФОРТЕПІАННОМУ КВАРТЕТІ Й. БРАМСА № 3, C-MOLL OP.60

У статті розкривається специфіка ансамблевої фактури у жанрі фортепіанного квартету на прикладі твору Й. Брамса op. 60. В процесі аналізу виявляється, що притаманний цьому зразку жанра симфонізм втілюється композитором варіантно-варіаційними засобами, де важлива роль належить тематичній похідності і мотивній роботі. Вони виступають в брамсівській інтерпретації носієм камерності, яка реалізована за допомогою процесуально-фактурних можливостей інструментального ансамблю визначеного складу. **Мета дослідження** полягає у виявленні ансамблевих особливостей Фортепіанного квартету Й. Брамса c-moll № 3 op. 60 з урахуванням специфіки жанру твору, його драматургії та формотворення. **Методами дослідження** обрані жанровий, що розкриває типологічну сутність фортепіанного квартету, стильовий та інтонаційно-тематичний, що визначає взаємозалежність власне композиційного й ансамблевого письма. **Наукова новизна** одержаних результатів статті полягає у тому, що фортепіанний квартет Й. Брамса № 3 c-moll op. 60, його драматургія та художній зміст розглянуто з позиції ансамблевої партитури, яка включає поняття концертності, симфонічності та камерності. **Висновки.** Фортепіанний квартет Й. Брамса № 3 демонструє притаманне стилю його великих циклічних композицій злиття концертно-симфонічного розмаху авторської думки і камерності письма, які виявляються в надзвичайній деталізації мотивно-тематичного процесу, що охоплює як горизонталь, так і вертикаль музичного тексту. Також простежується тенденція в розкритті акустично-звукового потенціалу ансамблю, яка реалізується в широкій амплітуді сонорних об'ємів – від всеохопності до максимальної згорнутості. Беручи за основу свого Фортепіанного квартету чотиричастинний сонатний цикл, Й. Брамс уникає драматургічної одноманітності, варіюючи характер кожної частини й активно користуючись усталеним арсеналом інтонаційно-образних засобів, узагальнюючи творчий досвід німецького інструменталізму класико-романтичної епохи.

**Ключові слова:** фортепіанний квартет, ансамбль за участю фортепіано, жанр, камерність, Й. Брамс.

**Daria KUTLUIEVA**

Lecturer of the specialized piano department, postgraduate at the Theory of Music Department at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Constitution Square, 11/13, Kharkiv, 61003, Ukraine

ORCID: 0000-0002-2751-5720

**To cite this article:** Kutluieva, D. (2022). Traktovka ansamblija u fortepiannomu kvarteti J. Brahmsa № 3, c-moll op.60 [Interpretation of the ensemble in J. Brahms Piano Quartet № 3, c-moll op. 60]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 114–120, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-16>

### INTERPRETATION OF THE ENSEMBLE IN J. BRAHMS PIANO QUARTET № 3, C-MOLL OP. 60

The article reveals the specifics of ensemble texture in the genre of piano quartet on the example of the work of J. Brahms op. 60. In the process of analysis it turns out that the symponism inherent in this piece is embodied by the composer in variational means, where an important role belongs to the thematic origin and motive work. In the Brahms' interpretation these means act as the representatives of chamberness, which is implemented by texture capabilities of the instrumental ensemble of this composition. **The purpose of this article** is to identify the ensemble features of the Brahms Piano Quartet in c-minor №3 op. 60, taking into account the specifics of the genre of the work, its dramaturgy and formatting. **The methodology of research** consists of genre approach, which reveals the typological essence of the piano quartet, stylistic and intonation-thematic approaches,

which determines the interdependence of the compositional and ensemble writing. **The scientific novelty** of the results of the article shows that the Brahms Piano Quartet №3 in c-minor op.60, its dramaturgy and artistic content are considered from the standpoint of ensemble score, which includes the concepts of concert, symphony and chamber music. **Conclusions.** J. Brahms' Piano Quartet №3 combines the concert-symphonic scope of the author's thought and chamber writing, which are manifested in the extraordinary detail of the motive-thematic process, covering both horizontal and vertical musical score. There is also a tendency in the disclosure of the acoustic and sound potential of the ensemble, which is embodied in a wide range of sonorous volumes – from comprehensiveness to maximum coagulation. Based his Piano Quartet on four-part sonata cycle, Brahms avoids dramatic monotony, varying the character of each part and actively using the established methods of intonation and figurative techniques, summarizing the creative experience of German instrumentalism of the classical and romantic eras.

**Key words:** piano quartet, ensemble with the piano, genre, chamber music, J. Brahms.

**Актуальність проблеми.** У сучасному виконавстві та музикознавстві помітно підвищується інтерес до феномену змішаних ансамблей за участю фортепіано великих складів. Одним з таких жанрів є фортепіанний квартет, широко відображений у творчому здобутку багатьох композиторів різних епох, починаючи від класицизму (В. А. Моцарт, Л. Бетховен), раннього (К. М. Вебер, Ф. Шуберт), зрілого (Ф. Мендельсон, Р. Шуман), пізнього (Й. Брамс) романтизму та закінчуючи музикою ХХ-ХХІ століття. Його популярність у композиторському, виконавському та слухачському середовищі пояснюється поєднанням яскравої концертної репрезентативності, обумовленої участю різноманітних інструментів, з тонкістю камерного письма, що дозволяє втілити багатомірний художній зміст. Особливо це проявляється у зразках романтичного фортепіанного квартету, серед яких найбільш яскравим та популярним є *c-moll* ний квартет Й. Брамса № 3, *op.* 60.

#### **Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

В останні роки вітчизняне музикознавство збагатилося низкою значних досліджень, що розкривають різні аспекти проблематики, пов'язаної з теорією та історією камерно-інструментального ансамблю і його окремих жанрів. Наведемо, зокрема, фундаментальні монографічні праці І. Польської (Польська, 2001) та Л. Повзун (Повзун, 2018) і деякі дослідження: І. Седюка (Седюк, 2018), В. Слупського (Слупський, 2018), К. Чайковської (Чайковська, 2018), І. Смирнової (Смирнова, 2020) та ін. Однак серед багатьох праць, присвячених вивченню ансамблевої музики та різних питань пов'язаних з камерністю, дуже мало робіт, які б ретельно вивчали жанр фортепіанного квартету як особливе явище. Одне з небагатьох виявлених досліджень належить Н. Самойлової, яка охарактеризувала сутність цього жанру й особливості реалізації його властивостей у творах східноєвропейських композиторів (Само-

йлова, 2011). Панорама західноєвропейського фортепіанного квартету представлена в книзі Б. Смолмена, де подібні зразки розглянуті паралельно з фортепіанним квінтетом (Smallman, 1994). Однак автор не ставить собі за завдання визначення жанрової специфіки фортепіанного квартету та виявлення особливостей ансамблевої партитури, внаслідок чого назване питання зберігає свою дискусійність.

**Мета** даної статті полягає у виявленні ансамблевих особливостей Фортепіанного квартету Й.Брамса *c-moll* №3 *op.* 60 з урахуванням специфіки жанру твору, його драматургії та формотворення.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Засновником жанру фортепіанного квартету прийнято вважати В.А.Моцарта, який своїми двома фортепіанними квартетами (*KV* 478 *g-moll* № 1 та *KV* 493 *Es-dur* № 2) створив класичну модель жанру. Протягом подальшого часу, особливо в період Романтизму, жанр фортепіанного квартету набуває розвитку і стає концертним, що відображується у масштабності форми, частіше за все проявленій у чотиричастинному циклі; насиченій та детально розробленій фактурі, яка відображує цілу гаму різноманітних почуттів від ліричних, інтимних до драматичних, епічних; симфонічній драматургії та програмі.

Кульмінацією в еволюції романтичного фортепіанного квартету можна вважати три твори у цьому жанрі Й. Брамса, зокрема останній, *c-moll* ний фортепіанний квартет № 3 *op.* 60, який обрано для аналізу.

Якщо порівняти Фортепіанні квартети В.А. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Шумана та Й. Брамса, стають очевидними відмінності, що стосуються їх місця в стилізовому становленні кожного з названих авторів. Якщо створення зразків цього жанру, що належать першим з означених композиторів, відбувалося на етапі пошуку власних засобів камерно-

ансамблевого висловлювання, виступаючи своєрідними «сходінками» на шляху досягнення художньої якості, то вже Квартети Й. Брамса демонструють індивідуальне розуміння композиторських завдань у цій сфері творчості. Б. Смолмен відзначає в них поєднання «грандіозного симфонічного масштабу», бездоганної структурної логіки і «складного мотивного розв'язку» (Smallman, 1994, pp. 66-67).

Цікавою є також характеристика властивостей брамсівських ансамблів з участю фортепіано, що виявлена дослідницею Л. Кокоревою (Кокорева, 1990, с. 430-463). До неї вона відносить об'ємне звучання і монументальність стилю, що споріднює Фортепіанні квартети Й. Брамса із шуманівськими; протиставлення рояля і групи струнних, за зразком сольного концерту; віртуозно-декоративне начало; трактування клавійного інструмента в дусі пізньоромантичного лістівського піанізму; широкий розмах і великий фресковий штрих, притаманний як музичній формі, так і фактурі. За дужками наведеного узагальнення типових ознак брамсівських Квартетів залишається питання про прояв у них власне камерного начала як глибинної, родової ознаки ансамблевої музики.

Третій фортепіанний квартет, *c-moll*, *op.60* за визначенням музикознавиці І. Храмової відноситься до другого великого періоду розвитку камерно-ансамблевих жанрів у творчості композитора, названого нею «Камерні ансамблі в колі симфоній: 70–80-ті роки», перший субперіод якого («предикт до Першої симфонії») становлять чотири Квартети – три струнних і фортепіанний. (Храмова, 1989, с. 10). На противагу К. Царьової, яка розділяє Струнні і Фортепіанні квартети за ознакою якості поліфонічної техніки і ступенем симфонічності (Царьова, 1986, с. 196), І. Храмова відзначає притаманну їм усім специфічно камерну спрямованість (Храмова, 1989, с. 12). Зокрема, у Фортепіанному квартеті *c-moll* № 3 очевидне превалювання лірики в її різних проявах, включаючи фінал. Лише Скерцо виділяється із цього контексту своїм дещо жакли-вим таємничим колоритом, примушуючи пригадати про «нічні» скерцо Фортепіанних квартетів Ф. Мендельсона і Р. Шумана.

Друга грань камерності висловлювання в Третьому квартеті розкривається в трактуванні ансамблю і фортепіанній фактурі. Й. Брамс не відмовляється від своїх улюблених октавно-

акордових прийомів у партії рояля, донесення музичного тематизму у вигляді дублювань із синхронною грою лівої і правої рук, але використовує оркестральні можливості інструмента дуже економно, приберігаючи їх для найбільш відповідальних етапів композиційно-драматургічного процесу: експонування головної «тези» і кульмінаційних спалахів. Доволі часто фортепіано супроводжує струнне тріо або його окремі голоси, виявляючи при цьому невичерпну фантазію композитора в розмаїтті фактурних прийомів. Активну позицію в донесенні авторської ідеї займають струнні інструменти. Й. Брамс демонструє не лише володіння поліфонічним плетінням голосів, але й красу доручуваних усій групі вертикалей, у чому вбачається особливе ставлення композитора до інструментального тембру – як специфічного звукового феномена, а не «персонажа», або мальовничо-зображальної деталі. Зрештою, слід звернути увагу на уникнення Й. Брамсом зон тривалого панування підвищеної експресії, її нагнітання в очікуванні кульмінації і розв'язки. Аналогічно цьому, він не зловживає частими піками гучнісної динаміки, наслідком чого є діючі моменти її оприявлення.

Новизна Третього квартету порівняно з попередніми розкривається у відмові від «боже-ственних довгот» – багатотемності, розлогості висловлення, повторюваності, хай навіть варіантної, великих фрагментів музичного викладу. Відбувається ретельне відсіювання всього необов'язкового, надмірного, що тягне за собою стиснення музичного часу, його насиченість найбільш істотними для розуміння авторської думки подіями. Напевне, лише в *Andante* Й. Брамс дає собі волю в тривалості ліричного стану, ніби намагаючись «зупинити мить».

Лірико-драматичне *Allegro non troppo* (*c-moll*) компактне, чітко вибудоване і в цьому розумінні класичне. Глибин класичного мистецтва сягає конфлікт «фатальної незаперечності» і «благання». У двочастинній головній темі благання перетворюється на протест, у чому проявляється романтичний принцип образного переосмислення експонованої музичної ідеї. Її втілення доручено фортепіано, яке виявляє тут усю свою звукову міць. Партія струнних позначена *f*, остинатним рухом, який нагадує аналогічний прийом в «Аппассіонаті», а скрипка, відокремлюючись, грає широко розгорнуту мелодію в контрапункті з основною.



Побічна партія (*Es-dur*) доволі велика, має тричастинну будову з кульмінацією в репризи і похідній серединній темі. Її першу фразу подає фортепіано соло в суворій акордовій манері, а у другій фразі – альт і скрипка наділяються власними мелодичними ідеями, ускладнюваними малосекундовими інтонаціями, які зрідка виникають. Серединна (похідна) тема побічної партії цілком доручена фортепіано, ліричне висловлювання якого поживається пунктирними остинато альтя і скрипки. У репризи побічної партії зустрічним рухом прокреслюються лінії теми у фортепіано, баса у віолончелі й імпровізаційні рухи альтя і скрипки. Коротка лірична завершальна тема скрипки, побудована на оспівуваннях, закриває експозицію. Таким чином, експозиція виконана за принципом драматургічного *diminuendo* і не повторюється двічі.

У розробці (також компактній) витриманий принцип антитези, закладений у вступі і реалізований на стикові вступу і головної теми. Тривожне очікування в першому розділі (різні остинато, відтворення фрагменту головної теми в дуеті альтя і скрипки, хроматичний плин у фортепіано *sotto voce, pp*) ніби вибухає вторгненням *tutti* йного *marcato ff* на тих самих інтонаціях. Дві ланки секвенції (в *H-dur* і *A-dur*) вливаються в кульмінаційну зону, у якій Й. Брамс використовує увесь комплекс засобів, вироблених у композиторській практиці історичного минулого: тріольні сигнали, скандування, двічі пунктирний ритм, швидкі злети в широкій теситурі. Замикається цей розділ тією самою темою, що й починався (перша ланка – *G-dur*, друга – *F-dur*) із завершенням на домінанті *c-moll*. Таким чином, другий розділ розробки чітко структурований і являє собою тричастинну репризну форму з модуляцією з *H-dur* у *c-moll*. Однак основна тональність повертається не відразу. Її готує великий предиктовий розділ, де на фоні остинато фортепіанних тріолей струнні інтонують фрази із серединної частини побічної партії: альт і скрипка імітаційно – початкові такти, віолончель одночасно – подальші. Тим самим, якщо мелодичні звороти в момент експонування всієї теми витягувалися в горизонтальну лінію, то тепер згортаються у вертикаль, контрапунктуючи один до одного та готуючи кульмінацію, цього разу надзвичайно стислої, у момент якої ансамблеве *tutti* скандує *motto* в його розгорнутому вигляді.

Звідси починається реприза сонатного *allegro*: на гребені драматургічної хвилі розробки, що відповідає логіці драматичного симфонізму.

Ще одна кульмінація припадає на початок коди – за аналогією із поєднанням розробки і репризи. З погляду функціональності музичної форми коди складно вважати узагальненням попереднього подієвого процесу. Зовсім по-бетховенськи вона наділяється властивостями другої розробки, в якій готується останній кульмінаційний вибух, після чого іде резюме-післямова (*largamente*, великі тривалості): настає момент гальмування музичного часу і переходу з драматичної дієвості в узагальнення-роздум.

Невичерпність конфлікту тягне за собою його продовження в Скерцо (*c-moll*), позначеного драматичною дієвістю з відтінком інфернальності, який вноситься в музичний образ через тотальну остинатність. Відтак драматична ситуація першої частини набуває нового семантичного виміру. Очевидно, що Скерцо не просто змінює сонатне *allegro*, але й пов'язане з ним причинно-наслідковими узами, що проявляється в продовженні «життя» *motto*, а також в підміні традиційного тріо розробковими розділами.

*Motto* експонується в перших же тактах Скерцо: фортепіано, а потім струнне тріо відтворюють імперативний низхідний октавний мотив, який переходить у рояля в малосекундову інтонацію. Із цього комплексу народжується перша тема музичної форми, а потім і контрастна друга, як відповідь на октавний хід фортепіано. Густо покладені октавні «мазки» визначають зміст кульмінації в розробковому епізоді, заснованому на розвитку нової теми із задіянням початкового тематизму. Виразного значення в Скерцо набувають просторові вияви руху. Це стосується, як його спрямованості – то стрімкого сходження, то не менш інтенсивного спадання, так і інтервальних структур, зокрема послідовність стрибків в одному напрямі.

Основу ансамблю становить партія фортепіано. Рояль лише зрідка поступається тематичною функцією учасникам тріо (в діалозі з ними під час викладання другої теми і похідної з матеріалу динамізованої репризи початкової теми розробки). Частіше за все струнна група або дублює партію рояля, або обмінюється з ним репліками у вигляді коротких мотивів, або остинатним рухом (зокрема, який відтво-

рює *motto*), що посилює щільність і багатовимірність фактури. В останніх тактах напруження досягає максимуму в тривалих трелях струнних, завершуючись неочікуваним утвердженням *C-dur*.

Витримане у споглядальних тонах *Andante* (*E-dur*) являє собою зразок брамсівського полімелодизму, варіантності, тематичного проростання, поліфонічності фактури при збереженні її гомофонного складу. Однорідність емоційного стану і вишукане плетиво мелодичних візерунків створюють враження нескінченності музичного процесу. Розмаїття в нього вносять як варіантне перетворення тематизму, зміна фактурних прийомів, так і розшарування часової цілісності на різні горизонти, коли голоси, які утворюють звукову матерію, наділяються власним ритмічним малюнком, ніби перебуваючи у своєму особливому континуумі.

Інструментування початкової теми *Andante* спонукає згадати повільну частину Фортепіанного квартету Р. Шумана: соло віолончелі в супроводі рояля, що пізніше переходить у дует зі скрипкою. Відповідно до притаманної Й. Брамсу техніки варіювання і комбінування, чи не кожний мотив, який складає цю мелодію, є зерном для подальших тематичних перетворень. Так, перший із них – по ступенях великого мінорного септакорду – набуває самостійного значення в партії фортепіано в середньому розділі (у висхідному і низхідному напрямках); мотив із т. 4 (з другої восьмої) буде підхоплений у другій темі першого розділу; висхідний хід у т. 2 стане основою фортепіанного супроводу в цій самій темі; оспівування в т. 5 відгукнуться в репліках рояля там само і под. Така техніка письма дозволяє Й. Брамсу насичити тематично значущими одиницями не лише мелодичний рельєф гомофонної фактури, але і її фон. Це приводить до тематизації всієї музичної тканини. Як приклад сполучення різночасових горизонтів наведемо кульмінаційний момент середнього епізоду. Скрипка і віолончель у зустрічних напрямках відтворюють початковий мотив вихідної теми у вигляді синкопи, альт грає тріолями, ритмічний малюнок у партії фортепіано строго відповідає метричній сітці, у результаті чого пульсація руху по вертикалі не збігається. Зрештою контраст Скерцо і *Andante* здійснюється не лише на рівні образного змісту, але й у плані розкриття жанрового потенці-

алу фортепіанного квартету: його концертно-оркестрового складника в першому випадку, камерно-ансамблевого у другому.

Фінал Третього квартету (*c-moll*) не наділений функцією завершення, узагальнення, проголошення позитивної ідеї. Заявлена в перших двох частинах циклу колізія не вирішується, і фінал сприймається як своєрідна незавершеність – незважаючи на впевнений акорд *C-dur, f* в останніх тактах. Він ніби відкритий у нескінченний плін життя, по суті, зупиняючись на малосекундовій інтонації, яка не має однозначної функційно-гармонічної належності і швидше зупиняє стрімке хроматичне падіння в обсязі трьох октав із послідовним *diminuendo*, ніж досягають якоїсь опори. На цьому фоні звучать «слова прощання» альту і скрипки, які проспівують фрагмент сполучної теми і також «завислих» інтонацій на малій секундні. Можливо, подальший акорд *C-dur* має ознаменувати відповідь – спочатку нерішучу (*pp*), потім упевнену (*f*).

Своєрідність смислового змісту фіналу, його драматургічна спаяність з попередніми частинами циклу зумовили відмову Й. Брамса і від народно-жанрової лексики, і від принципу монтажності з ознаками Рондо. Фінал Третього квартету написаний у суворо витриманій сонатній формі, тематизм якої, включаючи фоновий матеріал, цілком перебуває у сфері ліричної кантילени. Виняток становить «стук долі», який з'являється у кульмінації двочастинної головної партії і пронизує розробку як носій прихованої тривоги або своєрідної нав'язливої ідеї. Уперше ж він тихо і легко інтонується в затакті партії фортепіано у фазі *initio*. Головна тема викладена як триголосся: мелодичний рельєф належить скрипці, у партії лівої руки рояля чітко виділяється розвинута лінія баса, у партії правої панує інтонаційно змістовна фігурація. У лінії рельєфу два найбільш важливі для подальшої тематичної роботи елементи – низхідна терція і висхідний ступеневий хід в обсязі зменшеної квінти – показані відразу, один за одним. У другій частині головної партії скрипка й далі грає соло другий елемент в інверсії. Підключення усієї групи струнних, наділених гострим ритмом, підводить до їхніх кульмінаційних перегуків з роялем, де скандується «стук долі» в бетховенському ритмі, який потім переходить у тріольні фігури.

Центральний розділ фінального *Allegro* незвичний – як і все у Третьому квартеті.

Тривалий час він зберігає похмурий характер, не виходячи за межі тихої звучності. У перших двох розділах майже самодостатнього значення набувають фігурації фортепіано із головної теми з постійним наповненням «стуком долі». Струнні в розосередженому вигляді нагадують окремі звороти з головної і сполучної тем. Межа другого розділу позначена хроматичними послідовностями через усю клавіатуру в партії рояля – так фактично завершиться фінал. У третьому розділі, відзначеному відлунням побічної теми, мелодичні лінії в голосах смичкових більш наповнені. Відновлення фігурації рояля з накладанням окремих фраз струнних знаменує початок четвертого розділу розробки, і лише з початком п'ятого, де збільшення малосекундових зворотів відсилає до зразків сонатного *allegro*, відчувається драматичне крещендування, яке приводить до кульмінації на цьому самому тематичному матеріалі.

Хаотичний рух ламаних октав в обох партіях фортепіано, задіяння найвищих тонів струнної теситури, наполегливе повторення одних і тих самих інтонаційних формул доводить експресію до крайнього ступеня напруження, різкий спад якого і повернення *c-moll* знаменують початок репризи. Її головна подія – раптове, нічим не підготовлене перетворення побічної теми: доручена роялю, викладена багатозвучними акордами *f*, вона набуває гімнічно урочистого забарвлення, що могло б ознаменувати позитивний підсумок колізії фіналу і всього циклу – якоїсь «благої вісті», що пришла як спасіння і перемога, але фрагменти головної теми, які потім багато разів поторюються, і малосекундові інтонації повертають до початкового стану. У коді (*tranquillo*), побудованій на фігураціях фортепіано із затактовим «стуком долі», матеріалі сполучної партії і довгої педалі віолончелі на тоніку *c*, увесь час змінюються ладові барви, і лише останній акорд, як було сказано,

закріплює *C-dur*. У результаті розв'язка лірико-драматичного сюжету залишається під питанням.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Спостереження і висновки, зроблені під час аналізу Фортепіанного квартету №3 Й. Брамса, переконують у своєрідності його жанрового змісту та трактовки ансамблю. Композитор мислить Квартет як твір камерно-концертного плану, до того ж наділений симфонічним розмахом задуму, масштабністю пропорцій, активністю проростання музичних ідей. Акустично-звуковий образ Квартету вирізняється об'ємністю, щільністю, фонічною насиченістю, чому немало сприяє оркестральне трактування фортепіано, у якому вбачається відгук на бетховенське розуміння жанру. Витончена мотивна робота, що охоплює всю музичну тканину, інтенсивний перебіг ансамблевої подієвості, делікатність найбільш інтимних висловлювань забезпечують збереження камерної природи жанру брамсівського Квартету, а розмаїтість фактурно-піаністичних прийомів, прояв віртуозності відсилає до його історико-генетичних джерел, зближуючи із концертним началом. Не менш суттєво, що притаманний цьому твору симфонізм, який передбачає неперервність зростання-становлення авторської думки, втілюється композитором варіантно-варіаційними засобами, з-поміж яких панівна роль належить тематичній похідності і мотивній роботі, що виступає в її брамсівській інтерпретації носієм камерності, реалізуваної за допомогою процесуально-фактурних можливостей інструментального ансамблю визначеного складу. Сформульовані висновки надають перспективи подальшого дослідження жанру фортепіанного квартету як періоду пізнього романтизму, так і творів композиторів ХХ-ХХІ сторіччя, зокрема Г. Малера, Г. Форе, С. Танєєва, А. Шнітке та ін.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Кокорева Л. М. Й. Брамс. Камерные инструментальные ансамбли. Музыка Австрии и Германии XIX века: учеб. пособие. Москва : Музыка, 1990. Т. 2.528 с.
2. Повзун Л. И. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2018. 480 с.
3. Польская И. И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика: монография. Харьков, 2001. 396 с.
4. Самойлова Н. К. Фортепианный квартет в русской музыке: автореф. дис. ... канд. Искусствоведения : 17.00.02. Оренбург, 2011. 22 с.
5. Седюк І. Тенденції розвитку ансамблю для двох фортепіано в музиці ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2018. 20 с.

6. Слупський В. Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця XVII століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2018. 19 с.
7. Смірнова І. Ансамблеве письмо в камерно-інструментальних творах для змішаних складів у творчості німецьких композиторів XVIII-XIX століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Суми, 2020. 213 с.
8. Храмова И. М. Камерно-инструментальные ансамбли Брамса (трактовка жанра и драматургии): автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Киев, 1989. 22с.
9. Царёва Е. М. Иоганнес Брамс: монография. Москва: Музыка, 1986. 383 с.
10. Чайковська К. Ансамбль скрипалів в жанровій системі музично-виконавського мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Суми, 2018. 20 с.
11. Smallman B. The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure, and Scoring. London: Oxford University Press, 1994. 208 p.

#### REFERENCES

1. Kokoreva L. (1990) J. Brahms. Kamernye instrumentalnye ansambli. Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka [J. Brahms. Chamber instrumental ensembles. Music of Austria and Germany in the 19th century]. Moskva : Muzyka [in Russian]
2. Povzun L. (2018) Kamernist yak zhanrovo-stylova paradyhma instrumentalno-ansamblevoi tvorchosti [Chamberness as a genre-style paradigm of instrumental-ensemble creativity]. *Doctor's thesis*. Odesa [in Ukrainian]
3. Polskaya I. (2011) Kamernyy ansambl: Istoriya, teoriya, estetika. [Chamber Ensemble: History, Theory, Aesthetics]. Charkov [in Russian]
4. Samoylova N. (2011) Fortepiannyiy kvartet v russkoy muzyike [Piano quartet in Russian music]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Orenburg [in Russian]
5. Sediuk I. (2018) Tendentsii rozvytku ansambliu dlia dvukh fortepiano v muzytsi XX stolittia [Trends in the development of the ensemble for two pianos in the music of the twentieth century]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkiv [in Ukrainian]
6. Slupskiy V. (2018) Stanovlennia ta rozvytok ansambliu midnykh dukhovykh instrumentiv vid vytokiv do kintsia XVII stolittia [Formation and development of the ensemble of brass wind instruments from the origins to the end of the XVII century]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkiv [in Ukrainian]
7. Smirnova I. (2020) Ansambleve pysmo v kamerno-instrumentalnykh tvorakh dlia zmishanykh skladiv u tvorchosti nimetskykh kompozytoriv XVIII-XIX stolit [Ensemble writing in chamber and instrumental works for mixed compositions in the works of German composers of the XVIII-XIX centuries]. *Candidate's thesis*. Sumy [in Ukrainian]
8. Hramova I. (1989) Kamernno-instrumentalnye ansambli Bramsa (traktovka zhanra i dramaturgii) [Brahms chamber and instrumental ensembles (interpretation of genre and drama)]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kiev [in Russian]
9. Tsaryova E. (1986) Johannes Brahms. Moskva: Muzyka [in Russian]
10. Chaikovska K. (2018) Ansambl skrypaliv v zhanrovii systemi muzychno-vykonavskoho mystetstva [Ensemble of violinists in the genre system of music and performing arts]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Sumy [in Ukrainian]
11. Smallman B. (1994) The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure, and Scoring. London: Oxford University Press [in English]



УДК 78.071.1+ 781.68

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-17>**Юлія ЛЕБІДЬ**

кандидат педагогічних наук, старший викладач факультету музичного мистецтва, Київський національний університету культури і мистецтв, вул. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01601  
ORCID: 0000-0001-6114-572X

**Бібліографічний опис статті:** Лебідь, Ю. (2022). Вплив IRCAM на розвиток музичної культури XX-XXI століття. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 121–125, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-17>

**ВПЛИВ IRCAM НА РОЗВИТОК МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ XX-XXI СТОЛІТТЯ**

**Мета дослідження** – окреслити вплив Інституту дослідження та координації акустики/музики (IRCAM) на розвиток музичної культури XX-XXI століть. **Методологія дослідження** включає використання аналітичного методу задля виокремлення ролі та значення IRCAM. Метод синтезу дозволяє виділити домінуючі риси, що характеризують специфіку електроакустичних творів. Застосування методології культурології необхідне для визначення зв'язків між різними сферами музичної діяльності та ролі технологічного рівня на формування певних напрямків та технік композиції. **Наукова новизна** полягає у визначенні ролі Інституту дослідження та координації акустики/музики (IRCAM) у сучасній музичній культурі та виокремленні внеску Алли Загайкевич у просуванні методик, вивчених у французькій інституції, у вітчизняній композиторській школі. **Висновки.** Відкриття IRCAM стало значною подією в музичному житті. Дана інституція допомагає впроваджувати музичним діячам системну діяльність, що пов'язана з опануванням нових технік композиції, дослідженням акустичних якостей звуку, впровадженням інновацій у творчій процес тощо. Потенціал та прогресивний характер IRCAM розвинувся завдяки керівництву провідного композитора, диригента та теоретика П'єра Булеза. Можна засвідчити, що завдяки можливостям вивчення новацій, що впроваджувались у Інституті дослідження та координації акустики/музики відбувся якісний стрибок у розвитку й вітчизняної музичної культури. Творчість української мисткині Алли Загайкевич, яка пов'язана зі створенням електроакустичних композицій, стала можливою завдяки навчанню у IRCAM. Набутий досвід композитор впроваджує також у педагогічну діяльність, що підтверджується сучасною композиторською практикою її учнів. Написання електроакустичних творів є таким, що має перспективний характер, а їх дослідження може стати темою наступних розвідок.

**Ключові слова:** IRCAM, електроакустика, Алла Загайкевич, техніка, композитор.

**Yuliia LEBID**

Candidate of Pedagogy (Ph.D), Senior Teacher of the Music department of Kyiv National University of Culture and Arts, Konovalets Street, 36, Kyiv, Ukraine, 01601  
ORCID: 0000-0001-6114-572X

**To cite this article:** Lebid, Y. (2022). Vplyv IRCAM na rozvytok muzychnoi kultury XX-XXI stolittia [The influence of IRCAM on the development of music culture of the XX-XXI century]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 121–125, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-17>

**THE INFLUENCE OF IRCAM ON THE DEVELOPMENT OF MUSIC CULTURE OF THE XX-XXI CENTURY**

The **aim** of the research is to outline the influence of the Institute for Research and Coordination of Acoustics / Music (IRCAM) on the development of music culture of the XX-XXI centuries. The **research methodology** includes the use of an analytical method to highlight the role and significance of IRCAM. The method of synthesis allows highlighting the dominant features that characterize the specifics of electroacoustic works. The application of the methodology of cultural studies is necessary to determine the links between different areas of musical activity and the role of the technological level in the formation of certain areas and techniques of composition. The **scientific novelty** is to determine the role of the Institute for Research and Coordination of Acoustics / Music (IRCAM) in contemporary music culture and highlight the contribution of Alla Zagaykevych in promoting methods studied at a French institution in the domestic school of composition. **Conclusions.** The opening of IRCAM was a significant event in music life. This institution helps to introduce musicians with systematic activities related to mastering new techniques of composition, research of acoustic qualities of sound, introduction of innovations in the creative process, etc. The potential and progressive nature of IRCAM has been developed under the guidance of lead composer, conductor and theorist Pierre Boulez. It can be said that

*due to the opportunities to study innovations implemented at the Institute for Research and Coordination of Acoustics / Music, a qualitative leap in the development of domestic music culture has taken place. The work of Ukrainian artist Alla Zagaykevych, which is associated with the creation of electroacoustic compositions, became possible thanks to training at IRCAM. The composer also implements the acquired experience in pedagogical activity, which is confirmed by the modern compositional practice of her students. The writing of electroacoustic works is of a promising nature, and their study may be the subject of further research.*

**Key words:** IRCAM, electroacoustics, Alla Zagaykevich, technique, composer.

**Актуальність проблеми.** В музичній культурі ХХ століття відбувся ряд відкриттів, які істотним чином вплинули на подальший розвиток академічної практики. Зокрема, вкрай важливе значення мало відкриття у Парижі Інституту дослідження та координації акустики/музики (IRCAM). Напрямок розвідок та музичних експериментів, впроваджуваних у ньому, сприяли якісним змінам в сфері музичного мистецтва. Діяльність цього закладу ініціювала формування аналогічних інституцій у інших європейських країнах. До того ж навчання у ньому нерідко ставало значимою віхою для багатьох композиторів, чия творча діяльність в подальшому була пов'язана з використанням тієї методології, яка сформувалась в цьому закладі. Проте значення IRCAM для розвитку музичної практики загалом та української зокрема, досі не ставало предметом окремих досліджень.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблематика, що пов'язана з дослідженням сфери електроакустики, розкривається в ряді публікацій вітчизняних авторів. Питання виконання електроакустичних та аудіовізуальних творів в естетосфері ансамблевої культури України наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття досліджувалось А. Кравченко. Специфіка сучасних композиторських технік крізь призму творчості П'єра Булеза розкривалась у публікації Ю. Лебідь. Розгляд електромузичного інструментарію як еволюційного фактору культури впроваджував у монографії Є. Куц. Домінантні риси сучасного українського музичного мистецтва висвітлювались у роботах О. Ліцевич та О. Овсяннікової-Трель. Певні аспекти творчої діяльності української композиторки Алли Загайкевич представлені в роботах Г. Юферової, І. Ракунової, Ю. Соколової та А. Поліщук. Актуальні проекти А. Загайкевич окреслено в публіцистичній роботі О. Ліцевич. Попри наявні розробки чимало аспектів залишаються не розглянутими, а саме у розрізі впливу IRCAM на розвиток української музичної практики.

**Мета дослідження** – окреслити вплив Інституту дослідження та координації акустики/музики (IRCAM) на розвиток музичної культури ХХ-ХХІ століть.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Розвиток історії мистецтва демонструє системність та взаємозв'язок різних феноменів. Поява музичних інструментів чи технологій створення та обробки звуку впливає на становлення нових технік, стилів композиції тощо. Формування інституцій чи освітніх закладів визначає новітні тенденції у мистецтві. Саме тому надзвичайно важливою подією у розвитку музичної практики ХХ-ХХІ століття стало відкриття L'Institut de recherche et coordination acoustique/musique – Інституту дослідження та координації акустики/музики в 1970 році у Парижі. Ця інституція була заснована провідним французьким композитором, диригентом, педагогом та теоретиком музики П'єром Булезом за підтримки тодішнього президента Франції Жоржа Помпиду, який взяв курс на розвиток культури, економіки та загальну модернізацію країни. Саме за часів його роботи на посту прем'єр-міністра, а згодом і президента, було ініційовано формування інституцій, що опікувались сучасним мистецтвом. Чималу роль відіграло те, що Помпиду був літературознавцем, викладачем літератури й класичних мов та поціновувачем мистецтва. Першим етапом у створенні новітніх інституцій стало відкриття IRCAM, а через сім років - паризького музею сучасного мистецтва – Центру Помпиду. Треба відзначити, що до формування IRCAM у різних містах існували студії електронної музики. Проте за своїми цілями та масштабами вони не могли зрівнятися з французькою інституцією. Серед попередників можна задати «Elektronmusikstudion», яка відкрилась у 1964 році у Стокгольмі та «STEIM», що виникла в 1969 році у Амстердамі.

П'єр Булез був композитором, що став піонером у впровадженні сучасних технік композиції. Кожна з композиційних технік - серіалізм,

алеаторика, електронна музика була апробована у його творчій діяльності. Всі ці методи композиції віднайшли втілення у багатьох інших митців, які орієнтувались на композиторські здобутки Булеза та інших авангардистів (К. Штокхаузена, Л. Ноно, Л. Беріо та ін.). Проте заснування IRCAM дозволило вплинути на поширення принципу написання музичних творів за допомогою технічних засобів. «Згодом він став директором цієї організації, основною метою якої був розвиток електронної музики авангардного спрямування. За допомогою інституту було також реалізовано чимало проєктів для різноманітних кінострічок, де синтезування звуку було базовим принципом поєднання музичних елементів в єдине ціле» (Лебідь, 2021, с. 32). Використання Булезом технологій вплинуло на появу власних електронних творів. Також чимало інших митців отримали змогу перебувати у цьому провідному закладі Європи, ознайомлюючись з останніми розробками IRCAM.

Основним принципом IRCAM є заохочення продуктивної взаємодії між науковими дослідженнями, технологічними розробками та сучасною музичною продукцією. З моменту заснування ця ініціатива поклала основу для діяльності інституту. На сайті установи відзначено основний вектор спрямувань IRCAM, що полягає у пошуку відповіді на питання про взаємовплив технологій та творчого начала. «Одне з головних питань полягає в тому, наскільки важливо сприяти оновленню музичного вираження за допомогою науки і техніки. І навпаки, наскільки специфічні проблеми, пов'язані з сучасною композицією, призвели до інноваційних, теоретичних, методологічних і прикладних досягнень у науці далеко за межами світу музики» (IRCAM). Ця мета реалізується завдяки наявності ряду різних підрозділів, які дозволяють реалізувати як дослідницьку роботу, так і виступати полем для практики митців. Інститут пропонує унікальне експериментальне середовище, де композитори прагнуть розширити свій музичний досвід за допомогою концепцій, виражених у нових технологіях. Наразі зараз в IRCAM функціонує лабораторія STMS (Sciences et technologies de la musique et du son). Також варто відзначити кооперацію композиторів із сценографами, хореографами, акторами, які беруть участь у реалізації концертних програм.

Завдяки появі технологій, впроваджуваних у IRCAM, композитор і музикант-виконавець набувають фактично рівних прав. За допомогою складних алгоритмів та новітніх засобів композиції вони можуть зафіксувати різні комбінації твору, які раніше були недоступні. «Виконавець і сам може бути автором оригінального алгоритму, бо існує безліч комбінацій параметрів, причому ключовим моментом у подібній творчості стає фактор фіксації і стандартизації інструментарію, що дозволяє «задокументувати» авторські здобутки у сфері тембродизайну і згодом відтворити на іншому інструменті та в іншому контексті» (Куш, 2015, с. 124). Звісно подібна практика композиції найбільше здобула розвитку у західноєвропейському просторі. Адже після відкриття у Парижі IRCAM, аналогічні інституції було засновано в Італії (Tempo Real - центр дослідження та викладання музики, який відкрив у Флоренції Лучано Беріо).

Потрібно відзначити, що діяльність IRCAM вплинула не лише на закордонну музичну практику, а й на вітчизняну. О. Берегова відмічає, що вітчизняна музична практика розвивалась дещо відмінно від західноєвропейської моделі. «Феномен українського авангарду – принципово відмінний від інших західноєвропейських моделей – глибинно пов'язаний з прадавніми витоками національного мистецтва й традиціями ментальної генетики художнього мислення» (Берегова, 2013, с. 72). Хоча на сутнісному рівні авангард зарубіжний та вітчизняний дійсно має різний генезис, проте можна казати про безпосереднє засвоєння технологій, впроваджуваних у IRCAM, українськими композиторами.

Серед митців, які отримали можливість навчатись у цьому закладі, можна згадати провідну українську композиторку Аллу Загайкевич, яка нині системно розвиває сферу електроакустики. В 1995 році вона отримала лист з IRCAM щодо можливості потрапити до навчання. Упродовж року Загайкевич опанувала програми для запису та обробки звуку, отримавши унікальний досвід, якого не мали інші українські митці (Загайкевич). Після повернення до Києва, мисткиня завдяки гранту фундації Сороса змогла відкрити студію електронної музики в Національній музичній академії України імені П. Чайковського. На основі

отриманих теоретичних знань та практичних навичок Загайкевич почала навчати створенню музики за допомогою електроніки студентів, які здобували освіту за спеціальністю «композиція» (Ракунова, 2008, с. 3). Паралельно почала здійснюватися робота у напрямку популяризації творів, які створювались в межах даного напрямку. Так Алла Загайкевич ініціювала запуск проєктів «Електроакустика», «EM-visia», стала засновницею Асоціації електроакустичної музики України. Серед проєктів, які реалізовувала А. Загайкевич, варто згадати такі, як «Електроакустика» та «EM-visia». Перший із них став платформою для здійснення студентських проєктів, тоді як «EM-visia» перетворився на явище, в якому поєднуються різні формати мистецьких дій: концерти, майстер-класи» (Соколова, Поліщук, 2021, с. 93). Ці проєкти були спрямовані на підвищення інтересу до сфери електронної та електроакустичної музики. Такі концертні заходи не проводились до цього в українському просторі. Але їх впровадження, як і курсу з електронної музики для студентів в НМАУ мали свої позитивні наслідки. По-перше, помітним явищем стали твори самої Загайкевич, в яких надавалась увага поєднанню електроніки та вокалу. «Доволі часто інструментальні твори композиторки містять вокальні семпли, що базуються на автентичному народному співі» (Соколова, Поліщук, 2021, с. 93). Велика роль у творчій спадщині композиторки надається принципу написання творів, де поєднуються лінії, що виконуються певним інструментом та генеровані шари. Прикладом такої композиції є електроакустичний твір «Mithe IV: K. S.» А. Загайкевич, що занотований у вигляді партитури, де представлено партію скрипки, фортепіано та «зафіксовано драматургію згенерованих композитором електронних фактурних/сонорних шарів» (Юферова, 2021, с. 136). В ньому використано фрагмент «Купальської» пісні, яка була записана у виконанні фольклорного ансамблю з Кіровоградщини. При записі було використано технології синтезу звуку та обробки його в реальному часі. Серед останніх проєктів композиторки можна згадати презентацію перформанса «Місто», над яким окрім Алли Загайкевич «працювали саунд та медіаартисти Ujif\_notfound (Георгій Потопальський), Edward Sol (Едуард Соломкін)» (Ліцкевич, 2021). Він

був представлений на фестивалі високого мистецтва Vouquet Kyiv Stage 2021.

Велику роль мала викладацька практика композиторки, яка сприяла формуванню стійкого інтересу до електроакустики. Кожен твір, написаний студентами-композиторами під час опанування основ електронної музики, згодом презентувався на проєкті «EM-visia». В 2022 році колишня учениця А. Загайкевич - композиторка Анна Аркушина також почне навчатись в IRCAM упродовж року. Серед її електроакустичних творів можна згадати «Let Nobody but the Room», в якому поєднуються звучання флейти та цифровий контент. Тому можна зазначити, що діяльність IRCAM вплинула на європейську музичну культуру загалом та українську зокрема.

Поширення сфери електроакустики потребувала появи колективів, які б працювали у цьому напрямку. Можна згадати ансамбль сучасної музики «ConstantY» (перша назва – «Con-Sonus»), художнім керівником якого є Остап Мануляк, «Ensemble Nostri Temporis». Дані колективи виконують твори як західноєвропейських композиторів, які працюють в сфері нової музики, так і вітчизняних. Поєднання акустичних інструментів та електронних семплів свідчить про органічне «співіснування, що виникає на засадах «пристосування» різних елементів музичної мови один до одного в умовах індивідуально-авторського стилю», їх адаптації до «потреб» музичного смислу в умовах сучасної – мета культурної – свідомості композитора» (Овсяннікова-Трель, 2021, с. 384). Тобто попри те, що принципи композиції є спільними, композиторське мислення дозволяє створити унікальні звучання, які відкривають нові перспективи, що базуються на використанні електромузичних та інтерактивних технологій, які відкривають «неосяжні перспективи для темброво-акустичних і жанрово-композиційних новацій» (Кравченко, 2020, с. 150).

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Відкриття IRCAM стало значною подією в музичному житті. Дана інституція допомагає впроваджувати музичним діячам системну діяльність, що пов'язана з опануванням нових технік композиції, дослідженням акустичних якостей звуку, впровадженням інновацій у творчій процес тощо. Потенціал та прогресивний характер IRCAM розвинувся завдяки керівництву провідного композитора,



диригента та теоретика П'єра Булеза. Можна засвідчити, що завдяки можливостям вивчення новацій, що впроваджувались у Інституті дослідження та координації акустики/музики відбувся якісний стрибок у розвитку й вітчизняної музичної культури. Творчість української мисткині Алли Загайкевич, яка пов'язана зі

створенням електроакустичних композицій, стала можливою завдяки навчанню у IRCAM. Набутий досвід композитор впроваджує також у педагогічну діяльність. Написання електроакустичних творів є таким, що має перспективний характер, а їх дослідження може стати темою наступних розвідок.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Загайкевич Алла Леонідівна. URL: <http://composersukraine.org/index.php?id=583> (дата звернення: 09.02.2022).
2. Кравченко А. Електроакустичні та аудіовізуальні твори в естетосфері ансамблевої культури України (кінець ХХ – початок ХХІ століття). Актуальні питання гуманітарних наук, 2020. Вип 31, том 1. С. 147-151.
3. Кушч Є. Електромюзичний інструментарій як еволюційний фактор культури : монографія. Київ : НАКККіМ, 2015. 160 с.
4. Лебідь Ю. Специфіка сучасних композиторських технік крізь призму творчості П'єра Булеза, 2021. Вип. 39. т. 2. С. 29-32.
5. Ліцкевич О. Як навчитися чути музику свого "Міста": інтерв'ю з композиторкою Аллою Загайкевич. Суспільне. Культура, 29.08.2021. URL: <https://suspilne.media/205452-urad-zatverdiv-poradok-peredaci-kostiv-na-vidnovlenna-pamatok-komunalnoi-vlasnosti/> (дата звернення: 09.02.2022).
6. Овсяннікова-Трель О.А. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. 448 с.
7. Ракунова І. Нові композиторські технології (на прикладі творчості Алли Загайкевич) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2008. 17 с.
8. Соколова Ю.Ю., Поліщук А.В. (2021). Електроакустичні твори Алли Загайкевич та їхній вплив на українське виконавське мистецтво. Інноваційна педагогіка, 2021. 40. С. 92-95.
9. Юферова Г. В. Музичні комп'ютерні технології в комунікаційних процесах у сучасній українській музиці. Дис. канд. мистецтв.; Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2021. – Сумський державний педагогічний університет ім. А.С.Макаренка, Суми, 2021. 255 с.
10. IRCAM. Research Unit STMS. URL: <https://www.ircam.fr/recherche/> (дата звернення: 09.02.2022).

#### REFERENCES

1. Zahaikevych Alla Leonidivna [Zagaykevich Alla Leonidovna]. Retrieved from: <http://composersukraine.org/index.php?id=583> [in Ukrainian].
2. Kravchenko, A. (2020). Elektroakustychni ta audiovizualni tvory v estetosferi ansamblevoi kultury Ukrainy (kinets XX – pochatok XXI stolittia) [Electroacoustic and audiovisual works in the aesthetic sphere of ensemble culture of Ukraine (late XX - early XXI century)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 31, Vol. 1, 147-151 [in Ukrainian].
3. Kushch, Ye. (2015). Elektromuzychnyi instrumentarii yak evoliutsiynyi faktor kultury [Electromusical instruments as an evolutionary factor of culture]. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
4. Lebid, Yu. (2021). Spetsyfika suchasnykh kompozytorskykh tekhnik kriz pryizmu tvorchoosti Pjera Buleza [The specifics of modern compositional techniques through the prism of Pierre Boulez], 39, Vol. 2, 29-32 [in Ukrainian].
5. Litskevych, O. (2021). Yak navchytysia chuty muzyku svoho "Mista": interviu z kompozytorkoiu Alloiu Zahaikevych [How to learn to hear the music of his "City": an interview with composer Alla Zagaykevich]. *Suspilne. Kultura*. Retrieved from: <https://suspilne.media/205452-urad-zatverdiv-poradok-peredaci-kostiv-na-vidnovlenna-pamatok-komunalnoi-vlasnosti/> [in Ukrainian].
6. Ovsianikova-Trel, O.A. (2021). «Nova prostota» yak systemnyi zhanrovo-stylovyi fenomen v suchasnomu muzychnomu mystetstvi ["New Simplicity" as a systemic genre and style phenomenon in contemporary music art]. Odessa: Vydavnychi dim «Helvetyka» [in Ukrainian].
7. Rakunova, I. (2008). Novi kompozytorski tekhnolohii (na prykladi tvorchoosti Ally Zahaikevych) [New composer's technologies (on the example of Alla Zagaykevych's work)]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
8. Sokolova, Yu.Iu., Polishchuk, A.V. (2021). Elektroakustychni tvory Ally Zahaikevych ta yikhniy vplyv na ukrainske vykonavske mystetstvo [Electroacoustic works by Alla Zagaykevych and their influence on Ukrainian performing arts]. *Innovatsiina pedahohika*, 40, 92-95 [in Ukrainian].
9. Iuferova, H. V. (2021). Muzychni kompiuterni tekhnolohii v komunikatsiynykh protsesakh u suchasni ukrainskii muzytsi [Musical computer technologies in communication processes in modern Ukrainian music]. Candidate's thesis. Kyiv: NMAU, Sumy: SDPU [in Ukrainian].
10. IRCAM. Research Unit STMS. Retrieved from: <https://www.ircam.fr/recherche/> [in English].

