

Волинський національний університет
імені Лесі Українки

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 5



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);

Гуцул Іван Андрійович, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка;

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;

Петрук Роман Ігорович, заслужений діяч мистецтв України, доцент, доцент кафедри монументально-декоративного і сакрального мистецтва, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

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);

Урсу Наталія Олексіївна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка;

Школьна Ольга Володимирівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, Київський університет імені Бориса Грінченка.

Журнал ухвалено до друку Вченою радою
Волинського національного університету імені Лесі Українки
29 грудня 2022 р., протокол № 5

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 культури і мистецтва (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

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

ISSN 2786-5428 (Print)

ISSN 2786-5436 (Online)

© Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2022

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 784; 78.06

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

Ольга БОРИН

аспірантка кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, вулиця Української Перемоги, 34А, м. Івано-Франківськ, Україна, 76014

ORCID: 0000-0001-9796-6191

Бібліографічний опис статті: Борин, О. (2022). Чинники формування вокального виконавства дітей у мистецтві естради. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 3–8, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-1>

ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА ДІТЕЙ У МИСТЕЦТВІ ЕСТРАДИ

Важливе місце у сучасній українській культурі займає музичне мистецтво естради. Естрада як соціокультурний феномен захоплює шанувальників своєю експресивністю, доступним змістом та яскравістю сценічного втілення. **Метою роботи** є аналіз чинників формування дитячого вокального виконавства у мистецтві естради. **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні системного підходу, методів систематизації теоретичних даних, аналізу та синтезу. У статті здійснено комплексну характеристику чинників дитячого вокального виконавства у мистецтві естради. **Наукова новизна** дослідження зумовлена тим, що зважаючи на малу кількість досліджень проблематики дитячого вокального виконавства в мистецтві естради, було здійснено аналіз тих чинників, які безпосередньо впливають на вокальне та сценічне вираження юних артистів. Враховуючи вимоги сучасної музичної естради, розгляд дитячого вокального виконавства як сукупності вокальної складової, пластики сценічного руху, артистичності, уміння працювати зі звукопідсилюючою технікою та грамотного вибору дитячого репертуару набуває все більшої актуальності. **Висновки.** Означені у статті засоби сценічної виразності слід застосовувати так, щоб вони допомагали дитині створити цілісний сценічний образ. В кожному юному виконавцеві потрібно вміти розкрити артиста та підкреслити його творчу індивідуальність. Вокально-виконавський артистизм є поєднанням музично-інтелектуальних, вокально-виконавських та творчо-комунікативних властивостей. Він проявляється у здатності до емоційно-вольової саморегуляції, яка забезпечує здійснення впливу виконавця на слухачів під час концертного виступу, донесення до них художньо-образного змісту твору, що, у свою чергу, зумовлює формування цілісності творчого вираження співака. Саме це відображає одну з найголовніших особливостей естрадного виступу – спілкування артиста з глядачем.

Ключові слова: дитяче вокальне виконавство, мистецтво естради, сценічний рух, артистизм, робота з мікрофоном, сценічний костюм, репертуар.

Olha BORYN

Postgraduate student of the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 34A Ukrainskoi Peremohy street, Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76014

ORCID: 0000-0001-9796-6191

To cite this article: Boryn, O. (2022). Chynnyky formuvannia vokalnogo vykonavstva ditei u mystetstvi estrady [Factors of formation of children's vocal performance in pop art]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 3–8, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-1>

FACTORS OF FORMATION OF CHILDREN'S VOCAL PERFORMANCE IN POP ART

Pop music occupies an important place in modern Ukrainian culture. Pop music, as a socio-cultural phenomenon, captivates fans with its own expressiveness, accessible content and brightness of the stage embodiment. **The purpose of work** is the analysis of the factors of formation of children's vocal performance in pop art. The research **methodology** is based on the use of a systematic approach, methods of theoretical data systematization, analysis and synthesis. The article provides a comprehensive description of the factors of children's vocal performance in pop art. **The scientific novelty**

of the research is due to the fact that given the small number of studies on the issue of children's vocal performance in pop art, an analysis was made of those factors that influence the vocal and stage expression of young artists. Taking into account the requirements of modern musical variety, consideration of children's vocal performance as a combination of the vocal component, the plasticity of stage movement, artistry, the ability to work with sound-amplifying equipment and the competent selection of children's repertoire is becoming more and more relevant. **Conclusions.** The means of stage expressiveness indicated in the article should be added to help children create a complete stage image. Every young performer needs to be able to reveal the artist and emphasize his creative individuality. Vocal-performing artistry is a combination of musical-intellectual, vocal-performing and creative-communicative properties. It manifests in the ability to emotional and volitional self-regulation, which ensures the influence of the performer to the listeners during a concert performance, conveying to them the artistic and figurative content of the work, which determines the formation of the integrity of the creative expression of the singer. This is precisely what shows one of the most important features of a pop performance – communication between the artist and the audience.

Key words: children's vocal performance, pop art, stage movement, artistry, work with a microphone, stage costume, repertoire.

Актуальність проблеми. Музичне мистецтво естради займає важливе місце у сучасній українській культурі. На сьогодні естрада є не тільки видом мистецтва, а й соціокультурним феноменом. Вона захоплює шанувальників своєю експресивністю, яскравістю сценічного втілення, доступним змістом, який втілюється не складною для сприйняття художньою мовою. Естрадна пісня, як складова популярного виконавства, постає опосередковуючою ланкою у діапазоні різноманітних сценічних жанрів. Вокальне виконавство в мистецтві естради зумовлюється специфікою сценічного вираження музики. Характерною рисою сучасного естрадного вокального виконавства є органічне поєднання вокальних здібностей та засобів сценічної виразності. Тому розгляд вокального виконавства дітей у мистецтві естради крізь призму вокальної складової, артистичності, пластики рухів, сценічного образу, репертуару та уміння працювати з мікрофоном набуває неабиякої актуальності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сукупність компонентів, які впливають на сценічне вираження вокаліста у мистецтві естради досліджували у своїх працях чимало українських мистецтвознавців. Зокрема, значення пластики сценічного руху у вокально-сценічній діяльності охарактеризовано в дослідженнях Н. Фоломєєвої (Фоломєєва, 2021), Е. Гавацко (Гавацко, 2017) та Л. Красковської (Красовська, 2018). Артистичність як важливий елемент сучасного вокального мистецтва розглядали М. Сухолова (Сухолова, 2020) та О. Соболева (Соболева, 2015), аналіз основних аспектів роботи з мікрофоном знаходимо у працях Т. Самаї (Самая, 2015) та Н. Дрожжиної (Дрожжина, 2019), сценічного костюму – М. Ткаченко (Ткаченко, 2017), Ж. Даюк та В. Денисюк

(Даюк, Денисюк, 2019). Питання підбору дитячого репертуару досліджували О. Курганова (Курганова, 2016), О. Олексюк (Олексюк, 2006) та В. Откидач (Откидач, 2013). Втім, проблематика дитячого вокального виконавства в мистецтві естради залишається малодослідженою та потребує більш детального та комплексного вивчення.

Мета дослідження – проаналізувати чинники формування вокального виконавства дітей у мистецтві естради.

Виклад основного матеріалу дослідження. Естрадна музика є досить поширеним напрямком у дитячій музичній творчості. Вона приваблює дітей сучасною стилістикою, «дорослими» аранжуваннями пісень, насиченим вокалом та можливістю проявити свої творчі здібності, втілюючи найсміливіші ідеї. Естрадний спів відрізняється від академічного не лише самою манерою співу, а й способами вокалізації, фонації, а також засобами сценічного втілення. Особливістю естрадного вокалу є спів під музичний супровід з мікрофоном, що безпосередньо пов'язаний з постановкою концертних естрадних номерів.

Мистецтво естради вимагає від сучасного вокаліста користуватися арсеналом різноманітних професійних засобів. Досліджуючи питання розвитку вокально-виконавської техніки, З. Рось висувала, що окрім професійних вокальних навичок, виконавець повинен володіти такими артистичними якостями, як основи акторської майстерності, пластика та вміння працювати із звукопідсилюючою технікою (Рось, 2019, с. 4). «Одним із основних компонентів виступу сучасного естрадного співака на сцені є вміння володіти своїм тілом, здійснювати сценічні рухи, виконувати окремі хореографічні елементи, володіти основами актор-

ської майстерності. Від правильного розуміння цих завдань і можливостей та органічного поєднання їх з вокалом багато в чому залежить повнота розкриття ідеї та образу твору» – зазначає вчена (Рось, 2019, с. 6).

На думку В. Кавуна, сучасне вокальне мистецтво є синтетичним поняттям, яке поєднує у собі кілька елементів: спів, музику та слово. «Це своєрідний засіб емоційного впливу, який здатен викликати різноманітні реакції з боку слухачів за допомогою тембру, інтонації, манери виконання, вокально-технічних прийомів. Створення сценічного образу – костюм, грим, міміка, пластика та жести також вражають своєю впливовістю і є неодмінною ланкою в арсеналі співака. Органічна єдність всіх цих даних і визначає вокальне мистецтво загалом» (Кавун, 2017, с. 161).

У свою чергу В. Откидач стверджує, що професійний співак є різнобічно розвиненою людиною, яка наділена цілим комплексом талантів та вмінь. На його думку недостатньо тільки добре співати, потрібно також вміти створювати красиве та захопливе видовище для того, щоб зацікавити глядача (Откидач, 2013, с. 9). Тому в процесі свого професійного становлення виконавець повинен зважити не лише на удосконалення вокально-виконавських умінь, а й на розвиток артистичності.

В. Бокоч, Л. Кузьменко-Присяжна та Л. Остапенко зазначають, що вихідним принципом, який слугує підґрунтям для формування естрадного виконавства є «пошук виконавської манери, яка буде включати й сценічну поведінку, і неповторний візуальний образ, й унікальне забарвлення голосу, що будуть виступати своєрідною «візитною карткою» співака» (Бокоч, Кузьменко-Присяжна, Остапенко, 2017, с. 32). Цієї ж думки притримується О. Хлистун. Вона вважає, що «характерною рисою сучасного музично-естрадного жанру стало органічне поєднання належних вокальних здібностей і виконавської техніки, пластики руху й акторської майстерності» (Хлистун, 2015, с. 162).

З огляду на вищеозначене, розгляд вокального виконавства дітей у мистецтві естради крізь призму вокальної складової, артистичності, пластики руху, уміння працювати з мікрофоном, сценічного образу та підбору репертуару набуває неабиякої актуальності. Саме тому варто детальніше проаналізувати чинники, які

сприяють творчому становленню дитини як артиста естради.

Пластика сценічного руху. Вокально-сценічна діяльність є важливим аспектом у мистецтві естради, адже вона спрямована на формування у майбутнього вокаліста вокально-сценічної компетентності, яка полягає у здатності до сценічного перевтілення. Окрім набуття співацьких навичок та професійного володіння власним голосом необхідною умовою є сценічне виконання вокальних творів, яке потребує реалізації набутих вокально-виконавських навичок в публічному виступі, створення сценічного образу, сформованості сценічної культури тощо.

Як зазначає Н. Фоломєєва, «для естрадних співаків сценічний рух – невід’ємна частина творчого образу, без якої номер виконавця буде неповним, буде бракувати емоцій, переданих глядачеві. Опрацьовані рухи дають можливість під час виконання подарувати глядачам не тільки задоволення слухати, а й задоволення дивитися» (Фоломєєва, 2021, с. 15).

Е. Гавацко зауважує, що естрадні вокалісти «мають великі труднощі в умінні поєднувати вокал з рухом, непідготовлені виконавці мають задишку під час співу з танцем, що значно знижує якість вокального виконання. Спів під час руху, танцю – процес, складний для співака» (Гавацко, 2017, с. 18–19). Тому на заняттях вокалу з дітьми необхідно включати танцювальні рухи.

Важливе значення сценічного руху та пластики в сучасному естрадному мистецтві підкреслює Л. Красковська, яка стверджує, що створення пластики через музику неабияк сприяє розвитку нових жестів, поз, міміки, без яких вокально-виконавське мистецтво естрадного співака на сьогодні є неможливим (Красковська, 2018, с. 151). У зв’язку з цим, дослідниця виокремлює основні вимоги до сценічного виступу: «поза на сцені повинна бути зручною, природною, плечі розведені. Голову не опускати й не тримати занадто високо, дивитися перед собою, шия не затиснута – це надає свободи гортані. Деякі виконавці мають звичку виходити на сцену із суворим, незадоволеним виглядом, що категорично забороняється. Адже кожен вихід на сцену – це спілкування з найвимогливішим критиком і найщирішим другом – глядачем» (Красковська, 2018, с. 154).

Артистизм. Сучасне вокальне мистецтво неможливе без драматургії та театралізації вокальних номерів. Виконавська діяльність тісно взаємодіє з акторською, а видовищність стала основою успішної презентації естрадно-вокального номеру, що, у свою чергу, активізувало питання розвитку артистизму естрадних вокалістів у контексті підготовки на професійному рівні.

Основою артистизму як складного і багатовекторного процесу, на думку М. Сухолової, є вдосконалення у вокаліста здатності до «осягнення задуму автора твору, «проникнення» в його почуття, роздуми й переживання, розгадування смислів, закладених у творах, спроможність до їх особистісної художньої інтерпретації, вживання в образ «героя» та його втілення досконалими виконавсько-технічними прийомами й засобами виконавської виразності» (Сухолова, 2020, с. 112). Не менш важливим є виховання у вокаліста здатності прислухатися до свого внутрішнього світу, а також до самостійних пошуків індивідуалізованих засобів втілення внутрішніх переживань та відтворених в уяві художніх образів сукупністю виконавських прийомів і способів вокального інтонування.

О. Соболева вважає, що формування артистичних навичок, є важливим компонентом професійної підготовки майбутнього виконавця. Вона полягає у розвитку артистичних навичок вокаліста в процесі безпосередньої роботи перед аудиторією під час набуття сценічного досвіду через концертну діяльність (Соболева, 2015, с. 50). Її результатом є практична реалізація «набутих умінь і навичок, що ґрунтуються на розвитку артистичних здібностей, які включають сценічну витримку, саморегуляцію, підтримку творчого самопочуття співака, швидку реакцію на зміни в аудиторії, керування увагою слухачів, корекцію способів діяльності» (Соболева, 2015, с. 50).

Для того, щоб розвинути артистизм у дітей під час занять з вокального виконавства, рекомендують використовувати такі прийоми та форми роботи, які б сприяли створенню атмосфери творчої активності, зацікавленості та невимушеності. Дієвим з цієї позиції є показ наочних зразків артистичної творчості, які застосовуються в різних видах музичної діяльності, а також імпровізація, розробка і застосування творчих завдань тощо.

Робота з мікрофоном. Мікрофон вважається основним та найважливішим елементом роботи сучасного естрадного співака. Його можна розглядати як з'єднувальну ланку між реальним акустичним звуком та його подачі слухачам.

Аналізуючи естетичні проблеми саунду в естрадному вокальному виконавстві Т. Самая висувала, що «для сучасного естрадного вокаліста головним є естетичний аспект звучання голосу, для якого користуватися мікрофоном і технічним оснащенням, володіти технікою сучасних вокальних прийомів та голосових ефектів, коректно застосовувати професійну лексику – ті критерії спеціалізованої підготовки, які зроблять його конкурентоспроможним на вітчизняній естраді та у світі» (Самая, 2015, с. 198).

На думку Н. Дрожжиної, «мікрофон допомагає подолати відчуженість між артистом і залом, він наближає до нас виконавця, відкриває слухачам світ його душі. Адже найглибші хвилюючі барви голос має саме при тому невеликому напруженні, якого вимагає мікрофон. І в цьому значенні мікрофон дозволяє вокальному естрадному мистецтву виконати головне художнє завдання – оголити ество людських відчуттів» (Дрожжина, 2019, с. 213–214). Масштаб сучасної естради диктує завдання щодо скорочення фізичного розриву між співаком та слухачською аудиторією, сприяє зміцненню їх внутрішнього контакту.

Сценічний костюм. Зовнішній вигляд артиста на сцені неабияк привертає увагу глядачів, саме тому вірно підібраний костюм є невід'ємною частиною сценічного образу вокаліста. Від вбрання артиста певною мірою залежить його успіх, адже при правильному підборі сценічний костюм вдало доповнює візуальне оформлення виступу на сцені та робить його гармонійним.

Сценічний костюм (від італ. «costume») у дослідженні М. Ткаченко трактується як «одяг, взуття, головні убори, прикраси та інші предмети, що використовуються виконавцем для характеристики, створюваного ним, сценічного образу» (Ткаченко, 2017, с. 194). Учена зазначає, що мета використання сценічного костюму – підкреслити, забарвити художній образ вокального твору, передати характер персонажу, його емоційність, духовність, красу внутрішнього світу тощо (Ткаченко, 2017, с. 194). На її думку, «сценічний костюм допомагає виконавцю знайти зовнішній вигляд персонажа, розкрити

внутрішній світ сценічного героя, визначає історичну, соціально-економічну та національну характеристику середовища, в якому відбувається дія, створює зоровий образ вокального твору» (Ткаченко, 2017, с. 194).

Ж. Даюк та В. Денисюк притримуються тієї ж думки, зазначаючи, що створення яскравого образу тісно пов'язане з достовірністю виконання вокального твору, увагою артиста до свого внутрішнього стану, а також використанням засобів невербальної комунікації, зокрема зовнішнім виглядом співака – сценічним костюмом, зачіскою та аксесуарами (Даюк, Денисюк, 2019, с. 162).