УДК 78.036KALUSH(477)(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-18>

**Антоніна ЛЕНД'ЄЛ-СЯРКЕВИЧ**

кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва, Мукачівський державний університет, вул. Ужгородська, 26, м. Мукачево, Закарпатська обл., Україна, 89600

ORCID: 0000-0002-4735-1743

**Консуела БУРМАН**

провідний концертмейстер кафедри музичного мистецтва, Мукачівський державний університет, вул. Ужгородська, 26, м. Мукачево, Закарпатська обл., Україна, 89600

ORCID: 0000-0003-3879-7855

**Мирослав ЕКМАН**

концертмейстер кафедри музичного мистецтва, Мукачівський державний університет, вул. Ужгородська, 26, м. Мукачево, Закарпатська обл., Україна, 89600

концертмейстер Мукачівської дитячої школи мистецтв ім. С. Ф. Мартона, вул. Августина Штефана, 2, м. Мукачево, Закарпатська обл., Україна, 89600

ORCID: 0000-0001-8924-907X

**Бібліографічний опис статті:** Ленд'єл-Сяркевич, А., Бурман, К., Екман, М. (2022). «KALUSH» – Rap-колектив на етапі розвитку національного молодіжного хіп-хоп напрямку в українській сучасній музиці. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 126–134, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-18>

**«KALUSH» – RAP-КОЛЕКТИВ НА ЕТАПІ РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОГО МОЛОДІЖНОГО ХІП-ХОП НАПРЯМКУ В УКРАЇНСЬКІЙ СУЧАСНІЙ МУЗИЦІ**

**Мета статті** – проаналізувати розвиток молодіжного хіп-хоп напрямку в українській сучасній музиці в рамках творчої діяльності реп-колективу «KALUSH» в музикознавчій та виконавсько-естрадній ретроспективі в умовах поширення трансформаційних тенденцій та пропаганди якісної реп-культури. Розкрити значення використання автентики та національних фольклорних традицій в інтеграції з електронною музикою в хіп-хоп молодіжного напрямку у естрадній музиці України, сучасному шоу-бізнесі та масовій культурі. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного, аналітичного та мистецтвознавчого методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє з'ясувати особливості Rap напрямку в мистецтві на етапі розбудови та розвитку хіп-хоп культури, зокрема молодіжної субкультури в рамках поширення трансформаційних процесів, які відбуваються в сучасній українській естрадній музиці та шоу-бізнесі. Розглянути впливові фактори гурту «KALUSH» на розвиток реп-музики у виконавській індустрії в рамках використання етно-фольклорних мотивів з електронною музикою в інтегрованій синергії. **Наукова новизна.** Вперше розкриваються основні елементи творчої діяльності гурту «KALUSH» відповідно до розвитку та поширення трансформаційних процесів у сучасному естрадному мистецтві та шоу-бізнесі. Використання інтеграційних етно-фольклорних витоків, українських фольклорних мотивів та електронної музики у рамках розвитку реп-культурної індустрії в шоу-бізнесі як синергетичного жанру молодіжного хіп-хоп напрямку. Помітний внесок колективу у піднесенні української реп-музики на вищій рівень молодіжної субкультури. **Висновки.** Відображення реалій та еволюції реп-музики в естрадному мистецтві перебуває в постійному пошуку нових обличч, які здатні до оновлення напрямку реп-музики. Популяризація національних фольклорних рис, утвердження виконавського реп-колективу «KALUSH» на теренах сучасної української естрадної індустрії в умовах фундаменталізації, глобалізації та комерціалізації на музичному ринку сучасності є малодосліджуваним фактором та перебуває на етапі змін та трансформації.

**Ключові слова:** хіп-хоп, Rap, музична індустрія, гурт «KALUSH», Rap-музика, музична колаборація.

**Antonina LENDIEL-SYARKEVICH**

*Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor at the Department of Musical Arts, Mukachevo State University, 26 Uzhgorodska, Mukachevo, Ukraine, 89600  
ORCID: 0000-0002-4735-1743*

**Consuela BURMAN**

*Leading Accompanist at the Department of Musical Arts, Mukachevo State University, 26 Uzhgorodska, Mukachevo, Ukraine, 89600  
ORCID: 0000-0003-3879-7855*

**Myroslav EKMAN**

*Accompanist at the Department of Musical Arts, Mukachevo State University, 26 Uzhgorodska, Mukachevo, Ukraine, 89600 Accompanist of Mukachevo Children's School of Arts of S.F. Marton, 2 Augustyna Stefana, Mukachevo, Ukraine, 89600  
ORCID: 0000-0001-8924-907X*

**To cite this article:** Lendiel-Syarkevich, A., Burman, K., Ekman, M. (2022). «KALUSH» – Rap-kolektyv na etapi rozvytku natsionalnoho molodizhnoho khip-khop napriamku v ukrainskii suchasni muzytsi. [«KALUSH» is a Rap group at the stage of development of the national youth hip-hop direction in Ukrainian modern music]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 126–134, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-18>

**«KALUSH» IS A RAP GROUP AT THE STAGE OF DEVELOPMENT  
OF NATIONAL YOUTH HIP-HOP DIRECTION IN UKRAINIAN MODERN MUSIC**

*The aim of the article is to analyze the development of youth hip-hop direction in Ukrainian contemporary music within the creative activity of the rap group «KALUSH» in retrospective aspect of musicology and performance. There are discussed the conditions of transformational trends of spreading and promoting quality rap culture. The author has revealed the importance of using authenticity and national folklore traditions in integration with electronic music in hip-hop youth direction in pop music of Ukraine, modern show business and mass culture. There are used the **research methodology** of comparative, historical-logical, analytical and art methods. Such methodological approach allows the author to clarify the features of Rap in art at the stage of formation and development of hip-hop culture, including youth subculture in the spread of transformational processes taking place in modern Ukrainian pop music and show business. The author is considered the influential factors of the group «KALUSH» on the development of rap music of the performing industry and use of ethno-folk motifs with electronic music in the integrated synergy between the band and the audience. **Scientific novelty.** For the first time, the main elements of the creative activity of the KALUSH group are revealed in accordance with the development and spread of transformational processes in modern pop art and show business. There is described the use of integration ethno-folklore origins, Ukrainian folklore motifs and electronic music in the development of the rap-cultural industry in show business as a synergetic genre of youth hip-hop. The author is noticed the significant contribution of the group in raising Ukrainian rap music to a higher level of youth subculture. **Conclusions.** The reflection of the realities and evolution of rap music in pop art is been in constant search of new faces who are able to update the direction of rap music. The popularization of national folklore features, the establishment of the performing rap group «KALUSH» on the territory of the modern Ukrainian pop industry in the conditions of fundamentalization, globalization and commercialization in the modern music market hasn't been studied well and it is at the stage of change and transformation.*

**Key words:** hip-hop, Rap, music industry, KALUSH band, Rap music, music collaboration.

Сучасний музичний ринок та концертна-естрадна українська індустрія переживає період інноваційних викликів, творчих злетів, докорінних та рушійних змін, що позначається появою нових обличь, провадження творчої діяльності різноманітних оригінальних та неформатних виконавців, які вирізняються численними протилежностями, протестами та протиріччями. Патріотичний дух українського музичного мистецтва, естрадні здобутки сучасних виконавців

підтверджуються створенням багаточисельних композицій з авторським та самотутнім вираженням, що відкриває шлях до прихильності слухачько-глядацької аудиторії на звуково-цифрових платформах та на просторах інтернету.

В цей період відбувається широкий резонанс у поширенні нових стильових ознак в різноманітних синестезійних проявах, які зайняли чільне місце в сучасному українському естрадному мистецтві, перейнявши досвід та

надбання ліричної пісенності від світової популярної музики: поп, джаз, рок, фолк, хіп-хоп, R'n'B та інші. Зокрема, від періоду заборони поширення російськомовних виконавців на українській сцені від 2014 року, розпочалася переорієнтація українського шоу-бізнесу на створення національного музичного контенту для ротації композицій на сучасному українському радіо, телебаченні та міжнародних цифрово-звукових мейнстрімових платформах. Це сприяло позитивному виходу українських артистів на значно новий рівень розвитку їхньої творчої діяльності, репрезентуючи власний авторський оригінальний матеріал як неповторну індивідуальність, ставши якісним продуктом для творчої реалізації продюсерських центрів, національних і зарубіжних музичних лейблів.

Особливої популярності набуває використання фольклорних традицій у творчості виконавців української сучасної естради, пошуки інструментарію та автентичності, які надають композиціям яскравого національного забарвлення. Концертні програми, трансляції виступів українських артистів перетворюються на справжні шоу, які характеризуються вдало зрежисованими номерами та яскравими образами. Використання соцмереж Facebook, Instagram та Tik-Tok позитивно відбивається на популяризації творчості артистів серед молоді. Поряд з цим, з'являються виконавці та колективи, орієнтовані на т. зв. чистий андеграунд, який характеризується повноцінною відмовою від онлайн-ресурсів з метою популяризації власної творчості виключно на публіці of-line, що є абсолютним протестом проти цифровізації та діджиталізації у поширенні власної виконавської діяльності.

Враховуючи різножанровість сучасного українського естрадного мистецтва, хіп-хоп займає свою виконавську нішу в шоу-бізнесі та музичному ринку. Зокрема, поява нових імен та обличь в хіп-хоп напрямку, які створюють власні авторські композиції в стилі *Rap*, характеризується речитацією із використанням різноманітних бітів, loop-семплів та інструментарію електронної музики в їх інтегрованому вигляді. Серед них в останній період від 2010 року і до нині власну творчість транслюють такі виконавці – VovaZIL'Vova, Тулім, Міша Крупін, Артем Лоїк, Kurgan feat, Skofka, «KALUSH», BOTASHE, Сальто Назад, PANINI, Grebз,

Youra, STASIK, Alina Pash, T-Fest, 044 Rose та багато інших.

У статті зосереджено увагу на творчій діяльності *Rap*-гурту «KALUSH», який викликає інтерес та прихильність слухачів власною ідентифікацією українського коду, індивідуальною стилізацією та подачею композицій, популяризує та виводячи напрямок українського національного молодіжного хіп-хопу на новий рівень.

**Актуальність дослідження** зумовлена відсутністю відомостей у науковій літературі про розбудову та розвиток хіп-хоп мистецтва як жанру сучасної української музичної естради та шоу-бізнесу, зокрема про внесок колективу «KALUSH» у розвиток та трансформацію *Rap*-музики в Україні з використанням етно-фольклорних мотивів у творчій ретроспективі суспільства та мистецтвознавчої думки.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Вивчення напрямків української масової музичної культури в її багатоаспектності розпочалося відносно недавно, що розглянуто в небагатьох статтях науковців – Н. Барна, Є. Бобровников, Є. Бортник, Л. Гайдамака, В. Герасимов, Л. Гнатюк, В. Гуцал, А. Данилюк, В. Кавун, А. Калениченко, І. Козаченко, А. Мельник, Ю. Пономаренко, В. Пучко, Ю. Рева, В. Скоромний, В. Степурко, О. Устименко-Косоріч, П. Фарина, М. Юрченко, де розкриваються впливи культур різних народів світу та тенденції їх розвитку в контексті персоналізації. Зокрема, проблематика розвитку хіп-хоп індустрії в музичному мистецтві розглядалася в працях М. Бабенюк, К. Бурдіян, А. Верещака, В. Вердиш, І. Гурової, Д. Квятковської, С. Колесник, В. Мусієвського, В. Овсяннікова, І. Роговської, О. Сіненко, О. Столярчук, О. Фостачук, О. Хан, Ю. Шемельної, Б. Шумиловича, О. Щеглова та іншими.

В галузі хіп-хоп індустрії як масової культури, *Rap* посів одне з почесних місць серед інших напрямків сучасної музики. У науковій літературі, автори (С. Бест, А. Гудова, С. Іванов, Д. Келлнер, І. Козубай, С. Колесник, Б. Котовський, І. Кузьменко, В. Луков, Дж. Огбар, Т. Пирова, Т. Рябуха, Д. Садикова, Є. Фролова, А. Хаджи, Р. Хестанов, О. Якубін) аналізують *Rap* як соціально-культурне явище суспільства. Українські науковці рідше за все звертаються до вивчення *Rap*-музики, незважаючи на її широку популярність серед молодого покоління. Вивчення стилістичних прийомів, які викорис-



товувались у процесі написання Рап-текстів порушувалися такими науковцями – А. Артемовою, Д. Балабановим, І. Бебко, Ю. Волошин, І. Григор'євою, А. Дрижак, С. Єрмоленко та А. Кузьменко. Проте, у процесі вивчення Рап-текстів важлива увага приділяється сленгу, який використовують Рап-виконавці у процесі написання власних текстів, вивчалися вітчизняними та зарубіжними науковцями – Я. Андроутс-полус, В. Виноградов, М. Гайнеманн, Г. Генне, Х. Ельзен, Х. Еман, Г. Іванова, О. Конопатенко, У. Лабов, В. Мокієнко, Ю. Нікітіна, Є. Нойланд, Л. Олійник, С. Пиркало, О. Поздняков, Е. Рачієне, О. Романов, М. Ткачівська, В. Хомяков, М. Чун, О. Шапочкіна, П. Шлобінські, К. Шмід, Ж. Шпрекельс тощо.

Враховуючи багатоаспектність досліджень молодіжного хіп-хоп напрямку в масовій культурі та його Рап-розгалуження у різноманітних наукових розвідках, вважаємо явище актуальними і доречним. Вивчення творчої діяльності Рап-гурту «KALUSH», який є новим відкриттям в музично-естрадній індустрії з 2019 року, свідчить про відсутність досліджень та наукових публікацій, що зумовили вибір теми даного дослідження.

**Мета статті** – проаналізувати розвиток молодіжного хіп-хоп напрямку в українській сучасній музиці в рамках творчої діяльності реп-колективу «KALUSH» в музикознавчій та виконавсько-естрадній ретроспективі в умовах поширення трансформаційних тенденцій та пропаганди якісної реп-культури. Розкрити значення використання автентики та національних фольклорних традицій в інтеграції з електронною музикою в хіп-хоп молодіжного напрямку у естрадній музиці України, сучасному шоу-бізнесі та масовій культурі.

#### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Як відомо, напрям **Rap** (англ. жаргонне, гар – стрекотіти) – специфічний вокально-виконавський стиль поп- та рок-музики, один з елементів хіп-хопу, що виник у афро-американській вокальній музиці та зі скоромовки диск-жокеїв, являє собою чи групову ритмізовану речитатцію (яка інтонується або не інтонується) чи промову текстів пісень (відокремлених строф), що інтегрує ритмічний текст з чітко окресленими римами та ритмічною музикою, створеною ударними та електронними інструментами, бітами; типовий для клубних виступів, часто доповнений танцювальним супроводом,

в якому поєднані функції автора і виконавця, єдині образи слухача і виконавця. Як музичний напрям виник у середині 80-х рр. у США, на Україні набув поширення у 90-х рр. ХХ ст. (Tsiuriak, 2019, p. 64; Lukov, 2009, pp. 55 – 56).

Культура «*xin-xon*» характеризується за зовнішніми виглядом музикантів та їх прихильників мішкуватим одягом, «золотими ланцюгами» на шиї, чорними окулярами, численними каблучками на пальцях рук, великим магнітофоном в руках з високочастотною гучною музикою, зміксованою стилізованими бітами. Носіями культури «хіп-хоп» є індивідуальності, які мають нестандартний зовнішній вигляд, слухають та створюють Рап, танцюють breakdance.

Варто відзначити, терміни «*xin-xon*» та «*Rap*» в музиці містять часто взаємопов'язані між собою, охоплюють два елементи: Рап – чітко римований ритмічний речитатив або читка під інтегрований електронний музичний супровід та хіп-хоп – ритм (біт), який задає ді-джеї, як правило, в партії басу або бітів та синтезатора, що є основою жанру... На сьогодні означає обличчя прогресивної поп-музики (Kolesnyk, 2022).

Оскільки більшість Рап-виконавців походять з неблагополучних родин і більшу частку свого життя провели на вулиці, тексти композицій привертають увагу суспільства до гострих соціальних проблем, зокрема проблем молоді на вулицях з неблагополучних районів (Lukov, 2009, pp. 55 – 56).

**Рап-музика** є досить різноманітною за композиційною побудовою, що може характеризуватися як простотою, цікавістю, так і мелодійністю. В їх основі лежить біт – ритмічність пісень. Найчастіше через кожен такт виконується певний акцент – т. зв. клеп (бавовна), снер (чіткий і короткий барабанный удар), перкусія (свистки, ланцюги тощо) або бас-барабан.

Рап є одним із найпопулярніших жанрів сучасної музики. Виконавці цього стилю є свого роду ідолами для певної верстви населення, що відзначено стилістикою в одязі, лексиці, зачісках і т. д. Окремі лексичні пласти (жаргонізми, арго, вульгаризми, діалектизми, просторіччя), злилися разом, утворюючи групу під назвою «*сленг*». Найбільш часто він вживається серед молоді як засіб самовираження, спосіб зашифрованої мови, створюючи мову більш емоційною і яскравою. Сленгові позначення на елементарні слова в Рап-текстах є дуже

популярними серед виконавців. А тому кожен репер дає своїм текстам родзинку у вигляді нового зашифрованого слова.

Цікавим також є прояви етно-Rap. Про те, що вітчизняний хіп-хоп активно розвивається, свідчить поява численних інтернет-ресурсів, платформ та фестивалів. Але в останні роки спостерігається тенденція занурення українського хіп-хопу в глибокий андеграунд.

Щороку з'являються нові цікаві та самобутні виконавці, яким є що виразити у своїх композиціях, і на що слід звернути увагу. Кожен може щось почерпнути для себе з текстів, адже вони розповідають про проблеми з наркотиками, алкоголем, про ті події та стани, які хвилюють сучасну молодь у соціокультурному суспільстві.

Сьогодні рамки Rap-жанру суттєво змінилися, він став настільки мелодійним і приємним на слух, що зайшовши на будь-яку мейнстрім-гову цифрово-звукову платформу (Sound Cloud, Google Play Music, Billboard, iTunes, Rolling Stone, Spotify, Apple Music, YouTubeMusic, Amazon Music, deezer, iTunes Store, Shazam, Sber Zvuk та ін.) або будь-який чарт, отримують аудиторію, яка раніше слухала виключно рок, джаз, поп, g'n'b, та може знайти щось схоже за звучанням у хіп-хопі (Kyrylchuk, 2019).

Саме хіп-хоп як музична домінанта сьогодення, у всьому світі диктує правила та задає тренди моди, шоу-бізнесу, поведінки у житті і з 2005 року є культурою, визнаною ЮНЕСКО, – як відзначає часопис Ennyday... Rap-індустрія довгий час була субкультурою для вузьких мас (Kyrylchuk, 2019).

Саме у зв'язку з необхідністю розбудови та розвитку українського музичного шоу-бізнесу, концертна естрада в стилі хіп-хоп перебуває в постійному русі, пошуку нових обличчя зі своєрідним стилем та оригінальністю. І саме гурт «KALUSH» відзначився цими характерними рисами – власною самобутністю та особливою співдружністю молодих музикантів, які здійснюють великий вплив на український хіп-хоп, створюючи головною музикою нашого часу.

«KALUSH» – сучасний український Rap-гурт в стилі хіп-хоп-, утворений в 2019 році в місті Київ вихідцем з м. Калущ Івано-Франківської області Олегом Псюк, який є лідером та фронтменом колективу (випускник Калуського політехнічного коледжу та Львівського лісотехнічного університету, власник студії

звукозапису і школи вокалу та гри на гітарі «Rolls Voice» в м. Київ). Учасниками гурту є: Ігор Діденчук – вихідець з міста Луцьк, сопілкар, мульти-інструменталіст (грає на понад 50-ти різних музичних інструментах), випускник КНУКіМ факультету музичного мистецтва, учасник українського електро-фолк-гурту «Go\_A») та МС Килиммен – загадковий учасник з Києва, який замаскований екстравагантним образом в костюм з українським килимовим орнаментом, що нагадує татуйований збірний образ калуського супергероя з пострадянським минулим, відображає український музичний дух; танцівник в стилях «breakdance», «хіп-хоп» і «гопак», займається ді-джеїнгом, читає Rap та співає. З 2020 року до тріо колективу долучився як додатковий учасник під псевдонімом – Джонні Дивний (справжнє ім'я Андрій Гандзюк) – бек-вокаліст, Rap-виконавець, однодумець та співтовариш Олега Псюк.

Важливий вплив на формування Rap-стилю виконавця та фронтмена колективу Олега Псюка ще до створення гурту «KALUSH» здійснив калуський репер Nashiem Worryk, після чого ініціативний починаючий музикант створив реліз композиції «Торба», що в подальшому вплинуло та посприяло створенню нового колективу.

Історія гурту розпочалась із допису фронтмена Олега Псюк у соціальній мережі Facebook: він завжди мріяв зібрати хіп-хоп-гурт у зв'язку зі знанням про те, що найкращий продукт створюється лише в команді. На початку 2019 року лідер опублікував заклик на своїй сторінці, шукаючи учасників, яким «зайде» формат його діяльності. Фактом запалу творчої іскри на початковому етапі створення колективу, відома вже Rap-виконавиця Alyona Alyona підтримала перші кроки гурту «KALUSH», опублікувавши в 2019 році на своїй сторінці в соціальній мережі «Instagram» анонс релізу напередодні виходу відео-роботи музикантів на пісню «Не маринуй», тим самим анонсувала запуск власного музичного лейблу під назвою «ENKO». «Сучасна музика, зокрема й Rap, є досить різноманітною, відмінності у стилі часом зумовлені географією, ментальністю та етно-кодом окремих країн», – коментує команда лейблу «ENKO» (Leibl, 2021).

Музична мова та стилістика колективу ґрунтується на використанні синестезії автентичного фольклору та електронної музики, що

створює оригінальний мейнстрім та андеграунд з якісною подачею, нестандартними та іноді не зовсім зрозумілими текстами, розрахованими на широке коло слухачів. Внутрішнє життя колективу сповнене хіп-хопом, лідер Олег Псюк присвячує йому все своє життя та відповідно розмовляє як репер у повсякденності. На відміну від інших українських Рап-виконавців, колектив «KALUSH» відрізняє своєрідний lifestyle, що відображається у командній роботі, окресленню чітких цілей та завдань, організованим менеджментом.

В основі текстів описуються особисті історії з життя та власного досвіду Олега Псюка, створених на суцільних реаліях, що утворюють т. зв. «свідомий» хіп-хоп: бідність, наркоманія, алкоголізм, малооплачувана робота, суєта провінційного міста Калуш. Соціальні проблеми, зокрема анти-пропаганду нездорового способу життя розкривають композиції «Ти гониш» та «Тіпок» із своєрідною назвою-сленгом, представлені в калузькій манері, що притаманна молодим музикантам. Лідер гурту вивів для себе формулу успіху хіта за таким критерієм: фраза у приспіві, яку легко запам'ятати і чесна особиста історія. Як відзначив у публічних заявах сам О. Псюк: «Ця історія, в якій втілена щоденна боротьба з нашими залежностями. Ми кожного дня перебуваємо на рингу, і тільки від нас залежить результат цього бою. Ми на рингу, де тренер – це наш досвід, а глядачі – оточуюче середовище. І скільки б днів підряд ми не перемагали, потрібно не забувати про те, що тільки один невірний крок – і ти знову «будеш падати, тіпок», – як зазначається в тексті пісні... Місія колективу полягає у хорошому впливі на свідомість молодого покоління, здійснити популярність української Рап-музики популярним не тільки в Україні, а й в усьому світі» (Kalush, 2022).

Темп читки Рап-текстів одночасно заплутує та дивує, захоплюючи майстерністю та чіткістю; перед слухачем постає головне завдання – зрозуміти текст композиції. Однак, Рап-колектив умістив у текст і відео важливе соціальне повідомлення – своєрідний протест проти нездорового способу життя та шкідливих звичок. Вони відверто розкривають ці проблеми, які безневинно «за компанію» можуть призвести до неприємних наслідків.

Гурт виконує власні Рап-композиції в стилі найшвидшого флоу (психолого-технічного

зрозумілого емоційного потоку) з використанням калузького сленгу. Як відзначає фронтмен Олег Псюк: «тексти «KALUSH» – це карнавал сленгу, неврівноваженого мамбл-флоу та унікального голосу, яким можна створювати тексти хоч про кав'ярні і це буде звучати моторошно (Nedashkivskiy, 2019).

У листопаді 2019 року після виходу у світ другої відео-роботи «KALUSH» на реліз «Ти гониш», колектив підписав угоду про співпрацю з польським представництвом американського хіп-хоп лейблу *Def Jam*, який входить до одного з найавторитетніших Рап-лейблів світу Universal Music Group, який входить до «великої трійки»; заснований в середині 80-х рр. sound-продюсером Піком Рубін і Расселом Сіммонс із гурту «Run DMC»). Вже з 2020 року колектив увійшов першим до новоствореного українського музичного лейблу «ENKO» Рап-виконавиці Alyona Alyona в колаборації з продюсером Іваном Клименко.

Музичні експерти вважають, що в Рап-колективу «KALUSH» є всі шанси утвердитися на музичному ринку. Редактор російського порталу «The Flow» Андрій Недашківський зауважує: «... за хлопцями цікаво спостерігати, тому що це колектив, створений із протиріч: такого гурту не повинно бути взагалі... Відомий у вузьких колах Псючий син, персонаж, який раніше створював депресивний продукт і не прагнув сподобатися широкому колу слухачів, тепер уживається з людиною, чию шкіру прикрашає візерунок килима замість тату. Треп намагаються інтегрувати з українською етнікою, а народні танці – з брейком» (Sirenko, 2019; Nedashkivskiy, 2019).

Український музичний критик та журналіст, засновник PR-агенції «Много воды» Олександр Варениця пояснює, що незважаючи на другий ренесанс хіп-хопу, поки це набір окремих імен, кожен з яких створює себе самостійно, а монологічної хіп-хоп сцени в Україні немає. Головний маркер – це мова, за допомогою якої читають Рап... сьогодні всередині Рап-сцени не припиняється дискусія про те, що ж таке український Рап. Це виключно Рап українською мовою чи до нього можна зарахувати Рап українських артистів російською? При цьому столицею українського хіп-хопу є Харків, тому що український Рап російською завжди сприймався як норма. В Україні немає свого великого

медіа-простору про Rap. Зокрема, офіційний інтернет-портал «RAP.UA» перезавантажився навесні 2019 року і тільки тепер набирає обертів... Можливо, немає по-справжньому масової аудиторії для такої музики... поки в тренді буде «українізація» культури та квоти на радіо, український Rap залишатиметься в такому ж становищі невизначеності... Маркетинг, лейбли, спонсори – усе буде перебувати в режимі очікування, на паузі...» (Rublevska, 2019).

Серед критиків Rap-спільноти є думка про те, що окрім яскравої обгортки в гурту «KALUSH» більше нічого немає; це штучний продюсерський проєкт, який «хайпує на провінційності»... Але якщо звернути увагу на внутрішнє життя гурту, то можна відзначити, що від інших українських реперів, які також провадять той же lifestyle, «KALUSH» відрізняє те, що в них є команда, чіткі цілі та менеджмент. Репери створюють Rap, продюсер їх скеровує, щоб вони писали змістовні композиції, а менеджери займаються розвитком саме «проєкту», провадять діяльність таким чином, щоб про їхню творчість дізнавалось якомога більше аудиторії (Nikolenko, 2020).

Гурт «KALUSH» налічує в своєму репертуарі понад 20 пісень на українській мові в стилі Rap-, хіп-хоп. Розпочинаючи свою творчу діяльність колектив опублікував на популярному відео-хостингу YouTube свою першу відео-роботу на композицію «Не маринуй», яка за численні дні набрала понад 800 тис. переглядів та в пошуковій системі стала однією з найбільш затребуваних для користувачів інтернету.

Як вважає сам фронтмен гурту Олег Псюк, щоб володіти навиками хіп-хоп читки, то необхідно бути начитаним, зокрема приділяти увагу прочитанню художньої літератури... Можливо, це не головне, але дійсно допомагає... Я впевнений, що цей навик допоможе підібрати відповідну риму, або ж навіть якийсь мінімальний асонанс... Однак потрібно знати якісь непрості словесні звороти... Іноді в складанні рими допомагають спеціально утворені речення, які можна час від часу використовувати... найкращі рими ідуть від розуму... У процесі

сприймання Rapу як стилю важливою складовою, в першу чергу, є музика. Якщо створити відмінний текст за змістом, але флоу (психологічний стан у контексті розуміння) буде не зовсім таким, яким повинен бути, то ніхто не буде аналізувати та здійснювати розбір тексту, він дійсно буде відмінним. Тому, в першу чергу, обмірковуючи про флоу, необхідно при цьому враховувати важливість тексту за своїм змістом... (Mykhailiuk, 2020).

Найбільшу популярність гурт отримав завдяки ліричній Rap-композиції «Зорі», яку вважають головною Rap-подією України 2020 року. Ця композиція зайняла визначальні позиції у популярних хіт-парадах та музичних чартах українського шоу-бізнесу, відео-робота на платформі YouTube охоплює понад 8 млн. переглядів користувачів. Калушанські реалії в пісні «Зорі», про які читав виконавець, були зрозумілі та доступні для шанувальників, отримали численні позитивні відгуки слухачької аудиторії. Душевна подача пісні стала близькою кожному, і демонструє, що «трушний», тобто правдивий Rap може бути ліричним, як інформує інтернет-видання «GALKA.IF.UA» (Kostyniuk, 2020).

Хіти українського гурту – Rap-балада «Зорі», «Я йду», «Додому», «Не маринуй», «Гори», «Таксі» тощо є унікальними в хіп-хоп індустрії, що підкреслюється оригінальними флоу (психологічним станом), ритмами та своєрідною читкою, дарують виняткову атмосферу та «розкачують» слухачів, вводячи в стан драйву, танцювальності, запалюючи серця та створюючи позитивні емоції.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Відображення реалій та еволюції реп-музики в естрадному мистецтві перебуває в постійному пошуку нових обличчя, які здатні до оновлення напряму реп-музики. Популяризація національних фольклорних рис, утвердження виконавського реп-колективу «KALUSH» на теренах сучасної української естрадної індустрії в умовах фундаменталізації, глобалізації та комерціалізації на музичному ринку сучасності є малодосліджуваним фактором та перебуває на етапі змін та трансформації.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Kalush (Калуш): Біографія групи. *Музыкальная интернет-редакция «Salve Music»*. 2022. URL: <https://salvemusic.com.ua/kalush-kalush-biografiya-gruppy/> (дата обращения: 05.02.2022).



2. KALUSH. *Интернет-портал «Wikiwand»*. 2021. URL: <https://www.wikiwand.com/uk/Kalush> (дата звернення: 05.02.2022).
3. KALUSH. *Official YouTube Channel*. 2019 – 2022. URL: <https://www.youtube.com/channel/UCWJULrY4qhbJ0pqnNOrYETg/videos> (дата звернення: 05.02.2022).
4. Кирильчук В. «До тебе? До мене? Підкинем монетку?» Українська «Ракета» готова підірвати реп-простір. *Незалежний новинний портал «20minut.ua»*. 2019. URL: <https://vn.20minut.ua/lyudi/do-tebe-do-mene-pidkinem-monetku-ukrayinska-raketa-gotova-pidirvati-re-10805556.html> (дата звернення: 02.02.2022).
5. Колесник С. Які стилі є в сучасній музиці? Хіп-хоп. *JOURNAL online «Музична освіта»*. 2022. URL: <https://uk.perish.info/1407-what-styles-are-there-in-modern-music.html> (дата звернення: 04.02.2022).
6. Костинюк О. Гурт KALUSH презентував душевний трек «Зорі» (ВІДЕО). *Електронна інформаційно-пізнавальна газета GALKA.IF.UA (Галка.if.ua)*. 2020. URL: <https://galka.if.ua/gurt-kalush-prezentuvav-dushevniy-trek-zori/> (дата звернення: 02.02.2022).
7. Лейбл ENKO представив музичний плейлист-дослідження світової музики. *Український портал про реп та лайфстайл «RAP.in.ua»*. 2021. URL: <https://rap.ua/enko-playlist/> (дата звернення: 04.02.2022).
8. Луков В. Хіп-хоп культура. *Наша молодь*. 2009. №1. С. 55 – 56.
9. Михайлюк З. «В житті було багато бруду»: про що розповідають треки гурту «KALUSH». *FRANKIVSK trend*. 2020. URL: <https://frankivsk-trend.in.ua/ru/fullarticle-2242-v-zhizni-bylo-mnogo-gryazi-o-chem-rasskazyvayut-treki-gruppy-kalush> (дата звернення: 05.02.2022).
10. Недашківський А. 8 фактів про Псючого Сина, фронтмена групи Kalush. *Український портал про реп та лайфстайл «RAP.in.ua»*. 2019. URL: <https://rap.ua/8-faktiv-pro-psyuchogo-sina-frontmena-grupi-kalush/> (дата звернення: 05.02.2022).
11. Ніколенко О. 8 українських реперів, які виводять жанр на новий рівень. *Red Bull Ukraine LLC*. 2020. URL: <https://www.redbull.com/ua-uk/ukrainian-hip-hop> (дата звернення: 05.02.2022).
12. Рублевська Р. «Ти гониш». Соліст реп-гурту Kalush навчався в технікумі та працював на бетонному заводі. Зараз він записує треки на великому американському лейблі. Як у нього це вийшло? *Интернет-видання «Бабель»*. 2019. URL: <https://babel.ua/texts/39783-ti-gonish-solist-rep-gurtu-kalush-navchavsya-v-tehnikumi-ta-pracyuvav-na-betonnomu-zavodi-zaraz-vin-zapisuye-treki-na-velikom-amerikanskomu-leybli-yak-u-nogo-ce-viyshlo> (дата звернення: 05.02.2022).
13. Сіренко С. Від заводу до американського лейблу: історія Олега Псюка та гурту «Kalush». *Суспільно-політичний портал Івано-Франківська та Прикарпаття «МІСТО»*. 2019. URL: <https://mi100.info/2019/12/22/vid-zavodu-amerykanshogo-lejblu-istoriya-olega-psyuka-ta-gurtu-kalush/> (дата звернення: 02.02.2022).
14. Цюряк І., Федорченко В. Сучасна масова музична культура в системі підготовки студентів мистецьких спеціалізацій. Методичні рекомендації до самостійної та індивідуальної роботи студентів. Ч. 2. доповнена. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. Івана Франка, 2019. 64 с.

## REFERENCES

1. Kalush (Kalush): Byohrafiya hruppy. (2022). [Kalush (Kalush): Biography of the group]. *Muzykálnaia internet-redaktsiia «Salve Music» – Musical Internet edition of «Salve Music»*. URL: <https://salvemusic.com.ua/kalush-kalush-biografiya-gruppy/> (date accessed: 05.02.2022) [in Russian].
2. KALUSH. (2021). [KALUSH]. *Интернет-портал «Wikiwand» – Internet-portal «Wikiwand»*. URL: <https://www.wikiwand.com/uk/Kalush> (date accessed: 05.02.2022) [in Ukrainian].
3. KALUSH. (2019-2022). [KALUSH]. *Official YouTube Channel*. URL: <https://www.youtube.com/channel/UCWJULrY4qhbJ0pqnNOrYETg/videos> (date accessed: 05.02.2022) [in English].
4. Kyrylchuk, V. (2019) «Do tebe? Do mene? Pidkynem monetku?» Ukrainka «Raketa» hotova pidirvaty rep-prostir [«To you? To me? Shall we toss a coin?». Ukrainian «Rocket» is ready to blow up the rap space]. *Nezaleznyi novynnyi portal «20minut.ua» – Independent news portal «20minut.ua»*. URL: <https://vn.20minut.ua/lyudi/do-tebe-do-mene-pidkinem-monetku-ukrayinska-raketa-gotova-pidirvati-re-10805556.html> (date accessed: 02.02.2022) [in Ukrainian].
5. Kolesnyk, S. (2022). Yaki styli ye v suchasni muzytsi? Hip-hop. [What styles are there in modern music? Hip-Hop]. *JOURNAL online «Muzychna osvita»*. URL: <https://uk.perish.info/1407-what-styles-are-there-in-modern-music.html> (date accessed: 04.02.2022) [in Ukrainian].
6. Kostyniuk, O. (2020). Hurt KALUSH prezentuvav dushevnyi trek «Zori» (VIDEO). [KALUSH band presented the soulful track «Zori» (VIDEO)]. *Elektronna informatsiino-piznavalna hazeta GALKA.IF.UA (Halka.if.ua) – Electronic information and cognitive newspaper GALKA.IF.UA (Galka.if.ua)*. URL: <https://galka.if.ua/gurt-kalush-prezentuvav-dushevniy-trek-zori/> (date accessed: 02.02.2022) [in Ukrainian].
7. Leibl ENKO predstavyyv muzychnyi pleilst-doslidzhennia svitovoi muzyky. (2021). [The ENKO label presented a music playlist-study of world music]. *Ukrainskyi portal pro rep ta laifstail «RAP.in.ua» – Ukrainian portal about rap and lifestyle «RAP.in.ua»*. URL: <https://rap.ua/enko-playlist/> (date accessed: 04.02.2022) [in Ukrainian].

8. Lukov, V. (2009). Khypp-khop kultura. [Hip-hop culture]. *Nasha molodezh – Our youth*. 1, 55 – 56 [in Ukrainian].
9. Mykhailiuk, Z. (2020). «V zhytti bulo bahato brudu»: pro shcho rozpovidaiut treky hurtu «KALUSH». [«There was a lot of dirt in life»: what the tracks of the band «KALUSH» tell about]. *FRANKIVSK trend*. URL: <https://frankivsk-trend.in.ua/ru/fullarticle-2242-v-zhizni-bylo-mnogo-gryazi-o-chem-rasskazyvayut-treki-gruppy-kalush> (date accessed: 05.02.2022) [in Ukrainian].
10. Nedashkivskiy, A. (2019). 8 faktiv pro Psiuchoho Syna, frontmena hrupy Kalush. [8 facts about Psyhyj Son, the frontman of group Kalush]. *Ukrainskyi portal pro rep ta laifstail «RAP.in.ua» – Ukrainian portal about rap and lifestyle «RAP.in.ua»*. URL: <https://rap.ua/8-faktiv-pro-psyuchogo-sina-frontmena-grupi-kalush/> (date accessed: 05.02.2022) [in Ukrainian].
11. Nikolenko, O. (2020). 8 ukrainskykh reperiv, yaki vyvodiat zhanr na novyi riven. [8 Ukrainian rappers who take the genre to a new level]. *Red Bull Ukraine LLC*. URL: <https://www.redbull.com/ua-uk/ukrainian-hip-hop> (date accessed: 05.02.2022) [in Ukrainian].
12. Rublevska, R. (2019) «Ty honysh». Solist rep-hurtu Kalush navchavsia v tekhnikumi ta pratsiuvav na betonnomu zavodi. Zaraz vin zapysuie treky na velykomu amerykanskomu leibli. Yak u noho tse vyishlo? [«Ty honysh». The soloist of the rap group Kalush studied at the technical school and worked at a concrete plant. He is currently recording tracks on a biggest American label. How did he do it?]. *Internet-vydannia «Babel» – Internet issue «Babel»*. URL: <https://babel.ua/texts/39783-ti-gonish-solist-rep-gurtu-kalush-navchavsya-v-tehnikumi-ta-pracyuvav-na-betonnomu-zavodi-zaraz-vin-zapisuye-treki-na-velikomu-amerikanskomu-leybli-yak-u-nogo-ce-viyshlo> (date accessed: 05.02.2022) [in Ukrainian].
13. Sirenko, S. (2019) Vid zavodu do amerykanskohe leiblu: istoriia Oleha Psiuka ta hurtu «Kalush». [From the factory to the American label: the story of Oleg Psyuk and the group of «Kalush»]. *Suspilno-politychnyi portal Ivano-Frankivska ta Prykarpattia «MISTO» – Socio-political portal of Ivano-Frankivsk and Prykarpattia «MISTO»*. URL: <https://mi100.info/2019/12/22/vid-zavodu-amerykanskohe-lejblu-istoriya-olega-psyuka-ta-gurtu-kalush/> (date accessed: 02.02.2022) [in Ukrainian].
14. Tsiuriak, I., & Fedorchenko, V. (2019). Suchasna masova muzychna kultura v systemi pidhotovky studentiv mystetskykh spetsializatsii. [Modern mass music culture in the system of training students of art specializations]. *Metodychni rekomendatsii do samostiinoi ta indyvidualnoi roboty studentiv – Methodical recommendations for independent and individual work of students* (Vol. 2). Zhytomyr: Publishing house of Zhsu named after Ivan Franko [in Ukrainian].

УДК 783.2:78.071.1(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-19>

### **Ірина МАТІЙЧИН**

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри методики музичного виховання і диригування, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вулиця Івана Франка, 24, м. Дрогобич, Львівська обл., Україна, 82100, [iryam65@ukr.net](mailto:iryam65@ukr.net)  
ORCID: 0000-0003-2153-8689

**Бібліографічний опис статті:** Матійчин, І. (2022). Модифікація жанрів літургійної та паралітургійної музики у творчості сучасних українських композиторів. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 135–141, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-19>

## **МОДИФІКАЦІЯ ЖАНРІВ ЛІТУРГІЙНОЇ ТА ПАРАЛІТУРГІЙНОЇ МУЗИКИ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

**Мета статті** – висвітлити різновиди модифікації жанрів літургійної та паралітургійної музики у творчості сучасних українських композиторів і окреслити тенденції жанрових змін у цій сфері. **Методи дослідження.** Для досягнення мети було використано такі методи: джерелознавчий та музикознавчий (при вивченні джерельної бази дослідження), порівняння, аналізу і синтезу (при зіставленні нових, похідних жанрових утворень із первинними, родовими жанровими моделями літургійної та паралітургійної музики), узагальнення (при визначенні тенденцій та формуванні висновків дослідження). **Наукова новизна.** Узагальнено наявні у сучасних творах українських композиторів модифікації жанрів літургійної та паралітургійної музики та показано тенденції жанрового оновлення кожного з них. **Результати і висновки.** У композиторській творчості наших сучасників спостерігаємо інтерес до всіх традиційних жанрів української літургійної та паралітургійної музики. Модерні інтерпретації літургійних жанрів у творчості українських композиторів можна вважати індивідуальним переосмисленням постійно діючої (в радянських умовах – на маргінесі культурного життя суспільства) релігійно-обрядової традиції, яка отримала новий поштовх для розвитку після падіння комуністичної системи. Умвне розділення нових творів літургійного жанру по лінії богослужбові/концертні відбулося через застосування композиторами новаторської музичної мови, незвичної для сприйняття духовенства, вірян, та й загалом непідготовленої публіки. Подібну динаміку розвитку спостерігаємо і в жанрі духовної пісні, яка, переживши напіввідпільно радянський період, розділилася на кілька жанрових різновидів: паралітургійну пісню, хорову пісню релігійного змісту для концертного виконання, камерну пісню релігійного змісту у супроводі музичних інструментів. Натомість жанр хорового концерту фактично відродився після тривалого забуття, також давши різні відгалуження, в основі яких духовне чи світське спрямування художнього змісту творів. Своєрідною знахідкою жанру став такий його інваріант як фольк-концерт. Біблійні псалми, які колись надихали авторів до написання літургійної та паралітургійної музики, у творчості багатьох сучасних композиторів трансформувалися в окремі жанри хорової музики позалітургійного спрямування. Сучасні тенденції до жанрових змін (синтезу, трансформації, модернізації), часто доповнені засобами театралізації, дають широке поле для подальших досліджень у цій сфері.

**Ключові слова:** літургійна та паралітургійна музика, модифікація жанрів, творчість сучасних українських композиторів.

### **Iryna MATIYCHYN**

PhD in Art, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Technique of Musical Education and Conducting, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, 24 Ivan Franko Street, Drohobych, Ukraine, 82100, [iryam65@ukr.net](mailto:iryam65@ukr.net)  
ORCID: 0000-0003-2153-8689

**To cite this article:** Matiichyn, I. (2022). Modyfikatsiia zhanriv liturhiinoi ta paraliturhiinoi muzyky u tvorchosti suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv. [Modification of genres of liturgical and para-liturgical music in the works of modern Ukrainian composers]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 135–141, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-19>

## **MODIFICATION OF GENRES OF LITURGICAL AND PARA-LITURGICAL MUSIC IN THE WORKS OF MODERN UKRAINIAN COMPOSERS**

**The aim** of the research paper is to highlight modifications of genres of liturgical and para-liturgical music in the works of modern Ukrainian composers and to outline trends in genre changes in this area. **Research methods.** The research was based on the following methods: source study and musical analysis (in studying the source base),

*comparison, analysis and synthesis (in comparing the new derived genre formations with primary generic genre models of liturgical and para-liturgical music), generalization (in identifying trends and developing research conclusions).* **Scientific novelty.** The research paper consolidated the modifications of liturgical and para-liturgical music genres found in modern works of Ukrainian composers and showed the trends towards genre renewal. **Results and conclusions.** There has been the revival of the interest shown by modern composers in all traditional genres of Ukrainian liturgical and para-liturgical music. Modern interpretations of liturgical genres in the works of Ukrainian composers can be considered an individual rethinking of a permanent religious and ceremonial tradition (in Soviet times – on the fringes of cultural life), which, with the fall of Communism, received a new impetus for further development. The new works of the liturgical genre were roughly divided into devotional and concert because composers used innovative musical language that was different from what the clergy, worshippers and lay public had been accustomed to. A similar dynamics of development is observed in the genre of spiritual songs, which, having survived the semi-underground Soviet period, were divided into para-liturgical pieces, choral religious pieces for concert performance, and chamber religious pieces accompanied by musical instruments. Instead, the genre of choral concert was actually revived after many years of neglect. It gave rise to various branches based on sacred or secular content of works. Such invariant of the genre as a folk concert proved to be a real find. Bible psalms that once inspired authors to compose liturgical and para-liturgical music are transformed into a separate genre of non-liturgical choral music in the works of many modern composers. The modern trends towards genre modifications (synthesis, transformation, modernization), which are often supplemented with theatrical performer means, leave ample room for further research in this area.

**Key words:** liturgical and para-liturgical music, modification of genres, creative works of modern Ukrainian composers.

**Актуальність проблеми.** До створення композицій релігійного змісту вдавалася більшість українських композиторів, хоча радянський період на довгі роки призупинив традицію написання духовної музики на теренах України. Падіння радянського режиму і здобуття Україною незалежності дали змогу композиторам повернутися до жанрів духовної музики, використовуючи сучасний арсенал виразових засобів та творчо переосмисливши надбання попередніх поколінь. Дослідження трактувань сучасними композиторами жанрів духовної музики важливе для розуміння процесів можливого/допустимого оновлення музичної мови у цій сфері та пошуку шляхів подолання суб'єктивного розмежування між літургійною музикою богослужбового та концертного спрямування.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У працях українських науковців бачимо спроби осмислити і структурувати за жанровими моделями масив сучасної музики релігійного спрямування. А. Ткаченко у своєму дисертаційному дослідженні (2016, с. 82) виокремлює два провідні напрямки у сфері духовної музики: перший представлений канонічними композиціями, другий – творами неканонічних жанрів. Іншу класифікацію пропонує О. Тищенко, розділяючи хорові твори духовної тематики за такими ознаками:

- 1) зорієнтовані на богослужбне використання;
- 2) написані з огляду на модель обряду;
- 3) звернені на жанрову модель;
- 4) створені за власною авторською моделлю (Тищенко, 2011, с. 17).

У дослідженні М. Антоненко (2020, с. 15) пропонується розмежування між літургійною та паралітургійною музикою, створеною церковними композиторами, і такою ж музикою, створеною світськими композиторами. Жанрову палітру духовних творів українських композиторів також розглядали у своїх працях Н. Александрова, О. Мануляк, О. Коменда, О. Криворукова, Н. Варакута, А. Каменєва, О. Стаценко та ін. Згадані науковці заклали підґрунтя для подальшого дослідження питань жанрового оновлення духовної музики на сучасному етапі.

**Мета статті** – висвітлити різновиди модифікацій жанрів літургійної та паралітургійної музики у творчості сучасних українських композиторів і окреслити тенденції жанрових змін у цій сфері.

**Виклад основного матеріалу.** В основі умовного поділу на церковних та світських композиторів лежить міра відображення у їх творах первинної жанрової моделі богослужіння як релігійного культу. Аналізуючи літургії, створені для богослужбового використання (митрополита Іонафана (Єлецьких), протодиякона Д. Болгарського, Р. Гурка, М. Ливиненка, І. Сахна, В. Файнера та ін.), дослідники відзначають намагання композиторів відобразити у партитурі всі складові богослужіння, а також застосовувати традиційні засоби музичної виразності. Поза тим, кожен з церковних композиторів оперує своїми інтонаційними пластиками, звертаючись у творчості до різних джерел літургійного співу. Так, о. Іонафан у своїх творах вдається до канонічних стародавніх роз-



співів («Гласова літургія», «Степенні антифони древніх розспівів» та ін.), Д. Болгарський зосередився на відродженні давніх розспівів Києво-Печерського монастиря (збірки «Єктенії», «Всенощне бдіння» та ін.), І. Сахно у своїй творчості опирається на візантійський, знаменний, а також грузинський розспів («Літургія Візантійського розспіву», «Піснеспіви богослужбового обіходу стародавніх розспівів», «Піснеспіви обіходу грузинської церкви»), а В. Файнер поєднує у композиціях греко-слов'янський мелос із здобутками європейських поліфоністів та українських творців паралітургійних жанрів («Літургія в хорально-поліфонічному стилі», «Всенощна в поліфонічному стилі» та ін.) (Антоненко, 2020).

У творчості світських композиторів також зустрічаємо літургійні твори, створені з урахуванням всіх богослужбових канонів і теоретично призначені для церковних відправ. Але складність і незвичність їх музичної мови є пересторогою для включення цих композицій у репертуар церковних хорів на сьогоднішній день. З іншого боку, концертне виконання таких композицій передбачає здійснення певних купюр деяких суто богослужбових фрагментів, або й часткового редагування первісного твору.

Першою богослужбовою музикою сучасного українського композитора, що прозвучала у Володимирському соборі в Києві, стала Літургія № 1 Л. Дичко, надавши нового дихання духовній творчості українських мистців і водночас відроджуючи давні традиції церковної музики. Н. Александрова у своїй дисертації відзначила: «Саме Літургії Л. Дичко є взірцем музично-авторського розуміння літургійного тексту, обумовлюють головні тенденції розвитку літургійної музики у творчості сучасних українських композиторів, зокрема, стильовий плюралізм – множинність неостильових орієнтацій, пріоритетне значення стилістики канта і обіходних розспівів, посилення емоційної експресії, образної контрастності» (2008). Поза тим, нова музична мова Літургій Л. Дичко дала підстави окремим науковцям трактувати їх як паралітургійні композиції (Антоненко, 2020, с. 96), сигналізуючи про суб'єктивне відчуття трансформації (чи зсуву) первинної жанрової моделі у споріднену сферу.

Іншим прикладом трактування канонічного жанру постає твір М. Шука «Літургійні

славослів'я Іоанна Златоуста», створений у двох мовних редакціях – давньослов'янській та українській. Попри дотримання автором питомих ознак богослужбового чину, твір спрямований на концертне виконання. У ньому поєднано жанрово-стильові ознаки грецького, знаменного розспівів, середньовічно-католицького (григоріанський хорал, юбіляції, Alleluia), партесного співу, хорового концерту тощо (Камінева, 2020, с. 133).

Варто зазначити, що синтез православних і католицьких літургійних традицій втілений у творах багатьох українських композиторів сучасності («Літургія Миру» о. Іонафана, «Акафіст до Пресвятої Богородиці» В. Камінського, «Українська Кафолічна Літургія» О. Козаренка, «Нехай прийде царство Твоє» Є. Станковича, «На смерть Ісуса» В. Рунчака та ін.). Цікавим прикладом органічного поєднання різних традицій та творчих манер є «Архиєрейська Божественна Літургія з нагоди 2000-ліття Різдва Христового» О. Козаренка та В. Камінського, автори якої майстерно комбінують різножанрові мовностильові компоненти не тільки літургійної та паралітургійної, а й світської музики (Мануляк, 2009, с. 126-132).

Позбавлені конфесійних та ідеологічних обмежень, світські композитори України часто звертаються у своїй творчості до жанрів, пов'язаних із католицькою релігійною практикою («Stabat Mater» Г. Гаврилець, Реквієм «Lux aeterna» М. Шука, «Kyrie Eleison» В. Польової, «Gloria» Б. Сегіна, «Agnus Dei» та «Kyrie eleison» Б. Фроляк, «Cantus aeternus» С. Луньова, Фрагменти латинської літургії для мішаного хору і органа О. Щетинського та ін.). У цій тенденції ми вбачаємо відображення глобалізаційних процесів, що спонукають українських композиторів включатися у культурно-мистецький контекст прогресивної західної цивілізації. Поза тим, О. Мануляк застерігає, що музичні твори, «написані на латинський текст або жанрово пов'язані з ареалом західної церковної традиції, частково «мігрують» у площину західноєвропейських мовностильових традицій, в більшій чи меншій мірі втрачаючи зв'язок зі сферою національної музично-інтонаційної етнохарактерності» (2009, с. 99). Це з однієї сторони вкотре доводить органічний зв'язок музики і слова, а з другої – ставить під сумнів надмірне захоплення

чужою культурно-релігійною традицією, композиторське практикування в якій варто розглядати передовсім як творчий експеримент, спрямований на використання жанрово-стильових матриць західної церковної культури в новаторських духовних творах з сучасною музичною мовою. Українські композитори вільно використовують структурні компоненти канонічних жанрів, переставляють частини чи видаляють деякі з них, нерідко сакральні тексти комбінують із авторськими, скорочують фрази, часто розгортаючи музичну побудову на одному слові чи інципітному рядку. Визначальним критерієм для таких композиторських виявів в умовах свободи творчості залишається їхня художня доцільність, відповідність вибраних форм і засобів поставленій меті.

Однією з граней взаємодії східних і західних церковних впливів є включення інструментального компонента в музичну тканину православних відправ (деякі літургійні композиції о. Іонафана, О. Козаренка, В. Камінського, В. Степурка та ін.)<sup>1</sup>. З огляду на це написані на основі оригінального ірмологійного матеріалу «Богородичні догмати XVII ст.» В. Степурка для солістів, мішаного хору, органа та симфонічного оркестру автор визначає як українську православну месу. А широке використання Є. Станковичем симфонічного оркестру у духовних творах дало підстави О. Коменді стверджувати, що «Є. Станкович «асимілює» духовні жанри у сферу симфонічного письма, і таким чином «переводить» даний жанр у область гетерогенного» (2006, с. 51). Більше того, хорові жанри духовної музики нерідко трансформуються у творчості сучасних композиторів у жанри інструментальні, які тільки програмною назвою і художнім змістом пов'язані із літургійною чи паралітургійною першоосновою («Єктенія заупокійна» для симфонічного оркестру Є. Станковича, «Ірмологіон» для камерного оркестру О. Козаренка, «Нині отпускаєши» для 15 інструментів О. Щетинського, «До Марії» для струнного оркестру Г. Гаврилець, «Messa da requiem» для баяна В. Рунчака, фортепіанний концерт «Ave Maria» А. Караманова, «De profundis» для фортепіано М. Шука та ін.). Окремо хочеться назвати інструментальний «Requiem-quartet» Є. Петриченка, доповнений фонограмою автентичних траурних голосінь. Модернізація жанрів за рахунок вико-

ристання новітніх технічних засобів також стає одним із способів їх оновлення.

Заупокійна відправа присутня і у хоровій творчості українських композиторів, знову ж таки відображаючи як православні, так і католицькі традиції похоронних богослужінь. «Панахиду за померлими з голоду» Є. Станковича О. Коменда (2006, с. 52) вважає яскравим прикладом ораторіально-симфонічного трактування православного заупокійного жанру (з використанням прийому виокремлення інструментальних та вокальних «персонажів», що свідчить про відображення у творі рис драматичного жанру). Ознаки симфонічного жанру дослідниця вбачає і в «Реквіємі за Ларисою» В. Сильвестрова, доволі інтимному творі, в якому фрагменти латинського канонічного тексту доповнюються поезією Т. Шевченка. Аналізуючи особливості жанрової інтерпретації Реквієму. О. Коменда відзначає «суттєвий відхід композитора від первинної жанрової моделі в бік посилення ролі художньо-сміслової концепції... [яка] постає єдиним організуючим фактором авторської рефлексії і віддзеркаленням високого ступеню авторської свободи» (2006, с. 53).

Важливим здобутком сучасної доби є відродження і переосмислення вельми цінного в українській музичній культурі паралітургійного жанру – хорового концерту. Палітра композиторських інтерпретацій жанру хорового концерту доволі різноманітна, тож можна говорити про його авторські концепції. Водночас відносно стала семантика жанрової моделі дозволила В. Осипенку стверджувати: «Характерною ознакою хорового концерту як концептуального жанру вітчизняної хорової музики є орієнтація на Традицію, на її Культурного Героя як уособлення нерозривної єдності людини з рідним етносом» (2005, с. 15). А М. Варакута (2015, с. 28) пов'язує відродження хорового концерту не так із зверненням до старовинних його форм, як з появою нового жанрового феномена, в якому духовна сутність збагатилася іншими змістовими компонентами, зокрема, фольклорною і світською тематикою, відповідно вона визначає три напрямки модифікацій хорового концерту у наш час: фольклорний, світський і духовний. Наголошуючи на головній ідеї хорового концерту – максимальній демонстрації можливостей хорового ансамблю-

<sup>1</sup> Поки що йдеться про концертне виконання таких композицій.

вання (з чим можна погодитися тільки з технічної сторони), дослідниця основним способом прояву концертності в сучасній хоровій музиці слушно визнає нетрадиційне трактування хору, пов'язане з інструменталізацією хорової фактури, збагаченням тембрового і гармонічного колориту, інтонаційними ускладненнями (Варакута, 2015, с. 29).

Тематика хорових концертів українських авторів доволі широка: духовні концерти з елементами стилізації («Господи, Владико наш» Є. Станковича, «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» О. Козаренка, «Сад божественних пісень» І. Карабиця, «Блаженна людина, що витерпить пробу» Ю. Іщенко, «Хай святиться ім'я Твоє» В. Мужчиля, «Співайте Господу пісню нову» Ю. Алжнева, «Нехай воскресне Бог!» Г. Гаврилець та ін.); поминальні концерти (концерт «Реквієм» М. Скорика, «Елегічний концерт» Ю. Іщенко, «Концерт пам'яті М. Леонтовича» В. Степурка, «Хоровий концерт пам'яті Артемія Веделя» С. Острової, Концерт пам'яті Лесі Українки «Хотіла б я пісню стати!» М. Довганича та ін.), модифіковані хорові концерти фольклорного типу («Гори мої» В. Зубицького, «Співомовки», «Дівич-сон», «Пробудження» Ю. Алжнева, «Крокове колесо» Г. Гаврилець та ін.), світські хорові концерти, що втілюють різноманітні образи сучасного світовідчуття («Краю мій рідний» і «Слово...» Л. Дичко, «Хоровий живопис» В. Кікти, «Шукай краси, добра шукай!» Б. Фільц, «Чаклувальні пісні» М. Шука, «Давня весна» і «Сльози-перли» М. Ластовецького, «Ярмарка» В. Зубицького та ін.).

Я. Кириленко відзначає необмежені можливості театралізації сучасного хорового концерту, вона стверджує: «Хоровий концерт, який є великою музичною формою та містить наскрізну драматургічну дію-фабулу, сьогодні має найбільший потенціал щодо реалізації диригентсько-режисерських версій» (2014, с. 111). Театралізація хорового концерту (та і хорової музики взагалі) творить синтезований інваріант типової жанрової моделі, доволі органічний для сучасної культури, що тяжіє, як і в первісні часи, до синкретизму мистецьких проявів.

Дотичні до формування жанру хорового концерту та літургійних наспівів, біблійні псалми у сучасній хоровій музиці відвойовують свою відокремлену жанрову нішу. М. Анто-

ненко звертає увагу на стильову трансформацію жанру біблійного псалма, «який по суті стає позалітургійним світським жанром духовного псалма концертного спрямування» (2020, с. 146). Його авторські інтерпретації знаходимо у творчості М. Скорика, Б. Фільц, Г. Гаврилець, В. Польової, І. Алексійчук, О. Яковчука, Ю. Іщенко, В. Степурка та багатьох інших.

Ще одним жанром паралітургійної музики, який відіграв важливу роль у культурній історії українців і досі не втратив своєї актуальності, є духовна пісня. Віддзеркалення духовних пісень у творчості українських композиторів сучасності на сьогодні досліджене недостатньо, поза тим композитори не оминають увагою духовну пісню минулих періодів, опрацьовуючи її для різних хорових складів чи фрагментарно використовуючи у своїх композиціях, а також створюють нові духовні пісні. Хорові обробки давніх духовних пісень знаходимо у творчості Г. Гаврилець, Л. Дичко, Б. Фільц, М. Дацка, В. Файнера, І. Гайдена, О. Каліщука та багатьох інших.

Авторські духовні пісні сучасних композиторів М. Антоненко вважає суто позалітургійним різновидом духовної пісенності, причому зазначає: «Сучасна духовна пісня є камерним жанром. Виконується здебільшого для невеликої кількості слухачів під акомпанемент (гітара, бандура, фортепіано тощо)» (2020, с. 134). На нашу думку, це звужене розуміння сфери побутування і призначення духовних пісень. По-перше, немало сучасних духовних пісень написано композиторами спеціально для хору («Заступнице усерд-ная» О. Чистої, «Молитва до Богородиці, «Збирай же Дитятко, Маріє» Б. Шиптура, «Славимо Тройцю Пресвяту», «Тебе, Спасителю, вітаєм» М. Дацка, «Молитва» В. Квасневського, «Божий Син народився» Л. Горової та ін.). Якщо більшість з них справді не звучать у храмах, а призначені для концертного виконання, то окремі все ж знайшли місце серед давніших і нових паралітургійних творів («Через поле України» В. Шиптура, «Прагулинські мученики» В. Мендруня і Б.-Ю. Янівського, «Веди нас, Маріє» З. Яропуда, «Свято Воскресіння» Б. Косопуда та ін.).

**Висновки.** У композиторській творчості наших сучасників спостерігаємо інтерес до всіх традиційних жанрів української літургійної та паралітургійної музики. Модерні інтерпрета-

ції літургійних жанрів у творчості українських композиторів можна вважати індивідуальним переосмисленням постійно діючої (в радянських умовах – на маргінесі культурного життя суспільства) релігійно-обрядової традиції, яка отримала новий поштовх для розвитку після падіння комуністичної системи. Умовне розділення нових творів літургійного жанру по лінії богослужбові/концертні відбулося через застосування композиторами новаторської музичної мови, незвичної для сприйняття духовенства, вірян, та й загалом непідготовленої публіки. Подібну динаміку розвитку спостерігаємо і в жанрі духовної пісні, яка, переживши напівпідпільно радянський період, розділилася на кілька жанрових різновидів: паралітургійну пісню, хорову пісню релігійного змісту для

концертного виконання, камерну пісню релігійного змісту у супроводі музичних інструментів. Натомість жанр хорового концерту фактично відродився після тривалого забуття, також давши різні відгалуження, в основі яких духовне чи світське спрямування художнього змісту творів. Своєрідною знахідкою жанру став такий його інваріант як фольк-концерт. Біблійні псалми, які колись надихали авторів до написання літургійної та паралітургійної музики, у творчості багатьох сучасних композиторів трансформувалися в окремий жанр хорової музики позалітургійного спрямування. Сучасні тенденції до жанрових змін (синтезу, трансформації, модернізації), часто доповнені засобами театралізації, дають широке поле для подальших досліджень у цій сфері.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Александрова Н. К. *Літургійна музика як жанрово-стильовий феномен у творчості вітчизняних композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття*: автореф. дис. канд. мист.: 17.00.03 / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 20 с.
2. Антоненко М. *Православна духовна музика в системі української культури кінця ХХ – початку ХХІ століття*: дис. канд. мист. 26.00.01 / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 269 с.
3. Варакута М. Хоровий концерт «Гори мої» В. Зубицького: жанрово-стильові аспекти трактовки жанру в сучасній українській музиці. *Музикознавча думка Дніпропетровщини: зб. наук. статей*. Вип. 10. Дніпропетровськ: Ліра, 2015. С. 27-36.
4. Каменева А. *Хорова творчість Михайла Шуха як духовний універсум*: дис. канд. мист.: 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. 212 с.
5. Кириленко Я. Сценічна репрезентативність як атрибут концертно-хорового жанру: на шляху до створення хорового театру. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. Вип. 33. С. 111-119.
6. Коменда О. Духовні теми і жанри в українській музиці кін. ХХ ст. – поч. ХХІ ст. *Студії мистецтвознавчі*. 2006. Вип. 4 (16). С. 51-55. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/153586654.pdf> (дата звернення: 10.08.21)
7. Мануляк О. *Сакральна творчість львівських композиторів кінця ХХ – поч. ХХІ ст. у контексті провідних тенденцій сучасної релігійної музики*: дис. канд. мист.: 17.00.03: Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 342 с.
8. Осипенко В. *Структурно-семантичний інваріант хорового концерту (на матеріалі хорової творчості Ю. Алжнева)*: автореф. дис. канд. мист.: 17.00.03 / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. 20 с.
9. Тищенко О. В. *Літургія в українській музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть (до проблеми співвідношення обряду і жанру)*: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 20 с.
10. Ткаченко А. *Українська сакральна монодія в сучасній композиторській творчості*: дис... канд. мист.: 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. 184 с.

#### REFERENCES

1. Aleksandrova N. K. *Liturgical music as a genre-style phenomenon in the works of Ukrainian composers of the late 20th and early 21st centuries*: author's abstract (Cand. Sc. (art history)): 17.00.03 / *Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova*. Odesa, 2008, p. 20 [in Ukrainian].
2. Antonenko M. *Orthodox spiritual music in the system of Ukrainian culture of the late 20th-early 21st centuries*: dissertation (Cand. Sc. (art history)): 26.00.01 / *National Music Academy of Ukraine Named After Petro Tchaikovsky*. Kyiv, 2020. p. 269. [in Ukrainian].



3. Varakuta M. Khorovyy kontsert «Hory moyi» V. Zubyts'koho: zhanrovo-styl'ovi aspekty traktovky zhanru v suchasnyy ukrayins'kiy muzytsi. [Choral concert "My Mountains" by V. Zubytsky: genre and style aspects of the interpretation of the genre in contemporary Ukrainian music]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*. Issue 10. Dnipropetrovsk: Lira, 2015, pp. 27-36. [in Ukrainian].
4. Kamenyeva A. Khorova tvorchist' Mykhayla Shukha yak dukhovnyy universum. [Choral work of Mykhailo Shukh as a spiritual universe]: dissertation (Cand. Sc. (art history)): 17.00.03 / *Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky*. Kharkiv, 2020. p.212. [in Ukrainian].
5. Kyrylenko Ya. Stenichna reprezentyvnyist' yak atrybut kontsertno-khorovoho zhanru: na shlyakhu do stvorennya khorovoho teatru. [Stage representativeness as an attribute of the concert-choral genre: on the way to creating a choral theater ]. *Current issues of history, theory and practice of art culture*. 2014. Issue 33. pp. 111-119. [in Ukrainian].
6. Komenda O. Dukhovni temy i zhanry v ukrayins'kiy muzytsi kin. XX – poch. XXI st. [Spiritual themes and genres in Ukrainian music of the late 20<sup>th</sup>-early 21<sup>st</sup> centuries]. *Art studies*. 2006. Issue 4 (16). pp. 51-55. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/153586654.pdf> (access date: 10.08.21). [in Ukrainian].
7. Manulyak O. Sakral'na tvorchist' l'vivs'kykh kompozytoriv kintsya XX – poch. XXI st. u konteksti providnykh tendentsiy suchasnoyi relihiynoyi muzyky. [Sacred works of Lviv composers of the late 20th-early 21st centuries in the context of leading trends in modern religious music]: dissertation (Cand. Sc. (art history)): 17.00.03: *Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko*. Lviv, 2009. p. 342. [in Ukrainian].
8. Osypenko V. Strukturno-semantychnyy invariant khorovoho kontsertu (na materialy khorovoyi tvorchosti Yu. Alzhnyeva). [Structural and semantic invariant of the choral concert (on the material of choral works of Yu. Alzhnev)]: author's abstract (Cand. Sc. (art history)): 17.00.03 / *Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky*. Kharkiv, 2005. p. 20. [in Ukrainian].
9. Tyshchenko O. V. Liturhiya v ukrayins'kiy muzytsi kintsya XX – poch. XXI st. (do problemy spivvidnoshennya obryadu i zhanru). [Liturgy in Ukrainian music of the late XX - early XXI centuries (to the problem of the relationship between ordinance and genre)]: author's abstract (master's dissertation (art history)): 17.00.03 / *National Music Academy of Ukraine Named After Petro Tchaikovsky*, Kyiv, 2011. p. 20. [in Ukrainian].
10. Tkachenko A. Ukrayins'ka sakral'na monodiya v suchasnyy kompozytors'kiy tvorchosti. [Ukrainian sacred monody in modern compositional works]. dissertation (Cand. Sc. (art history)): 17.00.03 / *Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko*. Lviv, 2016. p.184. [in Ukrainian].

УДК 7.04:929:7.071.1(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-20>

### **Леся МИКУЛАНИНЕЦЬ**

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії і методики музичної освіти, Мукачівський державний університет, вул. Ужгородська, 26, м. Мукачево, Закарпатська обл., Україна, 89600  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6346-6532>

**Бібліографічний опис статті:** Микуланинець, Л. (2021). Відображення художнього образу епохи в біографії митця. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 142–147, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-20>

## **ВІДОБРАЖЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ ЕПОХИ В БІОГРАФІЇ МИТЦЯ**

У статті розглянуто дефініції «образ», «художній образ», подано авторське тлумачення поняття «художній образ епохи». Проаналізовано способи зображення обліку різних ер в біографії майстра. Доведено, що літопис ілюструє портрет віку інтерпретуючи буття й креативні здобутки маестро.

Мета публікації – висвітлити сутність художнього образу доби, виявити специфіку його презентації крізь призму життєпису митця.

Методологію вивчення проблематики визначили наступні підходи: культурологічний – осягаючи взаємозв'язки між суспільними і духовними явищами конкретного історичного періоду; біографічний – осмислюючи існування креативної персони; компаративного – порівнюючи літописи розмаїтих віків; аналітичного – при опануванні літератури за темою студії; теоретичного узагальнення – підводячи підсумки праці.

Наукова новизна – вперше у національному мистецтвознавстві розкрито особливості імплементації художнього образу доби через хроніки майстра.

Висновки. Художній образ епохи – своєрідна форма ментального відображення реальності, подана в аспекті функціонування основних філософських концептів, домінуючих ідеалів, здобутків homo sapiens, соціологічних, психологічних та інших параметрів. Він відтворює відношення до цивілізаційних процесів й персони, яка є їх активним учасником. Провідні тенденції часу віддзеркалені творчістю метрів, котрі власною практикою акумулювали його світоглядні постулати, сприяли становленню засадничих вимірів. Біографія ілюструє еру, досліджуючи буття індивідуума. Вона апелює достовірними фактами, відомостями, документальними джерелами, поетичними опусами, викладених вербально. Літопис майстра – наукова оповідь про життя неординарної постаті. Експлікація її долі відбувається на тлі соціально-політичної ситуації віку. Жанр демонструє прогресивні філантропічні доктрини, представлені надбаннями креативної персони. Остання визначає побутування духовності, актуалізує питання мистецької пам'яті, зберігає, примножує напрацювання людства. Художній образ епохи, імплементований хроніками знакових діячів, – складний комплекс культурологічно-інтенціональних утворень, що через суб'єктивний мікрокосмос виражає макрокосмос певної доби.

**Ключові слова:** художній образ, художній образ епохи, біографія, митець.

### **Lesia MYKULANYNETS**

candidate of Arts, Associate Professor of the Theory and Methods of Music Education Department, Mukachevo State University, str. Uzhgorodska, 26, Mukachevo, Transcarpathian region, Ukraine, 89600  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6346-6532>

**To cite this article:** Mykulanynets, L. (2021) Vidobrazhennia khudozhnoho obrazu epokhy v biohrafii myttsia. [The reflection of the epoch's artistic image in an artist's biography] *Fine Art and Culture Studies*, 1, 142–147, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-20>

## **THE REFLECTION OF THE EPOCH'S ARTISTIC IMAGE IN AN ARTIST'S BIOGRAPHY**

The article reveals the «image» and «artistic image» definitions and suggests the author's interpretation of the «epoch's artistic image» notion. The ways of depicting different eras' chronology within the master's biography have been analysed. Biography was confirmed to illustrate the epoch's portrayal interpreting the being and the master's creativity heritage.

The objective of the publication is to throw light on the essence of the epoch's artistic image and to reveal the specifics of its presentation through the prism of an artist's biography.

The methodology of studying the problematic field was defined by the following approaches: culture studies, i.e. considering the interaction of social and mental phenomena of a certain historical period; biographical, i.e. being aware

of the creative personality existence; comparative, i.e. comparing the chronologies of various centuries; analytical, i.e. obtaining the grasp of the research issue references; theoretical generalisation, i.e. drawing the research conclusions.

The scientific novelty of the research lies in the fact that for the first time ever the specifics of implementing the epoch's artistic image through the master's chronicles were revealed in national arts studies.

Conclusions. The epoch's artistic image is a specific form of mental reflection of the reality given within the aspect of the key philosophical concepts functioning, as well as dominating ideals, homo sapiens heritage; sociological, psychological and other parametres. It reflects creative approach to civilisation processes and the personality being their active participant. The key time tendencies are reflected via creativity of the masters having accumulated its outlook postulates through their autonomous practice and having contributed to the establishment of background criteria. Biography illustrates the era by investigating the individual's being. It appeals to credible facts, data, documental sources, poetic opuses represented in their verbal form. The master's biography is a science report on the unique personality's life. The explication of their fate is accomplished in the background of socio-political situation of the century. The genre demonstrates progressive philanthropic doctrines presented by the creative personality's attainment. The latter defines the existence of mentality, updates the issue of artistic memory, preserves and multiplies the human heritage. The epoch's artistic image implemented due to the significant profiles' chronicles is a complicated process of cultural and intentional formations expressing a certain epoch's macrocosm through the subjective microcosm.

**Key words:** artistic image, the epoch's artistic image, biography, artist.

**Актуальність проблеми.** Нинішні соціокультурні процеси відрізняються інтенсивністю, динамічністю, разом з тим нестабільністю, мінливістю. Це вимагає пошуку інноваційних поглядів на вирішення традиційних гуманістичних квестій. Вагома проблема, що потребує осмислення – усвідомлення ідеології історичних періодів, їх напрацювань задля протистояння сучасним антропологічним викликам.

Найважливіші концепти будь-якої епохи сконцентровані у матеріальних й духовних досягненнях. Вони виражають її сутнісні підвалини, декларують науковий, релігійний, філософський світогляд, демонструють здобутки homo sapiens. Суб'єктом культури є творча постать, котра власною практикою здатна репрезентувати універсальні буттєві коди, ціннісні орієнтири, життєтворчі настанови. Тому одним із трансляторів образу ери постає біографія майстра. У ній зафіксована не лише індивідуальна історія метра, але й відображений мистецький досвід й онтологічна модель соціуму.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Гуманітаристика накопичила великий об'єм фундаментальних робіт, які опановують стильові засади різних ер, вивчають надбання окремих діячів, виявляють їх вплив на еволюцію людства. Українські вчені розглядають особистість феноменом цивілізації (Ю. Богуцький, О. Коменда, Т. Кривошея, Ю. Рева та ін.); осягають роль індивідуума в розмаїті віки (О. Коменда, А. Маслов, Л. Микуланинець, Т. Титаренко та ін.). Плідні наукові дискурси, присвячені студіюванню літопису креативної персони. Вони роз'яснюють теоретичні, типологічні засади вказаного жанру

(В. Бондарчук, В. Левченко, С. Ляшко, Т. Черкашина та ін.); з'ясовують культурологічну місію (О. Кривцун, Л. Микуланинець, О. Попович, Т. Росул та ін.); тлумачать доктрину провідних національних музикантів (Т. Гусарчук, М. Копиця, М. Жишкович, Л. Кияновська та ін.). Зазначені праці доводять значний потенціал хронік маестро при інтерпретації епохальних процесів. Проте вказана квестія вимагає подальшого осмислення, що зумовлює актуальність представленої статті.

**Мета дослідження:** висвітлити сутність художнього образу доби, виявити специфіку його презентації крізь призму життєпису митця.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Проблема образу ключова у філософії, мистецтвознавстві, культурології, естетиці й інших галузях знання. Усталене тлумачення дефініції: відображення дійсності свідомістю людини в конкретнотуттєвій формі. Важливими ознаками образу є: цілісність – можливість архітектонічно сприймати подразник; структурність – здатність виділяти окремі компоненти з ціллю детального аналізу, подальшого конструювання адекватного обліку суб'єкта; конкретність – точне пояснення змістових параметрів факту; узагальнення – майстерність знайти спільність в розрізнених частинах, вивести закономірності їх функціонування. Взаємодія та діалектична єдність наведених компонентів – головна умова генерування повної картини явища. Вона репродукує авторську перцепцію накладену на цивілізаційний контекст, відкориговану відповіддю реципієнта.

У мистецтві образ – домінуюче поняття, оскільки показує сенси, через певні знаки або

символи, котрі демонструють схожість об'єкта і його вияв. Художній образ ми експлікуємо формою мислення, що цілісно імплементує епоху, її суспільство, демонструє історичний, громадський, ментальний й інший досвід, відбиває традиції, інновації доби, інтерпретовані в опусах метрів.

Кожний період має специфічні прикмети, виражені в художньому образі. Ця дефініція стала вже загальноживаною, хоча її роз'яснення гуманітаристика не пропонує. Тому, опираючись на розуміння термінів «образ», «художній образ», знання із історії стилів та культурології, власний науковий досвід, висловимо авторське тлумачення. Художній образ епохи – акумуляція розмаїтих напрацювань, соціальних типів, ментальних прикмет, манери міркування, поданої крізь призму духовних зразків. Будучи представлений здобутками провідних метрів, він ілюструє фундаментальні засади доби, архетипи, парадигми. Через художній образ збільшуються просторово-часові виміри ери, конструюються нові смисли, контексти. Вони виходять за рамки одного віку, трансформуються та побутують у послідувачі періоди існування людства.

Митець постає активним учасником усіляких процесів епохи. Його буттєва позиція фіксується за допомогою літопису, котрий паралельно з репрезентацією етико-естетичної доктрини визначає її хронотоп. Практика креативної персони здійснюється у просторі історії, пронизує культуру по вертикалі, горизонталі, позначається на виробленні загальнолюдської ідеологічної моделі, де хроніки майстра, демонструючи облік доби, виконують роль головного комунікатора між надбаннями минулого й сьогодення (Astalosh, Mykulanynets, 2021).

Біографія – вагома категорія свідомості *homo sapiens*, що відбиває філософію соціуму, переосмислену в життєтворчості людини (героя). Це своєрідний портрет епохи, філантропічний вимір цивілізації, що розкриває складність й суперечливість громадського існування, містить досвід вирішення антропологічних проблем.

Кожному періоду притаманний свій тип літопису, котрий найбільш адекватно окреслює її засади. Античні мислителі заклали фундаментальні положення жанру, що показали гуманістичний аспект часу. Їх провідні принципи виражені через: досконале опанування історії;

оволодіння законами літератури, риторики – вміння яскраво, переконливо викласти інформацію про діяча; ґрунтовне знання філософії.

Персонажами біографій були політики (монархи, знані полководці), митці (співці, поети, мудреці, ритори й т.д.). Плутарх у праці «Порівняльні життєписи» інтерпретувач хроніки морально-психологічним етюдом (Averyntsev, 1973). Особлива увага приділяється студіюванню внутрішнього ества індивідуума, розумінню його вчинків, проникненню в глибини душі. Ідеал доби – гармонійна єдність людини з космосом і природою; справедлива, розумна, добродісна, мужня, вільна персона, здатна самостійно приймати рішення. Реалізація онтологічних завдань робить героя свободним, а віддзеркалення його портрета карбує ім'я для вічності.

Середньовіччя центральним постулатом доби визначило теоцентричність. Цей концепт сформував своєрідність її обліку. Тогочасні літописні нариси, переважно, представлені буттям монахів, святих, вони змальовують християнську ідею боротьби тілесного (гріховного) початку з духовним, утверджують уявлення про особистість як подобу Господа. Художній образ *medium aevum* яскраво окреслено в агіографічних працях, де домінує аскетизм, відречення від земного світу заради безсмертя. Єдиним творцем є Бог, а людина виконує Його волю. Тому літописів креативного діяча дана епоха не презентувала.

Ренесанс на передній план історії висунув універсальну титанічну постать, спроможну реалізувати власні багаточисленні таланти. Вперше в європейській цивілізації з поміж суспільного загалу виділяється митець, котрий усвідомлюється мірою всіх речей. Він уособлює шляхетність, божественний початок, чисту душу, прекрасне тіло, моральність, вміння боротися за справедливість. Хроніки Ренесансу індивідуалізують риторичні топоси попередніх ер, прописує риси своїх героїв, відображає художній образ епохи, в основі якого гуманістична світоконцепція (Novosad, Moroz, 2014).

XVII століття – новий етап розвитку культури, зумовлений науковою революцією. Неспокій, напруженість стали ознаками бароко, вони спровокували народження героя, сповненого протиріччями, проте здатного страждати, думати, творити. Тогочасних філософів ціка-



вить унікальна персону, спроможна достойно пережити удари долі, водночас залишатися благородною, величною, жертвувати своїми інтересами заради суспільного щастя. Біографія відбила дихотомію доби: християнське – язичницьке, комічне – трагічне, високе і вульгарне й т.д. Літописи прагнуть проникнути до внутрішнього єства індивідуума, хоча їх персонажі ще досить статичні, ідеалізовані. Значна роль надається чуттєвості, експресивності, у тексті багато метафор, символів, антитез.

Класицизм проголосив раціоналізм способом пізнання дійсності. Його категорії: гармонія, простота, чіткість, ясність, логічність, впорядкованість, дотримання правил та ін. У дану добу відбувається становлення доктрини, де світ – цілісна система, куди входить людина, природа. Сутнісною характеристикою персонажа є специфіка моральних якостей, етика відношення у соціумі.

Вищезазначені антропологічні трансформації вплинули на усвідомлення персони, сприяли стрімкому поступу життєпису. В його канву вплітаються художні прийоми викладу фактів, що зближує жанр з мистецтвознавчою працею та літературним романом. Утверджується канон конструювання хронік: спочатку описуються загальні відомості буття суб'єкта, а потім подається інформація приватного плану. Таким чином окреслюється естетичний постулат ери – розуміння постаті у громадському вимірі (Valevskiy, 1993).

XIX століття період розквіту біографістики, зумовлений ідеалами епохи романтизму. Людина, її інтимні переживання – центр світоустрою. Виведення креативної особистості в фокус історії приводить до осмислення її хронік засобом пізнання віку, соціокультурних процесів. Митець інтерпретується духовним лідером, він захоплює неординарністю, складністю, драматичністю.

Починаючи з XIX століття, літописи демонструють конфлікт між генієм і суспільством. Задля розкриття цього автори вводять велику кількість документальних матеріалів (листи, спогади сучасників, рефлексії самого персонажа й т.д.). Перевага надається етапу становлення метра, характеристиці оточення, виявленню переломних, доленосних моментів. Наслідок – вперше в культурі «малюється» психологічний портрет героя.

Модернізм пориває з традиціями, котрі побутували до XX століття. Він проголошує нетрадиційні, експериментальні шляхи розвитку творчості, відхід від реалізму, протест проти сталих естетичних канонів. Кожен майстер напрацьовує власний метод поступу, який презентує авторську філософію. Художній образ першої половини XX століття зображує зміни світогляду, тому позбавлений чіткості, конкретності, має містичний зміст, метафоричну алюзійність. В його основі декадентство, бездуховність, окультизм, атеїзм та ін. Парадоксально, але на цьому тлі філантропічна квестія залишається значущою.

Модерністські погляди спровокували нові виклики, котрі змушений вирішувати автор, конструюючи біографію митця. З одного боку, жанр повертається до своїх витоків – точно, вивірено, ґрунтуючись на документах описує існування видатної постаті. З іншого – вбирає тогочасні передові надбання гуманітарних дисциплін, особливо психології.

Друга половина XX століття увійшла в історію під назвою постмодернізм. Даний напрям трансформувал майже всі сфери людської практики, піддав перегляду суспільні норми, закони. Культура демонструє відкритість розмаїтими стилями, епохами, мистецькими школами. Художній образ доби складний, протирічливий: сповнений семантикою різних часів, проте залишається фрагментарним, дискретним; проголошує абсурдність життя, паралельно актуалізує філантропічні цінності; возвеличує унікальність, неповторність, хоча орієнтується на масовість; прагне осмислити дійсність, але ретранслює хаос та ін.

У постмодернізмі літопис зостається однією із провідних форм презентації епохи й майстра. З'являється велика кількість його типів, що зумовлено духовною неоднорідністю, строкатістю доби. Драматичність і протиріччями ери визначили складність ролі митця, котрий наділений значними можливостями, свобода й фантазія вільні, однак в жодний інший вік не був таким непотрібним соціуму. Життєпис фіксує вищезазначені суперечності в біографічній свідомості, вона генерує критерії успішності, самореалізації індивідуума.

Нині хроніки митця активно розвиваються, розширюється смислове поле. Ці процеси актуалізують нові антропологічні квестії,

ставлять ряд завдань, на їх вирішення чекає мистецтвознавство загалом, і персонологія, зокрема.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Художній образ епохи – своєрідна форма ментального відображення реальності, подана в аспекті функціонування основних філософських концептів, домінуючих ідеалів, здобутків homo sapiens, соціологічних, психологічних та інших параметрів. Він відтворює відношення до цивілізаційних процесів й персони, яка є їх активним учасником. Провідні тенденції часу віддзеркалені творчістю метрів, котрі власною практикою акумулювали його світоглядні постулати, сприяли становленню засадничих вимірів.

Біографія ілюструє еру, досліджуючи буття індивідуума. Вона апелює достовірними фактами, відомостями, документальними джерелами, поетичними опусами, викладених вер-

бально. Літопис майстра – наукова оповідь про життя неординарної постаті. Експлікація її долі відбувається на тлі соціально-політичної ситуації віку. Жанр демонструє прогресивні філантропічні доктрини, представлені надбаннями креативної персони. Остання визначає побутування духовності, актуалізує питання мистецької пам'яті, зберігає, примножує напрацювання людства. Художній образ епохи, імплементований хроніками знакових діячів, – складний комплекс культурологічно-інтенціональних утворень, що через суб'єктивний мікрокосмос виражає макрокосмос певної доби.

Представлена стаття відкриває шляхи для подальшого вивчення зазначеної проблематики. Потребує осмислення облік епохи крізь призму життєпису конкретного музиканта, а також студіювання закономірностей між пануванням певного типу біографії й цивілізаційною обстановкою ери.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Плутарх и античная биография. Москва: Наука, 1973. 279 с.
2. Артамошкина Л.Е. Концептуализация биографического текста в культурно-историческом дискурсе: автореф. дис. ... д-ра. филос. наук: 24.00.01. Санкт-Петербург, 2013. 44 с.
3. Асталаш Г.Л., Микуланинець Л.М. Творчий портрет як спосіб пізнання особистості митця. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals* : Collective monograph. Riga, Latvia: "Baltija Publishing", 2021. pp. 111 – 125.
4. Валеvский А.Л. Основания биографики. Киев: Наукова думка, 1993. 110 с.
5. Иконникова С.Н. Биографика как часть исторической культурологии. *Вестник СПбГУКИ*. 2012. № 2 (11). С. 6 – 10.
6. Курбагов С.В. Историчний час як детермінанта творчого процесу. Київ: Інформ. системи, 2008. 172 с.
7. Максименко Ю, Синенький Д. Теоретичні засади пізнання художнього образу. *Психологія і суспільство*. 2009. № 4. С. 181 – 185.
8. Новосад Н.І., Мороз Л.В. Художня біографія як різновид ренесансної «літератури факту». *Актуальні проблеми філології та методики викладання гуманітарних дисциплін*. 2014. С. 42 – 44.
9. Серикова Т.Ю. Проблема художественного образа в искусствоведении. *ВЕСТНИК Челябинской государственной академии культуры и искусств*. 2010. № 4 (24). С. 95 – 98.
10. Соловйов В. А. Художній образ в мистецтві як феномен освоєння свідомістю людини навколишньої дійсності. *Актуальні питання культурології*. 2016. С. 206 – 210.

#### REFERENCES

1. Averyntsev S. (1973) Plutarkh y antychnaia byohrafyia [Plutarch and antique biography]. Moskva: Nauka [in Russian].
2. Artamoshkina L.E. (2013) Kontseptualyzatsiya byohrafyicheskoho teksta v kulturno-ystorycheskom dyskurse [Concept formation of a biographical text within the culture and historical discourse]. Extended abstract of Doctor's Philosophy. Sankt-Peterburh [in Russian].
3. Astalosh G. L., Mykulanynets L. M. (2021) Tvorchyj portret jak sposib piznannja osobystosti mytcja. [Creative portrait as a way of cognition of artist's personality]. *Modern Ukrainian musicology: from musical artefacts to humanistic universals: Collective monograph*. Riga, Latvia: "Baltija Publishing", 111 – 125 [in Ukrainian].
4. Valevskyi A.L. (1993) Osnovanyia byohrafyky [The basics of biographics]. Kyev: naukova dumka [in Ukrainian].
5. Ykonnykova S.N. (2012) Byohrafyka kak chast ystorycheskoi kulturolohyu [Biographics as a part of historical culture studies]. *SPbGUKI bulletin* 2 (11), 6 – 10 [in Russian].
6. Kurbatov S.V. (2008) Istorychnyi chas yak determinanta tvorchoho protsesu [Historical time as an artistic process determiner]. Kyiv: Inform. Systemy [in Ukrainian].

7. Maksymenko Yu, Synenkyi D. (2009) Teoretychni zasady piznannia khudozhnoho obrazu [Theoretical basics of the artistic image cognition]. *Psychology and society*, 4, 181 – 185 [in Ukrainian].
8. Novosad N.I., Moroz L.V. (2014) Khudozhnia biohrafia yak riznovyd renesansnoi «literaturny fakt» [Artistic biography as a way of the Renaissance «fact literature»]. *Current issues of philology and humanitarian disciplines teaching methodology* 42 – 44 [in Ukrainian].
9. Serykova T.Yu. (2010) Problema khudozhestvennoho obrazu v yskusstvoznanny [The artistic image issue in arts studies]. *Cheliabinsk state culture and arts academy bulletin*, 4 (24), 95 – 98 [in Russian].
10. Soloviov V. A. (2016) Khudozhnii obraz v mystetstvi yak fenomen osvoiennia svidomistiu liudyny navkolyshnoi diisnosti [The artistic image in art as a phenomenon of the grasp of the surrounding reality by personality's conscience]. *Culture studies current issues*, 206 – 210 [in Ukrainian].

УДК 78.071.1 (477):784.1

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-21>

### **Василь МОЙСІЮК**

заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри музично-практичної та професійної підготовки, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025 [lutsktourism@gmail.com](mailto:lutsktourism@gmail.com)  
ORCID: 0000-0002-3223-5205

### **Василь ШКОБА**

заслужений працівник освіти України, старший викладач, завідувач відділення музичного мистецтва та фізичної культури, викладач диригентсько-хорових дисциплін, Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради, просп. Волі, 36, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43010, [lpkshkoba@gmail.com](mailto:lpkshkoba@gmail.com)  
ORCID: 0000-0003-0441-2363

**Бібліографічний опис статті:** Мойсіюк, В., Шкоба, В. (2022). Модерністський звукопис у П'яти хорах Бориса Лятошинського на вірші Максима Рильського: стилістика хорового мислення. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 148–156, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-21>

## **МОДЕРНІСТСЬКИЙ ЗВУКОПИС У П'ЯТИ ХОРАХ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО НА ВІРШІ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО: СТИЛІСТИКА ХОРОВОГО МИСЛЕННЯ**

Творча спадщина одного із засновників музичного модернізму в українській музиці Бориса Лятошинського, що належить до кращих сторінок вітчизняної культури, вивчена музикознавством, здебільшого, за симфонічним і камерним жанрами. Натомість, менш дослідженими її перлинами є хорові твори, зокрема, два цикли на вірші Максима Рильського ор. 64 та ор. 65 (1964), які стали прикладами високого рівня модерністського звукопису в українській хоровій творчості, що дає підстави їхнього бачення у загальноєвропейській панорамі музичного мистецтва ХХ століття. Відтак, дослідження даної теми на прикладі першого із циклів, що складається із П'яти хорів ор. 64, має високий ступінь актуальності та значущості для сучасної науки й мистецької практики.

**Мета статті** – виявити характерні риси стилістики хорового мислення у П'яти хорах а cappella ор. 64 Бориса Лятошинського на вірші Максима Рильського та обґрунтувати модель модерністського звукопису в українській хоровій музиці середини ХХ століття.

**Методологія дослідження** пов'язана із такими його завданнями: 1) огляд основних досліджень хорової творчості Б. Лятошинського; 2) аналіз циклу П'яти хорів Б. Лятошинського на вірші М. Рильського крізь призму стилістики хорового мислення; 3) висновки про типологізацію модерністського звукопису у вказаному циклі та визначення перспектив подальших досліджень задекларованої проблеми.

**Наукова новизна.** У результаті аналізу стилістики хорового мислення у П'яти хорах ор. 64 Бориса Лятошинського на вірші Максима Рильського здійснено типологізацію ознак модерністського звукопису та обґрунтовано модель його реалізації в українській хоровій музиці ХХ століття.

**Висновки.** Модель модерністського звукопису, представлена у хоровому циклі ор. 64 Б. Лятошинського, сформована на основі чотирьох типів стилістики хорового мислення, а саме: 1) поліфонізоване, quasi сецесійне переплетення арабескових ліній («Осінь», «Дощ одишумів»); 2) варіантна робота з мелодичними формулами за прикладом модернової орнаментальності, що створює особливий інтервальний фонізм по вертикалі («Дощ»); 3) м'яко-експресіоністичний гармонічний колорит і політональність («Широке поле»); 4) звукообразальність та ладова альтераційність («Колискова»). Перспективи подальших досліджень задекларованої тематики полягають в аналізі хорової творчості мистця у загальноєвропейському контексті та в осмисленні, на цій основі, головних тенденцій розвитку української музики як європейського явища ХХ століття.

**Ключові слова:** хорова творчість Бориса Лятошинського, П'ять хорів ор. 64 на вірші Максима Рильського, хорове мислення, хоровий звукопис, модернізм.



**Vasyl MOISHUK**

Honored Arts Worker of Ukraine, Associate Professor at Music-Practical & Performing Training Department, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli ave., Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025, lutsktourism@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-3223-5205

**Vasyl SHKOBA**

Honored Education Worker of Ukraine, Senior Lecturer, Head of Music Art and Physical Culture Department, Conducting and choral disciplines teacher, Municipal institution of higher education «Lutsk Pedagogical College» by Volyn Regional Council, ave. Voli, 36, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43010, lpkshkoba@gmail.com  
ORCID: 0000-0003-0441-2363

**To cite this article:** Moisiuk, V., Shkoba, V. (2022). Modernistskyi zvukopys u Piaty khorakh Borysa Liatoshynskoho na virshi Maksyma Rylskoho: stylistyka khorovoho myslennia [Modernistic sound recording in Borys Liatoshynskiy's Five Choirs by Maksym Rylskiy's poem: Choral Thinking Stylistics]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 148–156, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-21>

## MODERNISTIC SOUND RECORDING IN BORYS LIATOSHYSKYI'S FIVE CHOIRS BY MAKSYM RYLSKYI'S POEMS: STYLISTICS OF CHORAL THINKING

*The creative heritage by Borys Liatoshynskiy as one of the musical modernism founders in Ukrainian music belongs to the best national culture pages and it has been studied by musicology, mostly, in symphonic and chamber genres. Instead, choral works are it's less studied pearls, in particular, two cycles on the poems by Maksym Rylskiy op. 64 and op. 65 (1964), which are examples of the high level modernistic sound recording in Ukrainian choral art. It gives grounds for their vision in the pan-European musical art panorama in the 20<sup>th</sup> century. Thus, the study this topic on the example of the Five Choirs cycle op.64, has a high relevance and significance degree for modern science and art practice.*

*The aim of the article is to reveal the characteristic stylistics features of choral thinking in Borys Liatoshynskiy's Five Choirs a cappella op. 64 by Maksym Rylskiy's poem and to substantiate the modernistic sound recording model in Ukrainian choral music in the middle of the 20<sup>th</sup> century.*

*The research methodology is related to the following problems: 1) analysis the main studies by B. Liatoshynskiy's choral works; 2) analysis the Five Choirs cycle by B. Liatoshynskiy on M. Rylskiy's poem through the choral style thinking prism; 3) the typology of modernist sound recording in the specified cycle and the determining a prospects for further research in the declared problem.*

*Scientific novelty.* As a result of the style choral thinking analysis in the Borys Liatoshynskiy's Five Choirs cycle by Maksym Rylskiy's poem it typologize the modernistic sound recording features and substantiate the realization model in the Ukrainian choral music of the 20<sup>th</sup> century.

*Conclusions.* Modernistic sound recording model that presented in the choral cycle op. 64 by B. Lyatoshynsky was formed on the basis of four stylistics choral thinking types, namely: 1) the polyphonic, quasi secession arabesque lines interweaving («Autumn», «Rain was Noises»); 2) the variant work with melodic formulas on the modern ornamentation example, it creates the special vertically interval phoneme («Rain»); 3) the soft-expressionist harmonic color and polytonality («Wide field»); 4) the sound imagery and modal alteration («Lullaby»). The prospects for further research on the declared topics are the artist's choral work analyse in the European context and understanding on this basis the main trends in Ukrainian music as a European phenomenon of the 20<sup>th</sup> century.

*Key words:* Borys Liatoshynskiy's choral works, Five choirs op. 64 by Maxym Rylskiy's poems, choral thinking, choral sound recording, modernism.

**Актуальність проблеми.** Маркування українського мистецтва у загальноєвропейській панорамі, важливе для соціокультурного збагачення нашої держави, зумовлює особливу увагу до «знакових» національних явищ, серед яких – творча спадщина одного із засновників музичного модернізму у вітчизняній музиці, автора кращих сторінок української музики

середини ХХ століття – Бориса Лятошинського. На сьогоднішній день доробок мистця вивчений музикознавством, здебільшого, за симфонічним і камерним жанрами. Натомість, менш дослідженими його перлинами є хорові твори, зокрема, два цикли для мішаного хору а сарпала на вірші Максима Рильського оп. 64 та оп. 65 (1964), які стали прикладами високого

рівня модерністського звукопису в українській хоровій творчості. Отож, дослідження даної теми на прикладі першого із циклів, що складається із П'яти хорів ор. 64, має високий ступінь актуальності та значущості для сучасної науки й мистецької практики.

#### **Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Різноманітні проблеми, крізь призму яких аналізується хорова творчість Б. Лятошинського, досліджуються у працях: Л. Пархоменко (1979), де здійснено історико-музикознавчу панораму української хорової п'єси й обґрунтовано значення мініатюр Б. Лятошинського; І. Ляшенка (1995) про творчу співдружність композитора і поета М. Рильського в етнокультурологічному аспекті, який трактується як визначальний для відбору поетичних текстів та формування подальшого музично-поетичного цілого; О. Торби (1995), в якій визначено роль хорової творчості Б. Лятошинського у континуальній ситуації української хорової традиції та ін. Окрім того, важливі ідеї та узагальнення щодо музичного мислення композитора висвітлено у працях В. Самохвалова (1970), М. Копиці (1990), О. Козаренка (2000; 2015), І. Савчука (2005; 2021), М. Новакович (2012), В. Драганчук (2014) та ін.

Наступні дослідження є спеціальними розвідками, присвяченими хоровим циклам Б. Лятошинського на вірші М. Рильського. Це, зокрема, розділ Л. Хіврич у колективній монографії «Музичний світ Бориса Лятошинського» (1995), в якій розглянуто співмірність поетичних і музичних композицій. У статті Х. Волосянчук (2016), також присвяченій проблемі «поезія – музика», здійснено компаративний аналіз оригінальних текстів віршів та їхніх варіантів у музиці, на підставі чого проведено «висвітлення та аналіз коректив, які вносить композитор безпосередньо у вербальний текст, та їх вплив як на драматургію кожного хору, так і на драматургію циклу в цілому» (2016: 42). У результаті, авторка прийшла до висновку, що корективи, які привносить композитор у поетичний текст, несуть дві головні функції – технічну та семантичну, остання з яких є домінуючою та відіграє вагомий роль у творенні драматургії хорового циклу (Волосянчук, 2016: 42). Натомість, О. Волох (2016) аналізує образи природи у хорових творах композитора, вирізняючи типовий образний тематизм та особливості його втілення.

У цілому, аналіз попередніх досліджень показав, що основна увага звертається на вербально-музичний контекст та образну поетику, що зумовило потребу дослідження особливостей хорового звукопису на прикладі циклу П'яти мішаних хорів а cappella ор. 64 на вірші М. Рильського.