Репертуар. Питання підбору репертуару є одним з найважливіших у вокальному виконанні та завжди було основоположним у творчій діяльності артиста-вокаліста. Вдало підібраний репертуар сприяє розвитку вокальних здібностей, удосконаленню навичок володіння голосовим апаратом, накопиченню музично-теоретичних знань, формуванню творчої індивідуальності та стилю виконання і є визначальним у діяльності як вокаліста, так і його педагога.

Мистецтвознавці акцентують увагу на тому, що грамотно підібраний репертуар відіграє важливу роль у розвитку голосу дитини та її становлення як творчої особистості. Зокрема, О. Курганова зауважує, що в останні роки простежується вплив шоу-бізнесу, передусім телевізійних проєктів, на масову аудиторію, що формує у дітей та підлітків інтерес до естрадно-вокального виконання та прагнення бути схожими на своїх кумирів і брати участь у подібних шоу (Курганова, 2016, с. 81). Звідси й виникає бажання у дітей виконувати сучасні музичні твори популярних артистів.

О. Олексюк зауважує, що підбір музичного матеріалу для дітей повинен здійснюватися за

певними критеріями. Зокрема, музичні твори мають бути: «а) високохудожніми, цікавими, педагогічно цільовідповідними; б) романтично піднесеними (створювати еталони краси); в) доступними щодо осягнення змісту та виконання; г) різноманітними (представляти різні жанри) (Олексюк, 2006, с. 87). Також вони повинні відповідати життєвому та музичному досвіду юних виконавців.

Зважаючи на особливості дитячого вокального виконання, В. Откидач зазначає, що основними складовими дитячого репертуару мають бути «класичні мініатюри, народні та сучасні пісні наспівного характеру, вокалізи. Весь цей матеріал необхідно класифікувати за ступенем вокально-технічної складності, з урахуванням змісту. Репертуар має відповідати можливостям дитячого голосу та завданням кожного етапу його розвитку» (Откидач, 2013, с. 46–47).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Поєднання вокального виконання, танцю та акторського втілення є невід'ємною частиною мистецтва естради. Також важливими є уміння працювати з мікрофоном, зовнішній вигляд артиста та репертуар. Вище перелічені засоби потрібно застосовувати так, щоб вони сприяли створенню цілісного сценічного образу виконавця. Звідси випливає одна з найголовніших особливостей музичного естрадного виступу – спілкування з глядачем, адже естрадний виконавець за допомогою засобів музичного мистецтва завжди звертається до зали та глядачів. Зважаючи на тенденції сучасної музичної естради, характеристика вокального виконання дітей в контексті поєднання вокальної складової з вище переліченими засобами сценічної виразності набуває все більшої актуальності та потребує подальших наукових досліджень.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бокоч В. А., Кузьменко-Присяжна Л. І., Остапенко Л. В. До проблеми методики навчання естрадному вокалу. *Молодий вчений*. 2017. № 8. С. 31–34.
2. Гавацко Е. П. Формування вокальних навичок у вихованців студії естрадного співу : наук.-метод. посіб. Ужгород, 2017. 65 с.
3. Даюк Ж., Денисюк В. Підготовка майбутніх співаків до вокально-сценічної професійної діяльності. *Нова педагогічна думка*. 2019. № 1. С. 161–163.
4. Дрожжина Н. В. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика. Навчальний підручник для здобувачів ступеня магістра закладів вищої освіти культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» спеціалізації «Музичне мистецтво естради». Харків: Видавництво «Естет Принт», 2019. 336 с.
5. Кавун В. М. Історико-теоретичні аспекти становлення вокального мистецтва. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ : Міленіум, 2017. Вип. 1(8). С. 160–164.

6. Красовська Л. О. Про пластику та постановку номера естрадного співака. *Культура України*. Харків : ХДАК, 2018. Вип. 61. С. 149–156.
7. Курганова Я. О. Естрадно-вокальне виконавство та освітня система в сучасному Харкові. *Культура України*. Харків : ХДАК, 2016. Вип. 54. С. 76–86.
8. Олексюк О. М. Музична педагогіка: навч. посіб. / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2006. 188 с.
9. Откидач В. М. Естрадний спів і шоу бізнес : навч.-метод. посіб. Вінниця: Нова Книга, 2013. 368 с.
10. Рось З. П. Особливості роботи з розвитку вокально-виконавської техніки естрадно-джазових співаків : навч. посіб. з метод. рек. Івано-Франківськ: «СІМІК», 2019. 66 с.
11. Самая Т. В. Естетичні проблеми саунду у естрадному вокальному виконавстві. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2015. Вип. 2. С. 193–198.
12. Соболева О. Д. Формування вокально-виконавських якостей на заняттях вокалу. *Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків : ХДАДМ, 2015. Вип. 1. С. 46–50.
13. Сухолова М. А. Значення артистичності у формуванні іміджу виконавця-вокаліста. *Інноваційна педагогіка*. 2020. Вип. 23. Т. 2. С. 110–113.
14. Ткаченко М. О. До проблеми втілення художнього образу вокального твору засобами сценічної виразності (в контексті виконавської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва). *Педагогічні науки*. 2017. № 75. Т. 2. С. 192–195.
15. Фоломєєва Н. А. Виконавська майстерність естрадного співака : навч.-метод. посіб. Суми, 2021. 169 с.
16. Хлестун О. С. Режисура української пісенної естради: стратегії творчості. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 33. С. 160–165.

REFERENCES:

1. Bokoch, V. A., Kuzmenko-Prysiashna, L. I., Ostapenko, L. V. (2017). Do problemy metodyky navchannia estradnomu vokalu [To the problem of methods of teaching pop vocals]. *Molodyi vchenyi*, 8, 31–34 [in Ukrainian].
2. Havatsko, E. P. (2017). Formuvannia vokalnykh navychok u vykhovantsiv studii estradnoho spivu [Formation of vocal skills in students of pop singing studio]. *Uzhhorod* [in Ukrainian].
3. Daiuk, Zh., Denysiuk, V. (2019). Pidhotovka maibutnikh spivakiv do vokalno-stsenichnoi profesiinoi diialnosti [Preparation of future singers for vocal and stage professional activities]. *Nova pedahohichna dumka*, 1, 161–163 [in Ukrainian].
4. Drozhzhyna, N. V. (2019). Vokalne mystetstvo estrady: istoriia, teoriia, praktyka [Pop vocal art: history, theory, practice]. *Kharkiv* [in Ukrainian].
5. Kavun, V. M. (2017). Istoryko-teoretychni aspekty stanovlennia vokalnoho mystetstva [Historical and theoretical aspects of the formation of vocal art]. *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo*, 1(8), 160–164 [in Ukrainian].
6. Krasovska, L. O. (2018). Pro plastyku ta postanovku nomera estradnoho spivaka [About callisthenics and staging of a pop singer's number]. *Kultura Ukrainy*, 61, 149–156 [in Ukrainian].
7. Kurhanova, Ya. O. (2016). Estradno-vokalne vykonavstvo ta osvitiia systema v suchasnomu Kharkovi [Pop vocal performance and educational system in modern Kharkiv]. *Kultura Ukrainy*, 54, 76–86 [in Ukrainian].
8. Oleksiuk, O. M. (2006). Muzychna pedahohika [Musical pedagogy]. *Kyiv* [in Ukrainian].
9. Otkydach, V. M. (2013). Estradnyi spiv i shou biznes [Pop singing and show business]. *Vynnytsia* [in Ukrainian].
10. Ros, Z. P. (2019). Osoblyvosti roboty z rozvytku vokalno-vykonavskoi tekhniky estradno-dzhazovykh spivakiv [Particularities of work on the development of vocal and performing technique of pop and jazz singers]. *Ivano-Frankivsk* [in Ukrainian].
11. Samaia, T. V. (2015). Estetychni problemy saundu u estradnomu vokalnomu vykonavstvi [Aesthetic problems of sound in pop vocal performance]. *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo*, 2, 193–198 [in Ukrainian].
12. Sobolieva, O. D. (2015). Formuvannia vokalno-vykonavskykh yakosteï na zaniattiakh vokalu [Formation of vocal performance qualities in vocal lessons]. *Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti*, 1, 46–50 [in Ukrainian].
13. Sukholova, M. A. (2020). Znachennia artystychnosti u formuvanni imidzhu vykonavtsia-vokalisty [The importance of artistry in forming the image of a performer-vocalist]. *Innovatsiina pedahohika*, 23, 110–113 [in Ukrainian].
14. Tkachenko, M. O. (2017). Do problemy vtilennia khudozhnoho obrazu vokalnoho tvoruz zasobamy stsenichnoi vyraznosti (v konteksti vykonavskoi pidhotovky maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva) [To the problem of the realization of the artistic image of a vocal work by means of stage expressiveness (in the context of performance training of future music teachers)]. *Pedahohichni nauky*, 75, 192–195 [in Ukrainian].
15. Folomicieva, N. A. (2021). Vykonavska maisternist estradnoho spivaka [Performing skill of a pop singer]. *Sumy* [in Ukrainian].
16. Khlystun, O. S. (2015). Rezhysura ukraïnskoi pisennoi estrady: stratehii tvorchosti [Direction of the Ukrainian song variety show: creative strategies]. *Visnyk KNUKіM. Serii: Mystetstvoznavstvo*, 33, 160–165 [in Ukrainian].

УДК 784.071.2 (477) Маланюк І.
DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-2>

Соломія-Іванна ІВАНЧУК

творча аспірантка 2-го року навчання кафедри оперного співу, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001

ORCID: 0000-0002-0314-1269

Бібліографічний опис статті: Іванчук, С.-І. (2022). Видатна українська співачка Іра Маланюк: нові знахідки та інтерпретації. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 9–16, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-2>

**ВИДАТНА УКРАЇНЬСЬКА СПІВАЧКА ІРА МАЛАНЮК:
НОВІ ЗНАХІДКИ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Мета дослідження в цілому – розгляд та оцінка вокально-виконавської творчості видатної української співачки Іри Маланюк у контексті української та європейської музичної культури ХХ століття. Мета даної статті – публікація та аналіз архівних метричних записів про народження, хрещення та миропомазання Іри Маланюк та її сестри Ельзи в метричній книзі Станіславівського кафедрального собору, яка зберігається в Державному архіві Івано-Франківської області (ДАІФО), з'ясування деяких проблем, ба навіть загадок цих метричних записів у ширшому біографічному та історичному контексті, зокрема питань латинської транслітерації та / або перекладу українських особистих імен та прізвищ у часі постання УНР, а також аналіз деяких освітніх документів Іри Маланюк, які зберігаються в її особистому архівному фонді у Грацькому університеті музики й виконавських мистецтв (Австрія). Методологія дослідження – історичний та філологічний аналіз архівних документів. Актуальність і наукова новизна. Аналіз документів, новознайдених у державних, публічних та приватних українських та австрійських архівах, уможливив по-новому поставити деякі проблеми родинної та мистецької генеалогії Іри Маланюк, а також висвітлити деякі моменти історії українського діловодства та української офіційної письмової мови. Висновки. Встановлено місце знаходження, скопійовано та проаналізовано архівні метричні записи про народження, хрещення та миропомазання Іри Маланюк та її сестри Ельзи в метричній книзі Станіславівського кафедрального собору. Розглянуто проблему конфесійної приналежності Ельзи та Іри. З'ясовано питання латинської транслітерації та перекладу українських особистих імен та прізвищ у часі постання УНР. Проаналізовано деякі освітні документи Іри Маланюк у контексті її творчої біографії.

Ключові слова: Іра Маланюк, Ельза Маланюк, метричні записи, матура.

Solomiya-Ivanna IVANCHUK

2nd-year creative postgraduate student at the Opera Singing Department, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Architect Horodetsky Str., 1-3/11, Kyiv, Ukraine, 01001

ORCID: 0000-0002-0314-1269

To cite this article: Ivanchuk, S.-I. (2022). Vydatna ukrainska spivachka Ira Malaniuk: novi znakhidky ta interpretatsii [Outstanding Ukrainian Singer Ira Malaniuk: New Findings and Interpretations]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 9–16, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-2>

**OUTSTANDING UKRAINIAN SINGER IRA MALANYUK:
NEW FINDINGS AND INTERPRETATIONS**

*The purpose of the research as a whole is examining and evaluating the vocal and performing creative work of the outstanding Ukrainian singer Ira Malaniuk in the context of Ukrainian and European musical culture of the 20th century. The purpose of this article is the publication and analysis of archival records of the birth, baptism and confirmation of Ira Malaniuk and her sister Elsa in the record book of the Stanislav Cathedral, which is kept in the State Archives of the Ivano-Frankivsk Region (DAIFO), clarification of some problems, and even the mysteries of these metric records in a wider biographical and historical context, in particular issues of Latin transliteration and/or translation of Ukrainian personal names and surnames at the time of the formation of the Ukrainian National Republic (UNR), as well as an analysis of some educational documents of Ira Malaniuk, which are stored in her personal archive fund at the Graz University of Music and Performing Arts (Austria). **Research methodology** is historical and philological analysis of archival documents. **The relevance and scientific novelty.** The analysis of documents newly found in public and private Ukrainian and Austrian archives made it possible to pose some problems of the family and artistic genealogy of Ira Malaniuk in a new way as well as to highlight some moments of the history of Ukrainian official paper work*

and Ukrainian official written language. **Conclusions.** The location of the archival metrical records of the birth, baptism and anointing of Ira Malaniuk and her sister Elsa in the metrical book of the Stanislav Cathedral was established, copied and analyzed. The problem of confessional affiliation of Elsa and Ira is considered. The issue of Latin transliteration and translation of Ukrainian personal names and surnames at the time of the UNR formation is clarified. An analysis of educational documents of Ira Malaniuk is made in the context of her creative biography.

Key words: Ira Malaniuk, Elsa Malaniuk, metric records, matura.

Актуальність теми дослідження. Видатна українська співачка Іра Маланюк (1919–2009) – унікальний приклад інтеграції видатної української музикантки-співачки у західну музичну культуру без втрати питомих особливостей української вокальної школи та особистої мистецької індивідуальності. Досліджування біографії та творчого спадку Іри Маланюк важливе не тільки для історії вокалу та української музики, а й у загальному культурологічному плані для історії міжкультурних зв'язків, гендерної історії тощо. Втім, до 1991 року ім'я та творчість Іри Маланюк були цілком невідомі в Україні. Ба більше, й досі її загальна та творча біографія залишається дослідженою недостатньо: в ній є багато лакун, ба навіть загадок.

Аналіз найновіших досліджень і публікацій. Загальнодоступними джерелами Іриної біографії є відомі мемуари Іри Маланюк, опубліковані німецькою мовою (Malaniuk, 1998) та в українському перекладі (Маланюк, 2001), а також вийшла двома виданнями монографія Стефанії Павлишин «Історія однієї кар'єри» (Павлишин, 1994; 2012), яка була написана у співробітництві з Ірою на основі тих-таки матеріалів, що постали основою її мемуарів. Однак, цих публікацій цілком недостатньо для з'ясування усіх питань життя та творчості співачки. Серед найновіших публікацій, присвячених Ірині біографії, слід згадати статтю Т. Казарцевої (Казарцева, 2017). Дрогобицькі дослідники О. Німлович та Л. Філоненко порівняли творчі шляхи Соломії Крушельницької та Ірини Маланюк (Німлович; Філоненко, 2013). 2019 року польська журналістка С. Ружицька оприлюднила у варшавському часописі «Kurier Galicyjski» цікаве інтерв'ю з українською музикознавицею Г. Карась (Różycka; Karaś, 2019).

Мета дослідження в цілому – розгляд та оцінка вокально-виконавської творчості Іри Маланюк у контексті української та європейської музичної культури ХХ століття. Мета даної статті – публікація та аналіз архівних метричних записів про народження, хрещення та миропомазання Іри Маланюк та її сестри Ельзи в метричній книзі

Станиславівського катедрального собору, яка зберігається в Державному архіві Івано-Франківської області (ДАІФО), з'ясування деяких проблем, ба навіть загадок цих метричних записів у ширшому біографічному та історичному контексті, зокрема питань латинської транслітерації та / або перекладу українських особистих імен та прізвищ у часі постанови УНР (Української Народної Республіки), а також аналіз деяких освітніх документів Іри Маланюк, які зберігаються в її особистому архівному фонді у Грацькому університеті музики й виконавських мистецтв (Австрія).

Наукова новизна. Працюючи над нашим дослідженням, ми звернулися до державних, публічних та приватних українських та австрійських архівів, в яких зберігаються документи Іри Маланюк. Аналіз новознайдених документів уможливив по-новому поставити деякі проблеми родинної та мистецької генеалогії Іри Маланюк, а також висвітлити деякі моменти історії українського діловодства та української офіційної письмової мови.

Виклад основного матеріалу. Іра Маланюк народилася 1919 року у місті Станиславів (також називаному Станіслав та Станіславополь, нині Івано-Франківськ) у неординарній інтелігентній родині українського шляхетно-священницького походження. Її батько був військовим лікарем в австрійському війську, а після закінчення Другої світової війни – полковником медичної служби в українському війську й славився як відданий український патріот; дід з материного боку працював доктором місцевої залізниці; бабуня з батькового боку належала до роду Крушельницьких; бабуня з материного боку мала австрійське шляхетне походження.