**Мета дослідження** – виявити характерні риси стилістики хорового мислення у П'яти хорах а cappella Б. Лятошинського на вірші М. Рильського та обґрунтувати модель модерністського звукопису в українській хоровій музиці ХХ століття. Завдання дослідження є наступними: 1) огляд основних досліджень хорової творчості Б. Лятошинського; 2) аналіз циклу П'яти хорів Б. Лятошинського на вірші М. Рильського крізь призму стилістики хорового мислення; 3) висновки про особливості модерністського звукопису у вказаному циклі та визначення перспектив подальших досліджень задекларованої проблеми.

#### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

У мініатюрах хорового циклу ор. 64, до якого звертаємося у даному дослідженні, знайшли відображення поетичні рядки із двох ранніх збірок М. Рильського – «На білих островах» (1910) та «Під осінніми зорями» (1918), узагальнені взаємопереплетеними ідеями юнацького кохання та золотої осені. Як вказує І. Савчук, ґрунтуючись на епістолярній спадщині мистця, «тема природи стала одним із знакових проявів формування його художньо-естетичного єства» (2021: 286), тому такими важливими для осмислення є «образи природи, котра стала для композитора універсумом ідей». Як відгомін камерної творчості 1920-х років, тема природи та, головним чином, золотої осені, як символу меланхолійно-самозаглиблених роздумів, яка є «межею між буттям і вічністю» (Савчук, 2021: 286), зазвучала із новими екзистенційними сенсами у хоровому доробку пізнього періоду творчості мистця.

Привносячи в українську музику, поруч із В. Барвінським та іншими сучасниками, яскраві модерністські риси, композитор сутнісним чином оновив національну музичну мову, головними рисами якої стали емансипація дисонансу із особливою увагою до септім, секунд і тритонів, альтераційність у широких вигинах мелодики та у гармонії, гра тональних барв та інші засади, що в узагальненому вигляді

відобразилося у хоровому звукописі П'яти хорів ор. 64, до яких звернемося нижче.

Перші два номери хорового циклу написані на вірші зі збірки «На білих островах», виданої у Києві 1910 року (Рильський, 1910), що стала відгуком на переживання юного поета з приводу кохання до доньки Миколи Лисенка – Галини та започаткувала модерністський напрямок у творчості мистця, реалізований у 1910–1932 роках у збірках «Під осінніми зорями», «Синя далечінь», «Знак терезів» та ін. (див.: (Панченко, 2006)), що був зупинений пануючою ідеологією соцреалізму.

Цикл відкриває хор «Осінь» *Andante com moto d-moll, 6/8*, написаний на вірш «Тиха, задумлива осінь спускається», викладений терцетом (трирядковою строфою). Композитор створив дивовижну меланхолійно-пейзажну мініатюру, яка відразу уводить в атмосферу туманної осінньої природи. Відсутність квадратності, наявність низки порівнянь («крилами-хмарами», «дощами-потоками»), персоніфікацій («осінь... спускається, летить», «Пухом тумани із крил її падають, / Стеляться в вільних степах») та інших художніх засобів у поетичному тексті знайшли талановите продовження у модерністському хоровому звукописі твору.

У формотворенні композитор орієнтується на чотири поетичні строфи, при цьому уникаючи квадратності – початок другого періоду-строфи накладається на розімкнене домінантове завершення першого у 8-му такті, другий період «розтягується» на 9 тактів, чим «відтермінує» початок третього, і т.д. У цілому, виникають риси тричастинної форми АВА<sub>1</sub>, де проведення основної теми для ілюстрації першої і четвертої строф становлять експозиційний виклад і репризу, а quasi fugato (друга-третья строфи) – відповідно, розробкову середину. Проте, у цілому, постійний активний розвиток надає цій композиції також рис наскрізності. Описана тенденція до уникнення традиційних періодичних норм та структурно-сміслових опор, що викликає алюзії до невловимо-хмарного, туманного осіннього пейзажу, підтримується на різних рівнях музичної виразовості – у метро-ритмічному, тональному, гармонічному та мелодичному вирішеннях твору.

Обґрунтовуючи сказане вище, звернемо увагу, найперше, на терцетність строфи, що перегукується із вибором тридольного розміру

6/8, сповненого особливої легкості, в якому плетуться химерні ритмічні рисунки, ускладнені дуольністю та синкопованістю. У тональному плані відчувається постійна змінність, що закладається на початку твору чергуванням діатонічного та пониженого другого ступеня, останній варіант якого стає ознакою частих відхилень у g-moll. Більше того, у репризі до пониженого другого ступеня додається понижений четвертий, що, з одного боку, створює ефект звучання зменшеної кварта (за твердженням О. Козаренка – одного зі знакових інтервалів модернізму у творчості Б. Лятошинського (Козаренко, 2000)), з іншого – створює відхилення у далекі тональності Ges-dur та es-moll, що відносяться до найбільш часто використовуваних композитором та є відомими, особливо мінорна, затемненою та, навіть, похмурою семантикою (наприклад, вказаний тональний колорит використовується у темі колядки в побічній партії у першій частині Третьої симфонії h-moll, у лейттемі Дажбога, що звучить на фоні монолога Захара Беркута у шостій картині опери «Золотий обруч», у цій тональності звучать Перша прелюдія із циклу П'яти прелюдій для фортепіано ор. 44, хори «Тече вода в синє море» ор. 48 на вірш Т. Шевченка, «Люблю я темну ніч» із циклу Чотирьох хорів ор. 65 на вірші Максима Рильського та ін.).

Головною ознакою тонально-гармонічного розвитку у творі є нестійкість – гармонізація основної теми розпочинається із субдомінанти, при цьому тоніка, що звучить на слабкому і відносно сильному часі, позбавляється особливої ваги. У творі панує м'яка дисонантність, яка утворюється у результаті зіткнення мелодичних ліній, досить часто оформлена у примхливій еліптичній послідовності та хроматизовані ходи. Як приклад останніх, звернемо увагу на висхідний хід паралельними терціями «dis-fis – dis-fis – e-g – e-g – f-as – fis-a – a-cis», що розпочинається повтореннями та немов злітає до ввідного тону у зоні переходу до репризи на словах «роси спадають у млі», на який накладається висхідна хроматизована лінія у тенора та відсутність звучання у баса. Прикметно, що описаний хід викликає аналогії до лейтмотиву перстня Нібелунга з однойменної тетралогії Р. Вагнера (про паралелі між вказаною тетралогією та оперою Б. Лятошинського «Золотий обруч» див. у працях В. Драганчук (2014), М. Новакович (2012) та ін.).

В описаному контексті невловимості й нестійкості особливу роль відіграє мелодичний розвиток хорових звукописних ліній, що то рухаються паралельно, то сходяться в унісон, то плетуть витончені імітаційні мережива. Особливої уваги заслуговує серединний розділ твору – quasi fugato, тематизм якого має яскраві звукозображальні риси, адже у хвилеподібних поступенних ходах голосів окреслює музично-риторичну фігуру «помахів крил ангелів» (відому, наприклад, за початковими тактами Меси h-moll Й. С. Баха), що поєднується із відповідним змістом поетичного тексту: «Крилами-хмарами небо вкривається...». При підході до кульмінації композитор застосовує почергове звучання збільшеної, зменшеної та чистої кварт (такти 12-15), що має особливий фонічний ефект та сприяє створенню ефекту ладоінтонаційного розмаїття. Зіткнення ліній на сильних долях створює септакордові та, навіть, нонакордові звучності, як, наприклад, у двох останніх тактах: IV9 – IV7 – II65 – VI7 – VII nat. – I.

У цілому, у творі виникає типова для модерністського звукопису фактура, знакові приклади якої знаходимо, насамперед, у фортепіанній творчості провідних модерністів, кумирів Б. Лятошинського – О. Скрибіна та К. Шимановського, сучасника, українського майстра сецесії В. Барвінського та ін. Витоки вказаного типу звукопису сягають арабесковості музичної мови Р. Шумана й К. Дебюссі та імітаційності бароково-класичного музичного мислення. Якщо у попередні епохи поліфонічний виклад у хоровому мистецтві а cappella був притаманний, здебільшого, для духовних творів, то Б. Лятошинський, як і М. Леонтович в обробках народних пісень, поруч із С. Людкевичем та іншими сучасниками, широко використовує імітаційність у різноматичному оригінальному репертуарі, створюючи, таким чином, взірці симфонізації хорової фактури (серед інших знакових у цьому сенсі творів майстра – «Тече вода в синє море», «Із-за гори сонце сходить» на слова Т. Шевченка та ін.).

Другий хор, в якому композитор звертається до збірки «На білих островах» – «Дош» *Allegro B-dur, 2/4*. У ньому створено зовсім іншу картинку природи, інший настрій та, відповідно, цей твір представляє, на перший погляд, зовсім іншу стилістику хорового мислення, проте, вона також основана та засадах модерніст-

ського звукопису. Головна відмінність полягає у тому, що у другій мініатюрі збільшується вага інтервального фонізму та ладової ролі вертикального мислення (у жіночій групі), яке, утім, також є результатом поєднання горизонтальних, мелодичних ліній.

Композиція є одночастинною із наскрізним розвитком, який будується із варіантних і трансформованих повторень декількох коротких мелодичних формул, що споріднює цей тип мислення із закладеним М. Леонтовичем у 1900-х – 1910-х роках в експериментах з архаїчним пісенним фольклором у «Щедрику», «Дударіку», «Грі в зайчика» та ін., аналогічно – із принципами роботи з постпівковим тематизмом у модерно-авангардних «Весні священній» (де опрацьовано волинський пісенний фольклор) і «Весіллячку» І. Стравинського, виробленими у 1910-х роках в Устилузі, у неофольклорних «Чотирьох словацьких народних піснях» (1917) і «Cantata Profana на румунські теми» (1930) Б. Бартока, «Шести курпівських піснях для змішаного хору а cappella» (1929) К. Шимановського та ін. Натомість Б. Лятошинський у хорі «Дош» не працює безпосередньо із фольклором, але експлікує специфічні елементи архаїчного пісенного мислення, «одягненого в шати» модерністського хорового звукопису, у творення оригінальної композиції, де короткі мотиви-формули стають елементами хорового орнаментального візерунку.

Композитор використовує наступні мелодичні формули. Перша – тризвуковий мотив-заклик секундового діапазону, що складається із основного звуку, нижнього хроматичного допоміжного та основного. Цим мотивом, взятим від квінтового тону тоніки, розпочинається твір у партії тенора, сповіщаючи, що «Дош летить». Вказана формула працюватиме протягом усього розвитку твору, розширюючись та вертально обертаючись при варіантних повтореннях, видозмінюючись у залежності від місцезнаходження у формі (найбільшого об'єму вона набуває у кульмінації).

Друга формула – хвилеподібний рух у діапазоні терції із семи звуків (відповідно до семи складів початкової фрази поетичного тексту), що, повторюючись *ostinato*, імітує потоки дощу: «Дош летить із хмар густих». Його важливою ознакою є постійна змінність діатонічного й альтерованого ступеня, навкожного якого «крутиться» мелодичний рисунок. У початковому



варіанті таким «ковзаючим» ступенем є третій, один зі стійких, навколо якого акцентуються нестійкі четвертий і другий. Це стирає головну відмінність між мажором і мінором та створює загальний ефект плинності, нестійкості, невловимості крапель водяної стихії.

Майстерна поліфонічна звукописно-хорова робота композитора із другою формулою, що є тематичним зерном твору, стає головним чинником композиційного розвитку всієї мініатюри. Так, вже при експонуванні теми у партії сопрано вона імітується зменшеною/чистою квартою нижче на дві долі (один такт) пізніше, причому у вертикальному оберненні, у партії альтів. При підході до кульмінації до виголошення цієї формули додаються і тенори. У результаті створюється невпинний, ладово нестійкий рух восьмими тривалостями, при якому паузи в одному голосі заповнюються звучанням мелодії в іншому, із постійним повторенням наведеної поетичної фрази. Згодом її змінює фраза «дощ тихенько шумить, дощ шумить...», при цьому наприкінці твору, де комплекс семизвучних фраз, що відокремлюються паузою, перетворюється на постійний хвилеподібний рух, без зупинок, звучання поступово опускається до хорового ансамблю тенорів і басів. Окрім того, повертаючись до наведеного вище твердження про інтервальний фонізм, зауважимо на вертикальній послідовності  $m^6 - zm^4 - v2$ , що, відповідно, також постійно повторюється, і від якої наприкінці твору лишається звучати лише витримана велика секунда. У цілому, у звучанні твору яскраво прослуховуються секунди, подекуди септими і тритон – інтервали-знаки Б. Лятошинського, які звучать ненапружено, м'яко-дисонантно, доповнюючи загальну картину ладово нестійкого, інтонаційно ускладненого виразового поля модерністської семантики у музичній мові твору.

У наступних трьох хорах Б. Лятошинський звертається до поезій збірки «Під осінніми зорями», створеної 1918 року, пов'язаної уже не з юнацьким коханням, а «з проблематикою гріховності краси та естетизації зла, акцентованими раннім європейським модернізмом» (Агеєва, 2012: 67). Натомість, композитор продовжує емоційну атмосферу, започатковану у перших двох мініатюрах, і додає нові її грані, формуючи, таким чином, психологічну єдність циклу.

У мініатюрі «Широке поле» *Andante sostenuto d-moll, 4/4* головним засобом виразовості стає насичений розмаїтими відтінками пастельного колориту тонально-гармонічний розвиток, позбавлений тонічних опор, сповнений «безтілесної» нестійкості та еліптичності, подекуди підсилених ритмічною синкопованою змінністю. Такій тенденції нестійкості підпорядковане і формотворення, що створює просту двочастинну репризну композицію типу  $ab + cbb_1$ .

На перший план виходить статика вертикалі, що змальовує «Широке поле... Темна даль... Огонь на обрії тремтить...», на фоні яких поет висловлює власні інтимні почуття. Відбувається гра хорових барв, ніби відтінків почуттєвої палітри, затемнення і просвітлення гармонічного колориту, тональні зрушення, як, наприклад, уже в перших тактах співставляються акордові послідовності IV-IV7-V в основній тональності, П7-IV-V по тональності низького II ступеня (неаполітанського) та VI-V знову в основній тональності. Розвиток на основі акордової вертикалі подекуди підштовхується імітаційними перегуками голосів (тема b), як, наприклад, проведення мелодичних фраз у сопрано в d-moll та, імітаційно, у тенора в es-moll на словах «І тихих зір ясна печаль...». Ця фраза, що складає сутність мелодики даного твору, розпочинається типовою риторично-питальною інтонацією, створеною висхідною малою секстою, та її хроматичним спадаючим заповненням, і видозмінено повторюється із початковою висхідною квартою на словах «І тихих мрій солодка мить...». У каденційному повторенні «Солодка мить...» увесь хоровий ансамбль ніби сповзає у м'якому звучанні низького мінорного VI тризвуку у доміанту (таким розімкненим зворотом закінчуються як перша частина, так і весь твір), «чіпляючись» за енгармонічну заміну терцієвого тону des на терцієвий тон cis, і така послідовність однотерцієвих тризвуків створює яскравий колористичний ефект.

У тональному плані прикметною є роль тональності низького II ступеня – як у послідовному співставленні, так і в одночасовому (як в описаному вище імітаційному епізоді). Це створює ефект політональності d-moll – es-moll (тональності, про семантику та особливу роль у творчості Б. Лятошинського писали вище), що знаходить відгук у розвитку всього твору.

Четвертою є «Коліскова» *Lento b-moll, 4/4 (c)* написана на вірш «Спи в своїй білій постелі»

та викладена у простій двочастинній формі розвиткового типу  $A+A_1$ . Композитор використовує зображальні можливості хорового звукопису, користуючись засобами *motomogando*, імітації інструментального звучання та іншими, що покликані, у свою чергу, імітувати заколихування. Хорова фактура складається із трьох шарів – *ostinat*'них поспівок квартового діапазону у басовій та теноровій лініях (що у вертикальному поєднанні акцентують бурдонні квінти), у кожній з яких щоразу акцентується мелодична вершина, та витриманих співзвуч в альтів *divisi* – послідовності  $m^3 - m^6 - m^3 - m^5$ , що звучить із метро-ритмічним зрушенням (синкопами) та завершується знаковим для модерністського мислення інтервалом тритону. Прикметно, що увесь твір завершується звучанням іншого знакового для мистця інтервалу – септими.

Також варто звернути увагу на особливість басової мелодичної формули, що полягає у чергуванні діатонічного і пониженого II ступеня, – останній часто вживається у музичній мові Б. Лятошинського, Д. Шостаковича та інших модерністів і пов'язується із ладовим затемненням та похмурою, а часто й трагічною семантикою, проте, у даному творі така альтераційна мінливість створює атмосферу легкого суму-дрімоти.

На описаному фоні розвивається тематична лінія у партії сопрано, що то спускається від повторюваної тоніки донизу до квінтового тону, то злітає у риторичному малосекстовому запитанні до терцієвого тону і, кружляючи у м'якій тріолі, що окреслює зменшену кварту, знову опускається до початкової висоти.

Такими засобами створюється пастельна, ніби розглянута крізь легке павутиння осені, атмосферна картина, коли «Вітер берези смутні хилить в солодкій дрімоті», та чуттєве побажання «Хай тобі щастя присниться в тихому сні», що звучить у кульмінації.

Завершує цикл П'яти хорів мініатюра «Дощ одшумів» *Andantino A-dur, 4/4 (c)*, яка привносить у загальну драматургію оптимістичне просвітлення. Якщо пригадати образне висловлювання О. Козаренка про те, що у вокальній (а ймовірно – й у хоровій) музиці Б. Лятошинського «рідко світить сонце» (Лятошинський, 2015), то можемо з упевненістю сказати, що це винятковий твір, де «сонце таки світить». Стилїстика хорового звукопису у даному творі повертає слухача до першої мініатюри циклу

під назвою «Осінь», що проявляється в імітаційних візерунках хорових ліній, що на опорно-смыслових перетинах створюють оригінальні гармонічні співзвуччя. Поліфонізована фактура стає головним засобом розвитку у двочастинній формі  $A+A_1$ , що має риси наскрізності. Кульмінація твору, що відсувається із точки золотого перетину у друге речення другої частини, водночас, має яскравий звукозображальний ефект – на фразі «Летять пташки» лінія сопрано стрімко «злітає» вгору на  $m^6$  до найвищої мелодичної точки на звуці  $a^2$ .

У ладотональній сфері твору зустрічаються хроматичні прохідні звуки та ознаки гармонічного мажору, відхилення у паралельний мінор, зупинки на верхній медіанті та однойменному мінорі та ін. Гармонічний розвиток, зумовлений рухом горизонталей партій, у їхніх перетинах дає яскраві співзвуччя, зокрема, на першій-другій долях шостого такту таким чином виникає гармонічний пан-знак Б. Лятошинського – великий мажорний септакорд (про який пише О. Козаренко у контексті семіотики української музичної мови (2000)), що у даному випадку грає на створення кульмінації першої частини.

Твір завершується урочисто-світлим звучанням тонічного тризвука у мелодичному положенні квінти на сильну долю з *divisi* сопрано і тенора, що звучить у контексті звороту T-D-T, що практично не зустрічається у хорових мініатюрах, де, як було вказано вище, панує модерністська нестійкість. Прикметно, що лише два твори циклу приходять до тоніки – згадана перша мініатюра «Осінь», де T звучить на третю долю після звороту  $VI_7$ -VII на першій і другій долях. Відтак, заключне «Блакить ясна!» у творі «Дощ одшумів» відіграє роль коди всього циклу.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Як видатний Майстер, у П'яти хорах на слова М. Рильського ор. 64 Б. Лятошинський демонструє чотири типи стилістики хорового мислення, що, у сукупності, формують модель модерністського звукопису в українській хоровій музиці середини ХХ століття. Так, у хорі «Осінь» головною рисою є поліфонізоване, quasi сецесійне переплетення арабескових ліній (перший тип). У мініатюрі «Дощ» хоровий звукопис полягає у варіантній роботі з мелодичними формулами за прикладом модерної орнаментальності, що

створює особливий інтервальний фонізм по вертикалі (другий тип). Хор «Широке поле» представляє м'яко-експресіоністичний гармонічний колорит та політональність (третій тип). У наступній «Колисковій» головними засобами є звукообразальність та ладова альтераційність (четвертий тип). Фінальна мініатюра «Дощ одшумів» повертає до quasi сецесійних імітаційних візерунків хорових ліній, що творять поліфонізовану фактуру та на опорно-сміслових перетинах сходяться в оригінальні гармонічні співзвуччя (перший тип). Таким чином, виникає типологічне

розмаїття звукопису, що став основою для подальшого розвитку української хорової музики у творчості плеяди учнів і наступників Б. Лятошинського – І. Шамо, І. Карабиця, Л. Грабовського, Л. Дичко, В. Сильвестрова, Є. Станковича та ін.

Перспективи подальших досліджень задекларованої тематики вбачаємо в аналізі хорової творчості Б. Лятошинського у загальноєвропейському контексті, що матиме важливі результати для осмислення головних тенденцій розвитку української музики як європейського явища ХХ століття.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. Мистецтво рівноваги: Максим Рильський на тлі епохи. Київ : Книга, 2012. 392 с.
2. Волосянчук Х. Робота композитора з вербальним першоджерелом на прикладі хорового циклу Б. Лятошинського «Пять мішаних хорів без супроводу на слова М. Рильського», ор. 64. *Київське музикознавство*. 2016. № 54. С. 42–49. URL : <https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2019/04/54-06-Volosianchuk.pdf> (20.01.2022).
3. Волох О. Образи природи у хорових мініатюрах Б. Лятошинського. *Молодь і ринок*. 2016. № 5. С. 133–136.
4. Драганчук В. Незасвоєні уроки європейської історії або українська національна ідея самоорганізації у літературно-музичному дискурсі («Захар Беркут» І. Франка – «Золотий обруч» Б. Лятошинського). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. Вип. 20 (1). С. 110–117. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk\\_msshrg\\_2014\\_20%281%29\\_23](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_msshrg_2014_20%281%29_23) (18.01.2022).
5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Наукове товариство ім. Шевченка у Львові. Львів : б/в, 2000. 286 с.
6. Козаренко О. Про деякі універсалії музичного світу Бориса Лятошинського. *Вісник Львівського університету*. Серія: Мистецтвознавство. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 33–37.
7. Копица М. Симфонії Б. Лятошинського: епоха, колізії, драматургія : Исследование. Киев : Музична Україна, 1990. 134 с.
8. Лятошинський Б. Романси 1920-х / Замість передмови О. Козаренка. Київ – Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2015. 292 с.
9. Ляшенко І. Етнокulturологічна характеристика творчої співдружності Бориса Лятошинського та Максима Рильського. Науково-теоретична конференція, присвячена 100-річчю від дня народження Бориса Лятошинського / упор. М. Копиця. Київ, 1995. С. 35–49.
10. Новакович М. Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Бориса Лятошинського). Луцьк : Твердиня, 2012. 167 с.
11. Панченко В. Від «Білих островів» до «Знака терезів» (Поезія Максима Рильського 1910–1932 рр.). *Слово і Час*. 2006. № 1. С. 3–14.
12. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса. Київ : Наукова думка, 1979. С. 129–134.
13. Рильський М. На білих островах : лірика. Текст машинописний. Київ : Життя й мистецтво, 1910. 69 с.
14. Савчук І. Борис Лятошинський і польська культура. Комунікативні поля творчості : дис. ... д-ра мист-ва : 26.00.01. Київ, 2021. 447 с.
15. Савчук І. Екзистенційні мотиви світобачення модерністського Майстра (на матеріалі камерної музики 20-х років ХХ століття в Україні) : автореф. дис. ... канд. мистецт-ва : 17.00.03. Київ, 2005. 20 с.
16. Самохвалов В. Черты музыкального мышления Б. Лятошинского. – Киев : Музична Україна, 1970. 280 с.
17. Торба О. Хорова творчість Б. Лятошинського в контексті національних хорових традицій. *Музичний світ Бориса Лятошинського* / Ред.-упор. М. Копиця. Київ : Центрмузінформ, 1995. С. 33–36.
18. Хіврич Л. Акапельні хори Б. Лятошинського на слова М. Рильського: особлива строфічна будова віршів та її втілення у формі хорової мініатюри. *Музичний світ Бориса Лятошинського* / Ред.-упор. М. Копиця. Київ : Центрмузінформ, 1995. С. 43–45.

### REFERENCES

1. Aheieva, V. (2012). *Mystetstvo rivnovahy: Maksym Ryl'skyi na tli epokhy [The art of balance: Maxym Ryl'skyi against the era background]*. Kyiv: Knyha [in Ukrainian].

2. Volosianchuk, Kh. (2016). Robota kompozytora z verbalnym pershodzherelom na prykladi khorovoho tsykladu B. Liatoshynskoho «Piat mishanykh khoriv bez suprovodu na slova M. Rylskoho», op. 64 [The composer's work with the verbal origin (on the example of choir cycle written by B. Liatoshynsky «Five unaccompanied mixed choirs on the words of M. Rylsky», op. 64)]. *Kyivske muzykoznavstvo*. 54, 42–49. URL : <https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2019/04/54-06-Volosianchuk.pdf> (20.01.2022) [in Ukrainian].
3. Volokh, O. (2016). Obrazy pryrody u khorovykh miniaturakh B. Liatoshynskoho [The nature images in choral miniatures by B. Liatoshynskyi]. *Molod i rynok*. 5, 133–136 [in Ukrainian].
4. Drahanchuk, V. (2014). Nezasvoieni uroky yevropeiskoi istorii abo ukrainska natsionalna ideia samoorhanizatsii u literaturno-muzychnomu dyskursi («Zakhar Berkut» I. Franka – «Zoloty obruch» B. Liatoshynskoho) [The Unmastered lessons of European history or Ukrainian national idea of organizations of are in literary – musical diskurs («Zahar is golden of Eagle» And. («Zahar is golden Eagle» And. Franco – «Gold Hoop» of B. Lyatoshinsky)]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. 20 (1), 110–117. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk\\_msshr\\_2014\\_20%281%29\\_\\_23](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_msshr_2014_20%281%29__23) (18.01.2022) [in Ukrainian].
5. Kozarenko, O. (2000). *Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy [The phenomenon of the Ukrainian national musical language]*. Lviv: without a publisher [in Ukrainian].
6. Kozarenko, O. (2015). Pro deiaki universalii muzychnoho svitu Borysa Liatoshynskoho [On some universals of the musical world of Borys Lyatoshynsky]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya: Mystetstvoznavstvo*. 16 (1), 33–37 [in Ukrainian].
7. Kopitsa, M. (1990). *Simfonii B. Lyatoshinskogo: epoha, kollizii, dramaturgiya : Issledovanie [Symphonies by B. Lyatoshinsky: era, collisions, dramaturgy: Research]*. Kiev: Muzychna Ukraina [in Russian].
8. Liatoshynskyi, B. (2015). *Romansy 1920-kh. Zamist peredmovy O. Kozarenka [Romances of the 1920s. Instead of a foreword by O. Kozarenko]*. Kyiv – Nizhyn: PP Lysenko M. M. [in Ukrainian].
9. Liashenko, I. (1995). Etnokulturolohichna kharakterystyka tvorchoi spivdruzhnosti Borysa Liatoshynskoho ta Maksyma Rylskoho [Ethnocultural characteristics of the creative community by Borys Liatoshynskyi and Maksym Rylskyi]. *Naukovo-teoretychna konferentsiia, prysviachena 100-richchiiu vid dnia narodzhennia Borysa Liatoshynskoho*. Kyiv. 35–49 [in Ukrainian].
10. Novakovykh, M. (2012). *Kanon ukrainskoho muzychnoho modernizmu (na prykladi tvorchosti Borysa Liatoshynskoho) [Canon of Ukrainian musical modernism (on the example of Borys Lyatoshynsky's work)]*. Lutsk : Tverdynia [in Ukrainian].
11. Panchenko, V. (2006). Vid «Bilykh ostroviv» do «Znaka tereziv» (Poeziia Maksyma Rylskoho 1910–1932 rr.) [From the «White Islands» to the «Sign of Libra» (Poetry by Maxym Rylskyi 1910–1932)]. *Slovo i Chas*. 1, 3–14 [in Ukrainian].
12. Parkhomenko, L. (1979). *Ukrainska khorova p'yesa [Ukrainian choral play]*. Kyiv : Naukova dumka [in Ukrainian].
13. Rylskyi, M. (1910). *Na bilykh ostrovakh: liryka [On the white islands: lyrics]*. Kyiv : Zhyttia y mystetstvo [in Ukrainian].
14. Savchuk, I. (2021). *Borys Liatoshynskyi i polska kultura. Komunikatyvni polia tvorchosti [Boris Lyatoshynsky and Polish culture. Communicative fields of creativity]*. Thesis abstract for Doct. Sc. (Arts), 26.00.01. Kyiv [in Ukrainian].
15. Savchuk, I. (2005). *Ekzystentsiini motyvy svitobachennia modernistskoho Maistra (na materialii kamernoi muzyky 20-kh rokiv KhKh stolittia v Ukraini) [Existential motives of the worldview of the modernist Master (on the material of chamber music of the 20s of the twentieth century in Ukraine)]*. Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].
16. Samohvalov, V. (1970). *Cherty muzykalnogo myshleniya B. Lyatoshinskogo [Features of musical thinking by B. Lyatoshinskyi]*. Kyev: Muzychna Ukraina [in Russian].
17. Torba, O. (1995). Khorova tvorchist B. Liatoshynskoho v konteksti natsionalnykh khorovykh tradytsii [Choral work by B. Lyatoshynsky in the national choral traditions context]. *Muzychnyi svit Borysa Liatoshynskoho*. Kyiv: Tsentr muzinform. 33–36 [in Ukrainian].
18. Khivrych, L. (1995). Akapelni khory B. Liatoshynskoho na slova M. Rylskoho: osoblyva strofichna budova virshiv ta yii vtillennia u formi khorovoi miniaturi [A cappella choirs by B. Lyatoshynsky in the words by M. Rylskyi: special strophic structure of poems and its embodiment in the choral miniatures form]. *Muzychnyi svit Borysa Liatoshynskoho*. Kyiv: Tsentr muzinform. 43–45. [in Ukrainian].



УДК 78.9:78.27

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-22>

**Мирослава НОВАКОВИЧ**

доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичної медієвістики та україністики, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, 79000  
ORCID: 0000-0002-5750-7940

**Анжела КРУГЛЯЧЕНКО**

викладач вищої категорії циклової комісії фортепіано, Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради, пр. Волі, 36, м. Луцьк, 43010  
ORCID: 0000-0003-4865-6925

**Валентина ПИЛИПЧУК**

заслужений працівник культури України, викладач кафедри теорії, методики музичної освіти та інструментальної підготовки, Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради, пр. Волі, 36, м. Луцьк, 43010  
ORCID: 0000-0001-7022-6003

**Бібліографічний опис статті:** Новакович М., Кругляченко А., Пилипчук В. (2022). Стиль сецесії в західноукраїнській музичній культурі початку ХХ століття. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 157–163, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-22>

## СТИЛЬ СЕЦЕСІЇ В ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглядаються особливості прояву стилю сецесії в українській музичній культурі початку ХХ ст. Зазначено, що сецесія, як явище передмодернізму, ортимала найбільший розвиток у малярстві та архітектурі, а її центрами в Австро-Угорській імперії стали Відень і Прага. Намагання наблизитися до нових течій і напрямків мистецтва було притаманним і для покоління західноукраїнських композиторів, початок творчої діяльності яких припав на перші два десятиліття ХХ віку. Стверджується, що, на відміну від австро-німецького, польського чи російського варіантів, сецесія в українській музичній культурі пов'язана з активними пошуками національного стилю і становленням композиторської школи європейського зразка. **Метою** пропонованої статті є розгляд характерних рис стилю сецесії у творчості двох найвидатніших представників західноукраїнської музичної культури першої половини ХХ ст. – С. Людкевича й В. Барвінського, як свідчення зрілості українського музичного мистецтва початку ХХ ст. та його інклюзії у загальноєвропейський культурний контекст. **Методологія** статті базується на використанні музикознавчого історичного підходу у дослідженні історичних закономірностей розвитку західноукраїнської професійної музичної культури; компаративного методу, що виявляє індивідуальні особливості творчості С. Людкевича та В. Барвінського; семіологічного, як інструменту тлумачення музичних текстів. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні роздвоєності сецесії в українському музичному мистецтві на загальноєвропейську та національну течії. **Висновки.** Вплив віденської сецесії з її естетичною складовою дає підставу говорити про повернення українською культурою своєї домінантної естетичної складової, втраченої попереднім етапом розвитку. С. Людкевич і В. Барвінський здійснили прорив у тогочасній українській музичній свідомості, продемонструвавши у своїх ранніх творах виразне модерне мислення.

**Ключові слова:** сецесія, *fin de siècle*, західноукраїнська музика, С. Людкевич, В. Барвінський.

**Myroslava NOVAKOVYCH**

Doctor in Art Criticism, Professor of the Department of Musical Medieval Studies and Ukrainian Studies, M. V. Lysenko Lviv National Academy of Music, 5 Nyzhankivskoho Str., Lviv, 79000  
ORCID: 0000-0002-5750-7940

**Angela KRUGLIACHENKO**

Teacher of the highest category of the piano department, Municipal Institution of Higher Education "Lutsk Pedagogical College" of the Volyn Regional Council, 36 Volya Ave., Lutsk, 43010  
ORCID: 0000-0003-4865-6925

**Valentyna PYLYPCHUK**

Honored Worker of Culture of Ukraine, Lecturer of the Department of Theory, Methods of Music Education and Instrumental Training, Municipal Institution of Higher Education "Lutsk Pedagogical College" Volyn Regional Council, 36 Volya Ave., Lutsk, 43010  
ORCID: 0000-0001-7022-6003

**To cite this article:** Novakovych, M., Kruglyachenko, A., Pylypchuk, V. (2022). Styl setsesii v zakhidnoukainskii muzychnii kulturi pochatku XX stolittia [Art Nouveau style in Western Ukrainian music culture of the early twentieth century]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 157–163, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-22>

## THE STYLE OF SECESSION IN WESTERN UKRAINIAN MUSIC CULTURE OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY

*The article considers the peculiarities of the manifestation of the Secession style in the Ukrainian musical culture of the early twentieth century. It is noted that secession, as a phenomenon of pre-modernism, had the greatest development in painting and architecture, and its centers in the Austro-Hungarian Empire were Vienna and Prague. Attempts to get closer to new trends and directions of art were also characteristic of the generation of Western Ukrainian composers, whose creative activity began in the first two decades of the twentieth century. It is claimed that, in contrast to the Austro-German, Polish or Russian versions, secession in the Ukrainian musical culture is associated with the active search for national style and the formation of a compositional school of European standard. **The purpose** of the proposed article is to consider the characteristics of the Secession style in the works of two of the most prominent representatives of Western Ukrainian musical culture of the first half of the twentieth century. - S. Lyudkevych and V. Barvinsky, as evidence of the maturity of Ukrainian musical art of the early twentieth century. and its inclusion in the pan-European cultural context. **The methodology** of the article is based on the use of the musicological historical approach in the study of historical patterns of development of Western Ukrainian professional music culture; comparative method, which reveals the individual features of the work of S. Lyudkevych and V. Barvinsky; semiological, as a tool for interpreting musical texts. **The scientific novelty** of the article is to identify the dichotomy of secession in Ukrainian musical art on the European and national trends. **Conclusions.** The influence of the Viennese secession with its aesthetic component gives grounds to speak of the return of Ukrainian culture to its dominant aesthetic component, lost in the previous stage of development. S. Lyudkevych and V. Barvinsky made a breakthrough in the then Ukrainian musical consciousness, demonstrating in their early works distinct modern thinking.*

**Key words:** Secession, *fin de siècle*, western Ukrainian music, S. Lyudkevych, V. Barvinsky.

**Постановка проблеми.** Поява стилю сецесії в західноукраїнській культурі початку ХХ ст. у значній мірі була інспірована віденським *fin de siècle* – епохою, що отримала французьку назву і асоціювалось з кардинальними змінами з мистецтві, літературі та філософії. У європейській свідомості метафора “кінця століття” означала, «що на межі століть у різних суспільних утвореннях завжди відбуваються зміни картини світу, укладу життя і системи цінностей» (Nemes-Ignasheva). Водночас сам

термін *fin de siècle* пов’язується з конкретним історичним відрізком часу, що припадає на 1890-ті – 1910 рр., і є ознаменований особливими світоглядними настроями. Його прояви європейські інтелектуали вбачали в занепаді тогочасного культурного життя, поширенні песимістичних настроїв, нервовій загостреності відчуттів і одночасно в рафінованому естетизмі й надії на нове начало у мистецтві. При цьому вони використовували також слово «декаданс», щоб провести паралелі між своєю

епохою та періодом занепаду Римської імперії. Стосовно етимології слова *сецесія*, то згаданий термін є похідним від латинського *secessio* (від *sedesco*: відокремлююся). Як явище передмодернізму сецесія в українській культурі перших десятиліть ХХ ст. отримала найбільший розвиток у малярстві та архітектурі а також у прикладному мистецтві. Але сам стиль почав формуватися ще наприкінці ХІХ ст. в австро-німецькому культурному середовищі і його центрами стали насамперед Відень, Прага, Будапешт а згодом й інші великі міста Габсбурзької імперії.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Незважаючи на певні позитивні зрушення в українському мистецтвознавстві останніх двох десятиліть у дослідженні питань, пов'язаних із добою сецесії, ця тема, особливо коли йдеться про музичну складову, є ще недостатньо вивченою в українському музикознавстві, у порівнянні з іншими видами мистецтва. Водночас не можна не згадати праць Л.Кияновської, Д. Дувірак, М. Каралюс, О. Козаренка, І.Вавринчук, М. Новакович, у яких розглядаються саме національні музичні прояви сецесії, особливо коли йдеться про творчість західноукраїнських композиторів початку ХХ ст. При цьому дослідники зазначають, що, на відміну від австро-німецького, польського чи російського її варіантів, інспірованих переважно романтизмом, імпресіонізмом чи академізмом, українська сецесія пов'язана з активними, як стверджує М. Каралюс, пошуками національного стилю і становленням композиторської школи європейського зразка (Karalius, 2010, p. 64).

**Мета дослідження.** Метою пропонованої статті є розгляд характерних рис стилю сецесії у творчості двох найвидатніших представників західноукраїнської музичної культури першої половини ХХ ст. – С. Людкевича й В. Барвінського, як свідчення зрілості українського музичного мистецтва початку ХХ ст. та його інклюзії у загальноєвропейський культурний контекст. При цьому особлива увага звертається на своєрідну роздвоєність стилю сецесії в українському мистецтві на загальноєвропейську та національну течії, що є унікальним явищем і не має аналогів у тогочасній західноєвропейській культурі.

**Виклад основного матеріалу.** Завдання нової концепції мистецтва обґрунтував австрійський письменник і літературний критик Гер-

ман Бар у 1898 році на сторінках першого номеру журналу *Ver Sacrum* (із лат. — «Весна священна»), заснованого творчим об'єднанням молодих австрійських художників та архітекторів, серед яких слід згадати імена Густава Клімта, Йозефа Гофмана та Йозефа Ольбриха. Наше мистецтво, як стверджував Г. Бар, не є боротьбою молодих художників із старшими, а пропагандою мистецтва проти торговців, які мають комерційний інтерес до того, щоб перешкодити його процвітанню. Не випадково над входом до знаменитого віденського Сецесіону було викарбовано фразу «Кожному віку своє мистецтво. Кожному мистецтву його свободу». Йшлося про прагнення створити новий стиль, який не залежав би від академічної традиції та історичного впливу, а відповідав духові Відня як культурної метрополії кінця століть.

Яскравим прикладом сецесійної образності в тогочасному українському музичному мистецтві можна вважати ранні твори Станіслава Людкевича, написані на вірші Василя Пачовського. Знайомство двох митців відбулося ще у роки їх навчання у Львівському університеті, а також під час відвідування літературної секції «Академічної громади», учасниками якої вони були. Відомо, що один із віршів, а саме «Гра життя. Ноктюрн», що увійшов до збірки «З пісень болю», В. Пачовський присвятив саме С. Людкевичу. У 1903 році композитор написав «Хор підземних ковалів». Текст цього твору був узятий із символістської поеми В. Пачовського «Сон української ночі», яка стала своєрідною реакцією на вихід (сецесію) українських студентів із Львівського університету. У 1909 році згадана вище поема була перероблена В. Пачовським у містерію «Зоряний вінець», а її музичне оформлення здійснив С. Людкевич.

Як зазначила Вікторія Захаржевська, «молотомузівці ввели в українську поезію сецесійні елементи, що викликали асоціації зі світовим культурним контекстом – античністю, середньовіччям, орієнтальними культурами» (Zakharzhevskaya, 2008, p. 21). Наявність виразних сецесійних рис можна зауважити і в драматичній поемі В. Пачовського «Сон української ночі», що посідає особливе місце в українській літературі початку ХХ ст. На думку літературознавця М. Степняка, вона «досить радикально рве зв'язки з традиціями й нормами реалістичного театру» (Stepniak, 2014, p. 265).

Події поеми розгортаються в атмосфері містичності, візійності та ірреальності. Троє студентів у кришталевій печері кують золотий вінець, що символізує ідею української державності. Крім історичного та ідейного аспектів, що спонукали письменника до написання твору, слід виділити ще й художньо-естетичний. Адже задум створення поеми з'явився у В. Пачовського після відвідин у Відні театру, де він побував на виставах «Перстня нібелунга» Р. Вагнера (Tarnavskiy, 1984, p. 19).

Слід зазначити, що В. Пачовський, пояснюючи ідею «Сну», мислить сецесійною міфологічною образністю, що простежується і на символічному сюжетному рівні твору: підземні ковалі у драмі В. Пачовського і підземна кузня, у якій нібелунги викували для карлика Альберіха золотий перстень, що дає владу над світом. Крім того, у поемі представлені персонажі з української міфології: злі духи, русалки, тіні видатних історичних і державних постатей. У хоровій композиції С. Людкевича «Хор підземних ковалів» риси сецесії переважно простежуються через зображальність, зокрема імітацію ударів молота по ковадлу, що викликає асоціації з оперою Вагнера «Золото Рейна».

Логічним продовженням «Хору підземних ковалів» стала кантата С. Людкевича для чоловічого хору та симфонічного оркестру «Останній бій» (1905), у якій визвольна ідея переломлюється крізь призму поетики сецесії. Музична мова кантати «Останній бій» за новизною і складністю суголосна симфонії-кантаті «Кавказ». Початкова фанфарна тема, з якою вступає хор («гряде пора»), будується з двох політонально накладених кварт, з яких перша (c-f), у партії басів, демонструє основну тональність f-moll, у той час як друга (g1-c1) у тенорів – тональність мажорної домінанти. Мелодична послідовність із двох кварт проектується на гармонічну вертикаль, утворюючи співзвуччя нетерцевої будови (f-g-c1-g1-c2). Фонізміві кварто-квінтових сполук, семантика яких асоціюється з героїчною образністю, протистоїть інша тема («в народ у бій»), в основі якої лежить малосекундове секвенційне «сповзання» альтерованих септакордів і фігура *suspiratio*, що створюють стан неспокою і страху. У цьому творі можна зауважити тенденцію до ускладнення музичної мови, яка репрезентує вже поствагнерівську добу в розвитку музичного

мистецтва, що є цілком новим для галицької культури початку ХХ ст.

Світогляд С. Людкевича, ранній період творчості якого співпав з перехідною добою у суспільному й культурному житті Габсбурзької монархії, значною мірою сформувався під впливом ідеології модернізму. Не випадково композитора привабив образ Прометея, бо давньогрецькі міфи і символи стали потужними засобами пропаганди ідей нового мистецтва, що жилося символічними образами. У творах Людкевича вони набувають цілком зримого, навіть сецесійного зображення у вигляді золотого вінка з «Хору підземних ковалів» чи вогняного стягу з кантати «Останній бій».

Риси сецесії притаманні й для таких творів композитора, як вокальний терцет «Українська баркарола» (1906, сл. В. Пачовського), солоспіви «*Du bist wie eine Blume*» (1899, сл. Г. Гайне), «Кожним вечером царівна» (1900, сл. Г. Гайне), «Царівна Млака» (1908, сл. В. Пачовського). В «Українській баркаролі», що написана на текст поезії В. Пачовського, С. Людкевич вибирає саме «Сміх хвилі» з типово українським романтичним сюжетом про козака й русалку. У цьому випадку йдеться про наявність абсолютно нового естетичного кредо, яке у мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ ст. ініціювало появу так званого національного романтизму як форми сецесії, де «осягнення духу народу» відбувається через нове емоційне до нього ставлення (Hrymaliuk, 2014, p. 1318). Композитор робить акцент на естетичній складовій, підкреслюючи орнаментальний баркарольний супровід фортепіанної партії, що задає особливий ритм усьому твору, бо «саме ритм і стилізація були основними прикладними засобами для досягнення стильової цілісності й однорідності у творах сецесійного мистецтва» (Hrymaliuk, 2014, p. 1321).

Сецесійність «Української баркароли» – це результат поєднання шубертівської жанрової моделі з тим енергійним рухом, що імітує стихію води і в мистецтві модерну став метафорою вітальної енергії. До переліченого вище треба додати ще й сецесійний образ жінки-русалки, як граційно красивої bestії, такої собі української Лорелай, що заманує козака у глибочинь Дніпра. Її срібний сміх «гей я, гей я, гей!», почергово повторений трьома виконавицями наприкінці кожного куплету, викликає алузії до



«Золота Рейну», ототожнюючись із радісними вигуками «дочок Рейну» Воглінди, Вельгунди й Флосхільди» (Novakovych, 2019, p. 307).

Аналіз ранніх фортепіанних творів Василя Барвінського (1908-1918), зокрема його прелюдій, виявляє характерні ознаки сецесії з її тяжінням до синкретичності художнього і конструктивного начал. Так, прелюдія №1 (*G-dur*), записана композитором на трьох нотних станах, демонструє багатомірність вже навіть у візуальному плані з відсутністю поділу на головне й другорядне, з рухом гнучких ліній мелодики і фактури, бо орнаментика і декоративність останньої, у яку ніби вростає основна тема твору, свідчить про те, що модерн оформлюється передусім у просторі, поєднуючи в нероздільне ціле мелодику, ритмічну плинність, багатство і орнаментальність фактури, колористичний фонізм гармонії. Лінія й орнамент, як стилістична формула та основні ознаки сецесії, набувають особливого символічного звучання у фортепіанних творах Барвінського. Закономірно, що прелюдія *G-dur* написана композитором у варіаційній формі, де основна діатонічна тема, що виявляє зв'язок з українським типом мелодики з закладеною у ній мажоро-мінорною змінністю, щоразу по-новому проспівується, збагачуючись фактурною орнаментикою. Лілія Назар звертає увагу на специфічність мелодичного мислення композитора, «в якому природньо зрощені, нерозілляні аутентика народно-пісенної лірики з індивідуальним творчим «я» (Nazar, 2008, p. 43).

Прелюдія №2, відома ще як «пасторальна» (*Fis-dur*), є типово імпресіоністичною за своїм характером, бо «у протигагу настроям безвиході й песимізму з'являється тяжіння до відкритості життя, вирування ширих почуттів, життєствердної молодості» (Hrymaliuk, 2014, p. 1322). Мініатюра написана у характері пейзажної пасторалі, що вирізняється прозорою фортепіанною фактурою, з типовим для пасторалі розміром 6/8, з мелодією, на яку накладається мерехтливий однорідний (по звуках інтервалів секунди й кварта) рух шістнадцятими тривалостями у діапазоні октави та децими, що злегка імітує звучання сопілки чи пташиний спів. Динамічність розвитку досягається тут завдяки наскрізності форми, проявом чого є чергування фрагментів з різними емоційними станами, що підкреслено зміною фактури, регі-

стру, ладовою перемінністю, колористичною функцією гармонії тощо.

Натомість у прелюдії № 4, відомій ще як «Хоральна», В. Барвінський, з одного боку, ніби продовжує традицію вагнерівських хоралів (на це, зокрема, звертає увагу С. Павлишин), а з іншого – спирається на жанрові моделі барокової музики, прикладом чого є середній розділ твору, що викликає алузії до відомої Пасакалії *g-moll* Г.Ф.Генделя з його клавесинної сюїти №7. У цьому випадку можна говорити про стилізацію як явище сецесії, з її довільною, насамперед ритмічною трансформацією генделівської теми.

Впливами сецесії позначений і фортепіанний цикл В. Барвінського «Любов». Її ознаки можна зауважити вже навіть у назвах частин твору: «Самота – туга любові»; «Серенада»; «Біль – бій», перемога любові». Адже це – характерні теми віденського модерну, для якого була притаманна витончена естетська культура і суб'єктивність висловлювання. У цьому плані можна провести паралелі між ранніми фортепіанними творами композитора і роботами його сучасників – малярів Івана Труша й Олекси Новаківського.

Треба зазначити, що саме в добу *fin-de-siecle* українське мистецтво органічно вписується у контекст загальноєвропейського мистецького руху і стає його невід'ємною компонентою. Водночас можна зауважити його «своєрідну роздвоєність на загальноєвропейську та національну течії – явище фактично не притаманне жодній із західноєвропейських країн» (Hrymaliuk, 2014, p. 1322). З одного боку, йдеться про наявність мистецьких зразків, які органічно вписалися в європейський модерн, а з іншого – появу феномену «неоукраїнського стилю», обмеженого хронологічними рамками кінця XIX – перших десятиліть XX ст. Під цим оглядом сецесійні фортепіанні прелюдії Барвінського (за винятком прелюдії *g-moll*) і цикл «Любов» вказують на відсутність безпосереднього зв'язку з народними першоджерелами (Pavlyshyn, 1990, p. 22). Натомість його п'ята фортепіанна прелюдія (*g-moll*) демонструє коломийкову ритмічну модель, що стала об'єктом стильової гри (Zinkiv, 2009). Унісонну початкову поспівку прелюдії, у якій відчутний дорійський колорит, В. Барвінський подає як стилізацію лірницької гри, з якої згодом виросте

коломиївка тема (*Allegro*), що завершується типовим коломиївко-козачковим кадансом.

Яскравими зразками «неоукраїнського стилю» в музичному мистецтві початку ХХ ст. можна вважати фортепіанні цикли В. Барвінського «Пісня. Серенада. Імпровізація» (1911), «Українська сюїта», а також його фортепіанний Секстет (1915), що демонструють цілком новий підхід до трактування народного матеріалу, який набуває особливого емоційного звучання й нової естетичної якості. Йдеться про осмислення власної національної музичної самості в умовах мистецтва модерну.

У п'єсі, що має назву «Пісня» («Канцона») з циклу «Пісня. Серенада. Імпровізація», виразно журлива тема, що є квінтесенцією ліричної емоції, містить у собі мелодії одразу двох дуже відомих українських пісень – «Ой горе тій чайці» (авторство приписують гетьману І. Мазепі) та «Ой у полі три криниченьки». Основою першого речення, що проводиться двічі з варіаційними видозмінами, є початкова фраза пісні «Ой горе тій чайці» зі спадною інтонацією в межах октави. Натомість друге речення побудоване на завершальній фразі пісні «Ой у полі три криниченьки». Після шляхетно-стриманого показу теми вже перше її варіаційне проведення демонструє багатомірність мелодики й фактури, яка збагачується розкішною орнаментальною підголосковістю. Стан естетичної насолоди, що виникає як реакція на саме звучання теми, посилюється внаслідок імпровізаційності викладу і внесенні нової мажорної барви у середній епізод, що відтіняє загальний мінорний колорит твору. У «Серенаді», яка є смисловим центром циклу, композитор використовує інтонації лемківської пісні «Вийди, Марусенько».

В останній п'єсі під назвою «Імпровізація» Барвінський не випадково використовує плинну баркарольну фактуру, бо мотив хвилі є одним із найулюбленіших у мистецтві модерну. Для нього в малярстві характерна певна спонтанність і довільність з точки зору формотворення, а в музиці – імпровізаційність, хоча, з іншого боку – в постійному повторенні одного й того ж коливального руху (фігури «хвилі») закладено ідею регулярності. У цьому випадку найважливішим є «поєднання симетричності й чіткості структури, що справляють враження свободи викладу» (Pavlyshyn, 1990, p. 21). Абстрактність

і безпредметність коливального хвилеподібного руху дозволяє міняти місцями мелодію з орнаментальним фактурним супроводом, що в добу модерну сприймається як «гра у другу натуру».

У неоукраїнському стилі написаний один із найвизначніших творів Барвінського – його фортепіанний цикл «Українська сюїта». Схильність до сюїтності з її «плинністю форм і смислів» – типова риса мистецтва початку ХХ ст. У чотирьох частинах циклу, побудованих на темах народних пісень, композитор репрезентує різні емоційні стани, що є віддзеркаленням українського музичного характеру, – тужливого у *Прелюдії*, ліричного й емоційного в *Пісні*, запального танцювального у *Скерцо* й героїчного у *Фіналі*. Цікавою є сама будова сюїти, що починається з прелюдії і завершується фугою. Щодо модерного розуміння українськості, то відома бурлацька пісня «Та нема гірш нікому», знана як пісня Миколи з «Наталки-Полтавки» М. Лисенка, яка стала основою *Прелюдії*, є стилізацією під барокове прелюдіювання з переважанням імпровізаційності, прогножуючи водночас подальший настрій циклу. Його ліричним центром є вишукана й виразна в сенсі мелодики та сповнена емоційної напруги *Пісня*, побудована на мелодії «Ой не світи, місяченьку», яку композитор, знову ж таки, збагачує вишуканою фігуративною фортепіанною підголосковістю.

У такому ж річищі написаний фортепіанний секстет, присвячений пам'яті М. Лисенка і приурочений до відкриття будівлі Музичного товариства імені Лисенка у Львові. Будучи глибоко закоріненим в українську пісенну стихію, він одночасно є яскравим прикладом неоукраїнського стилю, що в окремих частинах твору резонує з так званою гуцульською сецесією. Форма твору, за визначенням самого автора, є *Варіаціями на власну тему*, яка не тільки у мелодиці, а й в гармонії відтворює дух української народної музики (Pavlyshyn, 1990, p. 34). Тема *Варіацій* написана композитором у характері думки, яка протягом тривалого часу в європейській, особливо в польській, культурі слугувала знаком української музичної самості. Барвінський акцентує увагу на винятковій співучості й виразності української мелодики, яка, варіаційно видозмінюючись, збагачується вишуканою підголосковістю і набуває нової рафінованої естетичної якості. Її квінтесенцією є третя варіація циклу – «Лірницька пісня»,

у якій композитор не лише з надзвичайною майстерністю імітує звучання ліри, але з характерною для сецесії перевагою естетичної функції над усіма іншими, пропонує власну стилізацію лірницької виконавської манери.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Творчість С. Людкевича й В. Барвінського знаменує собою початок нової епохи в історії української музичної культури першої половини ХХ ст.. Вплив віденської сецесії з її естетичною складовою, а також емоціоналізм, чуттєвість і артистизм (за спостережен-

ням Д. Чижевського) як риси національного психічного укладу, дають підставу говорити про повернення українською культурою своєї доміантної естетичної складової, втраченої попереднім етапом розвитку. С. Людкевич і В. Барвінський здійснили прорив у тогочасній українській музичній свідомості, продемонструвавши у своїх ранніх творах виразне модерне мислення. Таким чином, згадані композитори значно розширили горизонти української музики, руйнуючи її традиційні жанрово-естетичні канони.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Грималюк Р. Формування естетичної платформи сецесії в українському мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ ст. *Народознавчі зошити. Серія мистецтвознавча*, 2014. № 6 (120). С.1316–1327.
2. Захаржевська В. Сецесія в художньому світі слов'ян (українсько-болгарські ремінісценції). *Слово і Час*. Київ : Фенікс, 2008. № 5. С. 20-24.
3. Зінків І. Коломийка у творчості Василя Барвінського. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Київ: НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Вип. 9. С. 99–106.
4. Каралюс М. Стильові доміаннти модерну в українському мистецтві. *Студії мистецтвознавчі*, 2010. № 3. С. 64-69.
5. Назар Л. Спостереження над стилем В. Барвінського. Первні творчої особистості як культурологічного феномену: аутентичний первень. *Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах* / ред. В. Грабовський. Дрогобич: Посвіт, 2008. С.16–45.
6. Немец-Игнашева Д. *Fin de siècle*, Антропология переломных эпох: <https://discours.philol.msu.ru/archives/309> (дата звернення: 25.10.2021).
7. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2019. 368 с.
8. Павлишин С. Василь Барвінський. Київ : Муз. Україна, 1990. 87 с.
9. Степняк М. Поети «Молодої музи». «Чорна Індія» «Молодої Музи»: антологія прози та есеїстики / Упоряд., літ. ред. та прим. В. Габора. Львів: ЛА «Піраміда», 2014. С. 236–279.
10. Тарнавський О. Поет Василь Пачовський. *Пачовський В. Зібрані твори: у 2 т.* Філадельфія–Нью-Йорк–Торонто: Слово, 1984–1985. Т. 1: Поезії. 1984. С. 11–26.

#### REFERENCES

1. Hrymaliuk, R. (2014). Formuvannia estetychnoi platformy setsesii v ukrainskomu mystetstv kintsia XIX – pochatku XX st. [Formation of an aesthetic platform of secession in the Ukrainian arts of the late XIX - early XX centuries]. *Narodoznavchi zoshyty. Seriiia mystetstvovnavcha*, 6 (120), 1316–1327 [in Ukrainian].
2. Zakharzhevskaya, V. (2008). Setsesiiia v khudozhnomu sviti slovia (ukrainsko-bolharski reministsentsii) [Secession in the artistic world of the Slavs (Ukrainian-Bulgarian reminiscences)]. *Slovo i Chas*. Kyiv : Feniks, 5, 20-24 [in Ukrainian].
3. Zinkiv, I. (2009). Kolomyika u tvorchosti Vasyliia Barvinskoho [Kolomyika in the creativity of Vasyl Barvinsky]. *Ukrainske mystetstvovnavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii*. Kyiv: NANU, IMFE im. M. T. Rylskoho, 9, 99–106 [in Ukrainian].
4. Karalius, M. (2010). Stylovi dominanty modernu v ukrainskomu mystetstvi. [Stylistic dominants of modernism in Ukrainian art.] *Studii mystetstvovnavchi*, 3, 64-69 [in Ukrainian].
5. Nazar, L. (2008). Sposterezhennia nad stylem V. Barvinskoho. Pervni tvorchoi osobystosti yak kulturolohichnoho fenomenu: autentychnyi perven. [Observations on the style of V. Barvinsky. Components of creative personality as a culturological phenomenon: authentic component] *Vasyl Barvynskiyi u doslidzhenniakh ta materialakh* / red. V. Hrabovskiyi. Drohobych: Posvit, 16–45 [in Ukrainian].
6. Nemeц-Ignasheva, D. *Fin de siècle*, Antropologiya perelomnyh jepoh [Anthropology of turning epochs]: <https://discours.philol.msu.ru/archives/309> (25.10.2021).
7. Novakovych, M. (2019). Halytska muzyka habsburzkoj doby: u poshukakh ukrainskoj identychnosti. [Galician music of the Habsburg era: in search of Ukrainian identity] Lviv: Vydavets T. Tetiuk, [in Ukrainian].
8. Pavlyshyn, S. (1990). Vasyl Barvynskiyi. [Vasyl Barvinskyi.] Kyiv: Muz. Ukraina [in Ukrainian].
9. Stepniak, M. (2014). Poety «Molodoi muzy». «Chorna Indiiia» «Molodoi Muzy»: antolohiia prozy ta eseistyky. [Poets of the Young Muse. "Black India" of the "Young Muse": an anthology of prose and essays] Lviv: LA «Piramide», 236–279 [in Ukrainian].
10. Tarnavskiyi, O. (1984). Poet Vasyl Pachovskiyi. [The poet Vasyl Pachovskiyi.] *Pachovskiyi V. Zibrani tvory: u 2 t.* Filadelfiia–Niu-York–Toronto: Slovo, T. 1: Poezii, 11–26 [in Ukrainian].



УДК 78.071.2(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-23>

### **Людмила ПРУДНІКОВА**

*Заслужений діяч мистецтв України, доцент, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, вул. Городецького 1-3/11, м. Київ, 02000*

ORCID: 0000-0002-6816-5456

### **Олена ПРУДНІКОВА**

*Кандидат педагогічних наук, доцент, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, вул. Городецького 1-3/11, м. Київ, 02000*

ORCID: 0000-0003-3517-066X

**Бібліографічний опис статті:** Пруднікова Л., Пруднікова О. (2022) Просвітницька та диригентська діяльність О.С. Тимошенка (з досвіду роботи Заслуженої хорової капели України південно-західної залізниці) (до 90-річчя). *Fine Art and Culture Studies*, 1, 157–170, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-23>

## **ПРОСВІТНИЦЬКА ТА ДИРИГЕНТСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ О. С. ТИМОШЕНКА (З ДОСВІДУ РОБОТИ ЗАСЛУЖЕНОЇ ХОРОВОЇ КАПЕЛИ УКРАЇНИ ПІВДЕННО-ЗАХІДНОЇ ЗАЛІЗНИЦІ)**

У публікації розглянуто феномен Тимошенка Олега Семеновича, який наполегливо працював над піднесенням музично – хорового життя України не тільки у сфері підготовки професійних музичних кадрів, а й у роботі з аматорським хоровим колективом, а саме із Заслуженою хоровою капелю УРСР Південно-Західної залізниці, яка активно популяризувала українську хорову літературу. О.С. Тимошенко вдалося вивести аматорське хорове виконавство на нові обрії. Проаналізована література не дає повного розуміння потужної постаті митця. Окрему частку інформації про його життєтворчість 1970-1990 р. дізнаємося з тогочасної періодики. На самому початку ХХІ століття з'являються перші роботи про нього, як ректора, який багато років очолював Київську державну консерваторію, а згодом – Національну музичну академію України ім. П. І. Чайковського. Знайдено публікації, які фрагментарно висвітлюють життєпис і творчий шлях хормейстера. Втім, ці наукові матеріали не охоплюють цілісно концертну, просвітницьку, диригентську і громадську діяльність поза увагою науковців залишаються питання присвячені творчій та педагогічній діяльності Олега Семеновича Тимошенка.

**Мета** дослідження полягає у висвітленні творчої постаті та культурно-просвітницької практики визначно-го діяча українського хорового мистецтва, диригента, хормейстера, педагога Олега Тимошенка.

#### **Завдання дослідження:**

- 1) висвітлити еволюцію аматорських співочих товариств, які створили сприятливий ґрунт на якому формувалося професійне музичне мистецтво;
- 2) розглянути диригентсько-хорову діяльність Олега Семеновича Тимошенка;
- 3) розкрити феномен обдарованої особистості Тимошенка О., якому вдалося вивести аматорське хорове виконавство на нові обрії;
- 4) проаналізувати творчий метод роботи з хористами, властивий О.С. Тимошенкові.

Висвітлено функції диригентів музичних товариств, які не вичерпувалися тільки забезпеченням належного мистецького рівня та представленням оригінальної виконавської інтерпретації. Вони включали заснування нових музичних колективів, проведенням різноманітних мистецьких заходів, сприяння формуванню освітніх осередків при аматорських колективах. Диригенти виступали в розмаїтих іпостасях: художніх керівників, голів і членів правління тощо.

Синтез різних сфер діяльності Тимошенка О.С. створив міцне підґрунтя для розвитку і наслідування традицій музичного мистецтва в хоровій капелі, якою він керував з 1975-1985р. О.С. Тимошенко – надзвичайно обдарована особистість, якій вдалося вивести аматорське хорове виконавство на нові обрії. Це активна концертна практика, запрошення колектива на різноманітні імпрези, що влаштовувалися по всьому Радянському Союзу та за кордоном. Своєю невтомною працею, талантом, педагогічними й організаторськими здібностями митець приклав багато зусиль, відгукуючись на потреби українського суспільства та рідної країни усвідомлюючи попит у художньо-концертному та дидактичному матеріалі, розуміючи його значення для музичного навчання й виховання.

Обґрунтовано унікальність Митця, що полягає у процесі індивідуальної творчої, педагогічної і громадянської самореалізації. З'ясовано, що Олег Семенович був особистістю, яка поєднувала глибокі теоретичні знання, диригентську практику та творчий запал для виховання молодого покоління у національному дусі



**Висновки.** До історії української культури Олег Семенович увійшов як ректор КДК ім. Чайковського – творчий ініціатор та мистецький керівник хорових і оперних ансамблів, диригент, педагог, музикознавець. Це була особистість, яка поєднувала глибокі теоретичні знання, диригентську практику та творчий запал для виховання молодого покоління у національному дусі. Диригентська та педагогічна практика майстра тісно переплетені та доповнювали одна одну. Саме такі митці на українсько-культурному полі вносять посильну лепту в піднесення духу культури українців, плекають традиції вокально-хорового мистецтва, підіймають його на новий, вищий щабель.

**Ключові слова:** Олег Тимошенко, диригент, хорова капела, хормейстер, поліфонія.

### **Liudmila PRUDNIKOVA**

Honored artist, Docent, Professor of the General and Specialized Piano Department of National Music Academy of the Ukraine named by P.Tchaikovsky, Gorodetskyi str. 1-3/11, Kyiv, 02000

ORCID: 0000-0002-6816-5456

### **Olena PRUDNIKOVA**

PhD, Docent, Professor of the General and Specialized Piano Department of National Music Academy of the Ukraine named by P.Tchaikovsky, Gorodetskyi str. 1-3/11, Kyiv, 02000

ORCID: 0000-0003-3517-066X

**To cite this article:** Prudnikova, L., Prudnikova, O. (2022) Prosvitnits`ka ta dirigents`ka dijalnist O.S.Tymoshenka (z dosvidy roboti Zasluzhenoi khorovoi kapely Ukrainy Pivdenno-Zahodnoi zaliznyzi). Tymoshenko`s educational and conducting activities(from the experience of the work in the Honor Choir Chapel of Ukraine of the South-West railway). *Fine Art and Culture Studies*, 1, 157–170, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-23>

## **TYMOSHENKO'S EDUCATIONAL AND CONDUCTING ACTIVITIES (FROM THE EXPERIENCE OF WORK THE HONORARY CHOIR CHAPEL OF UKRAINE OF THE SOUTH-WEST RAILWAY)**

*The article deals with the phenomenon of Oleg Tymoshenko's creative work in the context of its unique integrity. It proves that the socio-cultural orientation of his activities as a person, leader, choral conductor, patriot, public figure, scientist, teacher. It covers the basic principles of Tymoshenko's life, his artistic practice and pedagogical activity. Choral culture of Ukraine was formed over the centuries on the best examples of folk heritage and church music. It was significant historical phenomenon not only in national but also world music culture. Oleg Tymoshenko (1932-2010) was prominent personalities, cultural figures of the XX century. The first researches about Tymoshenko appeared at the beginning of the XXI century. This study aims to investigate the role him as rector, who many years headed the Kyiv State Conservatory named by Tchaikovsky. The publications fragmentarily cover the biography and career of the choirmaster. However, these scientific materials do not cover the entire concert, educational, conducting and public activities.*

*The **Objective** of the study investigated education and conducting activities of creative person and prominent figure in Ukrainian choral art, conductor, choirmaster, teacher Oleg Tymoshenko.*

*The author uses such **methods** to study the problem:*

- 1) to analyze the evolution of amateur choirs, which created the ground of the professional music;*
- 2) to consider the conducting and choral activities of Oleg Tymoshenko;*
- 3) to reveal the phenomenon of Tymoshenko is an extremely gifted person who managed to bring amateur choral performance to new horizons;*
- 4) to analyze the creative Tymoshenko`s method of working with choristers.*

*Oleg Tymoshenko worked hard to raise the musical and choral life of Ukraine not only in the field of training professional musicians, but also in working with amateur choir, namely with the Honored Choir of the USSR South-Western Railways. Therefore, special attention in the Choir was concentrated to mastering musical literacy, solfeggio, conducting, piano, lectures on the history of music and choreography. This is an active concert practice, inviting the Chapel to various events organized throughout the Soviet Union and abroad. The concerts of the Railway Choir received positive feedback on the selectivity of the program and the expressiveness of the interpretation. Perfect intonation, dynamics, phrasing, diction were emphasized. It has noted that the conductor disciplined the singers and achieved unusual musicality in the choir. The large and diverse repertoire of the Chapel (more than 50 songs) can be honor to any professional Choir. There are world classics, Ukrainian folk songs and modern works. All of them require from choristers high professional training, titanic work. The choir is a hundred enthusiasts in love with the song. Chapel were often held republican seminars of leaders of amateur choirs. Many conductors called the railway chapel "school of skill". Oleg Tymoshenko had perfect administrator`s skills. Under his leadership, everything happened on time and at a high level.*

**Conclusion.** *Oleh Tymoshenko came to the history of Ukrainian culture as the rector of the National Music Academy of Ukraine named after Tchaikovsky. He was creative initiator and artistic director of choral Chapel, conductor, teacher, musicologist. He was a person who combined deep theoretical knowledge, conducting practice and creative passion for educating the younger generation in the national spirit. The master's conducting and pedagogical practices are closely intertwined and complementary. Such artists in the Ukrainian cultural raising the spirit of Ukrainian culture, nurture the traditions of vocal and choral art, raise it to a new, higher level.*

**Key words:** *Oleg Tymoshenko, conductor, choir, choirmaster, polyphony.*

*Бути хормейстером – це справжнє мистецтво,  
обране за покликом серця.  
Олег Семенович Тимошенко*

**Постановка проблеми.** Період останньої третини ХХ ст. характеризується чималим підйомом хорового життя України. У цей час активно виникають розвиваються співочі колективи, якісно нового мистецького рівня набувають хори, що виникли значно раніше. Показовим у цьому контексті видається й поживлення диригентської діяльності. Адже упродовж окресленого хронологічного відрізка в Україні працювала величезна кількість диригентів-професіоналів та аматорів, які присвятили свої сили і талант служінню загальній справі національнокультурного піднесення. Хорова культура України, як визначне явище в історії, не лише національної, а й світової музичної культури, формувалася протягом століть на кращих зразках народнописенної спадщини й церковної музики, стилістично оформлювалася у творчості відомих композиторів й репертуарі диригентів (Lashchenko, 1999). До таких визначних особистостей, культурних діячів ХХ ст. належить і Олег Семенович Тимошенко (1932-2010) – диригент, хормейстер, професор, ректор консерваторії. Консерваторська освіта й обізнаність з кращими зразками класичного хорового співу не завадили йому все своє життя популяризації української народної пісні, творів, які нині сприймаються як унікальне фольклорне надбання.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Дослідженню музично-педагогічної діяльності О. Тимошенка присвячена доволі незначна кількість праць. Окрему частку інформації про його життєтворчість 1970-1990 р. дізнаємося з тогочасної періодики (Архангельська, 1976; Іващенко, 1978; Тимошенко, 1975). На самому початку ХХІ століття з'являються перші роботи про нього, як ректора, який багато років очолював Київську державну консерваторію, а згодом – Національну музичну академію України

ім. П. І. Чайковського. Найбільш ґрунтовним є дослідження О. Малоцьомової і Т. Гусарчук (Малацьомова та Гусарчук, 2002) Про соціокультурну, творчу та педагогічну діяльність диригента-хормейстера розглянуто в дисертаційному дослідженні П. Ковалика (Ковалик, 2002). Життєпис і творчий шлях хормейстера фрагментарно висвітлено в публікаціях Ю. Пучко-Колесник (Пучко-Колесник, 2019). Велику цінність складають рецензії на концертні програми за участі митця. Втім, ці наукові матеріали не охоплюють цілісно концертну, просвітницьку, диригентську і громадську діяльність Олега Семеновича Тимошенка.

**Мета** дослідження полягає у висвітленні творчої постаті та культурно-просвітницької практики визначного діяча українського хорового мистецтва, диригента, хормейстера, педагога Олега Тимошенка.

**Завдання дослідження:**

1) висвітлити еволюцію аматорських співочих товариств що виявилися не лише головними культурно-просвітницькими та національно-патріотичними осередками, але й створили сприятливий ґрунт на якому формувалося професійне музичне мистецтво;

2) розглянути диригентсько-хорову діяльність Олега Семеновича Тимошенка;

3) розкрити феномен Тимошенка О., якому вдалося вивести аматорське хорове виконавство на нові обрії;

4) проаналізувати творчий метод роботи з хористами, властивий О.С. Тимошенкові.

**Виклад основного матеріалу дослідження**  
Головними завданнями хорових осередків ХХ століття були популяризація народної пісні, поширення хорового виконавства, утвердження власних традицій хорової справи, поживлення концертного життя, організація музичних інституцій, влаштування конкурсів на створення хорових творів, закладання й утримання музичних бібліотек, залучення найширших верств суспільства до культурно-просвітньої діяльності. В цьому контексті хорові товариства

заповнювали нішу у вихованні численних музичних кадрів – композиторів, диригентів, інструменталістів, співаків. Посилення діяльності таких організацій упродовж минулого століття інспірувало також композиторську творчість. Таким чином, аматорські співочі товариства виявилися не лише головними культурно-просвітницькими та національно-патріотичними осередками, але й створили сприятливий ґрунт на якому формувалося професійне музичне мистецтво. Функції диригентів музичних товариств не вичерпувалися тільки забезпеченням належного мистецького рівня та представленням оригінальної виконавської інтерпретації, вони включали заснування нових музичних колективів, проведенням різноманітних мистецьких заходів, сприяння формуванню освітніх осередків при аматорських колективах. Диригенти виступали в розмаїтих іпостасях: художніх керівників, голів і членів правління тощо (Загайкевич, 2005). Синтез різних сфер діяльності Тимошенка О.С. створив міцне підґрунтя для розвитку і наслідування традицій музичного мистецтва в хоровій капелі, якою він керував з 1975-1985р. Олег Семенович наполегливо працював над піднесенням музично – хорового життя України не тільки у сфері підготовки професійних музичних кадрів, а й у роботі з аматорським хоровим колективом, а саме із Заслуженою хоровою капелю УРСР Південно-Західної залізниці, яка активно популяризувала українську хорову літературу (Лашенко, 2007, с. 33-34). Створена у 1924 році на базі самодіяльних хорових гуртків тодішніх залізничних майстерень, капела ще в 1940 році стала на Україні першим самодіяльним колективом, що удостоївся звання заслуженого. Визнання нового творчого злету колективу став той факт, що у 1974 році Міністерство культури і Укрпрофрада підтвердили капелі цей високий титул. Особливо плодотворні для учасників капели стали роки під керівництвом Олега Семеновича Тимошенка (Світланова, 1978).

Захопити людей буденною роботою в капелі, – самим процесом занять, вивченням хорових творів, глибоким розкриттям їх змісту, тонкою нюансировкою виконання, – це значить добитися головного. Адже лише така наполеглива робота приносить справжній успіх. Відомо, що художньо-виконавський рівень

колективу значною мірою залежить від музичної грамотності і рівня музично – слухового розвитку співаків. Тому особливу увагу в колективі приділяли оволодінню музичної грамотою, заняттям з сольфеджіо, диригування, фортепіано, лекціям з питань історії музики та хорознавства (Тимошенко, 1999).

«Наша капела» – так з любов'ю називали на Південно-Західній залізниці один з кращих колективів художньої самодіяльності, який мав славу піввікової історії. Нею пишалися, високо цінували її майстерність (Іващенко, 1978, с. 4).

О.С Тимошенко – надзвичайно обдарована особистість, якій вдалося вивести аматорське хорове виконавство на нові обрії. Це активна концертна практика, запрошення колектива на різноманітні імпрези, що влаштовувалися по всьому Радянському Союзу та за кордоном. Сприяння зміцненню творчих контактів з хоровими капелами Риги, Вільнюсу, Таллінну, Бресту, Одеси, Львова та інших міст України стало доброю традицією. Це й особлива манера співу українських пісень, витоки яких – в кордоцентричності українського світовідчуття.

Фахівці відзначали злагоженість співу капели, вмиле використання ланцюгового дихання, вмилу градацію динамічних відтінків, чітку дикцію, досконалі інтонування, й ансамблеву синхронність виконання творів. Важливою рисою репертуарної політики колективу було опрацювання класичних українських і зарубіжних взірців хорової творчості. Усім цим композиціям притаманний гомофонно-гармонічний виклад із елементами імітаційної та підголоскової поліфонії. Фактурні прийоми збагачувались вмилем використанням тембрової палітри хорових голосів, оправданою гармонічною колористикою, продуманою динамічною шкалою.

Рецензуючи концерт колективу Л. Архангельська зазначили, що виступ цього колективу засвідчив великий успіх диригента і самих співаків, які займаються улюбленою справою з видимим запалом. Чиста інтонація, добра динаміка і дисципліна є перевагами хору, що гідні похвали і зможе конкурувати з найкращими хоровими колективами (Архангельська, 1976, с. 4).

«Легкий помах рук, і народжується мелодія. То урочиста й могутня, то світла й ніжна, вона полонить серце, звеселяє душу, дає крила... А він стоїть на невисокому помості і, здається із

серця свого, з душі виплескує звуки. Стократно примножені хором, вони владно розсувають тісні стіни, заповнюючи все навколо. Погляд диригента вольовий, зосереджений, і велично звучить «Хорал» Й.Баха; хвилює і захоплює «Хай буде мир!» О. Веккі. А тільки-но веселі іскорки заграли в його карих очах, і вже лине українська пісня «Сусідка» – писала його випускниця Вікторія Іваненко (Іващенко, 1978, с. 4).

Концерти хору залізничників отримували схвальні відгуки на адресу добірності програми та виразності інтерпретації. Підкреслювалася досконалість інтонація, динаміка, фразування, дикція. Звучання молодих голосів називали свіжим, соковитим і чуттєвим. Наголошувалося, що диригент дисциплінував співаків і досягнув незвичайної музичальності в хорі (Пучко-Колесник, 2019).

Тетяна Ярмак – ветеран капели розповідала у особистій бесіді: «Участь у капелі не тільки сприяла задоволенню наших особистих інтересів. Найбільше задоволення відчували від того, що розуміли важливість тієї справи, якій ми віддавали весь запал душі. Це особливо відчували під час концертів, коли бачили, скільки радості приносить людям народна пісня.» (Тимошенко, 1975, с. 4).

Хоровий спів за своєю природою є колективним мистецтвом, що об'єднує почуття, думки, волю людей, і тому він має виняткове виховне значення. Участь у хоровому співі пробуджує у людей чудове почуття товаришкості і дружби. Солісти капели відмічали, що завдяки участі в капелі, вони не тільки познайомилися з музичним мистецтвом, а й стали безпосередніми його творцями, полюбили скарби народно-пісенної творчості. Розповідали, як темпераментно й захоплююче проводив репетиції заслуженої хорової самодіяльної капели УЗСЗ Південно-Західної залізниці її художній керівник і диригент О.С. Тимошенко.

Великий і різноманітний репертуар капели – понад 50 творів – зробив би честь будь-якому професійному колективу. Тут і світова класика, і українські народні пісні, й сучасні твори. Всі вони вимагають від хористів високої фахової підготовки, титанічної праці. Капела – це сто ентузіастів, закоханих в пісню.

Своєрідним літописом творчих здобутків колективу є Книга відгуків. Тут зібрані враження вдячних слухачів. Однією з великих

робіт капели було виконання підготовленої спільно з Заслуженим симфонічним оркестром України телебачення і радіо у Колонному залі ім. Лисенка Київської державної філармонії кантати «Москва» П.І. Чайковського. В історії музичної культури виконання самодіяльним колективом кантати «Москва» П. Чайковського – випадок безприкладний: цей твір, що поправу вважається перлиною хорової класики, складний в усіх відношеннях. Капела з його виконанням впоралася бездоганно (Іващенко, 1978, с. 4).

У 1975 р. Заслужена хорова капела УРСР Південно-Західної залізниці відзначала своє 50-річчя, у 1985 – 60-річчя. На обох урочистостях О.С.Тимошенко диригував концертні програми. За це десятиріччя хор мав багато подорожей, концертів, творчих зустрічей. Це і звітний великий виступ в філармонії, участь в святкових концертах, спеціально підготовлена програма до 100-річчя з дня народження М.Леонтовича, участь у Днях Братіслави та інші. Успіх хорової капели був настільки великим, що керівництво залізниці, її громадські організації запропонували О.С. Тимошенку здійснити турне Україною, для «зміцнення свідомості українського народу і підвищення культури за допомогою пісні» (Тимошенко, 1975). Така мандрівна капела одночасно отримувала статус «мандрівної консерваторії», при якій планувалося готувати нові професійні кадри. Поїздка мала фінансуватися з коштів українського уряду. Після виконання такого завдання в Україні, планувалось відрядити капелу і у закордонне турне.

Чаруючий спів капели звучав над Карпатами і Кавказом, на берегах Чорного і Балтійського морів, біля стін Брестської фортеці. В капелі зберігаються Почесні грамоти з Бресту, від хорового товариства Вірменії – за високе виконавське мистецтво, велика золота медаль Лауреат І Всесоюзного фестивалю самодіяльності тощо.

Аналізуючи творчий метод роботи з хористами, властивий О.С. Тимошенкові, можна дійти висновку: жодна репетиція чи концерт під його керівництвом не схожі одна на одну. Він підпорядковує все єдиному образу. Воля диригента захоплювала своєю масштабністю, темпераментом і найтоншим проникненням у глибину твору. Особливо яскраво звучали його кульмінації і коди. Хористи повністю підкорювалися його владному диригентському



жесту, між ними і диригентом швидко встановлюється потрібний у творчості контакт. Олег Семенович вважав, що тембральне багатство людського голосу надзвичайно велике, таке не під силу жодному інструментові в світі. Голос – найдосконаліший інструмент, створений природою. Лише в хорі, що є синтезом голосу, музики і слова, можна виразити з найбільшою повнотою усе, що здатне хвилювати людину (Тимошенко, 1975, с. 4).

Капела залізничників з честю виконувала благородну місію – бути опорною базою Республіканського Будинку художньої самодіяльності профспілок України. Вона стала своєрідною хоровою лабораторією, де проходили практику студенти Київської державної консерваторії імені Чайковського. Олег Семенович щиро ділився з ними «секретами» свого мистецтва.

На базі капели часто проходили республіканські семінари керівників самодіяльних хорових колективів, і чимало з них по праву називали капелу залізничників «школою майстерності». О.С. Тимошенко мав першорядні здібності адміністратора. Під його керівництвом все відбувалося вчасно і на високому рівні. Він дуже прискіпливо ставився до своїх обов'язків, вважав, що завжди слід починати з себе – бути чесним, справедливим, порядним, працьовитим. У цьому студенти могли взоруватися на вчителя. Підтримував і надавав методичні поради та рекомендації молодим хормейстерам аматорських колективів, оскільки вбачав у цьому велике виховне значення і можливість активної пропаганди хорового мистецтва (Пучко-Колесник, 2019).

О.С. Тимошенко був Учителем із великої літери – знаючим, активним, педагогом-вихователем, який власним прикладом «заражав» своїх студентів, учив їх людяності, толерантності,

доброзичливості і водночас був дуже скромною людиною, хоча й з багатьма талантами (Пучко-Колесник, 2014, с. 103-112). Своєю невтомною працею, талантом, педагогічними й організаційними здібностями митець приклав багато зусиль, відгукуючись на потреби українського суспільства та рідної країни усвідомлюючи попит у художньо-концертному та дидактичному матеріалі, розуміючи його значення для музичного навчання й виховання. І творчі надбання, і теоретичні праці Олега Семеновича Тимошенка ґрунтувалися на національнопатріотичних засадах, тому залишаються актуальними й сьогодні, в нашій складній соціокультурній ситуації.

**Висновки.** До історії української культури Олег Семенович увійшов як ректор КДК ім. Чайковського – творчий ініціатор та мистецький керівник хорових і оперних ансамблів, диригент, педагог, музикознавець. Це була особистість, яка поєднувала глибокі теоретичні знання, диригентську практику та творчий запал для виховання молодого покоління у національному дусі. Диригентська та педагогічна практика майстра тісно переплетені та доповнювали одна одну. Саме такі митці на українсько-культурному полі вносять посильну лепту в піднесення духу культури українців, плекають традиції вокально-хорового мистецтва, підіймають його на новий, вищий щабель.

**Подальші дослідження** діяльності митців допоможуть зрозуміти які звершення у співо-чих колективах зумовили піднесення хорового мистецтва в ХХ столітті. Подібні праці стануть цінним доповненням до скарбниці історії української хорової культури та сприятимуть успадкуванню найкращих традицій хорової справи молодією генерацією прибічників цього виду музичного виконавства.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Архангельская Л. Песня чарует наши сердца . *Рабочее слово* № 2, Київ, 7.01.1976
2. Загайкевич М. Українська музична культура. У кн.: *Історія української культури* у 5 т. Кн. 2. Т. 4. Київ: Наукова думка, 2005. С. 207–284.
3. Іващенко В. «Зустріч з вами – свято» *Прапор комунізму*, Київ, 9.07.1978.
4. Ковалик П.А., *Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи)*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2002. 24 с.
5. Лашенко А.П. З історії київської хорової школи. Київ: *Музична Україна*, 2007. С. 20-34.
6. Лашенко А. П. Українське хорове мистецтво ХХ ст. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 14: *Музичне виконавство*, Київ, 1999. С. 18–31.
7. Малозьомова О. І. та Гусарчук Т. В. *Покликання. Життя і творча діяльність О. С. Тимошенка*. Київ, 2002.

8. Пучко-Колесник Ю.В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ, 2009. 187 с.
9. Пучко-Колесник Ю.В. Кафедра хорового диригування НМАУ імені П. І. Чайковського: Від витоків до сьогодення. Мистецтвознавство України, 14, Київ, 2014. С. 151–164.
10. Пучко-Колесник Ю. Феномен учителя: хорова школа Олега Тимошенка. *Часопис* НМАУ, Київ, 2019. Вип. 1. С. 103–112.
11. Світланова С. Тридцять років у музиці Про творч. засл. працівн. культ. УРСР О.С. Тимошенка, *Вечерній Київ*, Київ, 5.04.1978.
12. Тимошенко О. Дорога довгою в полвека, *Робоче слово* № 37, Київ, 28.03.1975.
13. Тимошенко О.С. Національна музична академія України імені П.І.Чайковського: вчора і сьогодні. У кн.: А. Лашенко, упоряд. *Академія музичної еліти України. Історія та сучасність*. Київ: Музична Україна, 2004. С. 4–14.
14. Тимошенко О.С. Українська сучасна хорова музика: хрестоматія з хорового диригування для вищих і середніх музичних закладів. Київ: пошуково-видавниче агентство «Книга Пам'яті України»; Видавничий центр «Просвіта», 1999. С. 8-15.

#### REFERENCES

1. Arhangel'skaya, L. (7.01.1976). *Pesnya charuet nashi serdza. Rabochee slovo* N 2, Kyiv, S 4 [in Ukrainian].
2. Zahaikivych, M. (2005). *Ukrainska muzychna kultura*. U kn.: *Istoriia ukrainskoi kultury u 5 t.* [History of Ukrainian culture in 5 vol.]. Vol.2. T.4. Kyiv: Naukova dumka, S. 207–284[in Ukrainian].
3. Ivashchenko, V. (9.07.1978). *Zystrich z vami – svyato. Prapor komunizmu*. Kyiv, [in Ukrainian].
4. Kovalyk, P.A. (2002). *Choral performance as a phenomenon of creative interaction (from the experience of the Kyiv choral school)*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 24 s. [in Ukrainian].
5. Lashchenko, A.P. (2007). *Z istorii kyivskoi khorovoi shkoly* [From the history of the Kyiv choral school]. Kyiv: Muzychna Ukraina, S.20-34[in Ukrainian].
6. Lashchenko, A.P. (1999). *Ukrainske khorove mystetstvo XX st.* [Ukrainian choral art of XX century]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 14: *Muzychne vykonavstvo*, 6, Kyiv, S. 18–31 [in Ukrainian].
7. Malozomova O.I. & Husarchuk, T.V. (2002). *Poklykannia. Zhyttia i tvorchia diialnist O. S. Tymoshenka* [Calling. Life and creative activity of O. S. Tymoshenko]. Kyiv: Muzychna Ukraina, [in Ukrainian].
8. Puchko-Kolesnyk, Yu.V. (2009). *The activity of a conductor-choirmaster as a sociocultural phenomenon*. Ph.D. in Art History. Thesis. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, S. 151-164[in Ukrainian].
9. Puchko-Kolesnyk, Yu.V. (2014). *Kafedra khorovoho dyryhuvannia NMAU imeni P. I. Chaikovskoho: Vid vytokiv do sohodennia* [Department of Choral Conducting NMAU named after P. I. Tchaikovsky: From origins to the present]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, S.103–112[in Ukrainian].
10. Puchko-Kolesnyk, Yu., (2019). *Fenomen uchytelia: khorova shkola Oleha Tymoshenka* [Teacher's phenomenon: Oleg Tymoshenko's choral school]. *Chasopys*, 1, S. 103–112[in Ukrainian].
11. Svitlanova, S. (5.04.1978). *Tridzat rokiv u musyztzi. Pro tvorchist zasluhenogo pratsivnika kultury URSR J.S. Tymoshenka, Vechernyy Kyiv*, Kyiv, [in Ukrainian].
12. Tymoshenko, O. (28.03.1975) *Doroga dlinoju v polveka, Rabochee slovo* Kyiv, N 37. [in Russian].
13. Tymoshenko, O. S., (2004). *Natsionalna muzychna akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho: vchora i sohodni*. In: A. Lashchenko, ed. *Akademii muzychnoi elity Ukrainy. Istoriia ta suchasnist* [Academy of Musical Elite of Ukraine. History and modernity]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 2004. S. 4–14[in Ukrainian].
14. Tymoshenko, O.S. (1999). *Ukrainska suchasna khorova muzyka: khrestomatiia z khorovoho dyryhuvannia dlia vyshchykh i serednykh muzychnykh zakladiv* [Ukrainian contemporary choral music: a textbook on choral conducting for higher and secondary music institutions]. Kyiv: poshukovo-vydavnyche ahentstvo «Knyha Pamiati Ukrainy»; Vydavnychi tsentr «Prosvita», Kyiv, S. 8-15 [in Ukrainian].

УДК 781.1+781.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-24>

### **Марія СИДІР**

аспірантка факультету музикознавства, композиції, вокалу та диригування, кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, 79005, Львів, вул. О. Нижанківського, 5  
[sydir.mari@gmail.com](mailto:sydir.mari@gmail.com)

ORCID: 0000-0001-9648-9178

**Бібліографічний опис статті:** Сидір М. (2022). Жанрові витоки та світоглядні засади галицької співогри. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 171–179, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-24>

## **ЖАНРОВІ ВИТОКИ ТА СВІТОГЛЯДНІ ЗАСАДИ ГАЛИЦЬКОЇ СПІВОГРИ**

Одним із жанрів, що потребують більш об'ємного дослідження у реконструкції цілісного панорамного образу української музично-театральної спадщини, є галицька співогра. Замовчувана протягом усього радянського періоду через авторство священиків – композиторів і драматургів, співогра потребує як докладнішого вивчення у своїх нерозривних зв'язках з різними художніми джерелами, так і з'ясування умов її повернення на сучасну театральну сцену.

**Мета статті** – з'ясування основних національних витоків та західноєвропейських прототипів співогри композиторів-священиків другої половини XIX ст. та її спрямованості на виховну функцію в середовищі українців Галичини

**Методологія дослідження** відображена у таких його завданнях: 1) аналіз основних досліджень, присвячених творчості композиторів-священиків та співогри в українському музикознавстві; 2) вирізнення головних національних та західноєвропейських прототипів української галицької співогри; 3) обґрунтування етико-дидактичної спрямованості співогри; 4) узагальнення та розкриття перспектив подальших досліджень даної теми.

**Наукова новизна.** У статті систематизовано витоки музично-сценічного жанру співогри, та прослідковано шляхи і способи досягнення композиторами-священиками багатоманітних цілей у цьому жанрі: утвердження своєї національної ідентичності; репрезентацію власної духовної традиції перед представниками інших народів, встановлення культурно-мистецьких зв'язків між сусідніми народами

**Висновок.** Композитори-священики у співогрі послідовно плекали той напрям сценічного мистецтва, значення якого для національної культури важко переоцінити і який в сучасних умовах все ще не втратив своєї актуальності. Його вплив, попри всі авангардові та постмодерні модифікації сучасного театру, надалі залишається істотним в пошуках національних пріоритетів сценічного мистецтва. Безперечно, музичний сегмент галицької співогри впродовж багатьох десятиріч отримав самостійну художню «біографію». Як народна пісня, природно включена у фабулу драматичної дії, так і музика, яка спеціально писалась для окремих спектаклів композиторами-священиками, якщо розглядати їх цілісно, системно, складають вельми об'ємний пласт української культури.

**Ключові слова:** музична культура Галичини, композитори-священики, співогра, водевіль, театральна дидактика.

### **Maria SYDIR**

Postgraduate student of the Faculty of Musicology, Composition, Vocals and Conducting, Department of Music History, Lviv National Academy of Music “Mykola Lysenko”, 79005, Lviv, street O. Nyzhankivsky, 5  
[sydir.mari@gmail.com](mailto:sydir.mari@gmail.com)

ORCID: 0000-0001-9648-9178

**To cite this article:** Sydir M. (2022). Genre origins and worldviews of the Galician *spiwohra*. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 171–179, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-24>

## **GENRE ORIGINS AND WORLDVIEWS OF THE GALICIAN SPIWOHRA**

Galician *spiwohra* is one of the genres that needs more extensive research in the reconstruction of the holistic panoramic image of the Ukrainian musical and theatrical heritage. Silenced throughout the Soviet period through the authorship of priests - composers and playwrights, the *spiwohra* needs both a more detailed study in its inseparable connection with various artistic sources, and clarifying the conditions of its return to the modern theater stage.

**The aim of the article** is to find out the main national origins and Western European prototypes of the *spiwohra* of composers-priests of the second half of the XIX century. and its focus on the educational function among Ukrainians in Galicia

**The research methodology** is reflected in the following tasks: 1) analysis of basic research on the work of composers-priests and the *spiwohra* in Ukrainian musicology; 2) distinguishing the main national and Western European prototypes

of the Ukrainian Galician *spiwohra*; 3) substantiation of ethical and didactic orientation of the *spiwohra*; 4) generalization and disclosure of prospects for further research on this topic.

**Scientific novelty.** The article systematizes the origins of the musical-scenic genre of *spiwohra*, and traces the ways and means of achieving various goals by composers-priests in this genre: the assertion of their national identity; representation of one's own spiritual tradition before representatives of other nations, establishment of cultural and artistic ties between neighboring nations

**Conclusion.** Composers-priests in the *spiwohra* consistently nurtured the direction of performing arts, the importance of which for national culture is difficult to overestimate and which in modern conditions has not lost its relevance. His influence, despite all the avant-garde and postmodern modifications of modern theater, remains significant in the search for national priorities of performing arts. Undoubtedly, the musical segment of the Galician choir has received an independent artistic "biography" for many decades. Both the folk song, naturally included in the plot of the dramatic action, and the music, which was specially written for individual performances by composers-priests, if considered holistically, systematically, constitute a very voluminous layer of Ukrainian culture.

**Key words:** musical culture of Galicia, composers-priests, *spiwohra*, vaudeville, theatrical didactics.

**Актуальність проблеми.** Творчість галицьких композиторів-священиків в останні десятиріччя після здобуття Україною Незалежності привертає щоразу більшу увагу. Не в останню чергу це викликано тим, що засновник «перемисьльської школи», перший в плеяді композиторів-священиків Михайло Вербицький є автором національного гімну. Великою популярністю в репертуарі сучасних професійних та аматорських колективів користуються пісні та хори деяких інших митців з цього кола – «Цвітка дрібная», «Крилець, крилець» та особливо «Родимий краю» Віктора Матюка, «О, не забудь», колядки «Бог ся раждає» та «Во Віфлеємі нині новина» Остапа Нижанківського, «Над Прутом у лузі», «Там, де Ятрань круто в'ється», «Заграй ми, цигане старий» Сидора Воробкевича, «Витай між нами», «Христос воскрес!» Йосипа Кишакевича та ряд інших. Те, що вони були також авторами музично-сценічних артефактів, жанр яких визначали по-різному: співогра, оперета, водевіль тощо, відомо та навіть проаналізовано в теоретичному аспекті. Проте, на жаль, за роки Незалежності, незважаючи на те, що відбулась «повна реабілітація» заборонених радянською ідеологією їх авторів, співогри так і не потрапили на сцени ні оперних, ні драматичних театрів.

Тож видається своєчасним звернутись до зазначеної проблематики не тільки в суто історичному та джерелознавчому аспекті, але й з'ясувати причини їх виняткової популярності в той час, коли вони були написані і ставились аматорськими українськими труппами Галичини і Наддніпрянщини, і водночас замислитись над причинами їх повної відсутності в репертуарі сучасних театральних труп.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Аналізуючи основні дослідження, присвячені

загальному огляду творчості композиторів-священиків (представників «перемисьльської школи» та їх послідовників) та жанру співогри в їх спадщині, насамперед, звернемось до класичних праць З. Лиська (1994), Б. Кудрика (1995), С. Чарнецького (2002), статей С. Людкевича (1999), історико-регіональних та біографічних студій другої половини ХХ – початку ХХІ ст. та ін. Загальні та окремі аспекти їх спадщини розглядає ряд музикознавців, у тому числі І. Антонюк, М. Білинська, Ю. Булка, Я. Горак, М. Загайкевич, Г. Карась, Л. Кияновська, Н. Косаняк, Н. Кушлик, Л. Мазепа, Т. Мазепа, Л. Мельник, П. Никоненко, М. Новкович, О. Осадця, О. Письменна, С. Павлишин, О. Попович, Ю. Ясіновський та ін.

Якщо узагальнити дослідницькі напрямки згаданих праць, то основними будуть історичні, присвячені визначенню ролі і місця «перемисьльської школи» в українській музичній культурі, обставини виникнення і функціонування культурно-мистецьких осередків, з якими була пов'язана діяльність названих композиторів-священиків, авторів музично-сценічних творів. В такому ракурсі проблематика розглядається у монографіях З. Лиська (1934, перевидання 1994), Б. Кудрика (1937, перевидання 1995), С. Чарнецького (1934, перевидання 2014), М. Загайкевич (1960), Л. Кияновської (2011), Ю. Каплієнко-Ілляк (2021) та ряду інших. В цих працях подається широка панорама музичного процесу західноукраїнського регіону (Галичини і Буковини) зокрема, докладно простежуються історичні етапи еволюції творчості провідних композиторів, огляд найважливіших музично-історичних подій тощо.

Окремо в цьому напрямку слід згадати одну з найновіших праць з даної проблематики – фундаментальну монографію Мирослави



Новакович «Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності» (2019), в якій авторка висвітлила об'ємну соціокультурну перспективу становлення і розвитку національної ідентичності українців Галичини під впливом австрійського культурного канону, що *de facto* стало важливою сторінкою духовного життя України. Саме театр, а в його межах – жанр співогри – трактується дослідницею як один з наріжних каменів інтеграції питомої української традиції у світовий культурний контекст.

Другий напрямок торкається більш детального висвітлення персоналій авторів співоігр, їх творчих здобутків, загалом і в царині музичного театру зокрема. У цьому ключі слід, передусім, згадати монографічні праці: М. Білинської про С. Воробкевича (1958), М. Загайкевич про М. Вербицького (1961), Н. Кушлик про П. Бажанського (2007), в яких комплексно розглядається творча спадщина видатних галицьких композиторів-священиків в багатстві їх жанрів.

Третій напрямок пов'язаний з біо-бібліографічним описом творчості поданих композиторів, докладному представленню всіх їх мистецьких здобутків. Цей напрямок вважаємо винятково важливим, оскільки в радянський час замовчувана, знищувана в архівних і бібліотечних фондах, музика галицьких священиків потребувала передусім правильного і якомога більш об'ємного каталогізування. До вельми цінних праць такого спрямування належать біо-бібліографічні покажчики творчості В. Матюка, укладений І. Бермес, нотографічний покажчик творів М. Вербицького, укладений О. Письменною, покажчики і описи, укладені І. Антонюк, О. Осадцею, Н. Косаняк та ін.

Увага до музично-театральної творчості в західноукраїнському культурному середовищі викликана їх унікальною роллю в національній історії. Адже вітчизняні вчені не даремно визначили музикальність як одну з найхарактерніших прикмет української нації. Як приклад особливої ролі музики в суспільстві можна навести гасло хорових гуртків товариства «Просвіта» в другій половині XIX – першій половині XX ст.: «Пісню до серця, а серцем до Бога і Батьківщини».

Проте деякі аспекти розгляду театральної спадщини галицьких композиторів-священиків залишаються невисвітленими, зокрема нерідко вельми критична оцінка «застарілості»

їх музично-сценічних артефактів, невідповідності до духу часу викликана неврахуванням важливих чинників, серед яких передусім виділимо специфіку їх світогляду, як осіб духовного сану та митців, що головною своєю метою ставили просвітительство та піднесення культурного рівня демократичного загалу.