У Станиславові Іра здобула загальну середню освіту гімназійного рівня, а також початкову музичну й вокальну освіту та сценічний досвід. Відтак вона продовжила свою загальну, музичну та вокальну освіту у Львівському університеті, Львівській музичній консерваторії імені Кароля Шимановського в класі професора Адама Дідура та приватно у професорки Лідії Улуханової. Дебютувала на сцені Львівського оперного

театру у травні 1939 року. Від грудня 1939 року по 1944 рік, за часів радянського та німецького правління, успішно виступала у Львівському оперному театрі як солістка.

У лютому 1944 року Іра Маланюк їде стажуватися у Віденській консерваторії, тоді називаній Музичною школою міста Відня (Musikschule der Stadt Wien), нині – Приватним університетом музики та мистецтва міста Відня (Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien) у класі видатної співачки сопрано та професорки вокалу Анни Бар-Мільденбург (Anna Bahr-Mildenburg), уродженої Анни Бельшан фон Мільденбург (Anna Bellschan von Mildenburg), учениці видатної співачки мецо-сопрано Рози Папір (Rosa Papier), а також Козіми Вагнер (Cosima Wagner) та Густава Малера (Gustav Mahler).

Восени 1945 року Іра стає оперною солісткою в австрійському місті Граці, в 1947 році – у швейцарському Цюріху, від 1952 року в німецькому Мюнхені і паралельно – у німецькому Штутгарті, а також в Австрії – у Віденській Державній опері й нарешті у Віденській Фольксопері, поволі здобуваючи міжнародне визнання, зокрема отримує почесне звання Kammersängerin (приблизно аналогічне званню Народної артистки України) двічі: в Мюнхені (Німеччина) та Відні (Австрія).

Творчий шлях Іри Маланюк можна поділити на чотири періоди:

(1) український період у Станіславові та Львові (навчання та кар'єра солістки Львівського оперного театру): 1936–1944;

(2) період навчання та адаптації до західної оперної сцени в Австрії (Відень, Грац) та Швейцарії (Цюріх): 1944–1952;

(3) період розквіту голосу та сценічного таланту (Мюнхен, Штутгарт, Байройт, Відень, Зальцбург): 1952–1970;

(4) період переходу до педагогічної роботи у Грацькій вищій школі музики (нині – Грацький університет музики й виконавських мистецтв): 1970–1991.

До 1991 року про Іру Маланюк в Україні ніхто й не згадував. А сама співачка завжди пам'ятала про свій, кажучи її словами, «благословенний, розтерзаний край» (Маланюк, 2001, 11). Вона співала та записувала професійні обробки українських народних пісень та солоспіви українських композиторів, брала активну участь у діаспорному культурному житті. Щойно після її відвідин Львова 1994 року ім'я і творчий спадок співачки повертаються на батьківщину.

У Державному архіві Івано-Франківської області (ДАІФО) зберігається метрична книга Станіславівської греко-католицької катедри (сьогоднішнього Івано-Франківського кафедрального храму Святого Воскресіння) під назвою «Метрика народжених», де записано метричні відомості про народження, хрещення та миропомазання (конфірмацію) Іриної старшої сестри Ельзи та самої Іри. Це надзвичайно цікавий документ для історії не тільки самої Іри та всієї родини Маланюків, а й для історії української архівістики, ба й української мови.



Ілюстрація 1. Метричний запис про народження Ельзи та Іри Маланюк (ДАІФО, ф. 621, оп. 2, спр. 67, арк. 92 звор. С. 190. Фрагмент)

Йосиф (або Осип) Маланюк був записаний як «Josephus» з «ph» та латинським закінченням «us», Александер (тоді в Галичині могли писати і Александер, і Олександр, але наприкінці майже завжди писали «дер», а не «др») Жуковський – як «Alexander» з латинським «x» (а не «ks»), Іван Гордієвський – як «Joannes» («Йоан» із латинським закінченням «es»). Ім'я Іриної нанашки (хресної матері) Владислави Ясеницької було златинізоване як «Vladislava» з використанням літер «V» та «i», а не польських літер «W» та «u». Тринном (потрійне ймення) Іриної сестри було на латинський лад записано як «Elsa Paulina Gabriela», українською цьому написанню мало відповідати потрійне ім'я «Ельза Павліна Габрієла» (або «Павліна Габрієля») (коментар щодо причин вибору цих імен див. понижче).

Ясна річ, нас найбільше цікавить написання бінома (подвійного ймення) самої Іри: обидва її ймення теж були златинізовані як «Irena Stephania». Як їх вимовляли Ірині батьки, напевно, вже ніколи не пощастить дізнатися: чи на польський лад як «Ірена Стефанья» чи на український лад як «Ірина Стефанья» (або «СтефАнія» чи, можливо, «СтефанІя», як наголошує у своїй пісні гурт-переможець конкурсу «Євробачення» 2022 року «Калуш»), ба навіть як «Ірина СтепАнія». Так чи так, співачка обрала своїм сценічним ім'ям димінутив (здрібніло-пестливу форму) «Іра», а згодом стала вживати його і як своє єдине офіційне особисте ймення.

Далі звернімося до проблеми дати 29 січня 1919 року, якою датуються записи про народження, хрещення та миропомазання Ельзи (номер 87) та Іри (номер 88) на сторінці 190 метричної книги. Насамперед, постає питання, чому ці два записи зроблені поряд, адже народжена 1913 року Ельза була на шість років старша від Іри, народженої 1919 року, тож запис про народження Ельзи мав бути зроблений ще 1913 року, й саме в цей запис мала бути вписана дата її миропомазання (конфірмації), хай навіть цей обряд був (гіпотетично) здійснений пізніше, а саме 29 січня 1919 року, нібито в Ірин день народження.

Також досить дивним є те, що народження, хрещення й миропомазання Іри мають одну дату 29 січня 1919 року, ніби вони відбулися в один день, що практично малоімовірно. До речі, в записі про Ельзу є три дати, а в записах усіх

інших новонароджених – дві дати: народження та хрещення з миропомазанням.

Постає ще й таке питання. У метричних книгах записувалися дати народження та хрещення з миропомазанням, але самі ці записи не датувалися, а тільки пронумеровувалися впродовж календарного року. Тож записи на сторінці 190 про Ельзу та Іру не могли бути зроблені раніше від дати народження та хрещення Ельзи 29 січня 1919 року, але були пронумеровані як останні записи 1918 року числами 87 та 88. Тимчасом, першим записом за 1919 рік під номером 1 було зареєстроване народження та хрещення й миропомазання іншої дитини, що відбулися відповідно 8 та 9 січня 1919 року, тож за логікою цей запис мав бути зроблений раніше за записи про Ельзу та Іру та розташований у метричній книзі нижче за них.

Відповідь на перше питання є доволі проста. Оскільки у греко-католицькій церкві миропомазання (мирування, конфірмація), проводиться одразу після хрещення, а не після досягнення певного віку, як у римо-католицькій церкві, можна виснувати, що Ельза була хрещена саме в римо-католицькій церкві. Як відомо зі спогадів Іри Маланюк, Ельза й пізніше була римо-католичкою на відміну від греко-католички Іри (Маланюк, 2001, 23).

Можна також припустити, що причиною вибору римо-католицької конфесії для Ельзи могло бути те, що Ельзина та Ірина бабуся Габрієла фон Ключаріч (або Габрієля фон Ключарич) належала до римо-католицького віросповідання – очевидно, саме на її честь Ельза отримала своє третє ім'я у триномі (потрійному імені). Так само римо-католичкою була й Ельзина та Ірина мати Ольга Жуковська-Маланюк, народжена у Штокерау в Нижній Австрії. Як відомо, тодішні звичаї допускали розбіжність християнського віросповідання, ба навіть національної ідентифікації всередині однієї родини. До речі, другим ім'ям Ельзи було Павліна в честь бабусі з батькового боку Павліни Крушельницької-Маланюк, а перше ім'я Ельза очевидно мало нагадувати про Ельзу з Ріхард-Вагнерового «Логенгіна».

Тож можна припустити, що первісні записи про народження та хрещення Ельзи були зроблені 1913 року в якійсь римо-католицькій церкві, можливо, у Станиславові, а хрестив її священник із чеським прізвищем Ришави чи

Рішаві (Rušavy). Миропомазання Ельзи у Станиславівському греко-католицькому катедральному соборі 1919 року означало її символічний перехід або прийняття до греко-католицької церкви в момент, коли здавалося, що Галичина має шанс стати частиною новоствореної Української держави.

Цим пояснюється й той факт, що в записі римо-католички Ельзи є три окремі дати, тоді як у греко-католицьких дітей – дві, бо миропомазання їм проводилося під час хрещення.

Завважмо, що так багато уваги приділяється Ельзі не тільки з формальних документальних причин, а й тому, що Ельза насправді відіграла дуже важливу роль у житті Іри як обдарована музикантка-піаністка, професійна лікарка, вірна родичка, подруга та товаришка, а в останніх десятиліттях Ельзиною сестри були фактично єдиною родиною. Як написала Іра у мемуарах, «смерть моєї найдорожчої сестри у 1978 році стала гіркою втратою, найбільшим нещастям, яке мені довелося пережити» (Маланюк, 2001, 25).

Щодо другого питання, а саме датування Іриних народження, хрещення та миропомазання однією датою 29 січня 1919 року, то інших подібних випадків у метричній книзі знайти не пощастило, тож цей факт можна вважати унікалом, який пов'язаний, вірогідно, з тим, що цей запис був внесений у книгу значно пізніше, коли батьки та парох вже не пам'ятали дату Іриних хрещення та миропомазання, тож вписали ці обряди під датою Іриною народження, яку вони напевно аж ніяк не могли забути. Також під цією датою вписали і греко-католицьке миропомазання Ельзи, яке, можливо, й назагал не проводилося, принаймні не проводилося так урочисто, як зазвичай відбувається ця знаменна подія в римо-католицькій церкві.

Щодо третього питання завважмо, що записи в метричній книзі щодо Ельзи та Іри не тільки мають номери 87 та 88 за 1918 рік, а ще й зроблені латиною. Перехід на українську мову та абетку почався у книзі щойно з наступної сторінки 191 (запис 3 від 10-12 січня 1919 року). Наразі факт невідповідності датування запису 1919 року попереднім 1918 роком не вкладається в будь-яку логіку, хіба можна припустити, що зверху сторінки 190 просто залишалось порожнє місце, куди й були вписані латиною відомості щодо Ельзи та Іри, можливо, аби не

перекладати запис про народження Ельзи українською мовою. Так чи так, наразі ця хронологічна невідповідність залишається загадковою, а збіг дати Іриною народження з датою хрещення та миропомазання бере під сумнів саму вірогідність дати проведення цих обрядів.

Щодо переходу метричної книги на українську мову та шрифт, то він був, очевидно, викликаний розпорядженням уряду ЗУНР, який переїхав з Тернополя до Станиславова на початку січня 1919 року. Після ухвалення Акту Злуки ЗУНР та УНР від 22 січня 1919 року, ЗУНР найменовано ЗО УНР. Значмо, що аббревіатура ЗУНР розшифровувалася за тодішнім правописом як «Західно-Українська Народна Республіка» (саме так! – в Галичині також писалося: «Народня»), УНР як «Українська Народна Республіка», а ЗО ЗУНР як «Західна Область Української Народної Республіки» (саме так!) (Вістник державних законів і розпорядків Західної області Української Народної Республіки, 1919).

Як відомо, Іра Маланюк не мала дітей і нащадків, а прибрана донька її сестри Ельзи, якою після Ельзиною смерті опікувалася Іра, зробивши її своєю спадкоємицею, була дуже далека від музичного мистецтва та української культури. Тож Іра подбала про долю свого архіву, заповівши його Грацькому університетові музики й виконавських мистецтв (як тепер зветься цей вищий музичний навчальний заклад).

Незважаючи на всі перипетії воєнних і післявоєнних років, Ірі вдалося зібрати великий архів, який нині зберігається у 27 коробках. В архіві зберігаються офіційні документи, договори, листування, концертні та оперні програмки й буклети, критичні статті, репертуарні списки, матеріали для написання мемуарів тощо. Свого часу матеріали архіву стали підґрунтям для написання монографії Стефанії Павлишин про Іру Маланюк та мемуарів самої Іри Маланюк, але там є ще дуже багато недовіджених матеріалів.

Наприклад, «Шкільне свідоцтво» за перший 1937/38 рік навчання у Львівській музичній консерваторії імені Кароля Шимановського від 24 червня 1938 року засвідчує, що 18-річна Іра отримала від свого професора Адама Дідура оцінку «дуже добре» зі «солового співу», а з фортепіано як додаткового предмета – просто добре (UAKUG/NIM_009. Świadectwo szkolne).

Також маємо дуже цікаву інформацію про Ірину матуру (випускні іспити середньошкільної освіти) в атестаті зрілості після гімназичного навчання. 15 лютого 1938 року комісія визнала успішним проходження іспитів, присудила Ірі атестат та рекомендувала її до здобуття вищої освіти. Цікаво, що молода Іра, яка тоді частенько хворіла, отримала лише одну оцінку «дуже добре» з релігії та одну оцінку «добре» з німецької мови; вся решта оцінок з польської мови, історії, фізики та хімії, латини, філософії та географії були «задовільними» (UAKUG/NIM_009. Reifeprüfungszeugnis).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Встановлено місце знаходження, скопійо-

вано та проаналізовано архівні метричні записи про народження, хрещення та миропомазання Іри Маланюк та її сестри Ельзи в метричній книзі Станиславівської катедрі. Розглянуто проблему конфесійної приналежності Ельзи та Іри. З'ясовано питання латинської транслітерації та перекладу українських особистих імен та прізвищ у часі постановня УНР. Проаналізовано освітні документи Іри Маланюк у контексті її творчої біографії. Вивчення проблем та загадок життя та творчості Іри Маланюк у контексті Львівської вокальної школи, зокрема архівних документів, безсумнівно відкриє та з'ясує ще багато цікавих сторінок української музичної історії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович М. Між двома світовими війнами : Спогади : У 2 ч. / упоряд. О. Долгий. Київ : Поліграфіст, 2003. 540 с.
2. Вістник державних законів і розпорядків Західної області Української Народної Республіки. Вип. 1. 31.01.1919. URL : https://uk.m.wikisource.org/wiki/%D0%92%D1%96%D1%81%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%BA_%D0%94%D0%97%D0%A0_%D0%97%D0%9E%D0%A3%D0%9D%D0%A0/1 (дата звернення: 15.09.2022).
3. Державний архів Івано-Франківської області (ДАІФО). Ф. 621, оп. 2, спр. 67. [Метрика Станиславівської катедрі, 1913–1927]. Арк. 92 звор. [Метричний запис про народження Ельзи та Іри Маланюк].
4. Жишків М. А. Львівська вокальна школа другої половини XIX – першої половини XX століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 муз. мистецтво. Львів : Львів. держ. муз. академія ім. М. В. Лисенка, 2006. 246 с.
5. Казарцева Т. Каммерзенгерін Іра Маланюк: «Я українка з Галичини» *Українська музика : Науковий часопис*. Львів : 2017. № 4(26). С. 113–120.
6. Карась Г. Основні етапи розвитку музичної культури української діаспори *Вісник Прикарпатського університету : Мистецтвознавство*. 2004. Вип. VI. Івано-Франківськ : Плай, 2004. С. 3–12.
7. Маланюк І. Голос серця: Автобіографія співачки / Пер. з нім. А. Ільницька. Львів : Видавництво Collegium musicum, 2001. 306 с.
8. Німилович О.; Філоненко Л. Виконавсько-педагогічні традиції у творчості славетних співачок С. Крушельницької й І. Маланюк *Молодь і ринок*. Дрогобич : Дрогоб. держ. пед. ун-т, 2013. № 9(104). С. 44–48.
9. Павлишин С. Історія однієї кар'єри. Львів, 1994.
10. Павлишин С. Історія однієї кар'єри. Львів : Ліга-Прес, 2012. 190 с.
11. Шуляр О. Д. Історія вокального мистецтва: У 2-х ч. / Ч. 1. Вид. 2-ге. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарп. нац. ун-ту ім. В. Стефаніка, 2014. 391 с.; Ч. 2. Івано-Франківськ : Плай, 2012. 360 с. С. 335–336.
12. Malaniuk I. Stimme des Herzens: Autobiographie einer Sängerin. Wien : Ibero Verlag, 1998. 255 S.
13. Różycka S.; Karaś H. Królowa światowej opery rodem ze Stanisławowa *Kurier Galicyjski*. Warszawa. Nr. 2(318). 1–14.02.2019. S. 19–20.
14. Universitätsarchiv der Kunstuniversität Graz. Nachlass Ira Malaniuk (UAKUG/NIM). UAKUG/NIM_009. Studium 1934–1939. Malaniuk Irena Stefanie. Reifeprüfungszeugnis. 24.09.1938. Übersetzung aus dem Polnischen. S. 1–2.
15. Universitätsarchiv der Kunstuniversität Graz. Nachlass Ira Malaniuk (UAKUG/NIM). UAKUG/NIM_009. Studium 1934–1939. Malaniukówna Irena. Świadectwo szkolne. Lwowskie Konserwatorium Muzyczne im. Karola Szymanowskiego. 1937/38. S. 1.

REFERENCES

1. Antonovych M. (2003). *Mizh dvoma svitovymy vijnamy: Spohady* [Between Two World Wars: Memories]: U 2 ch. Uporiad. O. Dolhyj. Kyjiv : Polihrafist. 540 s. [in Ukrainian].
2. Vistnyk derzhavnykh zakoniv i rosporiadkiv Zakhidnoji oblasti Ukrajins'koji Narodnoji Respublyky (1919) [Bulletin of State Laws and Regulations of the Western Region of the Ukrainian National Republic]. Issue. 1. 31.01.1919. URL : https://uk.m.wikisource.org/wiki/%D0%92%D1%96%D1%81%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%BA_%D0%94%D0%97%D0%A0_%D0%97%D0%9E%D0%A3%D0%9D%D0%A0/1 (date of access: 15.02.2022). [In Ukrainian].
3. State Archive of the Ivano-Frankivsk Region (DAIFO). Fund 621, inventory 2, file 67. [Metrics of the Stanislavsky Cathedral, 1913–1927]. Fol. 92v. [Metric record of the birth of Elsa and Ira Malanyuk].

4. Zhyshkovych M. A. (2006). *L'vivs'ka vokal'na shkola druhoji polovyny XIX – pershoji polovyny XX stolittia* [Lviv vocal school of 2nd half of 19th and 1st half of 20th century] : dys. ... kand. mystectvoznav. : 17.00.03 muz. mystectvo. L'viv : L'viv. derzh. muz. akademija im. M. V. Lysenka. 246 s. [in Ukrainian].
5. Kazarceva T. (2017). *Kammersängerin Ira Malaniuk: «Ja ukrajinka z Halychyny»* [Kammersängerin Ira Malaniuk: «I am Ukrainian from Galicia»] In: *Ukrajins'ka muzyka : Naukovyj chasopys*. L'viv. No. 4(26). S. 113–120 [in Ukrainian].
6. Karas' H. (2004). *Osnovni etapy rozvytku muzychnoji kul'tury ukrajins'koji diaspory* [The main stages of the development of the musical culture of the Ukrainian diaspora] In: *Visnyk Prykarpats'koho universytetu : Mystectvoznavstvo*. 2004. Vyp. VI. Ivano-Frankivs'k : Plaj. S. 3–12 [in Ukrainian].
7. Malaniuk I. (2001). *Holos sercja: Avtobiografija spivachky* [Voice of the heart: Autobiography of a singer] Per. z nim. Alla Il'nye'ka. L'viv : Vydavnytvo Collegium musicum. 306 s. [in Ukrainian].
8. Nimylovych O.; Filonenko L. (2013). *Vykonavs'ko-pedahohichni tradyciji u tvorhosti slavetnykh spivachok Solomiji Krushel'nyts'koji j Iryny Malaniuk* [Performing and pedagogical traditions in the creative work of the famous singers S. Krushelnytska and I. Malaniuk] In: *Molod'i rynek*. Drohobych : Drohob. derzh. ped. un-t. No. 9(104). S. 44–48 [in Ukrainian].
9. Pavlyshyn S. (1994). *Istorija odnijeji kar'jery* [The story of a career]. L'viv [in Ukrainian].
10. Pavlyshyn S. (2012). *Istorija odnijeji kar'jery* [The story of a career]. L'viv : Liha-Pres. 190 s. [in Ukrainian].
11. Shuliar O D. (2014; 2012). *Istorija vokal'noho mystectva: U 2-kh ch.* [History of vocal art: In 2 issues]. Ch. 1. Vyd. 2-he. Ivano-Frankivs'k : Vyd-vo Prykarp. nac. un-tu im. V. Stefanyka. 391 s.; Ch. 2. Ivano-Frankivsk : Plaj. 360 s. S. 335–336 [in Ukrainian].
12. Malaniuk I. (1998). *Stimme des Herzens: Autobiographie einer Sängerin*. Wien : Ibero Verlag. 255 S.
13. Różycka S.; Karaś H. (2019). *Królowa światowej opery rodem ze Stanisławowa* In: *Kurier Galicyjski*. Warszawa. Nr. 2(318). 1–14.02.2019. S. 19–20.
14. Universitätsarchiv der Kunstuniversität Graz. Nachlass Ira Malaniuk (UAKUG/NIM). UAKUG/NIM_009. Studium 1934–1939. Malaniuk Irena Stefanie. Reifeprüfungszeugnis. 24.09.1938. Übersetzung aus dem Polnischen. S. 1–2.
15. Universitätsarchiv der Kunstuniversität Graz. Nachlass Ira Malaniuk (UAKUG/NIM). UAKUG/NIM_009. Studium 1934–1939. Małaniukówna Irena. Świadectwo szkolne. Lwowskie Konserwatorium Muzyczne im. Karola Szymanowskiego. 1937/38. S. 1.

УДК 78.0711; 78.071.2 (477) (437.6)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-3>

Ганна КАРАСЬ

доктор мистецтвознавства, професор, заслужений працівник культури України, професор кафедри методики музичного виховання та диригування,

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,

вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76018

ORCID: 0000-0003-1440-7461

Бібліографічний опис статті: Карась, Г. (2022). Резонанс хорової творчості Миколи Леонтовича у міжвоєнній Чехо-Словаччині. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 17–23, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-3>

РЕЗОНАНС ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА У МІЖВОЄННІЙ ЧЕХО-СЛОВАЧЧИНІ

Актуальність дослідження творчості видатного українського композитора Миколи Леонтовича (1877–1921), 145-річчя від дня народження котрого відзначаємо цього року, зумовлена прагненням осмислювати це явище у контексті присутності його у світовому культурному просторі. Метою нашої статті є висвітлення резонансу хорової творчості Миколи Леонтовича у міжвоєнній Чехо-Словаччині як фактору збереження української національної ідентичності в умовах діаспори і пропагування української музичної культури в іносередовищі. Методологія дослідження базується на поєднанні загальнонаукових та спеціальних мистецтвознавчих методів, зокрема історико-культурологічного та феноменологічного. Зазначений методологічний підхід дозволяє розглянути популяризацію творчості українського композитора як результату зусиль представників різних сфер музичного мистецтва (диригентів, учасників хорових колективів, музикознавців, критиків), створення культурно-музичної практики в умовах еміграції як феноменального явища. Наукова новизна дослідження полягає у комплексному висвітленні резонансу творчості Миколи Леонтовича у міжвоєнній Чехо-Словаччині на основі мало вивчених і нових джерел і введенні їх до наукового обігу. Висновки. Актуалізація хорової спадщини Миколи Леонтовича українською діаспорою в умовах міжвоєнного періоду була фактором збереження її національної і культурної ідентичностей, маніфестацією незламності духу нашого народу, який боровся за незалежність і свободу, засобом популяризації і утвердження її у світовому культурному просторі. Видатний український диригент Олександр Кошиць як один із перших інтерпретаторів хорових творів М. Леонтовича пропагував їх, вводячи до репертуару Української Республіканської Капели. Його помічниця, субдиригентка капели Платонида Щуровська-Россіневич у міжвоєнний період стає ключовою фігурою українського хорового процесу в ЧСР і активно виконує твори М. Леонтовича з хоровими колективами, якими керувала впродовж більше двадцяти років. Актуалізації творів композитора сприяло їх введення до хорових збірників та пісенників. Наукове осмислення хорової обробки української народної пісні за межами України вперше було здійснено чеськими музикознавцями Зденеком Неедли та Ярославом Кржжічкою.

Ключові слова: хорова творчість Миколи Леонтовича, диригенти, резонанс, діаспора, культурна і національна ідентичність, міжвоєнна Чехо-Словаччина.

Hanna KARAS

Doctor of Arts, Professor, Honored Worker of Culture of Ukraine, Professor of Department of Music Education and Conducting Methods, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 57 Shevchenko Str., Ivano-Frankivsk, Ukraine 76018

ORCID: 0000-0003-1440-7461

To cite this article: Karas, H. (2022). Rezonans khorovoi tvorchosti Mykoly Leontovycha u mizhvoieniui Chekho-Slovachchyni [The resonance of Mykola Leontovych's choral work in the interwar period Czechoslovakia]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 17–23, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-3>

THE RESONANCE CHORAL WORK OF MYKOLA LEONTOVYCH IN INTERWAR CZECHOSLOVAKIA

The relevance of the study of the work of the outstanding Ukrainian composer Mykola Leontovych (1877–1921), the 145th anniversary of whose birth we celebrate this year, is due to the desire to understand this phenomenon in the context of his presence in the world cultural space. The purpose of our article is to highlight the resonance of Mykola

Leontovych's choral work in interwar Czechoslovakia as a factor in preserving Ukrainian national identity in the diaspora and promoting Ukrainian musical culture in a foreign environment. The research methodology is based on a combination of general scientific and special art studies methods, in particular historical-cultural and phenomenological. The specified methodological approach allows us to consider the popularization of the work of the Ukrainian composer as a result of the efforts of representatives of various fields of musical art (conductors, members of choral groups, musicologists, critics), the creation of cultural and musical practice in conditions of emigration as a phenomenal phenomenon. The scientific novelty of the research lies in the comprehensive coverage of the resonance of Mykola Leontovych work in interwar Czechoslovakia on the basis of little-studied and new sources and their introduction into scientific circulation. Conclusions. The actualization of Mykola Leontovych choral heritage by the Ukrainian diaspora in the interwar period was a factor in the preservation of its national and cultural identities, a manifestation of the indomitable spirit of our people who fought for independence and freedom, a means of popularizing and establishing it in the world cultural space. The prominent Ukrainian conductor Oleksandr Koshyts, as one of the first interpreters of M. Leontovych choral works, promoted them, introducing them to the repertoire of the Ukrainian Republican Chapel. His assistant, the sub-conductor of the chapel, Platonida Shchurovska-Rossinevych, in the interwar period became a key figure in the Ukrainian choral process in the Czech SSR and actively performed the works of M. Leontovych with the choral groups she led for more than twenty years. The updating of the composer's works was facilitated by their inclusion in choral collections and songbooks. The scientific interpretation of the choral treatment of the Ukrainian folk song was first carried out by the Czech musicologist Zdenek Neyedly and Yaroslav Krzychka.

Key words: choral work of Mykola Leontovych, conductors, resonance, diaspora, cultural and national identity, interwar Czechoslovakia.

Актуальність проблеми. Хорова спадщина видатного українського композитора Миколи Леонтовича (1877–1921), 145-річчя від дня народження котрого відзначаємо цього року, впродовж ХХ століття завоювала культурний простір багатьох країн, свідченням чого є перетворення його обробки «Щедрик» у світовий музичний бестселлер. Тож, *актуальність* дослідження зумовлена прагненням осмислити джерела цього явища.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Висвітлення резонансу творчості Миколи Леонтовича у міжвоєнній Чехо-Словаччині частково висвітлено у монографіях Г. Карась (Карась, 2012; Карась, 2022) та Т. Пересунько (Пересунько, 2019). Джерельною базою для узагальнень слугували спогади П. Щуровської-Россіневич, вперше опубліковані нами (Карась, 2022), а також спогади учасників її хорів Д. Петрівського (Петрівський, 1972) та І. Шох (Шох, 2006), нотні збірники із фондів Слов'янської бібліотеки Національної бібліотеки Чеської Республіки.

Мета дослідження – висвітлення резонансу хорової творчості Миколи Леонтовича у міжвоєнній Чехо-Словаччині як фактору збереження української національної ідентичності в умовах діаспори і пропагування української музичної культури в іносередовищі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Першим інтерпретатором хорових творів Миколи Леонтовича був Олександр Кошиць (1875–1944). Саме йому належить не тільки перше виконання обробки української народної

пісні «Щедрик» в 1916 році хором університету св. Володимира в Києві, а й популяризація творчості композитора Українською Республіканською Капелою (далі – Капела), яка була створена за ініціативи Симона Петлюри на основі Закону про неї, затвердженого Директорією. О. Кошиць писав, що вибори диригента Капели відбувалися в музичному відділі Міністерства освіти УНР за участю Я. Якименка (Степового), К. Стеценка, М. Леонтовича, С. Шишківського та О. Кошиця. Серед кандидатів на пост диригента було висунуто К. Стеценка, О. Приходька, М. Леонтовича і О. Кошиця. Всі кандидати, крім О. Кошиця, зняли свої кандидатури. В результаті голосування художнім керівником Капели було обрано О. Кошиця, помічником – П. Щуровську, професором співу Гр. Тучапського (Карась, 2022, с. 282).

Тож, М. Леонтович був особисто причетним до створення Капели, яка розпочала свій триумфальний концертний хід Європою з весни 1919 року у молодій демократичній Чехо-Словаччині (далі – ЧСР).

У програмі концертів, які відбулися у Сметановій залі в Празі, 14 квітня 1919 року Капела виконує «Щедрик» і «Прялю», 15 квітня – кант про Почаївську Божу Матір «Ой зійшла зоря» і «Прялю», 17 квітня – «Щедрик»

Відомою, що в репертуарі Капели, окрім вище названих, були такі обробки М. Леонтовича: «Ой, там за горою», «Коза», «Дударик», «Чого Івасю змарнів», «Ой у полі при дорозі», «Зайчик», «Ой, вийду я на улицу», «Мак», «Ой, з-за гори тай стовпом дим», «Женчичок»

бренчичок», «За городом качки пливуть», «Ой, темная, тай невидная ніченька» (Українська пісня, 1929, с. 28). Загалом, це 15 творів.

Їхнє високопрофесійне виконання завоювало високу оцінку чеських музичних критиків та професорів Зденека Неєдли, Йозефа Гуттера, Ярослава Кржічки, Владіміра Бальтасара (Українська пісня, 1929, с. 40–68).

У своїй науковій розвідці про Українську Республіканську Капелу і нашу народну пісню З. Неєдли писав, що у пісні «Ой пряду, пряду» М. Леонтович «...виявив такий сильний баладний характер, що підняв її прямо у трагічну атмосферу правдивої балади, надавши їй таким чином особливу, високу цінність. То є одна з найкращих (коли загалом не найкраща) з тих обробок народних пісень» (Nejedlý, 1920, с. 41).

Характеризуючи «Щедрика», З. Неєдли підкреслює, що, «...завдяки такій мистецькій управі з простого мотиву виростає композиція, незміримої внутрішньої рухливості, і надзвичайно оригінальна своїми характеристиками» (Nejedlý, 1920, с. 42).

Огляд творчості українських композиторів М. Лисенка, К. Стеценка, О. Кошиця і М. Леонтовича дали підстави З. Неєдли виснувати: «Українська хорова творчість пішла в цьому напрямку дуже далеко і досягнула дуже цінних наслідків: утворила свій власний характеристичний стиль аранжувань, звільнила і поглибила ведення поодиноких голосів, а також піднесла цей сорт хорової, композиції на високу ступінь правдивої вокальної поліфонії, затримавши разом з тим її народний характер» (Nejedlý, 1920, с. 44).

Субдиригентка і помічниця О. Кошиця в Українській Республіканській Капелі Платоніда Щуровська-Россіневич (1893–1973), залишившись в ЧСР в 1922 році, стає ключовою фігурою українського хорового процесу. Вона очолює хори Українського Високого педагогічного інституту імені М. Драгоманова, Української Господарської Академії в Подєбрадах, Український академічний хор у Празі, хор українського клубу в Чорношицях. На основі матеріалів Архіву Чеської Республіки в Празі нами виявлено програми концертів цих колективів з 1922 до 1944 року, в яких звучали такі обробки М. Леонтовича: «Ой зійшла зоря» (кант про Почаївську Божу Матір), «Піють півні», «Дударик», «За городом качки пливуть», веснянка

«Ой прийди, прийди» (з Волині), «Пряля», «Ой з-за гори кам'яної», «Ой там за горою», а також оригінальний твір «Льодолом» (Карась, 2022, с. 401–4100).

Як очільниця диригентського класу музично-педагогічного відділу в Українському Високому педагогічному інституті імені М. Драгоманова П. Щуровська-Россіневич вводить оригінальні твори та обробки народних пісень до навчального репертуару студентів. Інформацію про один із дипломних іспитів її класу знаходимо в газеті «Діло» від 14 липня 1929 року: «Дня 13. червня ц. р. в музичному відділі Українського Високого Педагогічного Інституту ім. М. Драгоманова в Празі відбувся дипломний іспит абсолювентів з підвідділу диригентського (кляса доц. Щуровської-Россіневич). Іспитувались р. р.: Ів. Копилів fuga (для міш. хору) з концерту М. Березовського – «Не отвержи мене»; о. д-р Гр. Мельник міш. хор Леонтовича «Літні тони»; Ів. Рябів міш. хор Стеценка «Сійтеся квіти» та А. Яковенко міш. хор Леонтовича «Льодолом». Твори Леонтовича громадянству в більшості відомі. <...> Легкість дихання природи, гомін горлиць та коників у траві барвисто й чуло, з повним диригентським тактом зумів представити слухачам в річі «Літні тони» о. д-р Мельник. <...> ... Іде весна гучна... Боротьба з зимою повільна, але неминуча... гори льоду, Дніпро реве... А. Яковенко рішучими мазками змалював ту боротьбу та лагідно окреслив «царство сонних». Його рухи й динамічна сторінка (що зафарбовані індивідуальною своєрідністю) говорять про вдале наслідування свого професора. З приємністю стверджуємо факт збільшення на нашому музичному полі культурних диригентів-педагогів...» (Цит. за: Карась, 2022, с. 325).