**Мета статті** – з'ясування основних національних витоків та західноєвропейських прототипів співогри композиторів-священиків другої половини XIX ст. та її спрямованості на виховну функцію в середовищі українців Галичини.

**Виклад основного матеріалу.** Звертаючись до витоків музично-театральної культури українців, а відтак і до обумовленого суспільними запитами звернення композиторів-священиків – Михайла Вербицького, Івана Лаврівського, Віктора Матюка, Ісидора Воробкевича, Порфирія Бажанського – до музичного театру, слід наголосити вельми специфічне трактування ними можливостей «театральної дидактики». Саме цей термін дозволяємо собі впровадити як ключовий для пояснення проблематики даної статті, оскільки він передусім пояснює позицію композиторів-аматорів духовного сану щодо головних цілей своєї сценічної творчості. Разом з тим автори мали доволі міцний фундамент для того, щоби розвивати саме такий тип музичного театру, який закладався як в національній, так і в європейській культурі.

Можна визначити кілька прототипів, на які вони спирались, і які трансформували в свій час згідно тим естетичним і етичним ідеалам, до яких прагнули. що саме гнучкий, зрозумілий і глибинно пов'язаний з пісенною традицією жанр співогри насправді дозволив не лише більш освіченим слухачам, але й простим селянам сприйняти національну культурну традицію і глибше усвідомити власну ідентичність. Символічно, що навіть сам жанр співогри як провідний в українському музично-драматичному театрі теж впроваджується священиком – хоч не композитором, але видатним просвітителем-ентузіастом театральної справи. «Початок зробив парох Коломиї о. Іван Озаркевич, який склав добру аматорську труппу, переробив «Наталку Полтавку» Котляревського, злокалізував її й під назвою «На милування нема силування» вивів на сцені в Коломиї у травні 1848 р. Озаркевич переніс акцію на Покуття і повставляв покутські народні пісні» (Чарнецький, 2002).

Першим джерелом був, безперечно, народний театр, який не лише персоналізував міфологічні постаті і явища природи, але неодмінно при тому висловлював певні моральні настанови та повчання. Яскравим прикладом такого театрального-дидактичного феномену може служити різдвяний вертеп – один з найдавніших і найпотужніших чинників морального впливу в традиційній культурі українців. О. Лугова слушно вказує, що «система цінностей (що зазвичай активізується у ситуації вибору) у вертепі знаходила вираження у сценках сутичках та їхніх переможцях – у «народних обранцях». В останніх часто виявлялись ідеали української культури. Це стосувалось героя долішньої частини вертепу Запорожця та сакральних персонажів верхньої вистави. Вони втілювали колективні ідеали, тому були образами колективних героїв» (Лугова, 2006: 27).

Варто нагадати також, що вертеп, як і інші форми народного театру та обрядові дії були за природою своєю синтетичними, об'єднуючи зі сценічною дією спів (сольний і хоровий), танець, декоративно-ужиткові елементи оформлення тощо. Тому обрядовий вірєць не міг бути не взятий до уваги творцями галицького українського жанру співогри задля його виняткової популярності у народі. Як слушно наголошує Степан Чарнецький, «український народ... мав пребагаті зароди драми у своїх обрядах і звичаях, про що згадують найдавніші літописи... Про поширення і популярність тих народних драматичних вистав згадує не раз у своїх писаннях Іван Вишенський; у посланні до домніків він просто пише, що нові «філософи» не вміють читати церковні книги, а тільки «комедії строють і грають». В тих інтермедіях та інтерлюдіях цілковито запанувала народна мова» (2002).

Оскільки Чарнецький вказує на конфронтацію «комедій», які ставили «питомці» духовних семінарій, і проповідника суворої релігійної обмеженості Івана Вишенського, можна з повним правом стверджувати, що другим прототипом співоігр галицьких композиторів ХІХ ст. була релігійна драма, теж вельми поширена в греко-католицькому середовищі, куди вона перейшла, очевидно, з єзуїтської драми. Тісно пов'язана з народною обрядовістю, вона, однак, мала більш складну структуру, вживала «високу» літературну мову і адаптувала деякі

елементи західноєвропейського театру, тому слушно буде трактувати її як місток між народним і професійним сценічним мистецтвом.

Періодом найвищого розквіту релігійної або «шкільної» драми дослідники називають один із найплідніших історико-стильових періодів в українській культурі – добу бароко, що витворила такий феномен як козацьке бароко. Розвиток театрального мистецтва, зокрема поява комедійних інтермедій та трагікомедій розквітає в ХVІІ–ХVІІІ ст., хоча вони зароджуються раніше: «Уже в першій половині ХVІ століття є виявлені дослідниками твори такого характеру. До них можемо віднести й п'єсу Якуба Гаватовича «Смерть Івана Хрестителя», написану польською мовою. Тоді ж ставропігійський священик й учитель львівської школи Іоникій Волкович написав драму «Розмишлення о муць Хрисга Спасителя нашего», акт «віршами писаньїй і во Львовь при церкви братской чрез отрочаг отправованьїй». Це були шкільні, переважно релігійні твори на зразок єзуїтських. У першій половині ХVІІ століття появилася ще декілька недатованих, здебільшого неповних п'єс, як уривки про Архангелові віщання Марії, пролог та епілог з якоїсь різдвяної п'єси та ін. Від тридцятих років цього століття є вже звістки про драматургічні твори у Києві в щойно заснованій братством і реформованій Петром Могилою Києво-Могилянській колегії (пізніше академії)» (Хороб, 1999: 163).

Ці ж нерозривні зв'язки й трансформацію елементів народного театру в релігійних п'єсах підкреслює Григорій Лужницький: «український театр початками своїми сягає дохристиянських часів і корінь його та початок, це українські народні обряди, зокрема гагілки, колядки. Це перші монодрами театру України, що їх адаптувала наша Церква й які, хоч у зміненій формі, збереглися досьогодні. Збереглася так само до наших часів одна із найкращих драм «зі співами й танцями» дохристиянської культури України, яким був обряд нашого народнього весілля» (Лужницький, 1986 : 8).

Привертає увагу виняткова роль музики – «співів і танців» - в обох названих прототипах галицької співогри. І особливо наголошуємо: в обох дуже виразно експонується театральний-дидактичний елемент, що виявляється як прямолінійно – через проголошені зі сцени сентенції, так і опосередковано, через експресивну

природу музичної інтонації, через «співане слово», яке має здатність значно сильніше впливати на відчуття слухачів/глядачів. Не в останню чергу потреба донести до ширших кіл публіки головні моральні «меседжі» обумовила особливе місце пісні у всіх національних театральних формах. Вплив пісні і синкретичних обрядів, в яких нерозривну єдність становили поетичне слово, сюжет, музика, спів, танець, декоративні елементи, посилювався ще й через те, що вони акумулювали в собі архетипові риси нації, що сформувались на початкових етапах її становлення.

Тяглість і неперервність цих традицій проіснувала практично до сучасності, і, особливо на початку ХХ ст., спричинила колосальне піднесення національного драматичного мистецтва і появу такого генія як Лесь Курбас, який зумів відчутти і тонко перевтілити історичні моделі народного і релігійно-містерійного театру.

Можливості і завдання авторів галицької співогри були значно скромнішими, ніж високопрофесійного театру Курбаса, проте генерально прямували до тієї ж мети: об'єднання українців західного регіону, усвідомлення спільного коріння із Наддніпрянською Україною, та, звісно, морально-виховної дії своєї музично-сценічної творчості. Не без значення виявились і суспільно-історичні обставини, для українців Галичини значно сприятливіші, аніж для наддніпрянців. Адже як зазначав львівський історик М. Лозинський, «попри все, австрійська конституція дала кожному народові основу для побудови власного національного життя та здобуття необхідного для цього правового простору» (Забзалюк, 2017: 23). Цим і скористались всі народи, які населяли імперію Габсбургів. Інша справа, що матеріальні можливості галицьких українців були більше ніж скромні, та й інтелектуально освічена верства почала більш чисельно формуватись лише до початку ХХ ст. – переважно в середовищі священних родин.

Третім важливим джерелом співогри був французький водевіль, який потрапив на галицьку сцену не тільки безпосередньо через відповідні постановки, про що свідчать афіші німецькомовного австрійського театру Львова першої половини – середини ХІХ ст.<sup>1</sup>, але й опосередковано через модифікацію, якої цей жанр зазнає у творчості Івана Котляревського,

зокрема у двох його п'єсах «Наталка Полтавка» та «Москаль чарівник»<sup>2</sup>. Притому слід звернути особливу увагу на специфіку української версії жанру у порівнянні з її питомим інваріантом – французьким водевілем та іншими національними варіантами. У французькій музично-театральній традиції він яскраво відображав ментальну сутність, був позначений легкістю, винятковою дотепністю, численними політичними алюзіями, актуальними натяками на суспільні проблеми, а разом з тим – деякою поверховістю і легковажністю. Недаремно ж наступниця французького водевілю – оперета – згодом розвинулась як жанр, в якому побутові ситуації зазнавали карикатурного перебільшення, а термін «оперетковий персонаж» набув переносного значення, як особа, що чудернацьким чином намагається експонувати свою суспільну позицію і власну виключність.

Дещо інші пріоритети ставили перед собою автори українських водевілів із Наддніпрянщини першої половини ХІХ ст. Найбільшу різницю із історичним прототипом становить передусім етична, моральна (а нерідко навіть моралізаторська) спрямованість творінь не лише І. Котляревського, але й інших національних літераторів та драматургів ранньоромантичної доби – Василя Гоголя, Григорія Квітки-Основ'яненка, Дмитра Дмитренка, Антона Велісовського та ряду інших. Аналізуючи основні характеристики українського водевілю, дослідниця визначає їх у площині, по-перше, національної визначеності, по-друге, дидактичної спрямованості: «саме... персонажі українських водевілів (тобто з яскравою етнохарактерністю) виявляють тематичні та ідейно-художні особливості жанру. Водночас, саме ці персонажі, марковані значним емоційним зарядом, дидактичною наповненістю та нахилом до сентенцій як до чинника, що дає зображуваним подіям належну морально-етичну кваліфікацію (зокрема, що дуже важливо, кваліфікацію з погляду народу), – забезпечують неповторність, виразну самобутність українського водевіля» (Доридор, 2000: 7).

До особливостей українського водевілю варто віднести також і значно більш суттєву музичну складову, розмаїтість музичного оформлення (нагадаймо, що музичний елемент

<sup>1</sup> Німецькомовний театр у Львові припинив свою діяльність у 1872 р.

<sup>2</sup> На це звертає увагу, зокрема, один з найавторитетніших дослідників творчості Котляревського у минулому А.Шамрай (1955).

французьких водевілів концентрувався головню в куплетах, надто рідко заторкуючи будь-які інші жанри). В театральній традиції українців музика відігравала набагато важливішу роль, оскільки додатково, і то на безпосередньо емоційному рівні утверджувала відчуття причетності до свого народу, зберігала і відроджувала історичну пам'ять в ситуації бездержавності.

Таким чином, можемо стверджувати, що витоки музично-театрального дійства були в однаковій мірі «світськими» і «релігійними», об'єднували символіку обрядів – дохристиянського і християнського (в його національній версії). Тому співогра другої половини ХІХ – початку ХХ ст. мислилась її авторами-священниками цілком не як легковажний розважальний жанр, покликаний задовольнити невибагливі смаки широкої малоосвіченої публіки, а власне як найбільш зрозумілий і доступний спосіб нагадати найширшим верствам глядачів про їх питомі традиції, висловити певні моральні засади, тобто здійснити виховну місію.

Цікаво, що апелюючи до формування національного світогляду, автори цілком не обмежуються суто українськими драматичними джерелами – з одного боку, через їх нечисленність, з іншого ж, очевидно, і через ті орієнтири, які вони вбачали в австрійській метрополійній культурі з її багатонаціональною театральною панорамою. А й сам жанр водевілю – співогри передбачав природну адаптацію та «перелицювання» сюжетів і фабул з інонаціональних літературних зразків.

І так, наприклад, серед 22 двох співоігр Михайла Вербицького, з яких до сьогодні збереглося повністю чи фрагментарно 13 (Петрусь, 1998) поруч з адаптацією «Москаля-чарівника» І. Котляревського, оригінальними національними співограми до текстів Івана Гушалеви́ча «Підгіряни» та «Сільські пленіпотенти», бачимо переробки популярної п'єси австрійського драматурга Августа Коцебу «Козак і охотник» (в сенсі доброволець – прим. авт. М.С.), комедії Жана Батіста Мольєра «Жорж Данден», перекладену І. Наумовичем як «Гриць Мазниця», п'єси польського драматурга кінця ХVІІІ ст. Ігнація Танського «Плітка часом придасться» у версії Юліана Желіховського «Проща», а передусім знамениті «Верховинці» за драмою польського драматурга Юзефа Коженювського перероблена Миколою Устиянови-

чем. Інші сценічні твори автора національного гімну теж нерідко становили переробки з французьких водевілів, німецьких зінгшпілів чи польських комедій.

Проте до яких би сюжетів не сягали композитори і драматурги, автори оригінальних текстів чи переробок іншомовних п'єс, у всіх артефактах неодмінно зберігались морально-дидактична складова як головна сутність драматичного дійства, а також природно вписувались колізії світової літератури у питомий національний контекст. Звідси й неодмінне «переодягання», «перелицювання» світових сюжетів і текстів західноєвропейської літератури в українські народні шати. Цікаво, що незважаючи на москвофільство багатьох галицьких священників, в тому числі й авторів співоігр (тут насамперед слід згадати Порфирія Бажанського), переробок російських водевілів і комедій у спадщині галицьких композиторів немає.

Вибір форм і тематики співоігр, зрештою, був обумовленим самою культурно-історичною ситуацією австрійського музичного театру другої половини ХІХ ст. на всіх національних сценах Габсбурзької імперії та становив вельми типовий приклад наслідування і власної інтерпретації певної усталеної моделі в рамках власних завдань і цілей. Адже українські автори прагнули як закріпити національні ідеали і звичаї у цьому найбільш популярному і демократичному жанрі, так і репрезентувати ним свою традицію в ширшому колі сусідніх народів та у метрополії. Зрештою, цю мету українські театральні діячі ставили перед собою від початку – і дуже успішно її досягали, про що свідчать наступні рядки з тогочасних рецензій про діяльність перемишльського театру та Михайла Вербицького у ньому, які цитує Іван Франко у праці «Русько-український театр»: «...перекладали польські і німецькі драми на руську мову. Кожний твір, заким був прийнятий для вистави, переходив гостру критику пані директорки; задля того всі представлення відзначалися особливого делікатністю в вислові, і се притягало публіку з вищих верств як німецьких, так і польських, бо русини вже з патріотизму громадою ходили на ті спектаклі... Персонал театральний жіночий під дирекцією пані Саарової складали русинки, польки, німки і навіть одна французка... А над усе прекрасна музика Вербицького, котра ще й нині



радує кожного знавця, робила руський театр дуже популярним, а руські театральні пісні сталися модними по салонах, співані в супроводі фортеп'яна»... Ми навели майже слово в слово се інтересне оповідання, бо воно дає нам цікавий образок до історії культури і міжнародних відносин у Галичині» (Франко, 1955: 293).

Ту ж важливу роль співогри в кількох напрямках – утвердження своєї національної ідентичності; репрезентацію власної духовної традиції перед представниками інших народів і навіть – як в наведеному вище прикладі перемиського театру – залучення цих представників до її художнього втілення; врешті у встановленні культурно-мистецьких зв'язків між сусідніми народами відзначає і Мирослава Новакович, яка зауважує: «враховуючи тенденції, які домінували наприкінці XIX століття у музично-театральному житті Австро-Угорщини, можна стверджувати, що одним із найпопулярніших жанрів галицького музичного театру й надалі залишалася оперета. Причину її популярності треба шукати не лише в розважальній, але й політико-ідеологічній площині, адже досить часто оперета ставала посередником між культурами народів, які входили до складу імперії. А якщо розглядати проблему у зворотньому напрямку, то вона також загострювала увагу на етнічних та культурних відмінностях. Серед композиторів, що активно працювали у цьому жанрі, слід згадати передусім С. Воробкевича, який одним із перших у своїх театральних творах наслідував стиль віденської оперети. Так, його «Молода пані з Боснії» (1892) виконувалася не лише українською, але й німецькою мовами, а її сюжет, який своєю фабулою частково нагадує «Москаля-чарівника», порушує проблему етнічної багатоскладовості Габсбурзької монархії, бо головна героїня оперети, в яку закоханий сільський хлопець Гриць, – циганка Катинка» (Новакович, 2019: 351).

Варто також наголосити, що галицькі співогри авторства композиторів-священиків, що не мали спеціальної освіти, дещо парадоксальним чином склали фундамент професійної музичної культури, що так потужно піднялась і розвинулась у перші десятиліття XX ст. (тут згадуємо С.Людкевича, В.Барвінського, Ф. Колессу, а пізніше – і Н.Нижанківського, М.Колессу, З. Лиська, С. Туркевич-Лукіянович, Р. Сімовича та ін.). На нашу думку, своєю твор-

чістю у всій її жанровій сукупності, а особливо музично-театральною спадщиною вони здійснили особливу просвітницьку місію. Неда remotely, один з найвидатніших спадкоємців цієї славної плеяди подвижників, випускник Віденського університету і автор знакових полотен української музики XX ст. Станіслав Людкевич так оцінив досягнення одного з авторів співоігр: «... хоч як високо колись в будучині піднесеться рівень і престиж нашої галицької музики, то в історії її початків, між першими стовпами її підйому – Вербицькими і Лаврівськими – мусить знайтися місце для таких «змарнованих талантів» та «тихих працівників», як автор «Крилець», «Веснівки» та «Капралю Тимка» – Віктор Матюк» (1999: 84).

Невипадково фрагменти зі співогри багатьох із названих композиторів, такі як «Верховино, світку ти наш» з «Верховинців» Вербицького чи «Родимий краю» Матюка з «Капралю Тимка» задля своєї близькості до фольклорних джерел нерідко втрачають з часом своє авторство і починають побутувати як народні, до того ж, що взагалі притаманно народним пісням, обростають новими варіантами. Ще однією важливою причиною, чому співогри священиків-аматорів підготували ґрунт для професійної музики, вважаємо їх переймання європейських зразків, про що вказувалось вище.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Обґрунтовуючи потребу побудови Руського театру в Галичині, видатний просвітитель та громадський діяч, депутат та віце-маршалок Галицького сейму, член «Руського Собору», «Собору руських учених» Ю. Лаврівський, передусім загострював увагу на його морально-виховній спрямованості: «Чим є школа для молоді, – тим є театр для всього народу, бо кінцевою його метою є не розвага, а гуманітарне і моральне виховання» (Волинський, 1965: 58).

Саме тому, попри начебто суто історичну роль галицької співогри, яку вона відіграла на етапі пробудження і становлення національної свідомості українців Галичини, видається неслухним її цілковите викреслення з репертуару сучасних драматичних і музично-драматичних театрів. Адже вони послідовно плекали той напрям сценічного мистецтва, значення якого для національної культури важко переоцінити і який в сучасних умовах все ще не втратив

своєї актуальності. Його вплив, попри всі авангардові та постмодерні модифікації сучасного театру, надалі залишається істотним в пошуках національних пріоритетів сценічного мистецтва. Безперечно, музичний сегмент галицької співогри впродовж багатьох десятиріч отримав самостійну художню «біографію», про що свідчать хоча б такі приклади, як «Верховино, світку ти наш» М.Вербицького або «Родимий краю» В.Матюка. Тим не менше, як народна

пісня, природно включена у фабулу драматичної дії, так і музика, яка спеціально писалась для окремих спектаклів композиторами-священниками, якщо розглядати їх цілісно, системно, складають вельми об'ємний пласт української культури. Він, безсумнівно, потребує більш прискіпливої дослідницької уваги, оскільки все ж до сьогодні не висвітленим в необхідній мірі, залишаються деякі питання західноукраїнської співогри.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Білинська М. Сидір Воробкевич. Нарис про життя і творчість. Київ : Держвидав образ. мист. і муз. літ. УРСР, 1958. 45 с.
2. Волинський Й. Музична культура Галичини 60-х років XIX ст. *Живі сторінки української музики*. Київ : Наукова думка, 1965. С. 55-120.
3. Доридор Г. Український водевіль XIX століття : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2000. 18 с.
4. Забзалюк О. В. Концепції державного устрою на західноукраїнських землях у середині XIX – на початку XX століття: історико-правовий аспект. *Науковий вісник Львівського державного університету внутрішніх справ*. 2017. № 4. С. 20–31.
5. Загайкевич М. М. М. Вербицький : нарис про життя і творчість. Київ : Держвидав образ. мист. і муз. літ. УРСР, 1961. 48 с.
6. Каплієнко-Ілюк Ю.В. Музичне мистецтво Буковини: стильові парадигми композиторської творчості XIX–XXI ст. : дис. ... докт. мист-ва : 17.00.03. Одеса, 2021. 391 с.
7. Кияновська Л. Еволюційні процеси в духовній хорovій творчості львівських композиторів сучасності. *Молодь і ринок*. 2011. № 10. С. 16-20.
8. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. 128 с.
9. Кушлик Н. І. Музично-просвітницька діяльність о. Порфирія Бажанського в контексті соціокультурної практики греко-католицького духовенства Галичини в XIX - початку XX століття : дис. канд. мист-ва : 17.00.01. Львів, 2007. 232 с.
10. Кушлик Н. Представники греко-католицького духовенства в національнокультурному відродженні Галичини XIX – поч. XX ст. (історикокультурологічний аспект). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2006. Вип. IX. С. 39-48.
11. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. Львів-Нью-Йорк, 1994. 125 с.
12. Лугова Т. Український вертеп: синтактика, семантика, прагматика, динаміка. Одеса : ОНПУ, 2006. 465 с.
13. Лужницький Г. Про трьох мистців українського театру. *Наше життя*. Нью-Йорк, 1986, ч. 12, грудень. С. 7–9.
14. Людкевич С. Віктор Матюк. С. *Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упор. З. Штундер. Львів : Вид-во М. Коць, 1999. Том I. С. 78-84.
15. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2019. 376 с.
16. Петрусь У. Матеріали до нотографії М. Вербицького. М. *Загайкевич. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості*. Львів : Місіонер, 1998. С. 110-140.
17. Франко Іван. Русько-український театр (Історичні обриси). *Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVI. Літературно-критичні статті*. ред кол. О.Є. Корнійчук, О.Є. Білецький, П.С. Козланюк. Київ : Держлітвидав, 1955. С. 209–245.
18. Хороб С. Генеза і шляхи розвитку української релігійної драми. С. *Хороб. Українська драматургія: кризь виміри часу*. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1999. С. 160–170.
19. Чарнецький С. Театр. Історія української культури. Заг. ред. І. Крип'якевича. 4-те вид., стереотип. Київ : Либідь, 2002. 656 с. URL : <http://litopys.org.ua/krypcult/krcult50.htm> (08.02.2022).
20. Шамрай А. «Наталка-Полтавка» І. Котляревського. Київ : Мистецтво, 1955. 76 с.

## REFERENCES

1. Bilynska, M. (1958). *Sydir Vorobkevych. Narys pro zhyttia i tvorchist [Sydir Vorobkevych. Essay on life and work]*. Kyiv: Derzhvydav obraz. myst. i muz. lit. URSS [in Ukrainian].
2. Volynsky, J. (1965). *Muzychna kul'tura Halychyny 60-kh rokiv XIX st. [Musical culture of Galicia in the 60s of the XIX century]*. Zhyvi storinky ukrayins'koyi muzyky. Kyiv: Naukova dumka. 55–120 [in Ukrainian].
3. Doridor, G. (2000). *Ukrayins'kyi vodevil' XIX stolittya: 2000 [Ukrainian vaudeville of the XIX century]*: thesis abstract for Cand. Sc. dis ... cand. philol. Science: 10.01.01. Kyiv: KNU im. T. Shevchenka
4. Zabzalyuk, O. (2017). Kontseptsyi derzhavnogo ustroyu na zakhidnoukrayins'kykh zemlyakh u seredyni XIX – na pochatku XIX stolittya: istoryko-pravovyy aspekt [Concepts of the state system in the western Ukrainian lands in the middle of the XIX – early XX centuries: historical and legal aspect]. *Naukovyy visnyk L'vivs'koho derzhavnogo universytetu vnutrishnikh sprav*, № 4, 2017. 20–31 [in Ukrainian].
5. Zahaikevych, M. (1961). *M. M. Verbytskyi : narys pro zhyttia i tvorchist (M. M. Verbytsky: an essay on life and work)*. Kyiv : Derzhvydav obraz. myst. i muz. lit. URSS. 48 [in Ukrainian].
6. Kapliienko-Iliuk. Yu. (2021). *Muzychne mystetstvo Bukovyny: stylovi paradyhmy kompozytorskoj tvorchosti XIX–XXI st. [Musical art of Bukovina: stylistic paradigms of compositional creativity of the XIX-XXI centuries. Musical art of Bukovina: stylistic paradigms of compositional creativity of the XIX-XXI centuries]* : thesis abstract for Doct. Sc. dis: 17.00.03. Odesa [in Ukrainian].
7. Kyianovska, L. (2011). Evoliutsiini protsesy v dukhovni khorovii tvorchosti lvivskykh kompozytoriv suchasnosti [Evolutionary processes in spiritual choral creativity Lviv contemporary composers]. *Molod i rynok*. # 10. S. 16–20 [in Ukrainian].
8. Kudryk, B. (1995). *Ohliad istorii ukrainskoi tserkovnoi muzyky [Review of the history of Ukrainian church music]*. Lviv : Instytut ukrainoznavstva im. I. Krypiakevycha NAN Ukrainy, 1995 [in Ukrainian].
9. Kushlyk, N. (2007). I. *Muzychno-prosvitnytska diialnist o. Porfyriia Bazhanskoho v konteksti sotsiokulturnoi praktyky hreko-katolytskoho dukhovenstva Halychyny v XIX – pochatku XX stolittia [Music and educational activities of Fr. Porphyry of Bazhansky in the context of socio-cultural practice of the Greek Catholic clergy of Galicia in the XIX – early XX centuries]*: Cand. Sc. Dis : 17.00.01 [in Ukrainian].
10. Kushlyk, N. (2006). Predstavnyky hreko-katolytskoho dukhovenstva v natsionalnokulturnomu vidrodzhenni Halychyny XIX – poch. XX st. (istorykokulturolohichniy aspekt). (Representatives of the Greek Catholic clergy in the national and cultural revival of Galicia in the XIX – early XX centuries. XX century (historical and cultural aspect)). *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo*. Ivano-Frankivsk, 2006. Vyp. IX. 39–48 [in Ukrainian].
11. Lysko, Z. (1994). *Pionery muzychnoho mystetstva v Halychyni (Pioneers of musical art in Galicia)*. Lviv-Niu-York [in Ukrainian].
12. Luhova, T. (2006). *Ukrayins'kyi vertep: syntaktyka, semantyka, prahmatyka, dynamika [Ukrainian nativity scene: syntactics, semantics, pragmatics, dynamics]*. Odessa: ONPU [in Ukrainian].
13. Luzhnytsky, G. (1986). Pro tr'okh myststiv ukrayins'koho teatru [About three artists of the Ukrainian theater]. *Nashe zhyttia*. New-York, ch. 12, hruden'. 7–9 [in Ukrainian].
14. Lyudkevych, S. (1999) Victor Matyuk [Victor Matyuk]. *S. Lyudkevych. Doslidzhennya, statyi, retsenziyi, vystupy / upor. Z. Shtunder*. L'viv : Vyd-vo M. Kots'. Tom I. 78–84 [in Ukrainian].
15. Novakovykh, M. (2019). *Halys'ka muzyka habsburz'koyi doby: u poshukakh ukrayins'koyi identychnosti [Galician music of the Habsburg era: in search of Ukrainian identity]*. Lviv: Vydavets' T. Tetyuk [in Ukrainian].
16. Petrus, U. (1998). Materialy do notohrafiyi M. Verbyts'koho [Materials for the notography of M. Verbytsky]. *M. Zahaykevych. Mykhaylo Verbyts'kyi. Storinky zhyttia i tvorchosti*. L'viv: Misioner. 110–140 [in Ukrainian].
17. Franco, I. (1955). Rus'ko-ukrayins'kyi teatr (Istorychni obrysy) [Russian-Ukrainian Theater (Historical Outlines)]. *Ivan Franko. Tvory v dvadtsyaty tomakh*, t. XVI. Literaturno-krytychni statyi. Kyiv: Derzhlitvydav. 209 – 245 [in Ukrainian].
18. Khorob, S. (1999). Heneza i shlyakhy rozvytku ukrayins'koyi relihiynoyi dramy [Genesis and ways of development of Ukrainian religious drama]. S. Khorob. *Ukrayins'ka dramaturhiya: kriz' vymiry chasu*. Ivano-Frankivsk: Lileya-NV. 160–170 [in Ukrainian].
19. Charnetsky, S. (2002). *Teatr. Istoriya ukrayins'koyi kul'tury [Theater. History of Ukrainian Culture]*. 4th ed. Stereotype. Kyiv: Lybid. URL: <http://litopys.org.ua/krypcult/krcult50.htm> (as of 08.02.2022) [in Ukrainian].
20. Shamrai, A. (1955) «Natalka-Poltavka» I. Kotlyarevs'koho [«Natalka-Poltavka» by I. Kotlyarevsky]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

УДК 781.1+784.3

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-25>

### **Сун ХАН**

аспірантка факультету музикознавства, композиції, вокалу та диригування, кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79005 [vanmona129@gmail.com](mailto:vanmona129@gmail.com)

ORCID: 0000-0001-7658-7694

**Бібліографічний опис статті:** Сун Хан (2022). Єдність поетичного і музичного начала у відображенні природи в китайській камерно-вокальній музиці ХХ століття. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 180–187, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-25>

## **ЄДНІСТЬ ПОЕТИЧНОГО І МУЗИЧНОГО НАЧАЛА У ВІДОБРАЖЕННІ ПРИРОДИ В КИТАЙСЬКІЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ**

*Китайська академічна музика – як інструментальна, так і вокальна – в останні роки отримує стрімке поширення не лише у себе на батьківщині, але й і в європейському (європоцентричному) культурному просторі. Виконавці з Піднебесної нерідко будують свої концертні програми, поєднуючи артефакти західного і східного мистецтва. Однак, для слухача, вихованого на європейській традиції, буває важко зрозуміти специфіку художнього втілення розмаїтих образів китайськими композиторами, серед яких особливе місце займають образи природи. Відтак, актуальною музикознавчою проблемою є обґрунтування засад взаємодії поетичного і музичного первнів у камерно-вокальній музиці китайських авторів.*

**Мета статті** – на основі розгляду традиційних китайських філософських та естетичних концепцій, аналізу вибраних камерно-вокальних артефактів виокремити основні характеристики взаємодії поетичної і музичної складових у солоспівах китайських композиторів.

**Методологія дослідження** відображена у таких його завданнях: 1) аналіз основних досліджень, присвячених відображенню тематики природи в китайській камерно-вокальній музиці; 2) з'ясування сенсу символів природи в китайській пісенній творчості; 3) здійснення аналітичних студій обраних солоспівів китайських композиторів для підтвердження авторської гіпотези; 4) узагальнення та розкриття перспектив подальших досліджень камерно-вокальної творчості.

**Наукова новизна.** У статті представлено власну концепцію втілення образів природи в камерно-вокальній музиці китайських композиторів, розглянуто особливості взаємодії поетичної та музичної складової у відображенні тематики природи, провідної у національній духовно-мистецькій традиції.

**Висновки.** Аналіз ряду солоспівів сучасних китайських композиторів підтвердив основну гіпотезу авторської концепції про те, що система їх музично-виразових засобів спрямована на розкриття прихованого смислу кожного поетичного рядка, відтак містить ряд алюзій, інспірованих символікою вірша. У музично-поетичному синтезі камерно-вокальних артефактів слід шукати виходів поза межі однозначного тлумачення, розуміти їх ігрову метафоричну природу, натяки і символи, знайомі читачам, вихованим у китайській духовній традиції.

**Ключові слова:** китайська естетико-філософська традиція, камерно-вокальний жанр, творчість сучасних китайських композиторів, символіка образів природи.

### **Song HANG**

Postgraduate student of the Musicology, Composition, Vocals and Conducting Faculty, Music History Department, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, 5 O. Nyzhankivsky street, Lviv, 79005, [vanmona129@gmail.com](mailto:vanmona129@gmail.com)

ORCID: 0000-0001-7658-7694

**To cite this article:** Song, Hang (2022). The unity of poetic and musical principles in the reflection of nature in Chinese chamber-vocal music of the twentieth century. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 180–187, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-25>

## **THE UNITY OF POETIC AND MUSICAL PRINCIPLES IN THE REFLECTION OF NATURE IN CHINESE CHAMBER AND VOCAL MUSIC OF THE TWENTIETH CENTURY**

*In recent years, Chinese academic music, both instrumental and vocal, has been rapidly spreading not only in the homeland, but also in the European (Eurocentric) cultural space. Performers from the Celestial Empire often build their*



concert programs, combining artefacts of Western and Oriental art. However, for a listener brought up in the European tradition, it is difficult to understand the specifics of the artistic embodiment of various images by Chinese composers, among whom a special place is occupied by images of nature. Therefore, the urgent musicological problem is to substantiate the principles of interaction between the poetic and musical first in the chamber and vocal music of Chinese authors.

**The aim of the article** based on the consideration of traditional Chinese philosophical and aesthetic concepts, analysis of selected chamber and vocal artefacts to identify the main characteristics of the interaction of poetic and musical components in the Chinese composer's solo songs.

**The research methodology** is reflected in the following problem: 1) analysis of basic research on the reflection of the theme of nature in Chinese chamber and vocal music; 2) finding out the meaning of symbols of nature in Chinese songwriting; 3) implementation of analytical studies of selected Chinese composer's solo songs to confirm the author's hypothesis; 4) generalization and disclosure of prospects for further research on this topic.

**Scientific novelty.** The article presents its own concept of the embodiment of images of nature in the chamber and Chinese composer's vocal music, considers the features of the interaction of poetic and musical components in reflecting the theme of nature, leading in the national spiritual and artistic tradition.

**Conclusions.** Analysis of a number of solo songs by contemporary Chinese composers confirmed the main hypothesis of the author's concept that their system of musical expression is aimed at revealing the hidden meaning of each poetic line, and therefore contains a number of allusions inspired by the symbolism of poetry. In the musical-poetic synthesis of chamber-vocal artefacts one should look for ways out of unambiguous interpretation, understand their playful metaphorical nature, hints and symbols familiar to readers brought up in the Chinese spiritual tradition.

**Key words:** Chinese aesthetic and philosophical tradition, chamber and vocal genre, works of modern Chinese composers, symbolism of images of nature.

**Актуальність проблеми.** Світ природи протягом кількох тисячоліть становить одну з провідних світоглядних основ китайської культурної традиції, сформувавши впродовж зміни різних епох багатоманітний компендіум метафор і символів, пов'язаних зі стихіями натури. Безперечно, всі світові цивілізації – і європейська, й інші азійські країни, і африканська – так чи інакше у специфічних художніх формах виражають своє розуміння природних явищ і елементів. У цьому аспекті музика виявляється особливо благодатним матеріалом для символічного втілення образів природних стихій. Кожна епоха і стиль як у західних, так і у східних мистецьких традиціях творить власну неповторну візію оточуючого світу, намагається засобами, відповідними до духу часу, передати своє відчуття гармонії і краси творинь природи. Проте, серед інших світових культур китайське мистецтво вирізняється рядом характерних особливостей у співвіднесенні головних понять: «Всесвіт – природа – людина – мистецтво (зокрема, музика)», які встановлені, передусім, у постулатах провідних релігійно-філософських вчень: даосизму, буддизму, конфуціанства.

Для того, щоби зрозуміти сенс символів китайської вокальної музики, неможливо оминути літературно-поетичні першооснови національного естетичного світогляду, тим більше, що він теж істотно відрізняється від європейського. Так, якщо в європейській поезії і вокальній музиці читач/слухач чітко вловлює мета-

фору і розуміє, що вона має переносний сенс, то в китайській традиції метафоричність має надто розмиті межі і дуже часто немовби «поглинає» буквальний зміст. Відтак і в музичному виразі поетичних символів та алюзій китайські композитори отримують дуже широкі можливості їх інтонаційної реінтерпретації. Це зауваження буде вельми важливим для розуміння особливостей втілення образів природи в китайській вокальній музиці, зокрема для інтонаційного відображення колористичних і звукозображальних алюзій, прихованих у поетичному тексті.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** В останні роки проблематика китайської вокальної музики підноситься в розмаїтих працях – від статей до монографій, від методичних рекомендацій, оглядів, рецензій до дисертацій – доволі широко. Якщо тільки сягнути до праць, написаних молодими китайськими дослідниками в Україні (серед авторів варто згадати Ван Гуанзіна, Ван Сі, Ван Хонтая, Гу Іня, Гуян Лінь, Дай Пенхая, Ден Вея, Лі Даочуня, Лі Дзин, Лі Шумин, Ло Іфена, Лю Бінцяна, Ма Цзяцзя, Сун Ліпіна, Ся Сяоянь, Ту Дуня, У Хунюаня, Цзан Дзе, Чжен І, Чжоу Вейміна, Ян Дзиня та багатьох інших), то можемо визначити ряд тематичних напрямків, в яких заторкуються різноманітні питання, пов'язані зі становленням, розвитком, жанровою специфікою та художньо-виразовими особливостями камерно-вокальної сфери в китайській культурі.

Один із них, чи не найчисленніший компендіум праць – це розгляд вокального виконавства,

становлення певних виконавських шкіл, аналіз особливостей фонетики китайської мови та її перевтілення в музично-інтонаційних формах солоспівів. Друга, теж доволі об'ємна група наукових розвідок – компаративний аналіз європейського і китайського вокального мистецтва, що є цілком закономірним у контексті сучасної культурної конвергенції. Третім блоком досліджень, пов'язаним з китайською камерно-вокальною творчістю, є розкриття її суспільно-патріотичної спрямованості, зв'язку з тими державними функціями, які музика отримує у соціальних процесах, відповідно до давньої національної традиції, згідно з якою заняття музикою з часів Конфуція мало надто важливе державне значення. Доволі часто звертаються музикознавці і до засад народнопісенного мистецтва, ці праці становлять умовний четвертий тематичний напрямок, притому в них враховуються також своєрідні ознаки численних регіональних фольклорних традицій. Врешті в п'ятій групі публікацій розглядаються індивідуально-стильові виміри вокальної музики в творчості того чи іншого композитора.

Особливо важливим для дослідження ролі і особливостей камерно-вокальної творчості в китайській музиці видається фундаментальне дисертаційне дослідження У Хунюаня «Китайська художня пісня: історія і теорія жанру» (2016), в якій вельми докладно висвітлені передумови становлення і перенесення з європейської практики жанрової моделі романсу (солоспіву), її інтеграцію в національну естетичну і етичну музичну систему, відтак окреслені головні тематичні та стильові пріоритети, проаналізовано ряд показових зразків жанру китайської художньої пісні. Ряд розглянутих творів знаходяться в тематичному полі образів природи, але основна мета дослідника полягає у висвітленні своєрідних рис авторського трактування жанру, його відповідності естетичним ідеалам китайської традиції, стислому викладу основних характеристик музичної мови. Своєрідність інтерпретації образів природи в єдності музично-поетичного начала, якщо і зазначається дослідником, то все ж він не фокусується на цій проблемі першочергово, а узгоджує її з іншими концептуальними твердженнями.

Таким чином, доводиться констатувати, що принципи втілення образів природи в камерно-

вокальній музиці китайських композиторів включаються найчастіше в контекст інших загальних тем з вищенаведених груп, і вже під таким особливим кутом зору висвітлена взаємодія поетичної та музичної складової у відображенні тематики природи, провідної у національній духовно-мистецькій традиції.

**Мета статті** – на основі розгляду традиційних китайських філософських та естетичних концепцій, аналізу вибраних камерно-вокальних артефактів виокремити основні характеристики взаємодії поетичної і музичної складової в солоспівах китайських композиторів. Завдання дослідження полягають в наступному: 1) здійснити аналіз основних досліджень, присвячених відображенню тематики природи у китайській камерно-вокальній музиці; 2) з'ясувати сенс символів природи в китайській пісенній творчості; 3) провести аналітичні студії обраних солоспівів китайських композиторів для підтвердження авторської гіпотези; 4) підвести узагальнюючий підсумок та розкрити перспективи подальших досліджень даної теми.

**Виклад основного матеріалу.** Давні китайські філософи особливим чином ставились до природи, яку вони підносили безмежно вище від людської істоти, останню ж вважали однією з часток природного універсуму. Разом з тим при всій своєрідності кожного з названих вчень, всі вони об'єднані визнанням музики як надто важливого елемента гармонії Всесвіту, дзеркала досконалості природи, чинника виховання духовної шляхетності людини.

Як вельми характерний приклад, можна назвати давній трактат «Люйші Чуньцю» («Весни і осені пана Люя»), в якому ідеали краси і благодаті осмислені, насамперед, крізь призму музичної гармонії і досконалої співзвучності. У свою чергу, природа у всіх своїх проявах завжди була основним імпульсом музично-поетичного натхнення як давніх, так і сучасних китайських митців. Більше того, у давніх філософсько-естетичних трактатах пов'язуються у нерозривну єдність природа, музика і моральні якості особистості (Ткаченко, 1991).

Наведемо кілька фрагментів з давніх філософсько-естетичних трактатів, які підтверджують вищенаведену гіпотезу. Перший з них, взятий із «Записів про період Весни і Осені», походить з 239 г. до н.е. і вказує на переконання,

що музика в її первинному сенсі є породженням Дао – першопочатку і універсальної сутності всього суцього: «витоки походження музики приховані у давнині. Музика виникла з коливання тонів, сягаючи безсмертного Дао. Дао породило небо і землю, небо і земля породили світло і тінь, а закономірне чергування світла і тіні супроводжувалось *благозвучною мелодією* (курсив мій – *Сун Хан*). Пан встановив правила музики, засновуючись на принципах гармонійного сполучення звуків. Музика явилась наслідком гармонії між небом і землею, світлом і тінню» (Ян Інлю, 1981: 21). У тому ж трактаті подається постулат про те, що музика є продовженням і гармонічним оформленням звуків природи: «Піднявшись на престол, Яо наказав майстрам сотворити музику, винайти мелодії, які наслідували б гірські струмки і звуки лісу» (Ян Інлю, 1981: 26).

Ця ідея проходила наскрізною лінією крізь всю історію музичної культури Китаю. В іншому трактаті пізнішого походження – «Цитра гірського струмка» Сюй Шан Іня (1582–1662) – знаходимо близькі твердження: «При виконанні мелодії, сповненої гірським звучанням, можна змусити слухачів услід за музикою піднятися у високі гори. Коли мелодія наслідує звуки води, слухач може відчувати себе, наче він гойдається на хвилях, почути дзюркотіння струмка. Музика може поміняти місцями холод і тепло. Якщо в літню пору слухати мелодію, котра зображає зимовий пейзаж, можна відчувати себе серед снігових рівнин, а взимку можна вдихнути аромат весняної трави. Це і становить гармонію між звучанням і мисленим образом, котра може виразити неймовірно багатство настроїв і воскресити багаточисленну множинність думок і ідей» (У Ю-Цин, 2008: 22). Як зазначає У Хунюань, «Узгодження мелодії і мисленого образу... пояснюється пошуком прихованого сенсу... наявність мисленого образу, який визначає виникнення прихованого сенсу, – прикметна риса китайської художньої пісні» (2016: 18).

З іншого боку, не лише «божественне» походження музики акцентувалось у давніх і пізніших естетичних трактатах, а й майстерність її творців і виконавців. Наприклад, давній мислитель Цзи Кай (223–262), все ж, відносив творіння музики і поезії до усвідомленої діяльності людини: «Якщо вірші – це сполучені за особливими правилами слова, то музика –

з'єднані за особливими правилами звуки. Якщо поєднати різні ноти згідно певним законам, можна почути сповнені гармонією звуки» (Цай Жонгді, 1995: 270).

З цього твердження випливає наступне спостереження давнього китайського історика і філософа Сима Цяня, який у «Трактаті про музику» (91 р. до н.е.), що вказує на взаємозв'язок особистості співака та музики, яку він може гарно виконати, писав: «Тому, хто великодушний і спокійний, м'який і прямий, підходить співати гімни сунн; тому, хто широкий натурою і спокійний, проникливий і довірливий, підходить співати великі оди так-я... Адже пісня – це те, що [вимагає] виправлення людиною самої себе і проявів людиною чеснот; коли ж людина змінює себе, тоді Небо і Земля відгукуються на це, чотири сезони року перебувають у гармонії, сузір'я і зірки зберігають свій порядок, а все, що живе на землі, розвивається належним чином» (Ін Шаннен, 1981: 131).

Тому і камерно-вокальна творчість китайських композиторів, яка стала активно розвиватись лише з початку ХХ ст., тонко переосмислює тисячолітні традиції та інтегрує їх у сучасну систему музично-виразових засобів. Тематика образів природи у дуже широкому спектрі образно-символічних інтерпретацій – від звукообразності і барвисто-колеристичних алюзій до паралелізму сил природи і людських почуттів – постійно знаходиться в центрі художніх зацікавлень авторів пісень і їх виконавців. Адже образна сфера китайської вокальної музики ніяк не могла поминути цього кола образів, як одного з фундаментальних для національного світогляду (див.: Liu C. C., 2010; Dawson R. S., 1967; The Cambridge history, 2010) та ін.).

Більше того, завдяки специфіці свого художнього виразу втілення образів природи у вокальній музиці досягало більш вагомого результату, аніж тільки словесне вираження. Адже звучання слова у співі розкривало за допомогою характерного інтонаційного виразу, всієї системи музично-виразових засобів той особливий стан абсолютного єднання людини з природним оточуючим світом, який вважається в національній етиці та естетиці найвищим ідеалом досконалості.

Як приклад, можемо навести пісню «Ранок у лісі» композитора Сюй Пейдона на слова поета Чжан Ши-Се. Текст надзвичайно мальовничий,

спрямований на виразне уявлення простору і барв ранкового пробудження природи у лісовому пейзажі, в якому поет любовно описує кожну деталь картини: «Прозорий ранковий туман і тихий потік води; Гори вкриті деревами – Птахи співають на зелених деревах. Ах! Я в обіймах зелені! Свіже повітря п'янить» (переклад авторки – Сун Хан). Музичне вирішення ідеально співзвучне поетичному образу. Розлогий фортепіанний вступ містить ряд звукообразальних прийомів, відповідних до рядків про тихий потік води і спів птахів. Вокальна мелодія починається «з вершини джерела» на слові «Ах!» і витримується на половинній ноті, немовби передаючи відчуття радісного захоплення від єднання з природою. Подальший розвиток включає в себе проростання початкових мотивів і активний діалог голосу і фортепіанного супроводу, який виступає немовби живописними декораціями, барвистим колористичним тлом до ліричних рефлексій героя музично-поетичного твору.

У солоспіві «Прекрасна оливкова гребля» Чень Йона на слова Дзінг Хонвея змальовується картина потужної греблі, побудованої на річці Ланканг для електростанції Сяовань, що знаходиться у місцевості Сішуанбаньна провінції Юньнань у південно-західному регіоні Китаю. Поетичне слово возвеличує це творіння людини, що увійшло до прекрасної природи Сішуанганбаньна з червоними серпанками, зеленими горіховими деревами, червоними квітами феніксами. Сішуанганбаньна, співається у пісні, схожа на високого літаючого павича, барвистим хвостом якого є оливкова гребля, як «вірш у вірші», «картина у картині». Картинні образи і почуття, виражені у вербальному тексті, зумовили використання яскравих, колоритних музично-виразових засобів, які ставлять твір поруч із низкою європейських взірців імпресіоністичного пейзажного живопису у камерно-вокальній музиці.

Пейзажний звукопис яскраво проявляється в інструментальному вступі, де квартові і квінтово-секундові співзвуччя викладаються полігармонічними шарами (нижня медіанта – тоніка) із залученням крайніх регістрів, у «густому» тріольному повторенні в басу та поруч зі світлими терцієвими акордами із синкопами та арпеджіато у верхній лінії. Такими засобами створюються просторовий об'єм та «дихання»

фактури, а розцвічення змінами міноро-мажору e-moll – E-dur утворює ефект мерехтіння. Як відгомін квартових ходів, виникає діатонічна кварто-терцієва поспівка e2-h1-d2, прикрашена мелізмами, що нагадує голоси природи. Із неї у наступних розділах твору виростуть варіанти вокальної теми.

Форма солоспіву – складна тричастинна: А (e-moll – E-dur) 16 тт. (a 8 тт. + b 8 тт.) + С (E-dur) 16 тт. + А (e-moll – E-dur) 16 тт. (a 8 тт. + b 9 тт.) із повторенням другої-третьої частин, зі вступом (8 т.) та кодою А1 (24 такти). Крайні частини викладені у простій двочастинній формі, яка нагадує про принцип заспіву-приспіву у пісенній творчості. Тематичний матеріал усього солоспіву є похідним від інтонаційних комплексів, що звучали у вступі, є результатом його різноманітних інверсій: ядро теми а – вертикальної, де звучать терцієвий і квартовий висхідні закличні мотиви в діапазоні m<sup>6</sup> (e2-g2, h1-e2), що продовжується протилежно спрямованим розвитком; кварто-секундове ядро теми b (e1-a1-a1-h2) – результат вертикальної інверсії із ритмічними ускладненнями у вигляді синкопованості, що також викликає подальший компенсаторний рух; тема с постає як низхідний рух по звуках тоніки, прикрашений синкопованістю. Усі теми супроводжуються нескладними гармонічними послідовностями в межах головних функцій із переважанням витриманої тоніки. Натомість постійно видозмінюється, з ефектом просвітлення і затемнення, ладовий колорит однойменного міноро-мажору e-moll – E-dur, що стає одним із головних засобів творення колориту протягом усього розвитку композиції. Особливу увагу привертає фактура, завдяки якій можемо віднести солоспів до високохудожніх взірців звукопису, в якій поєднуються різноманітні фігури, акордові співставлення, прописані лінії різних голосів тощо.

Логічною точкою усього розвитку твору є кульмінаційна патетика у завершальних тактах коди, яка створюється підняттям вокальної партії на максимальну висоту (gis2-a2-gis2-a2-h2-gis2-e2-e2) із ритмічним збільшенням до цілих тривалостей на високій гучності (ff) на фоні пульсуючих інтервально-акордових структур в інструментальній партії. На образнопочуттєвому рівні вказана патетика підсумовує усе захоплення людини красою та величиною оливкової греблі на річці Ланканг для електростанції Сяовань, у місцевості Сішуанганбаньна.