Про П. Щуровську-Россіневич як диригентку хору Української Господарської Академії згадувала його учасниця Ірина Шох: «Ми, співаки, подивлялися ту могутню, чудову силу, що мала в собі Платоніда Іванівна. Вона досконало знала кожну композицію напам'ять і рідко зверталася до нот, хіба що міняла щось. Кожна фраза була нею обдумана до тонких нюансів. Яку вмільність треба було мати, щоб спонукати хор зробити у «Почаївській» Леонтовича слізне, благальне, розпучливе – «рятуй, рятуй, Божая Матір, манастир за-а-а-гибає», – трагедія обложених людей в монастирі мала бути трагедією слухачів. Це її відчуття, що голос має передати,

нас заворожувало й ми цілковито піддавалися її бажанню. Наше розуміння української пісні ставало багато глибше» (Шох, 2006, с. 142).

Апофеозом мистецької праці об'єднаного хору Української Господарської Академії в Подєбрадах і Українського Високого педагогічного інституту імені М. Драгоманова під керівництвом П. Щуровської-Россіневич був виступ 28 квітня 1928 року на фестивалі слов'янських хорів у Празі, який був приурочений десятиліттю утворення Чехо-Словацької Республіки. Помічник диригентки Данило Петрівський згадував: «На естраді 139-тичленний мішаний український хор з жінкою диригентом. Вже в першій речі «Сон» К. Стеценка чується певність себе, захоплення самих співаків, тонкість нюансів; зацікавлення слухачі щедро реагують оплесками. Далі імпозантно-сильний «1905-й рік», найтяжча річ репертуару йде з повним успіхом. А далі «Ой, зійшла зоря вечерова» М. Леонтовича з солістом басом Миколою Самойловичем; спокійний, без жадної, непотрібної драматизації, епічний спів, я ліпшого виконавця не чув; а величезний хор у руках диригентки – слухняний інструмент. <...> Повний захоплений тріумф українського хору і його диригентки» (Петрівський, 1972, с. 115).

На Фестивалі чехословацьких хорів (21 квітня – 1 травня 1934 року) у Празі український хор під проводом П. Щуровської-Россіневич серед інших творів виконував «Прялю» М. Леонтовича, про що рецензент із часопису «Український тиждень» писав: «Найліпше було «Ой пряду». Річ ця вже само собою стоїть на високо-артистичнім рівні. Вміле переведення градації від першої до третьої строфи, від ніжного п'яна до грубого (такого як власне було треба) форте й миле закінчення віддало знаменито зміст твору» (Цит. за: Карась, 2022, с. 189).

П. Щуровська-Россіневич використовувала сучасні ЗМІ, зокрема, радіо, для популяризації української хорової музики. Так, 30 травня 1935 року у Празькій радіостанції вона після реферату чеського професора Я. Кржічки із українським хором виконала шість українських народних пісень, у т. ч. М. Леонтовича «Ой черчику – та голубчику»: «Хор, хоч складом невеликий, звучав в радіо прегарно: повно і вирівняно, а факт, що хором диригувала п. Щуровська, вже сам говорить про те, що інтерпретація пісень була бездоганна. Що хор співав

дійсно добре свідчить найкраще те, що радіостанція в Празі запросила цей хор на два дальші виступи, які відбудуться вже в найближчому часі» (Цит. за: Карась, 2022, с. 292).

Хор «Бандурист» з Ужгорода під керівництвом П. Щуровської-Россіневич у концерті 1 травня 1938 року виконував обробку М. Леонтовича «Отамане, батьку наш» (Цит. за: Карась, 2022, с. 191).

Український мішаний хор під її управою у концерті веснянок 15 травня 1943 року у Празі виконував твори М. Леонтовича, про що писала газета «Краківські вісті» (Цит. за: Карась, 2022, с. 192). Газета «Український вісник» з Берліна писала, що були виконані твори М. Леонтовича «Ой, ходить царенко», «При долині мак» та «Ой черчику»: «Енергійним, технічно досконалим (зрозумілим кожному співакові) жестом провела проф. П. Щуровська-Россіневич веснянки чистим шляхетним звуком та з повним розумінням стилю української народної пісні. На цей раз і басова партія (останніми часами заслаба) звучала повно – давала необхідний ґрунт звуково-вирівнянню хорів. Заслугою диригентки веснянки зазвучали у всій своїй барвистій свіжості й красі. Численне громадянство бурхливим проявом свого задоволення виразно заманіфестувало своє бажання частіше бачити проф. Щуровську-Россіневич на концертному подію» (Цит. за: Карась, 2022, с. 295).

Цей же хор 8 січня 1944 року у концерті колядок і щедрівок теж виконує твори М. Леонтовича, про що повідомляла газета «Український вісник» з Берліна (Цит. за: Карась, 2022, с. 193–194).

У своїх спогадах мисткиня пізніше напише: «Було б не зле і для наших майстрів музичного мистецтва не тільки вслуховуватися в своєрідну гармонізацію пісень, що створює і співає наш народ, та записувати їх фонографом «на вічні часи», але й використовувати таке характерне народне мистецтво в своїх оригінальних творах та аранжировках, як це робили наші провідні майстри – Лисенко, Кошиць, Леонтович та ін.» (Карась, 2022, с. 65).

Серед інших українських диригентів, які працювали у міжвоєнний період у Чехо-Словащині, згадуємо Захара Сердюка – колишнього керівника табірної хору в Йозефові, студента Чеської політехніки у Празі і, ймовірно, Празької консерваторії. Він – один з перших керівників хору Української Господарської Академії (1923–

1924). Випускник цієї академії, інженер-лісівник Микола Гадзяцький писав, що «... у 1923 р. на репрезентаційній вечірці УГА в «Заложні» був диригентом хору п. Сердюк з Праги, а сопранові й альові партії співали чешки, м'яко вимовляючи в музиці Леонтовича: «Ой, скльоню я гольовоньку на білою постільоньку» (Цит. за: Карась, 2022, с. 240). Тобто, цей спогад є свідченням виконання обробки українського композитора чеськими виконавицями.

В цей час надруковано «Збірник українських пісень з репертуару хору Української Господарської Академії в Ч. С. Р» (Збірник, 1923), упорядником якого був З. Сердюк. Поряд із творами інших українських композиторів тут розміщено 9 творів в обробці М. Леонтовича: «Отамане, батьку наш», «Ой горе тій чайці», «Ішов козак без ліс», «За городом качки пливуть», «За річкою, за Дунаєм, «Над річкою бережком», «Ой зійшла зоря», «Мала мати одну дочку», «Ой пряду, пряду» (Збірник, 1923). Привертає увагу транслітерація українського тексту, що свідчить про участь чеських виконавців у цьому колективі.

Висока майстерність Української Республіканської Капели під проводом О. Кошиця, концерти українських колядок і щедрівок під проводом П. Щуровської-Россіневич зумовили зацікавлення нашою піснею чеських диригентів. У 1930-х роках «...чеський диригент А. Беднарж зі своїм чеським хором дав у Празі першу спробу такого співу, вкладаючи у програму свого концерту такі українські пісні як «Дума про Почаївську Божу Матір» та «Ой пряду, пряду» (М. Леонтовича)» (Цит. за: Карась, 2022, с. 271). 5 січня 1931 року концерт українських і чеських колядок був першою спробою співу українського хору під проводом чеського диригента Яна Ступки. До програми входили композиції К. Стеценка, В. Ступницького та М. Леонтовича («Зайчику», «Щедрик»). І хоч критик газети «Діло» нагагал відізвався не дуже прихильно про виконавський рівень чеського диригента, однак про виконання «Щедрика» М. Леонтовича написав з похвалою: «Оригінальне, чисто художнє розуміння цілої композиції цієї пісні і по мистецьки переведена градація голосів, заслуговують на повне признание, а рівночасно дозволяють сподіватися, що і чеська творчість на полі нашого хорового мистецтва може дійти до небуденних успіхів» (Цит. за: Карась, 2022, с. 273).

У 1930-х роках П. Щуровської-Россіневич працює диригенткою і педагогом на Закарпатті, яке на той час входило до складу ЧСР. В 1934–1936 роках вона працює вчителькою співу в нижчих класах ужгородської гімназії. Саме ця діяльність зумовила підготовку нею збірника пісень для триголосого хору і шкільних потреб.

Збірка хорових творів для триголосних шкільних хорів під її упорядкуванням, що з'явилася в Ужгороді в 1936 році відкриває серію посібників українського зарубіжжя (Щуровська-Россіневич, 1936) Проблема репертуару для хорових колективів, особливо дитячих та молодіжних, завжди була актуальною, а в умовах еміграції особливо гострою. Обираючи матеріалом збірки обробки українських народних пісень, автор вважала, що саме за допомогою них «...у першу чергу мусимо виховувати нашу молодь», оскільки народна пісня може служити «...якнайкращим та найбільш доступним матеріалом для студій у школі; по-друге: народня пісня в своїй мелодичній структурі, у своїй простоті будови музичних мотивів, як рівнож у своїй нескладній гармонізації надається у високім ступеню до педагогічних поступів при навчанню співу у школах» (Щуровська-Россіневич, 1936, с. 1). Упорядниця представляє для ознайомлення молоді народні пісні в опрацюваннях провідних українських композиторів М. Лисенка, М. Леонтовича, Я. Степового, О. Кошиця, К. Стеценка, Ф. Колесси, П. Козицького. Серед них і три обробки М. Леонтовича – «Ой ти знав», «Чого соловей», «Ой у полі криниченка».

Збірка складається із трьох розділів: народні пісні, колядки і щедрівки, веснянки та гаївки. Основними джерелами, які використала П. Щуровська-Россіневич, були: «Шкільний збірник» К. Стеценка, «10 шкільних хорів» П. Козицького та «Українські народні пісні в триголосому укладі на жіночий хор» Ф. Колесси. «Вибраний репертуар передбачав копітку роботу хормейстера над школенням вокально-хорових навичок, розвитком музичної грамотності хористів. Диригентка свідомо не вважала за потрібне укладати матеріал на засадах педагогічного принципу – поступу від легшого до складнішого. Вона обрала інший принцип – підбір репертуару за прізвищами композиторів, щоб підкреслити їх індивідуальність в жанрі обробки народної пісні. Окремі твори

подані у спрощеному опрацюванні К. Стеценка, або самої П. Щуровської-Россіневич. У передмові упорядника як педагог звертає увагу вчителів на охорону дитячого голосу учнів, особливо хлопчиків у післямутаційний період, а тому пропонує найбільш доцільним залишати всіх учнів у середніх позиціях баритонового діапазону. Для цього автор подає не тільки однорідне, але і мішане триголосся» (Карась, 2022, с. 42).

Невеликий співанник веснянок «Ой, див, Ладо» упорядкував і видав у Празі в 1941 році О. Гайдай (Ой, див, Ладо, 1941). Тут вміщено 6 творів для жіночого і чотири – для мішаного складу хору. Серед останніх – два твори в обробці М. Леонтовича – «Ой ходить царенко» та «Женчикок-брєнчикок».

Висновки. Завдяки творчій діяльності Української Республіканської Капели під керівництвом О. Кошиця, чисельних хорів під проводом П. Щуровської-Россіневич та інших українських диригентів хорові твори Миколи Леонтовича популяризувалися в ЧСР в концертах, фестивалях та радіопрограмах. Наукове висвітлення та фахову критику творчості українського композитора завоювала у провідних чеських науковців, зокрема професора Зденека Неєдли. Нотні хорові збірники для мішаних та учнівських хорів, чільне місце в яких займали твори М. Леонтовича і видавалися українською діаспорою в цей час, слугували основою для педагогічної діяльності педагогів-музикантів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Збірник українських пісень з репертуару хору Української Господарської Академії в Ч. С. Р [Ноти]. Зошит I. Подєбради : [], 1923 (Vančura B., Podebrady). 47 с. : іл. Обкл. парал. чеськ.
2. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
3. Карась Г. Платонида Щуровська-Россіневич – перша українська професійна хорова диригентка : монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2022. 428 с.
4. Ой, див, Ладо: співанник веснянок / упоряд. [та передмову напис.] О. Гайдай. Прага: Секція митців, письменників та журналістів УНО, 1941. 13 с.: ноти.
5. Пересунько Т. Культурна дипломатія Симона Петлюри: «Щедрик» проти «руського мира». Місія Капели Олександра Кошиця (1919–1924). Київ, 2019. 312 с.
6. Петрівський Д. Хор Української Господарської Академії в Чехо-Словаччині. *Українська Господарська Академія в Ч.С.Р., Подєбради, 1922–1935 і Український Технічно-Господарський Інститут, Подєбради ; Регенсбург ; Мюнхен, 1932–1972 : В 50-ліття заснування УГА і 40-ліття УТГІ*. Нью Йорк: Видання Абсолютентів Української Господарської Академії і Українського Технічно-Господарського Інституту, 1972. С. 110–116. [Українська Висока Політехнічна школа на чужині. Том III].
7. Українська пісня за кордоном: Світова концертна подорож Українського Національного Хору під проводом Олександра А. Кошиця (голос закордонної музичної критики). Париж: Українське Музичне Товариство ім. О. А. Кошиця в Парижі, 1929. 397 с.
8. Шох І. Платоніда Іванівна Щуровська-Россіневич. *Олександр Кошиць* : зб. статей, спогадів і матеріалів до 130-річного ювілею з дня народження геніального диригента і композитора : довід. вид. / Є. М. Паранюк. Івано-Франківськ : ПП Супрун, 2006. С. 141–150.
9. Щуровська-Россіневич П. І. 21 народня пісня. В 3-голосому укладі для шкільних хорів. Ужгород : «Книга», 1936. 24 с.
10. Nejedlý Z. Ukrajinská republikánská kapela. Nákladem Ukrajinského vydavatelského družstva “Čas” Kyjev – Praha ; Knihtiskárna “Politiky” v Praze, [1920]. 67 s.
11. UKRAJINSKY REPUBLIKANSKY PEVECKY SBOR. PRAHA. KONCERTY [Програма]. 1919. 22 с.

REFERENCES:

1. Zbirnyk ukrainskykh pisen z repertuaru khoru Ukrainskoi Hospodarskoi Akadiemii v Ch. S. R (1923) [A collection of Ukrainian songs from the repertoire of the choir of the Ukrainian Economic Academy in Ch.S.R.] [Noty]. Zoshyt I. Podebrady. (Vančura B., Podebrady) [in Ukrainian].
2. Karas, H. (2012). Muzychna kultura ukrainiskoi diaspory u svitovomu chasoprostori XX stolittia [Musical culture of the Ukrainian diaspora in the global time-space of the 20th century]: monohrafiia. Ivano-Frankivsk : Tipovit [in Ukrainian].
3. Karas, H. (2022). Platonyda Shchurovska-Rossinevyeh – persha ukrainska profesiina khorova dyryhentka [Platonida Shchurovska-Rossinevyeh is the first Ukrainian professional choral conductor]: monohrafiia. Ivano-Frankivsk: Foliant [in Ukrainian].

4. Oi, dyv, Lado (1941). [Oh, look, Lado]: spivannyk vesnianok / uporiad. [ta peredmovu napys.] O. Haidai. Praha : Sektsiia myttsiv, pysmennykiv ta zhurnalistiv UNO [in Ukrainian].
5. Peresunko, T. (2019). Kulturna dyplomatiia Symona Petliury: «Shchedryk» proty «ruskoho myra». Misiia Kapely Oleksandra Koshytsia (1919–1924) [Simon Petliura's cultural diplomacy: «Schedryk» against «Russian peace». Mission of Oleksandr Koshyts Chapel (1919–1924)]. Kyiv [in Ukrainian].
6. Petrivskyy, D. (1972). Khor Ukrainskoi Hospodarskoi Akademii v Chekho-Slovachchyni [Choir of the Ukrainian Academy of Economics in Czechoslovakia]. *Ukrainska Hospodarska Akademiia v Ch.S.R., Podiebrady, 1922–1935 i Ukrainskyi Tekhnichno-Hospodarskyi Instytut, Podiebrady; Regensburh; Miunkhen, 1932–1972 : V 50-littia zasnuvannia UHA i 40-littia UTHI* [Ukrainian Academy of Economics in the Ch.S.R., Podebrady, 1922–1935 and Ukrainian Technical and Economic Institute, Podebrady; Regensburg; Munich, 1932–1972: On the 50th anniversary of the founding of UGA and the 40th anniversary of UTGI]. Niu York: Vydannia Absolventiv Ukrainskoi Hospodarskoi Akademii i Ukrainskoho Tekhnichno-Hospodarskoho Instytutu, 110–116. [Ukrainska Vysoka Politekhnicna shkola na chuzhyni. Tom III]. [in Ukrainian].
7. Ukrainska pisnia za kordonom : Svitova kontsertova podorozh Ukrainskoho Natsionalnogo Khoru pid provodom Oleksandra A. Koshytsia (holos zakordonnoi muzychnoi krytyky) (1929) [Ukrainian Song Abroad: The World Concert Tour of the Ukrainian National Choir conducted by Oleksandr A. Koshyts (voice of foreign music critics)]. Paryzh : Ukrainske Muzychne Tovarystvo im. O. A. Koshytsia v Paryzhi. [in Ukrainian].
8. Shokh, I. (2006). Platonida Ivanivna Shchurovska-Rossinevych [Platonida Ivanivna Shchurovska-Rossinevich]. *Oleksander Koshyts* [Alexander Koshyts] : zb. statei, spohadiv i materialiv do 130-richnoho yuvileiu z dnia narodzhennia henialnogo dyrygenta i kompozytora : dovid. vyd. / Ye. M. Paraniuk. Ivano-Frankivsk : PP Suprun, 141–150 [in Ukrainian].
9. Shchurovska-Rossinevych, P. I. (1936). *21 narodnia pisnia. V 3-holosomu ukladi dlia shkilnykh khoriv* [21 folk songs. In 3-voice arrangement for school choirs]. Uzhhorod: «Knyha» [in Ukrainian].
10. Nejedlý, Z. (1920). *Ukrajinská republikánská kapela*. Nákladem Ukrajinského vydavatelského družstva «Čas» Kyjev – Praha ; Knihtiskárna «Politiky» v Praze [In Czech].
11. UKRAJINSKY REPUBLIKANSKY PEVECKY SBOR. PRAHA. KONCERTY (1919) [Prohrama] [In Czech].

УДК 781.63 (477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-4>

Богдан КИСЛЯК

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри хореографії та мистецтвознавства, Львівський державний університет фізичної культури імені Івана Боберського, вул. Джохара Дудаєва 8, м. Львів, Україна, 79000

ORCID: 0000-0002-5622-8851

Андрій БОЙКО

старший викладач кафедри хореографії та мистецтвознавства, Львівський державний університет фізичної культури імені Івана Боберського, вул. Джохара Дудаєва 8, м. Львів, Україна, 79000

Бібліографічний опис статті: Кисляк, Б. (2022). Багатофункціональність баяна та його місце в камерній інструментально-ансамблевій системі. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 24–31, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-4>

БАГАТОФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ БАЯНА ТА ЙОГО МІСЦЕ В КАМЕРНІЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-АНСАМБЛЕВІЙ СИСТЕМІ

В даній статті представлено огляд та узагальнення публікацій, в яких розглянуто особливості багатофункціональності баяна в історико-культурному аспекті та визначено місце цього інструмента в камерній інструментально-ансамблевій системі. Як результат нами було зазначено, що для баяна характерна сталість фізико-акустичних якостей, яка обумовлена наступними параметрами: фіксованою звуковисотністю рівномірно-темперованого строю, відсутністю прямого контакту виконавця з джерелом звуку – металевими голосами складає певну універсально-об'єктивну сферу баянної інтонаційності у паралель до фортепіанної.

В даній роботі висвітлюються ключові етапи модернізації гармоніки на шляху до сучасного концертного багатотембрового готово-виборного баяна. Окреслюються певні принципи позиції, які вплинули на тембральні, артикуляційно-динамічні і фактурні властивості майбутнього баяна, що обумовили його теперішні функції і місце у камерному ансамблі.

В статті підкреслюється, що в багатотембровому ансамблі за участю баяна необхідно знайти специфічні зони артикуляційно-тембральної спільності, «згладжування протиріч», делікатно-узгодженого розширення, використання баянної-ансамблевої багатоголосної підсистеми як додаткового розширення-скріплення ансамблевого цілого. В той час як в монотембровому ансамблі, виключно баянному його складі – застосувати різноманітний арсенал розширення щільної баянної дзвінко-металевої тембральності; грамотно, рівномірно, функційно виважено розташувати голоси у туттійних фактурах.

В результаті дослідження було визначено, що баян виступає складною інструментально-виразовою системою, яка органічно і гнучко поєднує універсалізм і специфікацію засобів з практично необмеженою кількістю їх сполучень, що робить цей інструмент перспективною підсистемою в ансамблевому цілому.

Ключові слова: інструментальна поетика, баян, музикування, колективна форма, інструментально-ансамблева система.

Bohdan KYSLYAK

PhD in Art Criticism, Assistant Professor at the Department of Choreography and Art Criticism, Lviv State University of Physical Culture named after Ivan Boberskyj, St. Dzhokhara Dudayeva 8, Lviv, Ukraine, 79000

ORCID: 0000-0002-5622-8851

Andrey BOYKO

Assistant Professor at the Department of Choreography and Art Criticism, Lviv State University of Physical Culture named after Ivan Boberskyj, St. Dzhokhara Dudayeva 8, Lviv, Ukraine, 79000

To cite this article: Kyslyak, B. (2022). Bahatofunksionalnist bayana ta yoho mistse v kamerniy instrumentalno-ansambleviy systemi [Multifunctionality of bayan and its place in the chamber instrumental and ensemble system]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 24–31, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-4>

MULTIFUNCTIONALITY OF BAIAN AND ITS PLACE IN THE CHAMBER INSTRUMENTAL AND ENSEMBLE SYSTEM

This article presents a review and generalization of publications in which the peculiarities of the accordion's multifunctionality in the historical and cultural aspect and the place of this instrument in the chamber instrumental-ensemble system are determined. As a result, we have established that accordion is characterized by stability of physical and acoustic qualities, which is determined by the following parameters: fixed sonority of an even-tempered tuning, lack of direct contact of the performer with the sound source – metal voices create a certain universally objective sphere of accordion intonation in parallel. to the piano room.

This work highlights the key stages of harmonica modernization on the way to a modern concert multi-timbral ready-to-choose accordion. Certain principles of the position are outlined, which influenced the timbral, articulation-dynamic and textural properties of the future accordion, which determined its current functions and place in the chamber ensemble.

The article emphasizes that in a multi-timbral ensemble with the participation of the accordion, it is necessary to find specific zones of articulation-timbral commonality, "smoothing out contradictions", delicate and harmonious layering, using the accordion-ensemble polyphonic subsystem as an additional layering-bonding of the ensemble whole. While in a mono-timbral ensemble, use the accordion in its composition – to compose a diverse arsenal of layering of dense accordion ringing-metal timbre; competently, evenly, functionally balanced to place the voices in tutti textures.

As a result of the research, it was determined that the accordion is a complex instrumental and expressive system that organically and flexibly combines universalism and the specification of means with an almost unlimited number of their combinations, which makes this instrument a promising subsystem in the ensemble as a whole.

Key words: instrumental poetics, accordion, music making, collective form, instrumental-ensemble system.

Вклад основного матеріалу дослідження.

Постановка проблеми. Множинність варіативних ансамблевих сполучень на пряму залежить від можливостей не лише виконавців, але й інструментів-учасників, що враховується композитором. Розширення виразового потенціалу кожного з інструментів збагачує ансамблеве звучання в цілому при їх поєднанні. З іншого боку, варіативність поєднань інструментів з різними тембрами і фактурно-технологічними можливостями стає поштовхом для розширення виразових можливостей кожного з них.

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

Внутрішньо-інструментальне «само-інструментування», звичайно, має ілюзорний формат. Характерно, що в створенні «іншоінструментальних» звучань ключову роль відіграють найбільш специфічні інструментальні засоби: у фортепіано – демпферна педаль, у баяна – міх, у обох «квазі-оркестрів» – фактура, артикуляційно-динамічні прийоми. На необхідність ілюзорності інструментального звучання фортепіано, що пов'язане з художнім мисленням, спеціально вказують С. Фейнберг («якби звучання фортепіано не викликало збагачених, поглиблених і... «ілюзорних» звукових уявлень, якби воно не апелювало до нашої уяви, то піаніст назавжди був би обмежений недосконалими можливостями молоточкового механізму, а багатуща фортепіанна література культивувала б тільки односторонні декоративні ефекти») (Фейнберг, 2003, с. 112–113) та С. Чайкін («у ансамблевому виконавстві поєднання реаль-

них різнометрових характеристик інструментальних партій з ілюзорними звучанням призводить... по-перше – до збагачення звукової палітри ансамблю, а по-друге – до його інтонаційної цілісності») (Чайкін, 2008, с. 44)).

З часом, ілюзорні звучання баяна отримали як опрацьовані роялем, так власні звукові підгрунтя. Слід зазначити, що ефект ілюзії виникає, як правило, в системах зі складною структурою з множинними зв'язками між елементами. Вчені відзначають, що природа складних утворень пов'язана не тільки зі складністю взаємодій між ними, а й зі складним об'єднанням, синтезом в них попередніх історичних станів розвитку. Так, Г. Саймон пропонує у якості параметру складності особливий тип організації систем, що саморозвиваються, де на кожному витку спіралі універсальної еволюції діють не тільки загальні, а й специфічні закони, зі «специфічною складністю», і який являє собою відносно замкнуту цілісність (Саймон, 2008, с. 24). Стосовно таких «багатоголосних» інструментів як баян та фортепіано, це може означати перспективність досягнення бажаного художнього результату за допомогою взаємодії і взаємозамінності виразових засобів.

Усе це складало передумови створення «супер-інструмента» – з універсальними виразовими можливостями ансамблево-оркестрових проявів, сумарним поєднанням різних інструментальних специфік. Певною мірою, він міг замінити цілий ансамблевий склад і, одночасно, ускладнити, поширити можливості ансамбле-

вого цілого за його участю, а також явити світові принципово нову інструментальну специфікацію – сольне концертне виконавство.

Мета статті. Метою статті є розгляд особливостей інструментальної поетики баяна та визначення місця цього інструмента в камерній інструментально-ансамблевій системі.

За аналогією до «тенденції взаємотяжіння засобів виразності» (Малинковская, 1990, с. 89), інструменти різних груп та видів самі стають своєрідними засобами ансамблевої виразності, виявляючи взаємотяжіння власних засобів, що відбивається як на взаємозбагаченні останніх, так і на виконавсько-інструментальному інтонуванні кожного інструмента у різних ансамблевих. Ансамблевий, як і будь-який синтез, «обумовлений не тільки поліфонізмом реального світу, а й складним багатоголоссям духовного буття людини» (Хангельдієва, 1991, с. 48–49), неодмінно перетворює свої чинники (особливо у багатотембрових видах).

Зрозуміло, що можливості ансамблевого синтезу за участю інструментів універсально-оркестрального толку – таких, наприклад, як рояль або баян, апіорно зростають. Такі «інструменти-оркестри» здатні і самостійно відтворювати ансамблево-оркестрові види фактури, з можливістю достатньо рельєфної диференціації, діалогових відносин «ансамблево-оркестрових» голосів завдяки артикуляційно-фактурним, темброво-регістровим, динамічним прийомам, тощо. Завдяки великому діапазону, такі інструменти мають можливість створювати власну, внутрішньо-ансамблеву систему (підсистему) в системі цілісного багатотембрового або монотембрового ансамблів.

З урахуванням вказаного вище ансамблевого взаємотяжіння, «підсистема» багатоголосного «фактурного» інструмента посилює гнучкість і одночасно міцність усієї ансамблевої системи. Недаремно поява нового інструменту, квазі-оркестру – фортепіано у XVIII столітті – відбулася тоді, коли камерно-ансамблева творчість набула найважливіших своїх рис: художньо-технологічної спільності, хронотопічної та артикуляційно-динамічної узгодженості, психологічно-суспільної комунікативності; взаємодії камерності / концертності (Повзун, 2018, с. 374–375), тощо.

Баян, як майбутній квазі-оркестр, має багато спільного з фортепіанними глибинно-ансамблевими принципами, перш за все у галузі син-

тезування інструментальних ознак попередніх інструментальних культур. Зближують фортепіано та баян узагальнюючий клавіатурний принцип, діапазонні та фактурно-багатоголосні засади. Сказане складає універсалізм баяна.

Багато у чому баяністи-виконавці і викладачі навчалися у досвідченого (у сольному та камерно-ансамблевому музикуванні) «старшого колеги». Втім, баянний інструментально-органологічний синтез відбувався багато в чому у річищі власних, специфічних процесів. Перш за все, це принципово інше *джерело звуку* – вільно проскакуючий металевий язичок (голос, пласка металева пластинка), що коливається під впливом повітряного стовпа. Сам засіб звуковидобування відомий людству ще за 2–3 тисячоліття (К. Закс вказує на 2700 р. (Имханицкий, 2006, с. 35)) до н.е. в інструментах Південно-Східної Азії під назвою «шен» або «кен». М. Имханицкий називає їх першою у світовій цивілізації губною гармонікою. Це був інструмент, в напівкруглий кабаковий, пізніше керамічний корпус якого вбудовувалися бамбукові або очеретяні трубочки, внизу яких поміщалися металеві пластинки з вирізаними просто в них язичками. Звук виникав при вдунанні/видунанні повітря через спеціальний мундштук, закриваючи отвори потрібних трубок. Більша сила тиску повітряного потоку викликала більшу амплітуду коливань і, відповідно, силу звуку; при цьому амплітуда не впливає на висотність тону металевого язичка. Така ізохронність коливань, тобто незалежність періоду коливань від їх амплітуди, є суттєвою властивістю принципу звуковидобування й у гармоніки-баяна, що дозволяє керувати мікро-макро-динамічними, а також артикуляційно-динамічними процесами звуковедіння (Мирек, 1968, с. 8–10). Передбачаємо, що давні виконавці при недосконалому і загальній тихості звучання шена і відсутності потрібної майстерності не надто використовували такі властивості, але на ручних гармоніках *ізохронність коливань стає могутнім засобом виразності*. Шени наразі припускали можливість одночасного звучання кількох тонів при закритті відповідних отворів трубок. Шен також вважався в Китаї, Японії, Лаосі, Тибеті та інших країнах південно-східного регіону «чистим» інструментом, придатним для виконання священної музики.

Звичайно ж, шен – умовний попередник сучасного, але ми вважаємо спільне оригінальне джерело звуку, навіть при різних засо-

бах впливу на нього тим чинником, який може входити до «родової пам'яті» гармоніки-баяна, тим матеріальним «носієм», що зберігає можливість передавати певні ідейні нахили, втілювані засобами прадавніх інструментів, притягнутих до сакральної, духовної практики. Недаремно, у єдиному визнаному європейським християнством музичному інструменті, не тільки допущеному, а й узаконеному у християнському храмовому просторі поруч з хоровим співом – органі – частина труб базується на вказаному джерелі звуковидобування (виконують барвисто-кolorистичні функції і можуть бути відсутніми взагалі).

Перед тим, з VIII століття для акомпанементу і навчання співу у європейських монастирях використовувався орган-портатив, а з XII століття, у тих же функціях – регаль. У 1946 році Папа Пій XII санкціонував своїм декретом використання баяна (акордеона) під час католицької служби нарівні з органом, що великою мірою сприяло престижу цих інструментів серед широких верств населення Європи та Америки. До речі, й клавіатурний принцип, як клавір, фортепіано, так і баян запозичили в органа (щодо баяна мова по принципову ідею механізму, але з власною конструкцією). Тож баян, як клавішний самозвучний аерофон, виявляє *наслідування духовних настанов музичної культури*, а також синтез «іншого порядку».

Ключовими етапами модернізації гармоніки на шляху до сучасного концертного багатотембрового готово-виборного баяна можна вважати кілька принципових позицій, вплинутих на тембральні, артикуляційно-динамічні і фактурні властивості майбутнього баяна, що обумовили його функції і місце у камерному ансамблі. Це винахід органного майстра Ф. Кіршника у 1780 році: *наклепка голосу на рамку* (замість прорізання у цільній металевій пластині) значно посилила *динамічний показник* звучання і зробила сам тон більш тембрально насиченим, *багатшим на обертони* завдяки резонуючій дії самої металевої маси планки. Також це поява ручних гармонік з горизонтальним рухом міху, двома напівкорпусами і вертикальним мануалом, близькою до сучасних формою клавів Ф. Кіршника (1790-ті) та Х.Ф. Бушмана (1822).

Безперечно, етапним у формуванні майбутньої баянної інструментальної поетики став принципово новий інструмент К. Деміана,

названий «акордіоном» – перший у світі акустичний синтезатор, у лівому напівкорпусі якого, окрім басів, при натисканні однієї кнопки *синтезувалися акорди* (спочатку тільки мажорні тріззвукі, втім – мінорні, доміантові та зменшені септакорди з пропущеною квінтою, що надавало можливості комбінацій інших акордів). Ще один важливий принциповий винахід Деміана пов'язаний з усуненням необхідності розподільної камери. В результаті, при горизонтальному русі міха, пряма подача повітря на язички з єдиного міху зробила можливим як плавно-вирівнені звуковедіння, так і різноманітні міхові та комбіновані пальцево-міхові *акцентуації*, а також виявила можливість *впливу на динаміку та інтенсивність звучання* стаціонарної частини звуку (хвилеподібні усіх конфігурацій). Відповідно і «періодичність виявлення акцентних метричних імпульсів перетворюється на основу стимулювання, тонізації мускульних відчуттів сприймаючих звучання інструмента для спонукань до рухової активності» (Имханицкий, 2006, с. 53), перш за все, у досуговій сфері, що міцно закріпилося за гармоніко-баянною тембральністю надовго. Подібні найширші можливості акцентності/безакцентності утворюють фактично невичерпні можливості *баянної «інструментовки»* – комбінація акцентно-безакцентних артикуляційно-динамічних прийомів дозволяє баяну (з його специфічним дзвінко-металевим тембром) не тільки тембрально урізноманітнити власні, внутрішні такі ресурси (підсистеми), а й природно вписуватися в звукове поле тої чи іншої ансамблевої системи завдяки «акомодаційним властивостям». Така артикуляційно-динамічна виконавська «активність» як *темброва акомодація* (термін С. Чайкіна (Чайкин, 2008, с. 40)) значною мірою обумовлює ансамблевий потенціал будь-якого інструменту і залежить від обертонових характеристик звуку: чим багатша обертонова шкала, тим легше, органічніше інструмент «вписується» в той чи інший ансамблевий склад. Баян завдяки різноманітним найбагатшим артикуляційно-динамічним прийомам сьогодні здатний на високий рівень тембрової акомодації. З іншого боку, навпаки, можливості внутрішньої «інструментовки» дають можливість рельєфно вибудувати необхідне розшарування ансамблевих голосів у поєднанні баяна з іншими інструментами.