Тим же авторам належить і пісня «Весняний дощ у Сішуангбаньні» – яскрава, колоритна вокально-інструментальна замальовка, що становить з попередньою своєрідний камерно-вокальний диптих. Основна ідея твору полягає у тому, що «весняний дощ сіє надію», позаяк все навколо зеленіє та набирається сил для нового життєвого циклу. Тому цей дощ, що порівнюється із «блідим туманом», «м'якою, ніжною марлею», поетично трактується «як солодка роса» та «як палкі слова кохання».

Картинність вербального тексту, що зображає різноманітні пейзажі із водяною стихією, зумовила і відповідну драматургію солоспіву – калейдоскопічну зміну розділів-картин, що відрізняються тематично і фактурно. Вони укладаються у складну двочастинну форму, головними критеріями відмінності частин у якій є образний і тональний – B-dur та F-dur, водночас гармонічний розвиток насичений колоритними співставленнями мажоро-мінору, аж до елементів, що свідчать про мислення дванадцятиступеневою тональністю.

В інструментальному вступі встановлюється атмосфера радості, яку приносить весняний дощ, що створюється урочистими послідовностями тонічних співзвуч із грою світлотіні у підкреслених синкопами гармонічних зрушеннях з однойменною тонікою та верхньою медіантою мажоро-мінору. Зображальні ефекти підкреслюються використанням прийомів арпеджіато та тремоло.

У першій частині (B-dur, ABC) тематизм розділу A (8 т.) виростає із великосекундового зерна на зразок морденту (f1-g1-f1) із двох шістнадцятих, що повертаються у витриманий до кінця такту звук, який звучить на фоні тонічного тремоло. Цей мотив відразу збільшується до секстового діапазону (f1-d2-b1) та стрімко злітає звуками тонічного тризвуку, зупиняючись на квінтовому тоні у другій октаві (d1-f1-b1-d2-f2-g2-f2). Остання фраза повторюється по звуках верхньої медіанти однойменного мажоро-мінору (Des-dur), яка раптовим зрушенням переходить у верхню медіанту по дванадцятиступеневій тональності із просвітленим колоритом D-dur. Тут попередньо змальовані пориви дощу «розлітаються» дрібними краплинами у гармонічних фігураціях шістнадцятими по септакорду d-fis-a-cis із акцентуванням та у мелодичному положенні терцієвого

тону, що вирізняється особливо просвітленим звучанням. Після розділу з тематичним матеріалом B, яким імітується крапання дощу (12 т.) та схвильованого, сповненого пульсуючих тріольністю співзвуч інструментального переходу (4 т.) звучить контрастна до попередніх тема C в основній тональності (22 т.). Вона має заокруглені обриси, прикрашена синкопованістю у завершеннях фраз та виражає витончену граціозність, а тріольність в інструментальній партії, що імітує покачування води, надає цій темі рис баркарольності. Відтак, це своєрідний «танець дощу» – вишуканий і легкий, який на кульмінації сягає найвищих звуків вокального діапазону (с3) та стає надзвичайно насиченим емоційно. Це створюється динамізацією усього звучання, – як динамічним, теситурним напруженням у вокальній партії, так і ускладненням, ущільненням пульсуючої акордової фактури в інструментальній. На такій хвилі кульмінаційного піднесення звучить інструментальний перехід (8 т.) до другої частини, яка має невеликий вступ (4 т.) вже у характері, пов'язаному з новим тематизмом.

Друга частина складної форми (F-dur, DEF) розпочинається квазівальсом D (4 т. вступу + 34 т.), – це новий танець, яким зображається радість від споглядання природної стихії. Метрична чотиридольність і структурна квадратність першої частини замінені на тридольність та органічну неквадратність – тут вільно поєднуються фрази, що вкладаються у тритактові і двотактові структури. У наступному розділі другої частини E (15 т.) звучать перегуки окремих фраз та мелодичні послідовності на staccato у вокальній партії, що імітують крапання дощу. Розвинені мелодичні структури у завершальному розділі F (9 т.), який відіграє роль коди, приводять звучання від ніжно-проникливих імпровізацій на фоні арпеджіюваних акордів різних барв мажоро-мінору (p) до патетичних вигуків, посилені тріольністю в інструментальній партії (f), якими завершується увесь солоспів.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Аналіз ряду солоспівів сучасних китайських композиторів підтвердив основну гіпотезу авторської концепції про те, що система їх музично-виразових засобів спрямована на розкриття прихованого смислу кожного поетичного рядка, відтак містить ряд алюзій, інспірованих

символікою вірша. В музично-поетичному синтезі камерно-вокальних артефактів слід шукати виходів поза межі однозначного тлумачення, розуміти їх багаторівневу метафоричну природу, вміти розшифрувати натяки і символи, знайомі читачам, вихованим у китайській духовній традиції.

Аналіз обраних солоспівів засвідчив пошук сучасними композиторами елементів виразової системи, відповідної до звукового втілення природних стихій. Згідно з тисячолітньою традицією відображення вищої гармонії, даної в силах і явищах природи, потребує особливої витонченості та вправності музиканта, адже через зображення елементів природи, правильного їх наслідування отримується найсильніший морально-виховний результат. Досконала єдність поетичного і музичного начала виявляється у цьому процесі головною передумовою виховного впливу. Про це наголошується у одній з головних книг китайської духовної спадщини «Юе цзи», в якій саме пісням відведена роль провідника для кожної людини, і це прекрасний спів допомагає їй виявити в своєму серці власне неповторне Дао: «З допомогою

пісень людина спрямовує себе на правильний шлях і розвиває найкращі свої сторони. Тоді її діям є співвідповідні рухи неба і землі, та встановлюється гармонія чотирьох пір року, правильний хід планет і сприятливий розвиток всього живого» (Рубин, 1999: 306).

Цю «міфологічну єдність з природою» теж доволі часто виражають сучасні китайські композитори у камерно-вокальних творах. Прикладів подібного використання поетичного першоджерела у солоспівах китайських композиторів можна знайти доволі багато. У своїй творчості вони цілеспрямовано досягають головної філософсько-етичну сутність давньої китайської літератури, поезії, живопису – усієї художньої синкретичної цілості, і переносять її на сучасний ґрунт європейських досягнень композиторської техніки. Але незважаючи на модерність мислення, засвоєння всього арсеналу європейської композиторської техніки, у творах китайських митців майже завжди присутня та медитативна самозаглибленість, яка репрезентує інше відчуття простору і часу, відмінне від лінійної європейської спрямованості. Вони завжди залишаються представниками культури свого народу.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Ін Шаннен. Спів словами. Пекін : Вид-во народної музики, 1981. 131 с. (китайською мовою).
2. Рубин В. Личность и власть в древнем Китае : Собрание трудов. Москва : Восточная литература, 1999. 384 с.
3. Ткаченко Г. Космос, музыка, ритуал. Миф и эстетика в «Люйши Чуньцю». Москва : Наука, 1990. 283 с.
4. У Хунюань. Китайская художественная песня: теория и история жанра : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Харьков, 2016. 231 с.
5. У Ю-Цин. Дослідження давніх струнних інструментів. Шанхай : Вид-во Шанхайського музичного інституту, 2008. 329 с. (китайською мовою).
6. Цай Жонгді. Історія китайської музичної естетики. Пекін : Вид-во народної музики, 1995. 866 с. (китайською мовою).
7. Ян Інлю. Історія давньої китайської музики. Пекін : Вид-во народної музики, 1981. 1528 с. (китайською мовою).
8. Liu C. C. A Critical History of New Music in China / Translated by C. Mason. Hong Kong : The Chinese University of Hong Kong, 2010. 960 p.
9. Dawson R. S. The Chinese chameleon: an analysis of European conceptions of Chinese civilization. London, New York [etc.] : Oxford U.P., 1967. 235 p.
10. The Cambridge history of Chinese literature / edited by Kang-i Sun Chang and Stephen Owen. Cambridge, UK ; New York : Cambridge University Press, 2010. Vol. 1. 711 p.

#### REFERENCES

1. In, Shannen (1990). *Singing in words*. Beijing: Folk Music Publishing House [in Chinese].
2. Rubin, V. (1999). *Lichnost i vlast v drevnem Kitae : Sbranie trudov [Personality and power in ancient China : The collection of works]*. Moskva: Vostochnaya literatura [in Russian].
3. Tkachenko, G. (1990). *Kosmos, muzyka, ritual. Mif i estetika v «Lyuyschi Chuntsyu» [Space, music, ritual. Myth and aesthetics in «Liushi Chunqi»]*. Moskva: Nauka [in Russian].
4. In, Hongyuan (2016). *Kitayskaya hudozhestvennaya pesnya: teoriya i istoriya zhanra [Chinese art song: theory and history of the genre]*: Dis. ... Cand. Sc. (Arts), 17.00.03. Kharkiv [in Russian].

5. In, Yu-Qing (2008). *A Study of Ancient Shanghai String Instruments*. Shanghai: Music Institute Publishing House [in Chinese].
6. Tsai, Jongdi (1995). *History of Chinese musical aesthetics*. Beijing: Folk Music Publishing House [in Chinese].
7. In, Inlu (1981). *History of ancient Chinese music*. Beijing: Folk Music Publishing House [in Chinese].
8. Liu C. C. *A Critical History of New Music in China* / Translated by C. Mason. Hong Kong : The Chinese University of Hong Kong, 2010. 960 p.
9. Dawson R. S. *The Chinese chameleon: an analysis of European conceptions of Chinese civilization*. London, New York [etc.] : Oxford U.P., 1967. 235 p.
10. *The Cambridge history of Chinese literature* / edited by Kang-i Sun Chang and Stephen Owen. Cambridge, UK ; New York : Cambridge University Press, 2010. Vol. 1. 711 p.

УДК 784.94-784.95

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-26>

**Ганна ТВЕРДОВА**

аспірант творчої аспірантури, здобувач ступеня доктора мистецтва,

викладач кафедри оперного співу

Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького 1-3/11,

м. Київ, Україна, 02000

ORCID: 0000-0001-5511-7466

**Бібліографічний опис статті:** Твердова Г. (2022). Solfeggi в навчальній практиці неаполітанських консерваторій XVIII ст. як чинник становлення стилю *bel canto*. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 188–195, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-26>

**SOLFEGGI В НАВЧАЛЬНІЙ ПРАКТИЦІ НЕАПОЛІТАНСЬКИХ КОНСЕРВАТОРІЙ XVIII СТ. ЯК ЧИННИК СТАНОВЛЕННЯ СТИЛЮ *BEL CANTO***

**Мета роботи.** Роботу присвячено проблемі становлення вокальної техніки *bel canto* та нової естетики співу, які породили феномен опери XVIII ст. Розглянуто зміст збірок вокальних вправ – *solfeggi* – як основи комплексної практики вдосконалення співацьких голосів під час навчання в класах неаполітанських консерваторій XVIII ст.

**Методологія.** Використано комплексний підхід до вивчення матеріалу. Оглянуто історико-теоретичні дослідження Галантного стилю, оперного мистецтва XVIII ст., академічної діяльності музичних класів неаполітанських консерваторій, викладання сольфеджіо, партіменто та контрапункту в цих впливових навчальних закладах епохи. Метод виконавського аналізу застосовано для дослідження вокальних вправ – *solfeggi*.

**Наукова новизна.** Зазначено, що час, місце та умови виникнення методики оволодіння технікою «прекрасного голосу» досі залишаються невизначеними в спеціальній літературі. Досліджено систему музичної освіти в класах неаполітанських консерваторій у XVIII ст. Визначено, що освіта хлопчиків базувалась на системному викладанні дисциплін сольфеджіо, партіменто, контрапункту та інструментального виконавства. Проаналізовано певні механізми виховання голосового апарату, закладені в систему барокових вокальних вправ. Розглянуто збережені в архівах учбові матеріали, задокументовані в учнівських нотних зошитах – *zibaldoni*. Вивчено роль кастратів в становленні нової естетики співу, розвитку віртуозних та пластичних можливостей співаків, посиленні атмосфери професійної конкуренції.

**Висновки.** Розкрито, що всі відомі комплекси вправ побудовані з фаховим розумінням методичних завдань і розроблені з метою поступового надбання співацьких якостей, які пізніше стали відомі як характерні риси стилю *bel canto*.

На основі практичного опанування музичних творів неаполітанських викладачів-співаків і композиторів – *solfeggi*, встановлено, що тренування виконання *canto figurato* було направлено безпосередньо на досконалу організацію співацького апарату, розвиток слуху, навичок точного інтонування, вправного дихання, майстерності вокального орнаментування простих інтонацій та імпровізації. Обґрунтовано, що всі процеси «напруги» та «послаблення» інтонаційних та гармонічних тяжінь, впливають на відпрацювання змін в динамічних та тембральних відтінках звучання голосу.

**Ключові слова:** сольний спів, *canto figurato*, *bel canto*, *solfeggi*, *zibaldoni*, неаполітанські консерваторії, типові мелодійні звороти, Галантний стиль.

**Ganna TVERDOVA**

creative postgraduate student of Opera Singing Department at the Tchaikovsky National Music Academy of

Ukraine, a teacher at the Opera Singing Department, a candidate for the degree of Doctor of Arts

ORCID: 0000-0001-5511-7466

**To cite this article:** Tverdova, G. *Solfeggi v navchalnii praktytsi neapolitanskykh konservatorii XVIII st. yak chynnyk stanovlennia styliu bel canto* [*Solfeggi in the educational practice of the Neapolitan conservatories of the eighteenth century as a factor in the formation of the style of bel canto*]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 188–195, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-26>

**SOLFEGGI IN THE EDUCATIONAL PRACTICE OF THE NEAPOLITAN CONSERVATORIES OF THE EIGHTEENTH CENTURY AS A FACTOR IN THE FORMATION OF THE STYLE OF *BEL CANTO***

**The purpose of the work.** The work is devoted to the problem of formation of *bel canto* vocal technique and new aesthetics of singing, which gave rise to the phenomenon of opera of the XVIII century. The content of collections of vocal exercises – *solfeggi* – are considered as the basis of a comprehensive practice of improving singing voices while studying in the classes of the Neapolitan conservatories of the XVIII century.



**Methodology.** An integrated approach to the study of the material is used. Historical and theoretical researches of Gallant style, opera art of the XVIII century, academic activity of music classes of Neapolitan conservatories, teaching of solfeggio, partimento and counterpoint in these influential educational institutions of the epoch are considered. The method of performance analysis is used to study vocal exercises – solfeggi.

**Scientific originality.** It is noted that the time, place and conditions of mastering the technique of "beautiful voice" still remain unclear in the literature. The system of music education in the classes of Neapolitan conservatories in the XVIII century were studied. It is determined that the boys' education was based on the systematic teaching of the disciplines of solfeggio, partimento, counterpoint and instrumental performance. Certain mechanisms of education of the vocal apparatus, embedded in the system of baroque vocal exercises, are analyzed. The educational materials preserved in the archives, documented in the student's notebooks – zibaldoni, are considered. The role of castrates in the formation of new aesthetics of singing, the development of virtuoso and plastic abilities of singers, strengthening the atmosphere of professional competition were studied.

**Conclusions.** It is revealed that all known sets of exercises are built with a professional understanding of methodological tasks and developed with the aim of gradually acquiring singing qualities, which later became known as characteristic features of the bel canto style.

Based on the practical mastery of musical works of Neapolitan teachers-singers and composers – solfeggi, it was found that the practicing canto figurato was aimed directly at mastering vocal abilities of the singing apparatus, hearing development, skills of precise intonation, skillful breathing, vocal ornamentation` skills and simple intonations. It is substantiated that all the processes of "tension" and "weakening" of intonation and harmonic tendencies affect the development of changes in the dynamic and timbre shades of voice.

**Key words:** solo singing, canto figurato, bel canto, solfeggi, zibaldoni, Napoli conservatory, typical melodic schemata, Galant style.

**Актуальність проблеми.** Вокальна практика мистецтва bel canto досі визнається однією з самих складних та важкодоступних виконавських технік, яка дала назву і тому оперному стилю, в якому вона повноцінно втілюється. В основних музично-історичних аспектах цей стиль можна вважати достатньо вивченим. Чимало спеціальної літератури присвячено аналізу оперного репертуару XVIII – першої половини XIX ст. Естетичні засади співацького мистецтва bel canto також усвідомлюються в багатьох фахових працях. Натомість, час, місце та умови виникнення методики оволодіння технікою «прекрасного голосу» залишаються нез'ясованими.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Лише останнім часом музикознавці почали вивчати зміст зошитів з вправами учнів неаполітанських консерваторій (zibaldoni), за якими в епоху Бароко опрацьовувались основні предмети, а саме *сольфеджіо*, *партіменто* та *контрапункт*. Таким чином музична наукова думка тільки зараз починає усвідомлювати витоки деяких специфічних стильових формних процесів в мистецтві кінця XVII – початку XVIII ст. Прикро, але об'ємне бачення цих процесів гальмується з тієї причини, що всі історичні навчальні матеріали названих дисциплін розглядаються в науковій аналітиці без узгодження між собою, до того ж більшість авторів досліджень підходять до теми суто в теоретичній площині. Можливо саме тому досі ми не

знаходимо праць, в яких би процес народження та становлення вокальної техніки bel canto було проаналізовано з позицій досвіду практика, в комплексному дослідженні методики навчання співаків-композиторів в найстаріших італійських музичних навчальних закладах – неаполітанських консерваторіях.

Найбільше історичних матеріалів стосовно освіти хлопчиків в неаполітанських консерваторіях містять дослідження П. Луцкера й І. Сусідко та Р. Гьєрдінгена. П. Барб'є змальовує історію становлення мистецтва bel canto крізь призму особливої культури співу кастратів. З його праці ми дізнаємось, що у відповідності до смаків і звичаїв того часу саме кастрати співали в папській капелі, куди не допускалися жінки, а в XVII ст. оперні партії також почали писати з розрахунку на голоси кастратів. Участь виконавців незвичного типу стала традиційною в італійських операх. В ролях героїв, полководців, юних коханців, як правило, виступали кастрати. Хоча офіційно здійснювати відповідну операцію заборонялося, в неаполітанських консерваторіях обходили заборону і найкращим співакам робили її ще в ранній юності, в результаті чого вони зберігали високий і гнучкий жіночоподібний голос, розвиваючи в той же час його велику силу (Барб'є, 2006).

Монографії Р. Гьєрдінгена, окрім висвітлення панорами персоналій та подій, якими були наповнені будні і свята в славетних учбових закладах,

глибоко вивчають логіку, за якою компонувались музичні вправи в класах *partimento* і контрапункту. Саме Гьєрдінгену належать дефініції та аналітичне впорядкування схем, за якими створювались музичні форми, і за якими учні тренувались в імпровізації та композиції. Так звані «Початковий гамбіт», «Пріннер», «Романеска», «Комма», «Монте», «Понте», «Фонте», «Каденція» та ін. – ось умовні назви елементів музичних побудов, які тепер відомі всім, хто цікавиться композицією Галантного стилю (Гьєрдінген, 2007).

Дж. Сангвінетті вивчає практику навчання в неаполітанських консерваторіях з точки зору дослідження вправ *partimenti* як джерела майстерності в музичній композиції та імпровізації (2005). Н. Барагванат розглядає італійську теорію музичного акценту, проявлену почасти також у властивостях мелодики *solfeggi*, при чому дослідник приділяє увагу композиційним принципам поєднання поезії та музики, викладеним різними теоретиками Бароко. В статтях, присвячених *solfeggio parlando* як частині навчального плану, науковець ясно і точно описує правила сольмізації, за якими називалися (виспівувалися) складові назви тонів (вокси).

В роботах вітчизняних дослідників стилю «прекрасного співу» А. Бойко й А. Стахевич поширена думка, що формування характерних рис техніки *bel canto* завдячує вимогам оперних постановок, розквіту жанру опери як такої, попри той факт, що жанри музичного театру до того періоду існували вже достатньо довго без очевидних зсувів в естетиці та техніці співу. Російські дослідниці Е. Симонова і З. Мітюкова найближче підходять до усвідомлення історичних шляхів відпрацювання нової системи постановки і вдосконалення техніки співу, роздивляються широкий контекст творчості та педагогічної діяльності композиторів-співаків, які викладали в неаполітанських консерваторіях за часів Бароко, визначають основні риси нового стилю співу, хоча їхні роботи також залишаються в історико-теоретичній площині і не містять важливих, на наш погляд, практичних спостережень.

Безсумнівно, неможливо адекватно з'ясувати та довести без практичного опанування неаполітанських *solfeggi* XVIII ст. ту закладену в систему навчання покрокову побудову технічного підґрунтя нових естетичних та стилістичних норм як їхнього неодмінного наслідку. Мусимо

засвідчити, що саме такої праці досі бракує нашому практичному музикознавству. Досі не вивчені в достатній мірі питання, пов'язані з методиками, за якими займалися учні неаполітанських консерваторій та набували свої унікальні професійні навички.

**Мета дослідження.** Головною метою цієї роботи є висвітлення певних механізмів вдосконалення різних аспектів мистецтва співу, закладених в систему барокових вокальних вправ, взуваючи на те, що *solfeggi* почали компонувати і виконувати на уроках співу в неаполітанських консерваторіях в часи, що визначені в історичному музикознавстві як період формування стилю *bel canto*.

**Виклад основного матеріалу.** Рух історичного виконавства, як найбільш продуктивний підхід до реконструкції музики минулих часів підштовхує своїх прихильників до занурення у матеріали й документи епохи. Архівні матеріали розкривають нам невідомі сторінки в історії вокальних класів консерваторій Неаполя. Доступні нам нотні джерела вивчення цієї історії – це нотні робочі зошити (*zibaldoni*) з записаними *solfeggi*, серед яких вправи Л. Лео, Ф. Дуранте, Н. Порпори, Р. Джанетті, П. Пуллі, К. Броскі, Ф. Фалько, А. Скарлатті, Й.-А. Хассе, Каффаро та ін. Ці історичні документи збереглися насамперед завдяки славі найвідоміших з учнів та викладачів консерваторій, а також в силу традиційної передачі знань і секретів майстерності учням наступних генерацій. Більшість з *solfeggi* за формою та тривалістю витримують порівняння з невеликими аріями або їх частинами (розділами), мають занотований супровід *basso continuo*. Ці системні вправи, призначені для «розспівування» сольмізації та вокалізування на звуках *A*, *E* та *O*, були частиною комплексу взаємопов'язаних предметів, якими займалися учні. Видається, що на початку курсу навчання лише вчителі компонували вправи для учнів, а згодом учні поступово могли долучатись до творчого процесу, розкриваючи свої таланти в комплексі – музична фантазія допомагала виявляти можливості голосів та вдосконалювати свою майстерність.

Зауважимо, що перші кілька років навчання розподілу на спеціалізації серед учнів не було. Найважливіший комплекс навичок і умінь засвоювався з перших днів навчання на уроках сольфеджіо і співу, партименто і контрапункту.

Тільки за умов успішного опанування цих дисциплін учні могли вчитися грі на різних музичних інструментах. Саме в такій послідовності додавалися предмети у хлопчиків чотирьох консерваторій Неаполя: Conservatorio di Santa Maria di Loreto (заснована в 1537 р., лише в ній були окремі класи для дівчат з 1543 р.), Conservatorio di Sant'Onofrio a Porta Capuana (1578), Conservatorio della Pietà dei Turchini (1583) і Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo (1589). Саме в них поряд з іншими неаполітанськими притулками (іт. conservatorii) для навчання хлопчиків старше семи років (сиріт та дітей з бідних сімей) релігії, грамоті та якому-небудь ремеслу, в перші десятиліття XVII ст. стали спеціалізовано займатись музичною підготовкою вихованців. В результаті це призвело до трансформації цих притулків в музичні навчальні заклади професійного типу (в них згодом також могли займатися на платній основі діти з благополучних сімей).

Записувати вправи в зошити почали не одразу, тож ми не можемо документально прослідкувати початковий етап формування навчальних програм та зміст їхніх дисциплін. Як ми можемо з'ясувати з наявних архівних матеріалів, більшість збірок *solfeggi* створювалася з розрахунком на високий голос (традиційно вокальна партія в них записана в ключі До), і це не дивно, бо навчальні заклади були зорієнтовані в першу чергу на хлопчиків та кастратів. В запису вокальних вправ як правило фіксувалася партія басу (особливістю всіх вправ був обов'язковий гармонічний супровід). Вчитель, а згодом і досвідчені учні мали підтримувати спів розгорнутою (в той чи іншій мірі) партією акомпанементу.

Аналіз збірок *solfeggi* пересвідчують нас в тому, що в методиці навчання був наявний поетапний підхід. На початковому етапі учні повинні були опанувати навички сольмізації. Спочатку вихованцям належало не проспівувати мелодії, а «прочитувати» їх голосно, називаючи ноти відповідними складами. У цьому полягала суть так званого «розмовного сольфеджіо» (іт. *solfeggio parlato*), яким учні зазвичай займалися до одного року. Важливою навичкою, що закладалася на даному етапі було вміння орієнтуватися в системі гексахордів, адже у першій половині XVIII століття тональне мислення ще не зайняло панівного місця в музичній теорії.

Пізніше учні займалися «проспівуванням» вправ (*solfeggio cantato*) та водночас звикали до типових мелодійних зворотів. В основі занять, як і раніше, були навички сольмізації, водночас додавалися вимоги, пов'язані з її грамотним вокальним виконанням. Учні могли вдаватися до іншого варіанту виспівування, а саме до вокалізації на відкритих голосних, але лише тоді, коли працювали спеціально над інтонацією або вдосконаленням вокальної техніки (Барагванат Н. Забуте мистецтво). Відповідно наступна частина курсу – *canto figurato* – була направлена безпосередньо на розвиток слуху, чистоти інтонування, вправного дихання, вокальної майстерності орнаментування простих інтонацій тощо. Вправи були спрямовані на практичне засвоєння мелодійних кліше-моделей, на читання з листа і вокальну техніку (власне вокалізацію). Широко відома оповідка про Н. Порпора, який прагнув, щоб його учні повторювали одні й ті самі вправи під час багатогодинних щоденних занять протягом кількох років, і ця повторювана робота врешті забезпечувала чудову вокальну техніку.

До необхідних навичок, що розвивалися на заняттях сольфеджіо-вокалу відносилось вміння віртуозного прикрашання мелодії. Це було невід'ємною частиною універсальної підготовки вихованців, розвивало їхні імпрровізаційні навички. Про кінцевий результат роботи над «фігуруванням» мелодії можна уявити по збіркам вправ сольфеджіо, записаних з двома варіантами вокальної партії, один з яких фактично являв собою записану імпрровізацію (її відрізняла велика кількість мелізматика та віртуозний ритм). Приклади знаходимо у рукописі 1740 р. «*Solfeggi Del Sig. r Pietro Pulli*» з колекції Ф. Сантіні. Для позначення такого роду вправ, дослідник *partimenti* та контрапункту Петер ван Тур ввів термін *solfeggi diminuiti* (за аналогією розповсюдженим типом *partimenti diminuiti*).

Гнучкість співу культивувалася як серед кастратів, так і серед решти співаків, і зрозуміло, сама ця риса була запорукою успішного розвитку вокальної техніки. Питання полягає в тому, чи міг будь-який співак розвиватися таким же чином, чи тіло кастрата дозволило їм володіти надзвичайно пластичним голосом. Дослідник феномену співу кастратів Н. Клептон спромігся дати наукову відповідь на це питання: «Здатність видавати такі блискучі звуки значною мірою була

пов'язана з аномальною анатомією кастрата: недолік тестостерону в тілі підлітка-кастрата, що підростає, перешкоджає затвердінню епіфізів (кісткових суглобів); таким чином грудна клітка продовжувала зростати, і це, у поєднанні з суворою підготовкою, яку молоді кастрати проходили приблизно з восьми років, виробляло звук, не схожий на будь-який інший» (Clapton, 2005, р. 325). Вірогідно також, що дивовижні здатності кастратів підштовхнули ентузіазм в заняттях вокальною технікою у решти їх колег та товаришів по навчанню.

Видатними пам'ятками цього періоду становлення нової техніки співу є збірки Леонардо Лео (1694-1744). Л. Лео, учень Ніколо Фаго, – один з ведучих оперних композиторів Неаполя, який викладав з 1741 р. в консерваторіях «*Pietà dei Turchini*» і «*Sant'Onofrio a Porta Capuana*». Як зазначає Гьєрдіген, «його успіх на цій складній арені частково був пов'язаний з його володінням мелодією... він складав елегантні мелодії, які потім вплітав у чудові гобелени звуку. Його контрапункт поважав старі італійські традиції, що сягають аж до Палестрини, але він міг сформувавати потік голосів у чітко окреслені фрази нового Галантного стилю» (Гьєрдіген, 2020, р. 39).

Копії його зошитів з вправами-*solfeggi* зберіглися в архівах Неаполя, Мілана, Рима, Болонії, Парижа та інших європейських міст. *Solfeggi* Лео вистроєні системно. Можна спостерігати, як маестро поступово підвищує «планку» технічного завдання. Розглянемо невеличку збірку Лео з дванадцяти вправ для сопрано і *basso continuo* (редукований тип запису акомпанементу) з колекції Ф. Сантіні, яка зберігається в Мюнстері.

В зошиті всі вправи розділені на пари Повільна-Рухлива, тобто ми маємо не дванадцять, а двадцять чотири вокалізи, написані в різних ладах, з різноманітними завданнями за характером, інтонаційними моделями та типом розвитку. Чим далі, тим все більше складності тексту вимагають майстерності, гнучкості, пластичності голосу, вправного керування диханням. Зазначимо, що навіть найлегші приклади з цієї збірки не можуть бути використані як вправи для початківців. Лео впроваджує різні типи складнощів: наявні ритмічна рухливість, велика кількість стрибків в мелодії, в тому числі на інтервали ширше октави, велика

кількість альтерацій, також присутня виписана мелізматика та швидкі пасажі, логіка гармонічного супроводу досить розвинута.

Розглянемо для прикладу вправу соль мажор з цієї збірки, першу з другої пари (*Grave-Allegro*), представлена в сучасній нотації. Це вокаліз середньої складності для сопрано або контратенора. Діапазон, задіяний в цьому *Solfeggio* – «до» першої октави – «соль» другої октави. Верхній регістр сопранового діапазону тут не використовується, тож можемо одразу зробити висновок, що ця вправа має на меті опрацювання середнього (мікстового) регістру. Уважний аналіз та неоднократне виконання вправи дозволяє також зазначити наступні завдання, які ставляться перед співаком: 1) вирівнювання тембру та якості голосу; 2) налаштування вокального апарату направлене на поєднання регістрів; 3) розвиток дихання (необхідно слідкувати за рівномірним видихом для виспівування довгої фрази); 4) відпрацювання перехідних нот (ми, фа, фа дієз другої октави); 5) оволодіння прийомами легато та динамічного фразування, тобто елементами кантилени.

В перших дев'яти тактах інтонаційна модель вправи направлена на утримання єдиного укладу (положення) ротової порожнини. Основну увагу треба приділити рівності звучання, економному розподіленню дихання. Співаючи початок цього *solfeggio* відчуття всередині не повинні змінюватися, тобто до кінця 9 т. треба зберігати позицію верхнього тону. Піднебіння не повинно опускатися, а повинно залишатися в одній площині. Хоча немає вказівок на яку саме голосну треба співати цю вправу, на наш погляд, з початку та включно до 9 т. вправа направлена на роботу з гортанню, тому краще почати співати на голосну «А» – це буде правильно і зручно, якщо з першої ноти опустити гортань, а далі залишити її в тому ж положенні. Також голосна «А» придає звуку повноту та заокругленість звуку.

З 10-го т. пасажі охоплюють все більший діапазон. Ця частина *solfeggio* зосереджена на розвитку вокального слуху та гнучкості (пластичності) голосу та вмінні співати більш ширші інтервали. Від 10-го т. і далі важливо, проспівуючи кварту ре1-соль2, заздалегідь зробити зівок, поставити перший звук на хорошу опору дихання і спускаючись вниз залишатися в позиції верхньої ноти. І вже саме з 10 т.



є ймовірність небажаного затискання голосового апарату, через появу стрибків. Небезпека в неправильному розподілі дихання, що може автоматично переходити у затиснення щелепи та внутрішніх тканин ротової порожнини. Але навпаки напружувати апарат таким чином не можна, натомість треба залишатися «в позиції».

При низхідному русі (20 т.) необхідно слідкувати за інтонацією, адже за умови втрати (не належного утримання) верхньої позиції виникає велика ймовірність появи фальші. З 28-го т. співаємо початковий матеріал – поступове заповнення квінти, але проведене на квінту нижче. Тут також озвучувати необхідно голосну «А». Якщо на початку цього епізоду *solfeggio* мелодія вистроєна та починається з самої нижньої ноти голосового діапазону та йде до середини типового голосового діапазону, то далі мелодія поступово підіймається та співак зосереджується на відпрацюванні більшої рухливості верхнього регістру голосу.

Друга половина вправи спрямована на освоєння іншого технічного прийому, а саме стрибка на кварту. Піднімаючись на широкий інтервал необхідно приділяти увагу рівності звуку, уникаючи «стрибків» гортані, зберігати високу позицію у головних резонаторах. У таких випадках коли підйом на синкопований звук відбувається стрибком на відстань достатньо широкого інтервалу (т. 42, мі 2; т. 57, соль 2) необхідний щільний рівномірний видих. Саме він допоможе співаку без «під'їзду» точно потрапити в верхню ноту, що повинна зазвучати як «крапелька, що падає зверху». Після кожного «скидання» (перехоплення) дихання важливо стежити за правильним формуванням кожного наступного звуку. Задля естетичного звучання перша нота повинна бути проспівана «на тембрі», як запорука рівномірного співу кожної фрази на гарній опорі.

Окремо необхідно описувати всі процеси «напруги» та «послаблення» інтонаційних та гармонічних тяжінь, під впливом яких голос змінює динамічні відтінки, «живе» в додатковому полі виразної зміни тембру. Дуже важливим є відчуття фрази, яке формується завдяки логіці і гармонічним послідовностям акомпанементу навіть без пов'язання з вербальним текстом, в результаті чого співак починає реалізовувати динамічні відтінки, в першу чергу, відомий прийом *messa di voce*, в усіх його моди-

фікаціях, описаних в трактатах XVIII ст. Ця характерна риса стилю *bel canto* суттєво посилює пластичність музичної мови, призводить до цілого ряду наслідків та закономірностей в комплексі вокального апарату і художнього мислення співака.

У *solfeggi* фінального етапу навчання, коли консерваторці вже активно вивчали і практикували і партіменто, і контрапункт, і інструментальне виконавство, відбувався поступ в бік ще більшої віртуозності. Такі вправи вочевидь були доступні лише тим учням, хто мав прекрасні природні вокальні дані та/або пережив вдалу операцію кастрації. Їх відрізняє перенасиченість різноманітними прикрасами, ще більш ускладнена інтонаційна побудова, ритміка і колоратури. Прикладом збірки даного рівня складності є «*Dizionario Del. Sig. Leonardo Leo Napoletano*» Л. Лео. Ті, хто міг майстерно виконувати та komponувати подібні вправи гарантовано попадав до еліти музичного світу XVIII ст. й у власній творчій практиці міг розвивати стиль «прекрасного співу», втілювати його в чудових зразках музично-театрального (оперного) мистецтва.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Всі комплекси вправ, відомі нам з нотних зошитів (*zibaldoni*) побудовані з явним розумінням методичних завдань і розроблені з метою поступового надбання співацьких якостей, які пізніше стали відомі як характерні риси стилю *bel canto*. Метод дослідження – практичне опанування та аналітичний розбір прикладів *solfeggi* підводить нас до більш точного розуміння занять, на яких музично обдаровані хлопчики та юнаки вчилися komponувати вокальну музику та володіти своїм співацьким апаратом впродовж багаторічних системних занять, і врешті відпрацьовували неабиякі естетичні якості звучання голосів під час виконання певних інтонаційних моделей, мелодійних зворотів, побудов.

В ході практичного опанування вправ, нам поступово стають зрозумілими завдання та цілі, які ставили собі викладачі, створюючи їх. Приклади зі збірок *solfeggi* Леонардо Лео відкривають шлях до розуміння цих завдань. Це по-перше, вироблення необхідної якості звуку, досягнення єдиної манери звукоутворення, вироблення і зміцнення співоного дихання, а також розширення діапазону.

Безумовно випрацьовувалась спеціальна увага до підготовки міцної опори дихання перед взяттям першого звука, на позиційне вирівнювання всіх наступних звуків і висоту позиції повторюваних. Таким чином зауважимо, що в системі навчання неаполітанських консерваторій *solfeggi* слугували «художньою гімнастикою», яка виробляла еластичність голосу та була найкоротшим шляхом до відпрацювання майстерності. Основою навчання учнів була єдність музичного та вокально-технічного розвитку. Поняття *solfeggi* є для нас означенням методичної системи вокальних вправ, за якими відточували свою майстерність музичної інтонації,

мелодичної фрази та їх співацького виконання кілька генерацій неаполітанських співаків і композиторів, ушлякених згодом в історії італійської опери.

Також, на наш погляд, саме поєднання практики співу зі слуховим сприйняттям гармонійної структури, з її тяжіннями, спрямованими до певних опор, з інтонаційними зв'язками, які обумовлені логікою розвитку гармонічних послідовностей, заклали основи нової естетики музичної виразності. Майбутні дослідження мають повніше висвітлити методіку, що виховала той пластичний і кантіленний стиль співу, який залишився в мистецтві під назвою стиль *bel canto*.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Барбье П. История кастратов. Перевод с французского Елены Рабинович. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. 304 с.
2. Бойко А. Вокальний стиль *belcanto* як провідний метод сучасної освіти. *Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]*. 2015. Сер.: Педагогічні науки. Вип. 139. С. 221-224.
3. Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1: Под знаком Аркадии. 1998. М., Государственный институт искусствознания, 440 с.
4. Луцкер П. В., Сусидко И. П., Итальянская опера XVIII века. Ч. 2.: Эпоха Метастазіо. М., Классика-XXI. 2004. 768 с., ил., нот.
5. Митюкова З. Сольфеджио и партименто в итальянской музыкальной педагогике XVIII века. 2018. *Журнал «Музыкальная академия»*. Вып. № 2 (762) С.167-174.
6. Симонова Э. Р. Итальянская школа *bel canto* XVII – XVIII веков. В сб. От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. 2010. *Научные труды Моск. гос. консерватория им П. И. Чайковского*. Сб. 65, вып. 2. С. 53-88.
7. Стахевич А. Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика: исследование. 1997. Киев: Мрія-1 ЛТД. 272 с.
8. Baragwanath, N. How to solfeggiare the eighteenth-century way: A summary guide in ten lessons. 2017, Nottingham. <https://www.nottingham.ac.uk/music/documents/2015/nick-baragwanath,-asummary-guide-to-solfeggiare-the-eighteenth-century-way.pdf>
9. Baragwanath Nicholas. The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century. *New York, Oxford University Press*. 410 p.
10. Clapton N. Carlo Broschi Farinelli: Aspects of his Technique and Performance. *Journal for Eighteenth-Century Studies*. 2005. V. 28. P. 323-338.
11. Gjerdingen Robert. Music in the galant style. 2007. *New York, Oxford University Press*. 514 p.
12. Gjerdingen, Robert. Child composers in the old conservatories. How Orphans Became Elite Musicians. 2020. *Oxford University Press*. 355 p.
13. Sanguinetti G. Decline and fall of the «Celeste Impero»: the theory of composition in Naples during the ottocento. *Studi Musicali*. 2005. 2 (34). P. 451-502.

### REFERENCES

1. Barbier, P. (2006). Ystoryia kastratov [History of castrati].. Sankt-Peterburg : Yzdatelstvo Yvana Lymbakha [in Russian]. 304
2. Boyko, A. (2015). Vokalnyi styl belcanto yak providnyi metod suchasnoi osvity. [The vocal style of belcanto is a good method of contemporary illumination]. *Naukovi zapysky Kirovohradskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Vynnychenka* – Ser.: Pedahohichni nauky, 139, 221-224 [in Ukrainian].
3. Lutsker, P., & Susidko, I. (1998). Ytaliaskaia opera XVIII veka. Ch. 1: Pod znakom Arkadyu. [Italian opera of the 18th century. Part 1: Under the sign of Arcadia.] Moskva, Gosudarstvennyi ynstitut yskusstvoznaniya [in Russian].
4. Lutsker, P., & Susidko, I. (2004). Ytaliaskaia opera XVIII veka. Ch. 2.: Epokha Metastazyo. [Italian opera of the 18th century. Part 2: The Age of Metastasio] Moskva, Klassyka-XXI [in Russian].

5. Mityukova, Z. (2018). Solfedzhyo y partimento v ytalianskoi muzykalnoi pedagogyke XVIII veka. [Solfeggio and partimento in Italian musical pedagogy of the 18th century]. *Zhurnal «Muzykalnaia akademyia»*, 2 (762) 167-174 [in Russian].
6. Simonova, E. R. (2010). Ytalianskaia shkola belcanto XVII – XVIII vekov. V sbornike. *Ot barokko k romantyzmu. Muzykalnye epokhy y stily: estetyka, poetyka, yspolnytelskaia ynterpretatsiya*. [Italian belcanto school of the 17th–18th centuries. On Sat. From baroque to romanticism. Musical eras and styles: aesthetics, poetics, performing interpretation]. *Nauchnye trudy Mosk. gos. konservatoryia ym P. Y. Chaikovskoho – Sb. 65, vyp. 2.* (pp. 53-88) [in Russian].
7. Stakhevich, A. G. (1997). *Vokalnoe yskusstvo Zapadnoi Evropy: tvorchestvo, yspolnytelstvo, pedagogyka: yssledovanye*. [Vocal art of Western Europe: creativity, performance, pedagogy: research]. Kiev: Mriia-1 LTD. [in Russian].

УДК 785.161

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-27>**Вероніка ТОРМАХОВА**

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент факультету музичного мистецтва, Київський національний університету культури і мистецтв, вул. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01601  
ORCID: 0000-0003-3821-0655

**Бібліографічний опис статті:** Тормахова, В. (2022). Творчість оркестру WDR Big Band під керівництвом Боба Мінсера. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 196–200, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-27>

**ТВОРЧІСТЬ ОРКЕСТРУ WDR BIG BAND ПІД КЕРІВНИЦТВОМ БОБА МІНСЕРА**

*Оркестр Теда Джонса та Мела Льюїса став живим прикладом біг бенду, що виконував віртуозні твори на протязі половини століття, запрошував до себе професійних виконавців, що прикрашали своїми імпровізаціями ці твори та концертцією, що спиралась на «малу групу в біг-бенді». Це дозволяло багатьом першокласним джазовим солістам збільшити кількість квадратів імпровізації та грати набагато довше, ніж це було у великих оркестрах. Такий підхід значно підвищив віртуозний рівень композицій та здобув визнання у слухачів. В добу свінгу керівники оркестрів часто були виконавцями і аранжувальниками. Вони краще за всіх могли створити репертуар для своїх колективів, враховуючи всі їх сильні та слабкі сторони. Така тенденція є актуальною і в наш час. Таким прикладом є оркестр WDR під керівництвом видатного саксофоніста, композитора-аранжувальника Боба Мінсера. Він є яскравим бенд лідером, що поєднує творчі амплуа диригента, композитора-аранжувальника і блискучого соліста-імпровізатора. В його аранжуваннях простежується вплив композицій біг бенду Теда Джонса і Мела Льюїса. Стильова палітра репертуару є дуже різноманітною. Серед творів є композиції у стилях свінг, бібоп, фанк, фьюжн, босанова, самба, блюз, афрокубинський джаз. Високий професійний рівень оркестру підтримується за рахунок музикантів-мультиінструменталістів, що не тільки виконують партії, а й здатні імпровізувати у різних стильових напрямках джазової музики. Організація репетицій та концертних виступів WDR Big Band є чітко спланованою, продуманою до найменших деталей. Вона спрямована на раціонально організований у часі колективний процес і разом з тим спонукає кожного з учасників до творчості. Керівництво колективу опікується питаннями доступності музичної діяльності оркестру для якомога більшої слухачької аудиторії. Прослухати виступ колективу можливо у прямому ефірі або побачити відео запис.*

**Ключові слова:** бігбенд, джаз, бендлідер, стиль, репертуар, аранжування.

**Veronica TORMAKHOVA**

Candidate of Art (Ph.D.), Associate Professor, Associate Professor of the Music department of Kyiv, Kyiv National University of Culture and Arts, Konovalets Street, 36, Kyiv, Ukraine, 01601  
ORCID: 0000-0003-3821-0655

**To cite this article:** Tormakhova, V. (2022). Tvorchist orkestru WDR Big Band pid kerivnytstvom Boba Minsera [Creativity of the WDR Big Band under the direction of Bob Minser]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 196–200, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-27>

**CREATIVITY OF THE WDR BIG BAND ORCHESTRAL UNDER THE DIRECTION OF BOB MINSER**

*The orchestra of Ted Jones and Mel Lewis became a living example of a big band that performed virtuoso works for half a century, inviting professional performers who decorated their works with their improvisations and a concept based on a "small group in a big band". This allowed many first-class jazz soloists to increase the number of squares of improvisation and play much longer than before in large orchestras. This approach has significantly increased the level of compositions and gained recognition among listeners. In the swing era, band leaders were often performers and arrangers. They could best create a repertoire for their bands, taking into account all their strengths and weaknesses. This trend is relevant today. An example of this is the WDR Orchestra under the direction of the eminent saxophonist, composer-arranger Bob Minser. He is a shining example of a band leader, who in one person is a conductor, composer-arranger and a brilliant soloist-improviser. In his arrangements the influence of the compositions of the big band of Ted Jones and Mel Lewis can be traced. The stylistic palette of the repertoire is very diverse. Among the works are compositions in the styles of swing, bebop, funk, fusion, bovanova, samba, blues, Afro-Cuban jazz. The high professional level of the orchestra is maintained by multi-instrumental musicians who not only perform parts, but also are able to improvise in different styles of jazz*



*music. The organization of rehearsals and concert performances of WDR Big Band is clearly planned, thought out to the smallest detail. It is aimed at a rationally organized collective process in time and at the same time encourages each of the participants to be creative. The leadership of the band takes care of the accessibility of the orchestra's musical activities for the largest possible audience: you can listen to the band's performance live or watch a video.*

**Key words:** big band, jazz, band leader, style, repertoire, arrangement.

**Актуальність проблеми.** Великі джазові колективи – біг бенди займають важливе місце у сучасній розважальній культурі, адже працюють у різних стильових напрямках – від свінгу до сучасного фьюзну. Їх репертуар, особливості аранжувань та специфічний склад кожного оркестру дозволяють бути актуальними в наш час. Багато видатних джазменів мають досвід гри у біг бендах не тільки як музиканти-імпровізатори, а й бендлідери. Одним з таких музикантів є видатний саксофоніст, композитор і аранжувальник Боб Мінсер. В сучасному джазовому середовищі багато дослідників приділяють увагу творчості окремих музикантів, вивченню їх манери гри та специфіці імпровізації. Творчість Боба Мінсера частково висвітлювалась тільки в періоди його участі в таких колективах як: оркестр Бадді Річа, «Thad Jones & Mel Lewis Big Band», оркестр Сема Джонса та гурту «Yellowjackets». В вітчизняному музикознавстві відсутні дослідження творчості WDR Big Band, який з 2014 року очолює Боб Мінсер.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Особливості аранжування для біг бендів розглядав Г. Гаранян, специфіку українського джазового виконавства у XXI ст. досліджує Лі Шуай, визначає структурний, функціональний та кількісний склад учасників біг-бенду вітчизняний дослідник В. Латко. В статті Г. Постоля розглянуто вплив складу біг бенду на формування виконавського репертуару ери свінгу, роль біг бендів в сучасній музичній освіті досліджується у статті Н. Брояко та В. Дорофєєвої «Епоха біг-бендів у розвитку джазу: поява нового типу джазового оркестру».

**Мета дослідження** – проаналізувати творчу діяльність оркестру WDR Big Band.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Значне місце в джазовому мистецтві займає творчість великих джазових оркестрів – біг бендів. Т. Саймон зазначає, що біг бендів існувало дуже багато, але лише деякі з них мали великий успіх. На думку Саймона, причин для успіху у них було чотири: 1) стиль оркестру (його визначав і встановлював керівник оркестру, тобто його аранжувальник або його лідер);

2) музиканти оркестру або ж сайдмен; 3) вокалісти, які відігравали важливу роль в створенні іміджу оркестру, а в деяких випадках навіть перевищували популярність самого бенду; 4) бендлідери. Навколо бенд лідера гуртувалися музиканти, вокалісти, аранжувальники і всі комерційні справи, пов'язані з оркестром (Latko, 2018, p. 9).

Функціонування оркестру Теда Джонса та Мела Льюїса справило неабиякий вплив на подальший розвиток джазового біг бенду. Наразі існують різні типи біг бендів, в яких може змінюватись кількість інструментів за рахунок заміни традиційного складу (саксофони, труби, тромбони, ударна установка, фортепіано, гітара та бас-гітара) на інструменти, що входять до симфонічного оркестру. Велику роль відіграють стильові орієнтири, які характеризують репертуар колективу. В біг бендах, що виконують твори у стилі фьюзну, може зустрічатись флейта, гобой, басовий кларнет, валторна, туба, вібрафон, струнно-смічкові інструменти. В деяких біг бендах, що виконують обробки народних пісень, можуть застосовуватись народні інструменти. Так, в Європейському біг бенді (Європейський джазовий оркестр ЕЮ), який в 2012 році очолював видатний український композитор і диригент Ігор Стецюк, окрім традиційного складу з додатковими флейтою, бас-кларнетом, перкусійними інструментами та групою струно-смічкових інструментів були використані бандура та дрімба. К. Олейников зауважує, що «...джаз-бэнд мав багато варіативних складів інструментів – іноді використовувалися сопрано-саксофон, гітара, контрабас, акордеон» (Oleynikov, 2003, p. 90).