Звичайно, якість першого «акордіона» Деміана ще далека від можливостей сучасного модернізованого баяна (не кажучи про її діатонічність та різні звуки при зміні міху), але вказані принципи роботи міху та типових гомофонних форм акомпанементу відкрили швидкі перспективи розвитку баянної камерної культури.

Наступним важливим кроком для входження гармонік у родину камерного інструментарію стала *хроматизація* інструмента. Для камерно-ансамблевого жанру хроматизація взагалі є обов'язковою умовою. Вже перші ручні гармоніки з вертикальним міхом (регали, портативи) XVIII ст., а також ножні (фісгармонії) XIX ст. були хроматичними, як і одна з наступних ручних гармонік з горизонтальним рухом міху К. Деміана 1831 року (додатковий ряд у правій з хроматизмами, яких не вистачало у першому; кілька хроматизмів у лівих басах; однакові звуки при зміні міху) (Имханицкий, 2006, с. 69).

Далі слідували гармоніка Ф. Вальтера у 1850 р. – хроматична чотириоктавна права клавіатура, ще й з розгалуженим акомпанементом; у 1880-ті – т.з. система В-griff з сучасним розташуванням клавіш по малих терціях, зручних у різних багатоголосних комбінаціях; у 1890-ті – віденська гармоніка з повним набором хроматичних басів; нарешті – валикова механіка П. Сопрані 1897 року, яка дозволяла при натисканні однієї клавіші синтезувати декілька клапанів одночасно, що спрацювало на компактність і допустиму вагу в цілому і отримати повний набір хроматичних акордів в лівій – саме цю дату М. Имханицкий пропонує рахувати як точку відліку для баяна – інструмента з повним набором хроматичних тонів як у правій, так і лівій клавіатурах. Як бачимо, усе відбувалося у стислі (в історичному вимірі) терміни. Важливою тут постає діяльність турського гармоніста М. Белобородова, але не стільки у створенні власної моделі хроматичної гармоніки у 1878 році, скільки в започаткуванні ансамблево-оркестрової форми музикування на ній. Як колись і у клавірно-клавесинної групи, акомпануюча функція гармоніки неминуче трансформувалася до ансамблевого музикування. Власна система (підсистема в ансамблі) гармоніки-баяна ставала затребуваною в ансамблевому цілому завдяки своїм *потенціальним організуючій та динамізуючій функціям*.

Важливими органологічними чинниками становлення камерної баянної культури стають винаходи т.з. виборного, мелодійного баяна («ліва по правій»), *комбінованого готово-виборного*, а також *тембрових реєстрів-перемикачів*. Щодо першого – пристосування для відключення готових акордів від мелодійних звуків створив той же К. Деміан у 1831 році завдяки використанню особливого клапана – «мутації». В подальшому для розширення репертуару (окрім пісенно-танцювальних фактур, використовуючих типові форми «бас – акорд») і більших ансамблевих можливостей гармоніки з'являються спочатку виборні – мелодичні, «ліва по правій» (від 1905 на фабриці М. Кисельова та ін.), нарешті комбіновані готово-виборні, втім – зі спеціальними перемикачами, що давало можливість максимальних фактурних та метро-ритмічних комбінацій, збагачуючих не тільки сольний баянний інструменталізм, а й баянну підсистему камерного ансамблю за участю баяна.

Ще більш значущими у тембральній ансамблево-оркестровій органології баяна як синтезуванні «інших» і власних специфічних можливостей виявилися *темброві реєстри-перемикачі*, вмикаючі/вимикаючі окремі та групи голосів інструмента, що істотно змінювало його тембральні характеристики (паралельно з артикуляційно-динамічними виконавськими засобами). Це дало підґрунтя для справедливого (і офіційного) найменування інструмента багатотембровим. Вже у 1838 році у Відні виникає перший такий реєстр – по два голоси одночасного звучання на кожну кнопку клавіатури (2 на зжим і 2 на розжим), настроєні з різницею у кілька герц. Далі почали додавати октавні подвоєння вниз/вверх та квінтови.

Принципове значення тут мала поява ламаної деки. Чотири основних тембро-реєстри сучасного чотириголосного концертного баяна шляхом їх комбінацій утворюють 15 нових варіантів баянного тембру і висотного реєстру і мають відповідні перемикачі. Перші два тембро-реєстри знаходяться у т.з. прямій деці, два останні – у т.з. ламаній, коли планки з голосами розташовані під кутом одна до одної і звукові хвилі переломлюються, приглушаючи, округляючи, пом'якшуючи звучання до характерної матовості, на відміну до яскраво-пронизливого, «прямого» тембру перших. Такі два типи тембро-органологіч-

ного контрасту дозволяють максимально урізноманітнити темброве поле баяну, так важливе у сольній та ансамблевій творчості.

До тембрально-органологічних тембрових розшарувань слід додати різницю лівого та правого напівкорпусів, голосові планки яких розташовані автономно, з власним тембровим забарвленням. Причому правий має більш ясний, світлий відтінок, змінюваний залежно від висотних регістрів: соковитий у середньому, хриплувато-глухуватий – у нижньому, різко-дзвінкий – у верхньому, де він наближується навіть до скрипкового, особливо у моторно-артикульованих викладеннях. В. Шаров також вказує на збагачення додатковими обертонами під час взаємодії обох клавіатур (Шаров, 1992, с. 50–51). Також у темброформуванні баяна беруть участь коливання відкритих голосів, які через резонатор впливають на інші (закриті), викликаючи і їх вібрування. Виникають додаткові обертони, які ще збагачують тембральне поле інструмента в цілому.

Також важливою перевагою є компактність інструмента, можливість залишатися зручним (не збільшувати надто вагу) для виконавця. Не вдаючись до характеристики чисельних комбінацій вказаних регістрів-тембрів – це блискуче зроблено в докторській дисертації А. Сташевського (Сташевський, 2013, с. 60–64), вкажемо лише на характерну, майже завжди впізнавану ознаку – присутність у тембральній палітрі інструмента специфічного металевовіброного забарвлення, що надає звучання металевих пластинок-язичків. Темброві регістри з октавними подвоєннями виявляють більш складний характер обертонової взаємодії.

Але наймогутнішим і специфічним баяним засобом назвемо надзвичайну артикуляційно-динамічну гнучкість з ефектом «живого» дихання на основі горизонтального руху повітряного міху, обумовлених вказаною вище ще у «акордіона» К. Деміана ізохронністю коливань металевих язичків. Безпрецедентність впливу на найтонші мікро-макро-динамічні процеси інструментального інтонування та комбінаторика міхо-пальцевої акцентуації найширших градацій сучасного баяна співвідносні хіба що з можливостями смичка завдяки вказаній гнучкості, віртуозності, характерній дзвінкості.

Стосовно ж динамічних властивостей, баян навіть мобільніший за смичок завдяки повітря-

ному міху. Єдине, що лишається недоступним баянові – це можливість чисто гучно-динамічного диференціювання власних голосів багатоголосної фактури: усі звучні голосі баяна керуються єдиним рухом міху, який надає їм ті самі перспективи артикуляційно-динамічних засобів. Останнє і компенсує перше. І ще раз наголосимо на перевагах «живого» дихання баянного міху, створюючих майже необмежені можливості «польотності», кантиленності, співучості, співвідносних як з педально-фортепіанним, так і смичковим інструментальним інтонуванням.

Спирання у баянному синтезі не на струнний, а на «альтернативний» принцип звуковидобування – язичковий, точніше з вільно проскакуючими язичками – вказує на певну протилежність його звукової етимології фортепіанній, як звуковим концепціям світу. Мова йде про специфічні тембральні характеристики, які визначають не тільки процеси індивідуалізації ансамблевого голосу, а й потенціал його ансамблевої адаптації з іншими учасниками-тембрами у створенні нового цілого ансамблю. Тут багато залежить від обертонових параметрів звучання інструмента – чим багатша обертонова шкала, що «оживляє» звук, надає йому гнучкості, здатності пристосовуватися і контрастувати за потребою, змінювати забарвлення в «одній тембровій площині» (Веприк, 1961, с. 43), тим легше інструмент «вписується» в ансамблевий склад, тим більша зона його взаємодії з іншими в рамках цілого.

Така обертонова насиченість характерна для смичкових та для струнно-клавійного фортепіано (тим паче – рояля), звук якого втім Г. Нейгауз характеризує як «дещо абстрактний» у порівнянні з «чуттєво набагато більш “конкретними” і виразними» людським голосом, валторною, скрипкою, але «ця «абстрактність», «розумоосягання»... [складає] незрівнянно високу якість... воно найінтелектуальніше з усіх інструментів, і тому охоплює найширші обрії, неосяжні музичні простори. Адаже на ньому, крім ... невимовної по красі музики, створеної «особисто для нього», можна виконувати все, що називається музикою, від мелодії пастушачої сопілки до гігантських симфонічних і оперних побудов» (Нейгауз, 1958, с. 62), це інструмент чистої «духовності» в мистецтві (Т. Манн). Але подібна темброва нейтральність органічно сполучається у рояля зі специфічністю, обумовленою ударною етимологією

фортепіано та його артикуляційно-динамічно-фактурною гнучкістю, що робить його дуже органічним учасником камерного ансамблю.

В обертонових характеристиках баян дещо поступається скрипці та фортепіано, що можливо пов'язане з невеликими розмірами металевих язичків та гранично маленьким замкненим простором резонаторних камер на голосових планках, ще й дека баяна не така чуттєва (попри вказаних вище додаткових обертонових процесів у звучанні баяна).

Висновки. Отже, з усталених у сьогоденні основних типів баяна – двоголосних та три-, чотири-, п'ятиголосних – перші «мають більш визначені та стійкі темброві показники, хоча й дещо одноманітні» (Шташевський, 2013, с. 54). Однак сталість фізико-акустичних якостей, обумовлена фіксованою звуковисотністю рівномірно-темперованого строю, відсутністю прямого контакту виконавця з джерелом звуку – металевими голосами складає певну універсально-об'єктивну сферу баянної інтонаційності у паралель до фортепіанної. При цьому первинна тембральність металевих пластинок-голосів, підсилена клепою, подвоєнням голосів, філірувальними можливостями природно відрізняється від струнної «абстракції» конкретикою дзвінкої металевості, щільності, певної нарочитої пронизливості, закликаючих до уваги, виділеності-розрізнення, особливо серед інтелектуальних або делікатних тембрових «абстракцій». Виникає певний ефект впізнаної «баянності» звучання.

В ансамблевому цілому такі властивості баяна вимагають спеціальної виконавсько-інструментальної адаптації – вказаної вище акомодатції як виконавської активності «злиття», створення ансамблевої цільності звучання. В багатотембровому ансамблі за участю баяна необхідно знайти специфічні зони артикуляційно-тембральної спільності, «згладжування протиріч», делікатно-узгодженого розшарування (якщо художня ідея не вимагає граничної індивідуалізації тембрів), використання баянно-ансамбле-

вої багатоголосної підсистеми як додаткового розшарування-скріплення ансамблевого цілого. А у монотембровому, чисто баянному – застосувати різноманітний арсенал розшарування щільної баянної дзвінко-металевої тембральності; грамотно, рівномірно, функційно виважено розташувати голоси у туттійних фактурах.

Слід додати чинні можливості і відкриті перспективи сонорних баянних інструментальних засобів, актуальних у сьогоденному композиторському мисленні, у тому числі, їх комбінацій з традиційними гармонічними/мелодійними.

Все темброве розмаїття тут утворюється в результаті *взаємодії виразових засобів в їх різноманітних сполученнях* – артикуляційних, ритмічних, динамічних і т.д. Залежно від художнього завдання для виявлення того чи іншого тембру на перший план може виходити практично будь-який з виразових засобів баяна, або їх комбінація, що дозволяє зробити монотембровий інструмент фактично багатотембровим. Тембральна сторона звучання може характеризувати індивідуальну манеру виконавця, а також конкретну модель (для баяна це істотно) і навіть конкретний інструмент. Отже розгляд процесу темброутворення на баяні вміщує весь комплекс виразових засобів, що допомагає виявити специфіку інструменту; виконавський і мовно-композиторський аспекти і впритул підходить до виявлення певних функціональних особливостей баянної підсистеми в цілому камерно-інструментального ансамблю.

Таким чином баян виступає складною інструментально-виразовою системою, яка органічно і гнучко поєднує універсалізм і специфікацію засобів з практично необмеженою кількістю їх сполучень, що робить інструмент вельми перспективною підсистемою в ансамблевому цілому. Втім, значна частка визначених перспектив вже використовується у композиторській творчості протягом останніх десятиріч. Отже, мова йде скоріше про удосконалення та розширення можливостей застосування баяна у камерно-інструментальному ансамблі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Веприк А. Трактовка інструментов оркестра. Москва : Музгиз, 1961. 303 с.
2. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.
3. Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование. Москва : Музыка, 1990. 192 с.
4. Мирек А. Справочник по гармоникам. Москва : Музична Україна, 1968. 40 с.
5. Нейгауз Г. Об искусстве фортепьянной игры. Записки педагога. Москва, 1958. 232 с.

6. Повзун Л. І. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості : дисс... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 403 с.
7. Саймон Г. Структура сложности в развивающемся мире. Компьютеры, мозг, познание: успехи когнитивных наук. Москва, 2008. С. 21–27.
8. Сташевський А. Я. Специфіка виражальних засобів в українській музиці для баяна (остання чверть ХХ – перше десятиріччя ХХІ ст.) : дис... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. 428 с.
9. Фейнберг С. Пианизм как искусство. Москва : Классика-XXI, 2003. 340 с.
10. Хангельдиева И. Г. Синтез искусств как средство выразительности. *Философские науки*. 1991. № 7. Москва : Высшая школа. С. 45–55.
11. Чайкин С. Г. Специфика выразительных средств фортепиано в ансамблевой музыке : дисс... канд. искусствования : 17.00.02 / Новосибирская государственная консерватория. Новосибирск, 2008. 254 с.
12. Шаров В.П. Расширение музыкально-выразительных возможностей баяна в его электронной модификации : дисс... канд. искусств : 17.00.02. Ленинград, 1992. 138 с.

REFERENCES:

1. Vepryk A. (1961) *Traktovka instrumentov orkestra* [Interpretation of orchestra instruments]. Moscow : Muzgiz [in Russian].
2. Imkhanitskiy M. (2006) *Istoriya bayannogo i akkordeonnogo iskusstva* [History of bayan and accordion art]. Moscow : RAM im. Gnesinykh [in Russian].
3. Malinkovskaya A. (1990) *Fortepianno-ispolnitel'skoye intonirovaniye* [Piano-performing intonation]. Moscow : Muzyka [in Russian].
4. Mirek A. (1968) *Spravochnik po garmonikam* [Handbook of harmonics]. Moscow : Muzychna Ukrayina [in Russian].
5. Neygauz G. (1958) *Ob iskusstve fortep'yannoy igry. Zapiski pedagoga* [On the art of piano playing. Notes of the teacher]. Moscow [in Russian].
6. Povzun, L. (2018) *Kamernist' yak zhanrovo-styl'ova paradyhma instrumental'no-ansamblevoyi tvorchosti* [Chamber music as a genre-style paradigm of instrumental-ensemble creativity]. *Doctor's thesis*. National P. I. Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv : [in Ukrainian].
7. Saymon H. (2008) *Struktura slozhnosti v razvivayushchemsya mire. Komp'yutery, mozg, poznaniye: uspekhi kognitivnykh nauk* [Structure of complexity in the developing world. Computers, brain, cognition: advances in the cognitive sciences]. Moscow [in Russian].
8. Stashevs'kyi A. (2013) *Spetsyfika vyrazhal'nykh zasobiv v ukrayins'kiy muzytsi dlya bayana (ostannya chvert' XX – pershe desyatyrichchya XXI st.)* [The specificity of expressive means in Ukrainian accordion music (the last quarter of the 20th century – the first decade of the 21st century)]. *Doctor's thesis*. Kyiv : NMAU im. P. I. Chaykovsk'koho [in Ukrainian].
9. Feynberg S. (2003) *Pianizm kak iskusstvo* [Pianism as art]. Moscow : Klassika-XXI [in Russian].
10. Khangel'diyeva I. (1991) *Sintez iskusstv kak sredstvo vyrazitel'nosti* [Synthesis of arts as a means of expression]. Moscow : Vysshaya shkola [in Russian].
11. Chaykin S. (2008) *Spetsifika vyrazitel'nykh sredstv fortepiانو v ansamblevoy muzyke* [The specifics of expressive means of the piano in ensemble music]. Candidate's thesis. Novosibirsk : Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya [in Russian].
12. Sharov V. (1992) *Rasshireniye muzykal'no-vyrazitel'nykh vozmozhnostey bayana v yego elektronnoy modifikatsii* [Expansion of the accordion's musical and expressive capabilities in its electronic modification]. *Candidate's thesis*. Leningrad [in Russian].