Деякі колективи збільшують кількість учасників, порівняно з «класичним» біг бендовим складом, що здійснюється задля розширення виражальних можливостей оркестру. Суттєво розширив склад біг бенду знаменитий композитор і аранжувальник Генрі Манчіні. Він обирав виконавців, які могли грати на декількох музичних інструментах, що давало змогу значно урізноманітнити аранжування. В результаті інструментальний склад розширився

за рахунок музикантів-мультиінструменталістів. Додавання струнно-смичкових інструментів до традиційного біг бенду робить звучання схожим на естрадно-симфонічний оркестр. Як зазначає В. Латко: «...вибір складу оркестру має відповідати тому матеріалу, який має виконуватися» (Latko, 2018, p. 44). Дійсно, виконання різних стилевих напрямків неакадемічної музики вимагає дотримання певного оркестрового складу. Наприклад, для виконання афро-кубинської музики необхідно було доповнити виконавський склад перкусійними інструментами. Це пояснює В. Симоненко таким чином: «Для афро-кубинського джазу характерно використання елементів африканської і кубинської музики, зокрема ритмів латиноамериканських танців мамбо і румби, що сприяло розширенню ритмічної групи за рахунок введення до неї кубинських народних інструментів (бонги, клавес, конга, маракаси, тимбалес)» (Simonenko, 1981, p. 11).

Традиції американських біг бендів були успадковані європейськими джазменами. Зокрема яскравим феноменом у музичній практиці XX-XXI століття став колектив WDR Big Band, який було засновано більше 70-ти років у Кельні в 1946 році (мав назву «Kölner Tanz- und-Unterhaltungssorchester»). На початку своєї діяльності колектив виконував переважно класичний музичний репертуар. Його першими керівниками були Отто Гердес та Адальберт Лучковський. Нерідкими були виступи разом зі струнною групою оркестру, що більше відповідало стилістиці симфонічного джазу. Потреба зростання популярності колективу призвела до необхідності зміни репертуару оркестру. Це співпало з приходом нового керівника – Курта Едельхагена в 1957 році, який почав впроваджувати більш джазовий репертуар. І пошук нового звучання колективу відбувався завдяки зміні його керівників. Згодом цей європейський біг бенд став грати у сучасних джазових стилях (Биг бенд WDR).

Вернер Мюллер наприкінці 60-х років перейменував ансамбль у «Танцювальний оркестр Вернера Мюллера». Також приблизно в цей час біг-бенд і струнна частина оркестру були розділені, коли струнно-смичкова група частиною оркестру Кельнського радіо. Починаючи 80-х роках WDR Big Band став оркестром західнонімецького радіо, що супроводжувалось вихо-

дом на новий щабель розвитку. З цього часу збільшилась кількість виступів з провідними виконавцями: Гілом Евансом, Джимом Макнілі, Джоном Скофілдом, Марком Джонсоном, Бобом Брукмайером, Вінсом Мендозою, Ренді Бреккером та Майклом Бреккером. Упродовж свого існування WDR випустили численні альбоми за участю таких запрошених виконавців, як Рон Картер, Пакіто Д'Рівера, Артуро Сандоваль та інші. Хоча більшість виступів WDR Big Band відбуваються в Німеччині, вони часто гастролюють по всьому світу.

Біг бенд WDR є таким, що складається з наступних груп інструментів: п'ять саксофонів (2 альт, 2 тенори та 1 баритон), чотири тромбони (3 тенорових тромбони та 1 басовий тромбон), чотири труби, ритм-секція (фортепіано, гітара, бас-гітара, ударні). Особливістю колективу є те, що його учасники є мультиінструменталістами. Всі виконавці групи саксофонів вміють також грати на інших інструментах дерев'яної духової групи (кларнеті, басовому кларнеті, флейті, альтовій флейті, флейті пікколо). Окремо варто зазначити, що всі вони можуть грати на декількох типах саксофонів (альті, сопрано, сопраніно, тенорі, баритоні, басі). Таким чином учасники можуть змінювати інструменти під час гри музичних композицій, розширюючи тембральне забарвлення оркестрового звучання без зміни кількості музикантів. У рекомендаціях, викладених на сайті колективу, чітко зазначено, на яких саме інструментах виконавець може грати соло, а на яких лише приймати участь у груповій грі. Наприклад, до складу групи саксофонів, входять наступні музиканти: Йохан Хьорлен, Кароліна Штрассмаєр, Олів'є Пітерс, Пол Хеллер, Йенс Нойфанг. До групи тромбонів входять Людвіг Нусс, Рафаель Клемм, Енді Хантер, Меттіс Седерберг. Всі виконавці цієї групи грають не лише на тромбонах, але й на еуфоніумах. Трубачі грають також на флюгельгорнах (Вім Бос, Роб Брюйнен, Енді Хадерер, Рууд Брейльс). Виконавці групи ритм-секції – це Біллі Тест (фортепіано, клавіші, орган Хаммонда, родес), гітарист Пол Шигіхара, бас-гітарист Джон Голдсбі та ударник та перкусіоніст Ганс Деккер (WDR Big Band).

Якщо казати про сучасне звучання WDR оркестру, то варто підкреслити визначну роль бенд лідера – саксофоніста Боба Мінсера,

який очолив його в 2014 році. Подібно до Теда Джонса та Мела Льюїса – керівників відомого культового біг бенду «Thad Jones & Mel Lewis Big Band» – він є солістом, головним аранжувальником та диригентом колективу. Крім того, в якості саксофоніста Боб Мінцер є учасником групи Yellowjackets, удостоєної премії Греммі, подорожує зі своїм квітетом та грає з численними групами по всьому світу. Боб пише твори для оркестрів і комбо, на його рахунок понад триста композицій. Будучи викладачем кафедри джазових досліджень в Університеті Південної Каліфорнії в Лос-Анджелесі, він проводить майстер-класи по всьому світу. Він також є автором близько двадцяти книг, які є важливою частиною програми джазової освіти у всьому світі. Музику з репертуару його WDR біг-бенду виконують колективи в різних країнах (Bob Mintzer).

Боб Мінцер впроваджує власні творчі ідеї у композиціях, у особливостях їх інтерпретації та блискучих імпровізаціях. Можна зазначити, що дані риси були ним успадковані від бенд лідерів «Thad Jones & Mel Lewis Big Band». Його імпровізаційні соло є справжньою окрасою композицій з репертуару колективу, а звучання біг бенду вражає вишуканістю та прорахованістю кожної деталі партитури. В них наявний баланс між імпровізаційним та композиційним началом. У репертуарі WDR Big Band присутні джазові стандарти ери свінгу, авторські твори Боба Мінсера (у стилях свінг, бібоп, фанк, фьюжн, афро-кубинський джаз, блюз), а також свінгові балади аранжовані у босанові, композиції, представлені у стилях самба та фьюжн. Таке розмаїття робить звучання бенду неповторним, а імпровізаційні соло учасників оркестру підтримують колектив на найвищому професійному рівні.

Тривала виконавська діяльність колективу WDR Big Band, упродовж якої змінювались бенд лідери та аранжувальники, унаочнила потребу формування певних загальних вимог, які мали висуватись до творів, що входять до репертуару оркестру. Використовуючи колективний багаторічний досвід функціонування оркестру було створено своєрідний «посібник», який містив деякі інформативні інструкції. Дані результати застосовуються щоб забезпечити безперебійний робочий процес для аранжувальника, диригентів і музикантів. Вони мали допомагати

аранжувальникам під час написання партитур і партій, а також чітко визначати вимоги до творів. Зокрема, було привернуто увагу до опису інструментальних можливостей кожного окремого музиканта в WDR Big Band.

«Домашній стиль» підготовки музичних записів для біг-бенду WDR був створений десятиліттями завдяки проектам, проведеним з багатьма найкращими аранжувальниками, які писали партитури для біг-бендів. Практичність при нотуванні та підготовці партій та партитур виявилася надзвичайно важливою. Задля того щоб ефективно працювати під час репетицій та досягнення високого рівня виконавства необхідно писати таким чином, щоб диригенти та музиканти мали можливість легко та швидко інтерпретувати нотний текст. А також для полегшення процесу запису аудіо та відео. Внаслідок того, що WDR Big Band виступає на багатьох різних майданчиках, а іноді й у складних умовах освітлення, потрібно робити нотний текст максимально чітким та доступним для виконання (WDR Big Band). Г. Гаранян відзначає, що створення аранжувань потребує не лише знання можливостей інструментів, а й також спеціального устаткування. «Знайомство з сучасною технікою звукозапису, електронними засобами обробки музичної інформації, основами синтезу звуку, вивчення загальних прийомів роботи із синтезаторами, семплерами, ритм-машинами, секвенсерами – все це дозволяє аранжувальнику бути у всеозброєнні перед сучасним оркестром» (Garanyan, 2010, p. 5). Сучасному аранжувальнику доводиться звертати увагу не тільки на прийоми оркестровки, а й засоби створення якісного звучання оркестру під час живих виступів і студійних записів. Питання якісного звуку WDR Big Band вирішується ще під час створення аранжувань бенд лідером.

При виборі творів, які будуть виконуватись, вкрай важливим є чітке співвіднесення композицій з вже відомими джазовими стилями. Надається перевага таким напрямкам, як балада, свінг, стиль ЕСМ, самба, фанк тощо. При написанні партій для духових інструментів необхідно враховувати можливості дихального апарату виконавців, поділяти великі мелодичні структури на фрази, звертати увагу на те, щоб не використовувалась незручна теситура та аплікатура. Хоча це є суто технічні аспекти композиції, проте вони надзвичайно сильно

впливають на загальний результат та якість звучання оркестру.

Керівництво колективу опікується питанням того, щоб результат виконавської діяльності біг бенду був доступним якомога більшій слухацькій аудиторії. Саме тому, якщо публіка не змогла через певні обставини потрапити на концерт біг бенду, то вони зможуть їх прослухати у прямому ефірі або побачити відео запис. Колектив «WDR Big Band» спирається на традиції, що сформувались у творчості «Thad Jones & Mel Lewis Big Band». Виважений підхід до аранжування, оркестровки, специфіки підбору виконавців та репертуару, забезпечують довготривале життя колективу.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** WDR Big Band є біг бендом, де зібрані виконавці-мультиінструменталісти, що можуть грати на різних інструментах. Аранжування творів, які виконує оркестр, є зручними та такими, що створені з урахуванням виконавських можливостей кожного з учасників. Виконавський склад джазового колективу впливає на формування його репертуару. Сильові напрямки охоплюють вже відомі джазові стилі, як-от свінг, фанк, босанова, самба, ЕСМ, що найкраще можуть бути представлені саме у оркестровому звучанні біг бенду. Перспективою подальших досліджень може бути творчість українських біг бендів, що беруть приклад з кращих зразків бендової музики Європи та США.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Биг бенд WDR. [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://www.allmusic.com/artist/wdr-big-band-mn0000187659/biography#:~:text=Formed%20in%20Cologne%20in%201946,helped%20establish%20the%20band's%20reputation>
2. Брояко Н., Дорофеева В. Епоха біг-бендів у розвитку джазу: поява нового типу джазового оркестру. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ, 2018. Випуск XXXX. С. 98-105.
3. Гаранян Г.А. *Основы эстрадной и джазовой аранжировки*. Москва: Фонд Георгия Гараняна, 2010. 256 с.
4. Латко В. Біг-бенд та естрадно-симфонічний оркестр: генеза, сутнісні риси та специфіка використання. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2018. Вип 19, том 2. С.41-44.
5. Музична естрада : Словник [Текст] / укладач В. М. Откидач. Харків: Видавець І. В. Якубенко, 2004. 445 с.
6. Олейников К. Аранжировка. Ростов-на-Дону, 2003. 110 с.
7. Постой Г. Вплив складу джазового оркестру на специфіку виконавського репертуару ери свінгу. *Молодий вчений*, 2017. № 7 (47). С. 90–94.
8. Симоненко В. *Лексикон джаза*. Київ: Музична Україна, 1981. 114 с.
9. Bob Mintzer [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://bobmintzer.com/>.
10. WDR Big Band [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://www1.wdr.de/index.html>

#### REFERENCES

1. Big bend WDR. <https://www.allmusic.com/artist/wdr-big-band-mn0000187659/biography#:~:text=Formed%20in%20Cologne%20in%201946,helped%20establish%20the%20band's%20reputation> [in English].
2. Broiako, N., Dorofieieva, V. (2018). Epokha bih-bendiv u rozvytku dzhazu: poiava novoho typu dzhazovoho orkestru [The era of big bands in the development of jazz: the emergence of a new type of jazz orchestra]. Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury. Kyiv, XXXX, 98-105 [in Ukrainian].
3. Garanyan, G.A. (2010). Osnovyi estradnoy i dzhazovoy aranzhировki [Fundamentals of pop and jazz arrangements]. Moskva: Fond Georgiya Garanyana, [in Russian].
4. Latko, V. (2018). Bih-bend ta estradno-symfionichnyi orkestr: geneza, sutnisni rysy ta spetsyfika vykorystannia [Big band and pop symphony orchestra: genesis, essential features and specifics of use]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 19, Vol. 2, 41-44 [in Ukrainian].
5. Otkydach, V. M. (2004) (ed.) Muzychna estrada : Slovnyk [Musical variety: dictionary]. Kharkiv: Vydavets I. V. Yakubenko [in Ukrainian].
6. Oleynikov, K. (2003). Aranzhировka [Arrangement]. Rostov-na-Donu [in Russian].
7. Postoi, H. (2017). Vplyv skladu dzhazovoho orkestru na spetsyfiku vykonavskoho repertuaru ery svinhu [The influence of the jazz orchestra on the specifics of the performance repertoire of the swing era.]. Molodyi vchenyi, 7 (47), 90–94 [in Ukrainian].
8. Simonenko, V. (1981). Leksikon dzhaza [Lexicon of jazz]. Kiev: Muzichna Ukrayina [in Russian].
9. Bob Mintzer. URL: <https://bobmintzer.com/> [in English].
10. WDR Big Band. URL: <https://www1.wdr.de/index.html> [in English].



УДК 78.071.1(477)(092):780.616.432]:785.7

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-28>

### **Єлизавета ЧОРНА**

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Майдан Конституції 11/13, м. Харків, Харківська обл., Україна, 61003

ORCID: 0000-0001-9736-8466

**Бібліографічний опис статті:** Чорна, Є. (2022). Особливості ансамблевого письма у творчості Валерія Титаренка (на прикладі фортепіанних ансамблів). *Fine Art and Culture Studies*, 1, 201–205, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-28>

## **ОСОБЛИВОСТІ АНСАМБЛЕВОГО ПИСЬМА У ТВОРЧОСТІ ВАЛЕРІЯ ТИТАРЕНКА (НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННИХ АНСАМБЛІВ)**

*Творчість українських композиторів активно популяризується як виконавцями, так і музикознавцями різноманітними дослідженнями. Проте, поза науковим дискурсом залишається велика кількість постатей, їх творів та композиторських методів. Нашу увагу привернула творча спадщина українського композитора, народного артиста України, композитора, педагога, головного редактора журналу «Джаз» – Титаренка Валерія Павловича (1940 – 2018).*

*Метою статті є виявлення особливостей ансамблевого письма В. Титаренка на прикладі творів для двох фортепіано. Актуальність обумовлена недослідженістю фортепіанного спадку В. Титаренка, його творчого методу та відсутністю спеціальних праць присвячених фортепіанній ансамблевій музиці композитора. Новизна полягає в аналітичному висвітленні принципів ансамблевої музики для двох фортепіано у творчості В. Титаренка. Методологія базується на функціональному, жанровому та аналітичному методах. Робиться висновок, щодо використання композитором різних стилістичних принципів, а саме поєднання академічного, джазового мистецтва з фольклорною традицією. Надається характеристика кожній з партій двофортепіанного дуету, яка відрізняється індивідуальністю як мелодичного, так і ритмічного малюнку, при домінуванні однорідного гомофонно-гармонічного типу фактури, розділення на мелодію та акомпанемент (тобто функціональної нерівноправності). Представлені ансамблі не характеризуються дуетами діалогічного типу (Польська І., 2018), наявні поодинокі випадки перекличок між партіями та імітаційні прийоми у творах композитора. Співставлення і протиставлення метро-ритмічних одиниць у фортепіанних ансамблях слугує засобом контрасту у розвитку драматургії всього твору.*

**Ключові слова:** ансамблева техніка, ансамбль для двох фортепіано, фантазія, парафраз, В. Титаренко.

### **Yelyzaveta CHORNA**

PhD in Art History, Associate Professor Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Maidan Konstytutsii 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61003

ORCID 0000-0001-9736-8466

**To cite this article:** Chorna, Y. (2022). Osoblyvosti ansamblevoho pysma u tvorchosti Valeriia Tytarenka (na prykladi fortepiannykh ansambliiv) [Peculiarities of ensemble writing in the works of Valeriy Titarenko (on the example of piano ensembles)]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 201–205, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-28>

## **PECULIARITIES OF ENSEMBLE WRITING IN THE WORKS OF VALERIY TITARENKO (ON THE EXAMPLE OF PIANO ENSEMBLES)**

*The creative work of Ukrainian composers is actively promoted not only by performers, but also by research-scientific circles. The subject matter of the publications covers various aspects of the study of this issue, however, everything falls within the circle of scientific discourse. A multitude of figures, their works and individual authorial methods, which also represent contemporary academic music, are left aside. Our attention was drawn to the creative heritage of Ukrainian composer, People's Artist of Ukraine, composer, teacher, editor-in-chief of Jazz magazine – Valery Titarenko (1940 – 2018).*

Our attention is focused on V. Titarenko's piano ensembles such as "Paraphrase" on the theme of S. Sabadash's song «Song From the Valley», waltz-fantasy «Over the Dnipro», "Fantasia on the Themes of Ukrainian Folk Songs" and fantasy on the themes of Valery Titarenko's songs «Song to Save», which demonstrate different compositional techniques of ensemble technique. The Ukrainian composer's piano music has not yet been introduced to the scientific community and needs research attention. Therefore, **the relevance** is conditioned by unexplored heritage of V. Titarenko, his creative method and lack of special works devoted to the composer's piano ensemble music.

**The aim** of this article is to reveal particular qualities of Titarenko's ensemble music on the example of pieces for two pianos. **The novelty** lies in the analytical revealance of the principles of ensemble music for two pianos in the works by Titarenko. **The methodology** is based on functional, genre and analytical methods. **The conclusion** is made about the composer's use of different stylistic principles, namely combination of academic, jazz and folk art. Each of the parts stands out for its individuality, both in terms of melodic and rhythmical pattern, dominated by a homophonic and harmonic type of texture. The juxtaposition and contraposition of the metrythmic units in the piano ensembles is a means of contrast in the development of the work's dramaturgy.

**Key words:** ensemble technique, ensemble for two pianos, fantasy, paraphrase, V. Titarenko.

**Постановка проблеми.** Творчість багатьох українських композиторів є недостатньо висвітленою в сучасних музикознавчих працях. Нашу увагу привернули фортепіанні ансамблі українського музиканта Титаренка Валерія Павловича (1940 – 2018), а саме: «Парафраз» на тему пісні С. Сабадаша «Пісня з полонини», вальс-фантазія «Над Дніпром», «Фантазія на теми українських народних пісень» та фантазію на теми пісень Валерія Титаренка «Пісню бережу». Кожен з дуетів демонструє різні принципи ансамблевого письма та індивідуальні композиторські прийоми.

**Аналіз публікацій.** Фортепіанна музика українського композитора наразі не представлена науковій спільноті й потребує пильної дослідницької уваги. Ґрунтовними працями, присвяченими питанням ансамблевої фортепіанної музики є дослідження: Н. Катанової (2002), яка розробляє типологію цього виду ансамблю, його особливості та специфічні риси; дисертаційне дослідження І. Седюка (2018) розширює наші уявлення щодо фортепіанного ансамблю в контексті ХХ століття, автор розрізняє нові типи ансамблю (монохромний, поліхромний, змішаний) та надає їм теоретичні обґрунтування на прикладі яскравих зразків сучасної музики; а у роботах І. Польської (2018) надана жанрово-типологічна диференціація фортепіанних дуетів, їх характерні риси та критерії.

**Метою статті** є виявлення принципів ансамблевого письма та певних особливостей фортепіанних дуетів В. Титаренка. Недослідженість творчості українського композитора становить **актуальність** даної статті. **Новизна** полягає у розширенні уявлення про творчість В. Титаренка, яка є складовою української фортепіанної музики. У роботі автор спирається

на аналітичний, функціональний методи дослідження.

**Виклад основного матеріалу.** Представлені фортепіанні ансамблі Валерія Титаренка, демонструють своєрідний мікст академічного та джазового мистецтва на основі народнопісенних джерел. Таке поєднання тематичних утворень, безумовно, пов'язане як з індивідуально-творчими пріоритетами композитора, так із загальними тенденціями українського мистецтва. Звернення композиторів до фольклору у своїх творах помічають й дослідники, так наприклад І. Седюк (2018) зазначає, що «фольклорний напрямок став одним із стійких явищ у музиці ХХ століття» (Седюк, 2018: 70). Невипадковим, є звернення В. Титаренка до елементів джазової стилістики, що на нашу думку пов'язано з редакторською працею в журналі «Джаз» та з викладацькою діяльністю композитора. Такі стилістичні переплетіння академічного, джазового та фольклорного напрямків дають широкі можливості для жанрово-структурних рішень музичних творів. Ми звернули нашу увагу на чотири фортепіанні ансамблі В. Титаренка – «Парафраз» на тему пісні С. Сабадаша «Пісня з полонини», вальс-фантазію «Над Дніпром», «Фантазія на теми українських народних пісень» та фантазію на теми пісень Валерія Титаренка «Пісню бережу», композиційні принципи яких демонструють різні способи роботи з тематичним матеріалом, структурними та формотворчими одиницями. До основних композиторських принципів роботи з тематизмом ми віднесемо як цитування народних пісень, так і стилізацію фольклорної традиції, те що І. Седюк (2018) у своєму дослідженні розрізняє як «фольклорність» та «неофольклоризм» (Седюк, 2018: 74). Серед формотворчих засобів, назовемо вільну

організацію розділів кожного з ансамблів, які можуть вкладатися в рамки класичних форм, а можуть, навпаки, відходити від них. Жанрові варіанти творів, які зазначені композитором у назвах – парафраза та фантазія – підкреслюють імпровізаційно-віртуозний характер ансамблів. І хоча, як правило, мелодична лінія, основна тема доручені партії першого фортепіано, але технічна віртуозність присутня в обох партіях, що підкреслює їх паритетність «в ансамблі двох фортепіано гострота суперництва знімається однорідністю звукової матерії, тобто однотембровістю інструментів. Ця обставина є основною, оскільки забезпечує рівноправне становище обох учасників» І. Седюк (стаття, ст. 6).

Варто зазначити, що при композиторській диференціації жанрових варіантів, вони є досить спорідненими, так наприклад Масляєва О. (2013) вказує на спільні та відмінні риси «синонімічного» жанру транскрипції – парафраза. «Відрізняючись від інваріанту транскрипції, що є перекладом для іншого складу, парафраза є вільною фантазією. Отож, мова знову йде про опрацювання тексту першоджерела крізь призму погляду автора парафрази» (Масляєва, 2013: 193). Отже, парафраз і фантазія виступають досить вільними жанрами і не потребують від композитора дотримання чітких норм. В подальших аналізованих творах ми звернемо увагу на таку вільність та свободу композиторського мислення.

Саме імпровізаційно-віртуозний характер демонструє парафраз на тему пісні С. Сабаша «Пісні з полонини», «маючи структурно, як правило, вільну форму, пов'язану з прототипом фантазії, структурносемантичний інваріант парафрази головною ознакою має саме семантику «переказування» з привнесенням нового змісту «коментатором», (Масляєва, 2013. 193). Структуру даного твору складають три розділи, кожен з яких має класичну квадратну структуру – 16 тактів. Розпочинається твір чотиритактовим вступом у партії двох фортепіано, що підкреслює широту мелодичного діапазону та функції кожної з партій. Тематично-інтонаційним підсумком ансамблю є кода, яка так само, як і вступ утворює чотиритакт тутійного принципу побудови, унісонні акордові послідовності у двох партіях охоплюють крайні регістри та підкреслюють інтонаційну широту теми.

Початок кожного з розділів чітко виділяється зміною розмірів (4/4, 6/8, 7/4, 6/4), фактури (акордова вертикаль, гомофонно-гармонічний тип з виділенням мелодичної лінії та супроводу), ритмічного малюнку (пунктирний, синкопований, тріольний ритми). Ефект динамізації тематичних утворень спостерігаємо у партії першого фортепіано на що вказує часта зміна ритмічного та мелодичного малюнків, різноманіття мелодичної лінії. Натомість партія другого фортепіано складає гармонічну вертикаль ансамблю, вибудовуючи тонально-гармонічний план твору. При певній одноманітності, наприклад рівномірний рух четвертями або вісімками, в партії наявні яскраві синкоповані ритмічні фігури, які в поєднанні з першою партією створюють оригінальний структурно-композиційні одиниці. Отже, при домінуванні партії першого фортепіано в ритмічно-мелодичній організації, партія другого фортепіано не є тільки супроводжувачим голосом, акомпанементом, вона утворює індивідуальну контрапунктичну лінію, що дозволяє говорити про рівноправність двох учасників ансамблю.

Подібний підхід, але значно спрощений, до ансамблевого письма бачимо у наступному творі – Вальс-фантазія «Над Дніпром», в якому партія першого фортепіано головує з чітко окресленою мелодичною лінією, а партія другого фортепіано виконує функцію гармонічного супроводу, який впродовж всього твору майже не змінюється (виключенням є другий розділ у *g-moll*, в якому тема у партії другого фортепіано викладена одноголосно у верхньому голосі). Серед рис ансамблевого письма у вальсі виділимо: чітке розподілення функцій партій, де партія першого фортепіано – ведучий голос, основна мелодична лінія твору, а партія другого фортепіано – гармонічний супровід; гармонічна основа побудована за принципом бас-акорд; у творі переважає фактура гомофонно-гармонічного складу; присутні фактурні зміни на межі розділів (*e-moll*, *g-moll*, *c-moll*, *e-moll*), наприклад у другому розділі прозорість фактури досягається за рахунок виключення одного з голосів у кожній партії, наявність мелодичного контуру тематичної лінії у поєднання двох партій, а не акордової вертикалі. У творі переважає проста ладо-гармонічна мова, тоніко-домінантові акордові співвідношення, наявність альтерованих

ступенів та відхилень. Форма вальсу зберігає традиційні контури тричастинної форми (з подвійною серединою), яку утворюють вільно організовані розділи. В кожному з них (за винятком першого середнього розділу) композитор зберігає початкові принципи ансамблевого письма, де чітко виокремлюються функції головуючого інструменту (партія I) та акомпануючого, допоміжного (партія II).

Наступні твори демонструють інший тип організації ансамблю, в якому кожна з партій – це рівноправний учасник дуету з розвинутою фактурною організацією, штриховою та артикуляційною палітрою.

Своєрідну циклічну композицію, як калейдоскоп окремих розділів представлено у фантазії на теми трьох українських народних пісень. Кожен з розділів, перш за все, композитор розділяє тонально-гармонічно (e-moll, g-moll, C-dur, Es-dur) ритмічно та фактурно. В межах одного розділу експериментує з ладовими хроматизмами, які призводять до частих відхилень, що надає музиці колористичності звучання. Поряд з ладо-тональними варіантами композитор урізноманітнює ритмічні малюнки розділів. Так, наприклад, композитор використовує синкопи (восьма–четверть–восьма) у першому та другому розділі в партії другого фортепіано, як своєрідну ритмо-формулу гармонічного супроводу. Дещо складнішим є синкоповано-мінливий ритм у третьому розділі партії першого фортепіано, який утворюється внаслідок злігованих нот на межі другої та третьої долі такту. Даний синкопований ефект з'являється у творі неодноразово, і ще одним варіантом такого ритмічного малюнку є залігована шістнадцята у короткому пунктирі з наступною восьмою тривалістю у третьому та четвертому розділах.

Твір розпочинається в обох учасників ансамблю на *ff* і охоплює діапазон до трьох октав. З першого такту партія другого фортепіано виконує супроводжуючу функцію акордовою послідовністю, але з введенням синкопованого ритмічного малюнку, альтерації акордів звучання насичується новими барвами та створює певний ефект динамічності на фоні якого розгортається мелодичний малюнок партії першого фортепіано. Якщо перші два розділи демонструють функції поєднання партій при різних їх організаціях як мелодичного, так і ритмічного малюнку, то у третьому роз-

ділі (з введенням тональності C-dur) чітко виокремлюються функції – мелодичну лінію веде перша партія, а гармонічна підтримка у другій партії. А в заключному розділі бачимо усі принципи взаємодії – унісонно-туттійні епізоди акордової вертикалі, виокремлення лінії мелодії і лінії басу гомофонно-гармонічний принцип та короткі інтонаційні переклички. Зауважимо, що переклички як композиційний прийом у творах В. Титаренка зустрічаються не часто, в середині партії (між голосами) та між партіями, наприклад лише окремі елементи бачимо у «Фантазії на теми українських пісень» у заключному розділі між двома партіями та в ансамблі «Пісню Бережу» *quasi* переклички, імітаційні проведення теми у двох інструментів та в межах однієї партії. Таким чином, у композитора майже відсутній діалогічний принцип побудови музичної тканини, що може вказувати на спрощення ансамблевого письма, але метро-ритмічна організація вертикалі, функціональна значимість двох партій вказують на протилежне.

Якщо перших зразках фортепіанних ансамблів В. Титаренка ми спостерігали домінування партії першого фортепіано, спрощену гармонічну вертикаль, окремі прийоми ансамблевої техніки, то в даних прикладах (двох фантазіях на теми українських та власних пісень В. Титаренка) обидві партії виступають як рівноправні учасники ансамблю, щоразу змінюючи функції партій, змінюються принципи ансамблевого письма та співвідношення двох партій між собою.

**Висновки і перспективи.** Фортепіанні ансамблі В. Титаренка демонструють яскраве поєднання різностильових музичних напрямків – традиції академічного музичного мистецтва, джазового в поєднанні з народнопісенним матеріалом. У кожному творі композитор намагається продемонструвати універсальні можливості інструменту та індивідуальність двох партій. Фактура кожного з ансамблів є достатньо прозорою, що підкреслюється домінуванням гомофонно-гармонічного типу (мелодія і супровід, акордовий склад, унісони), наприклад мелодія у партії першого фортепіано, супровід у партії другого (або навпаки), унісони, туттійне звучання у двох інструментів. У фортепіанних ансамблях майже відсутній діалогічний принцип: окремі переклички, імітаційні прийоми можна побачити у двох останніх фантазіях.



Кожен з творів відрізняється частою зміною тактового розміру та різноманітним ритмічним малюнком (внутритактові синкопи, тріольність ритмічних фігур у пасажах та акордових послідовностях), що підкреслює вплив джазової стилістики. Все це вказує на віртуозно-імпровізаційні витоки даних ансамблів, їх свободу, фактурну повноту звучання. В ансамблевому

письмі композитор уникає різких функціональних змін у кожній партії, якщо такі зміни й відбуваються, то це стає плавним переходом від одного розділу до іншого. Подальше вивчення української фортепіанної ансамблевої музики дозволить розширити уявлення про риси ансамблевого письма у творчості вітчизняних композиторів.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Масляева О. Ю. Еволюція жанрового інваріанту парафрази у фортепіанній музиці М. Скорика. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи осмислення*. Рівне, 2013. Вип.19(1). С. 192–197.
2. Реженникова Н. Р. Понятие «фортепианное переложение» как терминологическая проблема. 2012. С. 133–135. URL : [https://www.terrahumana.ru/arhiv/12\\_03/12\\_03\\_28.pdf](https://www.terrahumana.ru/arhiv/12_03/12_03_28.pdf) (дата звернення: 10.01.2022).
3. Седюк І. О. *Тенденції розвитку ансамблю для двох фортепіано в музиці ХХ століття* : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. 237 с.
4. Седюк І. О. Художньо-естетичні ідеї в «Іграх» для двох фортепіано П. Дамбіса. *Аспекти історичного музикознавства*. ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2019. Вип. 15. С. 181–198.
5. Катонина Н. Ю. Ансамбль двух фортепиано в ХХ веке. Типология жанра : дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.02. Москва, 2002. 178 с.
6. Коган Г. М. *Транскрипция*. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Москва, 1981. Т. 5. Стб. 589–590.
7. Польская И. И. Проблемы типологии и жанровой специфики фортепианного ансамбля (дуэта). *Пошуки взаємодії сучасної педагогіки, мистецтва та освіти (проблеми теорії та практики)*. Київ : МКА, 1997. № 2. С. 42–47.
8. Польська І. І. Фортепіанний дует у системі фортепіанного ансамблю: жанрово-типологічні аспекти. *Культура України*. Харків, 2018. Вип. 61. С. 167–178.
9. Сорокина Е. Г. Фортепианный дуэт: История жанра: монография. Москва : Музыка, 1988. 320 с.
10. Чинаев В. П. Фантазия. *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва : Советская энциклопедия, 1990. С. 570.

#### REFERENCES

1. Masliaieva, O. Yu. (2013). Evoliutsiia zhanrovoho invariantu parafrazy u fortepiannii muzytsi M. Skoryka [Evolution of the genre invariant of paraphrase in the piano music of M. Skorik]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy osmyslennia*. Rivne, 19(1), 192–197 [in Ukrainian].
2. Rezhennykova, N. R. (2012). Rezhennikova N. R. Ponyatie «fortepiannoe perelozhenie» kak terminologicheskaya problema [The concept of «piano arrangement» as a terminological problem]. Retrieved from [https://www.terrahumana.ru/arhiv/12\\_03/12\\_03\\_28.pdf](https://www.terrahumana.ru/arhiv/12_03/12_03_28.pdf) [In Russian].
3. Sediuk, I. O. (2018). Tendentsii rozvytku ansambliu dlia dvokh fortepiano v muzytsi KhKh stolittia [Trends of the two-piano ensemble development in the 20th century music] : Candidate's mystetstvovnavstva. Kharkivskiy Natsionalnyi Universytet Mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 237 [in Ukrainian].
4. Sediuk, I. O. (2019). Khudozhno-estetychni idei v «Ihrakh» dlia dvokh fortepiano P. Dambisa [Artistic and aesthetic ideas in «Plays» for two pianos by P. Dambis. Background]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva. KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho*, issue 15, 181–198 [in Ukrainian].
5. Katonina, N. Yu. (2002). Ansambl dvuh fortepiano v XX veke. Tipologiya zhanra [The ensemble of two pianos in the XX century. Typology of the genre] : Candidate's iskusstvovedeniya. Moscow State Tchaikovsky Conservatory, 178 [In Russian].
6. Kogan, G. M. (1981). Transkriptsiya [Transcription]. *Muzyikalnaya entsiklopediya* : v 6 t. Moskva, Vol. 5, 589–590 [In Russian].
7. Polskaya, I. I. (1997). Problemy tipologii i zhanrovoy spetsifiki fortepiannogo ansamblya (dueta) [Problems of Typology and Genre Specificity of Piano Ensemble (Duet)]. *Poshuky vzaiemodii suchasnoi pedahohiky, mystetstva ta osvity (problemy teorii ta praktyky)*. Kyiv : MKA, 2, 42–47 [in Ukrainian].
8. Polska, I. I. (2018). Fortepiannyi duet u systemi fortepiannoho ansambliu: zhanrovo-typologichni aspekty [The piano duet in the system of piano ensemble: genre-typological aspects]. *Kultura Ukrainy*. Kharkiv, 61, 167–178 [in Ukrainian].
9. Sorokina, E. G. (1988). Fortepiannyiy duet: Istoriya zhanra: monografiya [Piano duo: History of the Genre: monograph]. Moskva : Muzyka, 320 [In Russian].
10. Chinaev, V. P. (1990). Fantaziya [Fantasia]. *Muzykal'nyi ehnciklopedicheskii slovar'*. Moskva : Sovetskaya ehnciklopediya, 570 [In Russian].

## ЗМІСТ

|   |     |
|---|-----|
| <b>Павло БОВКАНЮК, Михайло ДУДАЙ</b><br>ХУДОЖНИЙ ПЕРЕКЛАД У МУЗИЦІ ЯК ФАКТОР АКАДЕМІЗАЦІЇ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ.....  | 3   |
| <b>Ліанна БУЧОК, Марія КАРАЛЮС, Марія ЯРКО</b><br>ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦІАЛІЗАЦІЯ СОЛОСПІВУ У ТВОРЧОСТІ М. В. ЛИСЕНКА.....   | 10  |
| <b>Яньсуй ВАН</b><br>МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО У ПРИЗМІ ДАВНЬОКИТАЙСЬКОЇ ФІЛОСОФСЬКОЇ ДУМКИ.....  | 19  |
| <b>Мирослав ГРИНИШИН</b><br>НОВА ПАРАДИГМА СУЧАСНОЇ ВІРТУАЛЬНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ<br>З ВЛАСНОГО ДОСВІДУ.....  | 28  |
| <b>Сергій ГРІНЧЕНКО, Віталій ЗАЄЦЬ</b><br>ФУНКЦІОНАЛЬНА СУТЬ МІКРОСТРУКТУРНОГО ІНТОНУВАННЯ<br>В ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МУЗИКАНТА.....                                     | 35  |
| <b>Юрій ГУЛЯНИЧ</b><br>АКАДЕМІЗАЦІЯ НАРОДНОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ У ТВОРЧОСТІ Б. КОТЮКА.....   | 43  |
| <b>Віта ДМИТРЕНКО, Віталій ДМИТРЕНКО</b><br>ВИКОНАВСЬКІ МИСТЕЦТВА ЯК СЕКТОР КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ:<br>ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ.....  | 49  |
| <b>Анна ДРОБИШ</b><br>ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ ЛЕОНІДА ЛІСОВСЬКОГО «НА ВИСТАВЦІ СОБАК. СІМ ФОТОГРАФІЙ»:<br>СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ.....   | 54  |
| <b>Наталія ЖУРАВЛІОВА</b><br>ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ МУЗИКАНТІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ<br>В АНСАМБЛЕВОМУ МУЗИКУВАННІ.....   | 65  |
| <b>Анна ЗАРИЦЬКА, Андрій ЗАРИЦЬКИЙ</b><br>ОСОБЛИВОСТІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ КЕРІВНИКІВ ВОКАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ.....  | 71  |
| <b>Яна КИРИЛЕНКО</b><br>ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ЗВ'ЯЗКИ В СУЧАСНИХ ХОРОВИХ КОМПОЗИЦІЯХ<br>(НА ПРИКЛАДІ ПЕРФОРМАНСУ В. МУЖЧИЛЯ «ПОДОЛАННЯ»).....  | 77  |
| <b>Владислав КНЯЗЬВ</b><br>ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА.....   | 83  |
| <b>Наталія Костюк</b><br>КОНТЕКСТУАЛЬНІ ТА СТИЛІСТИЧНІ ОЗНАКИ ПРОЯВУ ІДЕОЛОГІЧНИХ АСПЕКТІВ<br>В УКРАЇНСЬКІЙ ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ ПЕРІОДУ 1930-Х – 1941-ГО РОКІВ .....                              | 91  |
| <b>Тетяна КРИВИЦЬКА</b><br>НОКТЮРН Е-MOLL ОР.72 Ф. ШОПЕНА В АСПЕКТІ ОСНОВНИХ<br>ПЕДАГОГІЧНО-ВИКОНАВСЬКИХ ЗАВДАНЬ КЛАСУ ФОРТЕПІАНО.....  | 98  |
| <b>Наталія КУЛЕБА</b><br>АЛЬТОВЕ МИСТЕЦТВО КОМПОЗИТОРІВ «КИЇВСЬКОГО АВАНГАРДУ»<br>В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ МУЗИЧНИХ ТРАДИЦІЙ ХХ СТОЛІТТЯ.....   | 105 |
| <b>Дар'я КУТЛУЄВА</b><br>ТРАКТОВКА АНСАМБЛЯ У ФОРТЕПІАННОМУ КВАРТЕТІ Й. БРАМСА № 3, С-MOLL ОР.60.....   | 114 |
| <b>Юлія ЛЕБІДЬ</b><br>ВПЛИВ ІРСАМ НА РОЗВИТОК МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ-ХХІ СТОЛІТТЯ.....  | 121 |
| <b>Антоніна ЛЕНД'ЄЛ-СЯРКЕВИЧ, Консуела БУРМАН, Мирослав ЕКМАН</b><br>«KALUSH» – RAP-КОЛЕКТИВ НА ЕТАПІ РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОГО МОЛОДІЖНОГО<br>ХІП-ХОП НАПРЯМКУ В УКРАЇНСЬКІЙ СУЧАСНІЙ МУЗИЦІ..... | 126 |

|  |     |
|--|-----|
| <b>Ірина МАТІЙЧИН</b><br>МОДИФІКАЦІЯ ЖАНРІВ ЛІТУРГІЙНОЇ ТА ПАРАЛІТУРГІЙНОЇ МУЗИКИ<br>У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ .....   | 135 |
| <b>Леся МИКУЛАНИНЕЦЬ</b><br>ВІДОБРАЖЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ ЕПОХИ В БІОГРАФІЇ МИТЦЯ.....  | 142 |
| <b>Василь МОЙСІЮК, Василь ШКОБА</b><br>МОДЕРНІСТСЬКИЙ ЗВУКОПИС У П'ЯТИ ХОРАХ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО<br>НА ВІРШІ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО: СТИЛІСТИКА ХОРОВОГО МИСЛЕННЯ.....                                | 148 |
| <b>Мирослава НОВАКОВИЧ, Анжела КРУГЛЯЧЕНКО, Валентина ПИЛИПЧУК</b><br>СТИЛЬ СЕЦЕСІЇ В ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ<br>ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ.....   | 157 |
| <b>Людмила ПРУДНІКОВА, Олена ПРУДНІКОВА</b><br>ПРОСВІТНИЦЬКА ТА ДИРИГЕНТСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ О. С. ТИМОШЕНКА<br>(З ДОСВІДУ РОБОТИ ЗАСЛУЖЕНОЇ ХОРОВОЇ КАПЕЛИ УКРАЇНИ<br>ПІДЕННО-ЗАХІДНОЇ ЗАЛІЗНИЦІ)..... | 164 |
| <b>Марія СИДІР</b><br>ЖАНРОВІ ВИТОКИ ТА СВІТОГЛЯДНІ ЗАСАДИ ГАЛИЦЬКОЇ СПІВОВРИ.....   | 171 |
| <b>Сун ХАН</b><br>ЄДНІСТЬ ПОЕТИЧНОГО І МУЗИЧНОГО НАЧАЛА У ВІДОБРАЖЕННІ ПРИРОДИ<br>В КИТАЙСЬКІЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ.....   | 180 |
| <b>Ганна ТВЕРДОВА</b><br>SOLFEGGI В НАВЧАЛЬНІЙ ПРАКТИЦІ НЕАПОЛІТАНСЬКИХ КОНСЕРВАТОРІЙ ХVІІІ СТ.<br>ЯК ЧИННИК СТАНОВЛЕННЯ СТИЛЮ BEL CANTO.....  | 188 |
| <b>Вероніка ТОРМАХОВА</b><br>ТВОРЧІСТЬ ОРКЕСТРУ WDR BIG BAND ПІД КЕРІВНИЦТВОМ БОБА МІНСЕРА.....  | 196 |
| <b>Єлизавета ЧОРНА</b><br>ОСОБЛИВОСТІ АНСАМБЛЕВОГО ПИСЬМА У ТВОРЧОСТІ ВАЛЕРІЯ ТИТАРЕНКА<br>(НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННИХ АНСАМБЛІВ).....   | 201 |

## CONTENTS

|  |     |
|--|-----|
| <b><i>Pavlo BOVKANYUK, Michael DUDAY</i></b><br>ARTISTIC TRANSLATION IN MUSIC AS A FACTOR OF ACADEMICIZATION OF FOLK INSTRUMENTS.....  | 3   |
| <b><i>Lianna BUCHOK, Mariya YARKO, Maria KARALIUS</i></b><br>GENRE AND STYLE SPECIALIZATION OF SOLO SINGING IN M. V. LYSENKO'S MUSICAL WORKS.....  | 10  |
| <b><i>Yansui WANG</i></b><br>MUSIC ART IN THE LIGHT OF OLD CHINESE PHILOSOPHY.....   | 19  |
| <b><i>Myroslav HRYNYSHYN</i></b><br>A NEW PARADIGM OF THE MODERN VIRTUAL ARTISTIC EDUCATION FROM OWN EXPERIENCE.....   | 28  |
| <b><i>Sergiy GRINCHENKO, Vitaliy ZAETS</i></b><br>THE FUNCTIONAL ESSENCE OF MICROSTRUCTURAL INTONATION<br>IN THE PROCESS OF FORMING THE MUSICIAN'S PERFORMING SKILLS.....                                | 35  |
| <b><i>Yuriy GULYANYCH</i></b><br>ACADEMICIZATION OF FOLK INSTRUMENTALISM IN THE WORKS OF B. KOTIUK.....  | 43  |
| <b><i>Vita DMYTRENKO, Vitalii DMYTRENKO</i></b><br>PERFORMING ARTS AS A SECTOR OF CREATIVE INDUSTRIES: THE MAIN TRENDS.....  | 49  |
| <b><i>Anna DROBYSH</i></b><br>PIANO CYCLE OF LEONID LISOVSKY "AT THE DOG EXHIBITION. SEVEN PHOTOS": STYLE FEATURES.....  | 54  |
| <b><i>Natalia ZHURAVLOVA</i></b><br>PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF INTERACTION<br>OF MUSICIANS-INSTRUMENTALISTS IN ENSEMBLE MUSIC MAKING.....  | 65  |
| <b><i>Anna ZARYTSKA, Andriy ZARYTSKY</i></b><br>FEATURES OF PROFESSIONAL TRAINING OF VOCAL ENSEMBLE LEADERS.....   | 71  |
| <b><i>Yana KYRYLENKO</i></b><br>INTERMEDIAL CONNECTIONS IN MODERN CHORAL COMPOSITIONS<br>(ON THE EXAMPLE OF V. MUZHCHYL'S PERFORMANCE «PODOLANNIA»).....   | 77  |
| <b><i>Vladyslav KNIAZIEV</i></b><br>DEVELOPMENT OF INSTRUMENTAL ENSEMBLE PERFORMANCE SKILLS.....   | 83  |
| <b><i>Natalia Kostjuk</i></b><br>CONTEXTUAL AND STYLISTIC SIGNS OF THE MANIFESTATION OF IDEOLOGICAL ASPECTS<br>IN UKRAINIAN CHORAL CREATIVITY FROM THE 1930 TO 1941.....                                 | 91  |
| <b><i>Tetyana KRYVYTSKA</i></b><br>NOCTURNE E MOLL OP. 72 BY F. CHOPIN IN TERMS OF THE MAIN PEDAGOGICAL<br>AND PERFORMANCE TASKS OF THE PIANO CLASS.....   | 98  |
| <b><i>Nataliia KULEBA</i></b><br>VIOLA ART OF THE «KYIV AVANT-GARDE» COMPOSERS IN THE CONTEXT<br>OF EUROPEAN MUSICAL TRADITIONS OF THE TWENTIETH CENTURY.....  | 105 |
| <b><i>Daria KUTLUIEVA</i></b><br>INTERPRETATION OF THE ENSEMBLE IN J. BRAHMS PIANO QUARTET № 3, C-MOLL OP. 60.....   | 114 |
| <b><i>Yuliia LEBID</i></b><br>THE INFLUENCE OF IRCAM ON THE DEVELOPMENT OF MUSIC CULTURE<br>OF THE XX-XXI CENTURY.....   | 121 |
| <b><i>Antonina LENDIEL-SYARKEVICH, Consuela BURMAN, Myroslav EKMAN</i></b><br>«KALUSH» IS A RAP GROUP AT THE STAGE OF DEVELOPMENT<br>OF NATIONAL YOUTH HIP-HOP DIRECTION IN UKRAINIAN MODERN MUSIC ..... | 126 |
| <b><i>Iryna MATIYCHYN</i></b><br>MODIFICATION OF GENRES OF LITURGICAL AND PARA- LITURGICAL MUSIC<br>IN THE WORKS OF MODERN UKRAINIAN COMPOSERS.....  | 135 |



|   |     |
|---|-----|
| <b>Lesia MYKULANYNETS</b>   |     |
| THE REFLECTION OF THE EPOCH'S ARTISTIC IMAGE IN AN ARTIST'S BIOGRAPHY.....  | 142 |
| <b>Vasyl MOISHIUK, Vasyl SHKOBA</b>   |     |
| MODERNISTIC SOUND RECORDING IN BORYS LIATOSHYNSKYI'S FIVE CHOIRS<br>BY MAKSYM RYLSKYI'S POEMS: STYLISTICS OF CHORAL THINKING.....                             | 148 |
| <b>Myroslava NOVAKOVYCH, Angela KRUGLIACHENKO, Valentyna PYLYPCHUK</b>  |     |
| THE STYLE OF SECESSION IN WESTERN UKRAINIAN MUSIC CULTURE<br>OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY.....  | 157 |
| <b>Liudmila PRUDNIKOVA, Olena PRUDNIKOVA</b>  |     |
| TYMOSHENKO'S EDUCATIONAL AND CONDUCTING ACTIVITIES<br>(FROM THE EXPERIENCE OF WORK THE HONORY CHOIR CHAPEL OF UKRAINE<br>OF THE SOUTH-WEST RAILWAY).....      | 164 |
| <b>Maria SYDIR</b>  |     |
| GENRE ORIGINS AND WORLDVIEWS OF THE GALICIAN SPIWOHRA.....  | 171 |
| <b>Song HANG</b>  |     |
| THE UNITY OF POETIC AND MUSICAL PRINCIPLES IN THE REFLECTION OF NATURE<br>IN CHINESE CHAMBER AND VOCAL MUSIC OF THE TWENTIETH CENTURY.....                    | 180 |
| <b>Ganna TVERDOVA</b>   |     |
| SOLFEGGI IN THE EDUCATIONAL PRACTICE OF THE NEAPOLITAN CONSERVATORIES<br>OF THE EIGHTEENTH CENTURY AS A FACTOR IN THE FORMATION OF THE STYLE OF BEL CANTO.... | 188 |
| <b>Veronica TORMAKHOVA</b>  |     |
| CREATIVITY OF THE WDR BIG BAND ORCHESTRAL UNDER THE DIRECTION OF BOB MINSER.....  | 196 |
| <b>Yelyzaveta CHORNA</b>  |     |
| PECULIARITIES OF ENSEMBLE WRITING IN THE WORKS<br>OF VALERIY TITARENKO (ON THE EXAMPLE OF PIANO ENSEMBLES).....   | 201 |

# FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 1

Коректура • Ірина Миколаївна Чудеснова

Комп'ютерна верстка • Наталія Сергіївна Кузнецова

Формат 60x84/8. Гарнітура Times New Roman.

Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 24,41. Замов. № 0422/134. Наклад 300 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»

65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1

Телефон +38 (048) 709 38 69,

+38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08

E-mail: [mailbox@helvetica.ua](mailto:mailbox@helvetica.ua)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 6424 від 04.10.2018 р.