УДК 784.1+78.01

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

Христина ОХІТВА

заслужена артистка України, солістка Заслуженого академічного ансамблю пісні і танцю Збройних сил України, аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01001

ORCID: 0000-0001-7107-4304

Бібліографічний опис статті: Охитва, Х. (2022). Національна ідентичність творчості Богдана Веселовського у контексті становлення естрадної музики полікультурного Львова. *Fine art and culture studies*, 2022, 5, 32–39, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-5>

НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ТВОРЧОСТІ БОГДАНА ВЕСЕЛОВСЬКОГО У КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ ЕСТРАДНОЇ МУЗИКИ ПОЛІКУЛЬТУРНОГО ЛЬВОВА

Серед «знакових» імен української музичної культури – Іван-Богдан Веселовський, чия діяльність у Львові в період міжвоєнного двадцятиріччя здійснила «вибух» у сфері естрадної музики.

Мета статті – конструювання рис національної ідентичності у творчості Богдана Веселовського у контексті становлення естрадної музики полікультурного Львова.

Наукова новизна полягає у маркуванні рис національної ідентичності у діяльності Богдана Веселовського та однодумців мистця у полікультурному Львові міжвоєнного двадцятиріччя ХХ століття.

У висновку зазначається, що українська національно-ідентична естрадна музика у полікультурному Львові в період міжвоєнного двадцятиріччя ХХ століття мала наступні характеристики. Вказаний феномен виник із потреби творення у багатонаціональному львівському міському соціокультурному середовищі із домінуючим польським впливом українського розважального національно-ідентичного осередку; творцями стали професійні музиканти – випускники та студенти Львівської консерваторії, представники молодого покоління із інтелігентних, національно свідомих галицьких родин, учасники «Пласту», національно-визвольних змагань та ін.; це явище увібрало передові жанрові і стилістичні віяння західноєвропейської та американської розважальної музики, а також елементи львівської батярської пісні, та поєднало у собі танцювальну (танго, фокстрот та ін.) основу і національний колорит; пісня справила визначальний вплив на подальший розвиток музичної естради міста Львова та Галичини, а також суттєвий вплив на українську естраду у цілому, функціонуючи навіть в умовах підпілля та сталінських заборон, без озвучування справжніх імен її творців; львівська естрадна пісня увійшла у культуру сучасності у вигляді як оригінальних ретро-композицій «забутих» та заборонених мистців, так і модерних кавер-версій хітів минулого століття.

Богдан Веселовський, а також Ярослав Барнич, Анатоль Кос-Анатольський та ряд інших галицьких мистців у 1920–1940-х роках, перебуваючи під польською владою та в жорстоких умовах німецько-нацистського та більшовицько-радянського режимів, створили перші шедеври української естради, сповненої ознак національної ідентичності, чим заклали основи майбутнього розвитку національної естрадної пісні, що стала промовистим символом українства у радянську добу. При цьому більшість творців цього жанру, за винятком А. Кос-Анатольського та деяких інших, «розсіялися по світу», а їхня яскрава, колоритна, модна творчість, часто безіменна, продовжувала звучати, подекуди виринаючи із лежачого радянського тоталітаризму. У її дослідженні вбачаємо перспективи подальших наукових розвідок за окресленою тематикою.

Ключові слова: національна ідентичність, українська естрадна музика, Богдан Веселовський, музична культура Львова, музична культура міжвоєнного двадцятиріччя ХХ століття.

Khrystyna OKHITVA

The Honored Artist of Ukraine, soloist at the Honored Academic Song and Dance Ensemble of the Armed Forces of Ukraine, postgraduate student at the Department of Academic and Pop Vocal and Sound Directing, National Academy of Culture and Arts management, St. Lavrska, 9 Kyiv, Ukraine, 01001

ORCID: 0000-0001-7107-4304

To cite this article: Okhitva, Kh. (2022). Natsionalna identychnist tvorchosti Bohdana Veselovskoho u konteksti stanovlennia estradnoi muzyky polikulturnoho Lvova [The national identity by Bohdan Veselovsky's work in the context of the pop music formation in multicultural Lviv]. *Fine art and culture studies*, 2022, 5, 32–39, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-5>

THE NATIONAL IDENTITY BY BOHDAN VESELOVSKYI'S WORK IN THE CONTEXT OF THE POP MUSIC FORMATION IN MULTICULTURAL LVIV

Among the «iconic» names of Ukrainian musical culture is Ivan-Bohdan Veselovskyi, whose activities in Lviv during the interwar twenties caused an «explosion» in the field of pop music.

The **aim of the article** is to construct the features of national identity in the work by Bohdan Veselovskyi in the context of the pop music formation in multicultural Lviv.

The **scientific novelty** consists in marking the features of national identity in the activities by Bohdan Veselovskyi and fellow artists in the multicultural Lviv of the interwar twenties of the 20th century.

In **conclusion** to the article, it is noted that Ukrainian nationally identical pop music in multicultural Lviv during the interwar period of the 20th century had the following characteristics. This phenomenon arose from the need to create a Ukrainian entertainment center of national identity in the multinational Lviv urban socio-cultural environment with a dominant Polish influence; the creators were professional musicians – graduates and students of the Lviv Conservatory, representatives of the younger generation from intelligent, nationally conscious Galician families, participants of «Plast», national liberation competitions, etc.; this phenomenon absorbed the advanced genre and stylistic trends of Western European and American entertainment music, as well as elements of the Lviv batyar song, and combined a dance (tango, foxtrot, etc.) basis and a national flavor; the song had a decisive influence on the further development of the musical pop scene of the city of Lviv and Galicia, as well as a significant impact on the Ukrainian pop scene as a whole, functioning even in the conditions of the underground and Stalinist bans, without the real names of its creators being announced; the Lviv pop song entered modern culture in the form of original retro compositions of «forgotten» and banned artists, as well as modern cover versions of hits of the last century.

Bohdan Veselovskyi, as well as Yaroslav Barnych, Anatol Kos-Anatolskyi and a number of other Galician artists in the 1920s and 1940s, while under Polish rule and in the brutal conditions of the German-Nazi and Bolshevik-Soviet regimes, created the first masterpieces of Ukrainian pop, full of features national identity, which laid the foundations for the future development of the national pop song, which became an eloquent symbol of Ukrainianness in the soviet era. At the same time, most of the creators of this genre, with the exception of A. Kos-Anatolskyi and some others, «scattered around the world», and their bright, colorful, fashionable work, often nameless, continued to sound, sometimes breaking out of the grip of Soviet totalitarianism. In her research, we see the prospects for further scientific research on the outlined topic.

Key words: national identity, Ukrainian pop music, Bohdan Veselovskyi, musical culture of Lviv, musical culture of the interwar twentieth century.

Актуальність проблеми. Як один із мультинаціональних культурних європейських центрів, Львів увібрав кращі музичні здобутки попередніх століть і трансформував їх у розмаїтих виявах сучасності. Аналізуючи музичну культуру Галичини перших десятиліть ХХ століття, дослідники вказують на низку факторів, які сприяли її активному розвитку, а саме: унікальність географічного розташування на перехресті шляхів між Заходом і Сходом, наявність аристократичного та демократичного середовищ, багатонаціональність та багатоконфесійність, культурне наповнення міста зі статусом столиці королівства Галичини і Лодомерії, прагнення еліти переймати передові культурні здобутки західноєвропейських центрів, у тому числі стосовно музичних товариств, багатство та тяглість музично-історичної пам'яті, особливу роль оригінального та багатого карпатського фольклору (Мазепа, 2018: 135–136). У таких, у цілому, сприятливих умовах (а в порівнянні з умовами покріпаченої Російською імперією Наддніпрянської України – навіть дуже сприятливих) у Львові від ХІХ століття розвивалося чимало співочих товариств, цехів та інших об'єднань. У цьому контексті варто заакцентувати декілька особливо важливих моментів, описаних

Т. Мазепою, а саме: ««духовна ідентичність» залишалася надто важливою для представників шести головних конфесій краю» (2018: 135) та «у ХІХ ст. історична пам'ять стала основою патріотичних настроїв та національної ідентичності бездержавних народів Галичини, (передусім українців та поляків, дещо пізніше – євреїв)» (2018: 136).

Вказані патріотичні настрої відіграли вагому роль для формування у перших десятиліттях ХХ століття національної розважальної музики, адже, поряд із осередками, що культивували академічний репертуар «високого» мистецтва, побутували різноманітні музичні та театральні об'єднання, часто створені за етнічною належністю (австрійські, польські, вірменські, єврейські, українські, сербські та ін.), в яких розвивався «легкий» жанр. Серед «знакових» імен, до спадщини яких звертаємося сьогодні, – Богдан Веселовський та однопісник мистця, чия діяльність у Львові в період міжвоєнного двадцятиріччя здійснила «вибух» у сфері української естрадної музики.

У добу більшовицької окупації ряд провідних діячів музичної культури були або фізично знищені, або емігрували, або були

вимушені змінити ідеологічні та естетичні орієнтири творчості. Відтак, актуальною проблемою сучасного музикознавства є дослідження спадку творців львівської розважальної музики вказаного періоду як носіїв національної ідентичності у полікультурному місті в умовах бездержавності України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Історія життєтворчості композитора та національно-культурного діяча Богдана Весоловського проаналізована у публікаціях дослідників у діаспорі, серед яких – Л. Калинич (1973), М. Антонович (1981), на початку доби Незалежності – у статтях таких авторів, як В. Зорич (1998), У. Молчко (2003), у наш час – у працях Р. Гавалюк (2019), І. Остаха (2013) та ін., а також знайшла відображення у фільмах О. Зелінського «Богдан Весоловський та його пісні» (2012), радіопередачах про долю мистця та ін. (Олександр Зелінський..., 2012), І. Остаха «Бонді або повернення Богдана Весоловського» (2019) та інших популярних дослідженнях, твори майстра танцювальної музики зазвучали як в оригінальних версіях, так і в переспівах і каверах, зокрема, гуртів «Wszystko», «Львівське ретро», «Бонді», Олега Скрипки та інших виконавців. Фактологічні дані та певні ідеї вказаних праць враховані у представленій статті.

Метою статті є конструювання рис національної ідентичності у творчості Богдана Весоловського у контексті становлення естрадної музики полікультурного Львова.

Виклад основного матеріалу. Звертаючись до передумов формування української естради у Львові, зазначимо, що керовані «пошуками національної ідентичності» (М. Новакович (2020)), українці Галичини у 1860-х роках утворили у Львові театр «Руська Бесіда», який, з-поміж іншого, ставив водевілі, оперети, мелодрами з музикою М. Вербицького – це співогра «Підгір'яни», «В людях ангел не жона, вдома з мужем сатана», «13-й жених, або Мрії перед весіллям», «Сільські пленіпотенти» та ін.

У процесі культурних взаємовпливів і нашарувань у середині XIX століття виникло особливе явище – батярська субкультура, що набула кульмінаційних хвиль розвитку на зламі століть перед Першою світовою війною та у міжвоєнне двадцятиріччя. Авантюрний, зі специфічною говіркою стиль спілкування яскраво відобразився на популярній міській пісні: «не так

вже й багато часу сплигло у Полтві з тих часів, коли Львів виспівував зранку до ночі батярувки і переповідав все нові і нові витівки невтомних міських шалапутів – батярів» (Космолінська, 2004), утворивши «цілий шмат унікальної міської культури зі своєю мовою, піснями, кодексом чести, традиціями, навіть модою» (Космолінська, 2004). Згодом, у 1920–1930-ті рр., батярська пісня справить вплив на формування української пісенної естради. Проаналізувавши роль батярської субкультури для становлення і розвитку розважальної музики Галичини, В. Конончук виділив два періоди активного побутування львівської вуличної пісні – до Першої світової війни та міжвоєнне двадцятиріччя (Конончук, 2006: 5). Передумовами появи музичного репертуару, характерного для першого названого періоду, автор вважає декілька взаємопереплетених процесів: синтез польського, руського, австрійського та угорського народно-пісенного матеріалу, трансформованого у контексті галицької фольклорної традиції; розповсюдження опереткової музики, яка, у спрощеному варіанті, «вийшла» з театрів на сцени розважальних закладів; як наслідок – взаємовпливи міського фольклорного пісенного пласту та творів розважальних жанрів професійної музики. Результатом описаних процесів стали «пісеньки львівського передмістя», популярні у часи перед Першою світовою війною. Характерними ознаками другого періоду є професіоналізація та комерціалізація естради, під впливом вказаних процесів відбулося поступове «перенесення» львівської вуличної пісні на естрадну сцену, у результаті чого цей жанр спочатку перестає бути власне вуличним, а після зміни політичної влади 1939 року припиняє активний розвиток. Проте, автор зазначає, що «львівська вулична пісня виконала свою історичну місію – вона не тільки стала потужним чинником, що сприяв зародженню та розвитку у Львові поширеного в Європі соціально-музичного явища під назвою «третій пласт», але й явила світу характерну та знамениту львівську говірку та вуличну пісню під назвою “батярувка”» (Конончук, 2006: 5), котра, у свою чергу, у подальшому вплинула на формування специфічного львівського пласту пісенно-естрадного мистецтва.

У цілому, у міжвоєнне двадцятиріччя Львів став осередком активного розвитку міської

пісенної культури різних етнічних середовищ – польського, українського, єврейського, австро-німецького, чеського та інших. Так, наприклад, активного розвитку набуло польське естрадно-джазове мистецтво, одним із найяскравіших представників якого став Генрик Варс (Варшавський), автор низки відомих композицій, у тому числі музичної візитівки міста, пісні «Tyłko we Lwowie» («Lwów jest jeden na świecie») до кінофільму «Włóczęgi», музики до інших кінофільмів, засновник і диригент колективу «Tea-Jazz», що у 1939–1940 роках функціонував при Львівській філармонії. Колектив, до складу якого входили Бер Патока (труба), Йосип Тропіс і Вельхам (саксофон), Марек Глейх (рояль), Еміль Брій (скрипка), Гольдберг (ударні) (Симоненко, 2004), концертував, пропагуючи галицьку «легку» музику, розвиваючи інструментальний джаз – украї рідке явище у більшовицькому СРСР.

Розмірковуючи над процесом формування української естрадної музики, Р. Гавалюк звертає увагу на її витоки, серед яких ключовим став жанр естрадного рев'ю, який побутував у Галичині та, зокрема, у Львові при нічних закладах культури під назвою «нахтлокалі», а також функціонуючі мистецькі кабаре при казино та ін. У місті виникли українські театри, що виконували естрадні рев'ю, серед яких – «Студія Цвіркун», «Заграва», «Богема», «Золотий усміх» під керівництвом А. Кос-Анатольського, керівниками мандрівних труп стали Богдан Сарамага, Йозеф і Ярема Стапники, Карабіневич, Комаровський, Медковічелло та інші творчі особистості того часу. Пісні, що звучали у театральних виступах та стали основою для творення жанрів радоспіву, водевілю, оперети, зінгшпілю, мали шанси стати хітами та звучати зі сцени як окремі твори. Зокрема, виконувалися в аранжуванні для чоловічого квартету, що мало назву «ревелерс» – за прізвиськом американського родинного квартету, та звучали або акапельно, або у супроводі фортепіано, гітари, акордеону або інших інструментів (Гавалюк, 2019). Основою для творів ставали танцювальні жанри – танго, фокстрот та інші, пісні насичувалися джазовими ритмоінтонаціями, що наближало це явище до перодових європейських тенденцій та показувало естрадну пісню як модний продукт свого часу. Ключові фігури, у чий творчості сформувалася

українська естрадна пісня, – мистці Богдан Весоловський, Володимир Стоне-Балтарович, Степан Гумінілович, Ярослав Барнич, Євген Козак, Анатоль Кос-Анатольський, Василь Безкоровайний, Василь Адаманів, Осип Курочко, Нестор Нижанківський (Гавалюк, 2019; Конончук, 2006) та ін.

Справжню музичну революцію у Львові перед Другою світовою війною здійснили три українські танго *Івана-Богдана Весоловського (1915–1971)* – «Ти і твої чорні очі» і «Прийде ще час» на вірші, створені спільно зі Степаном Чарнецьким, «Усміх тій таємничий» на слова Ярослава Масляка, пісні та модній танцювальній основі «Спи, моя кохана», «Чи винен я» та ін. Виходець із патріотично налаштованої родини стрийських інтелігентів, пластун, вихованець балету Василя Авраменка, що навчався у Стрийській філії Вищого музичного інституту у класах Василя Барвінського, Станіслава Людкевича та Миколи Колесси, мистець вже у молодому віці заявив про себе, як талановитий естрадний композитор (на час написання вказаних танго Б. Весоловському було близько 20-ти років) (Осташ, 2013). Із усього пісенного спадку, який, за розповсюдженими даними, налічує близько 130-ти позицій (Муха, 2004: 52), за даними Р. Гавалюк – 150 пісень (2019), ряд творів написано на вірші провідних українських поетів – Олександра Олеся, Володимира Сосюри, Максима Рильського, Василя Симоненка та ін., в яких яскраво відображено риси національно-патріотичної ідентичності – крізь образи-архетипи Природи – Рідної землі, Серця та ін. Серед таких композицій – «На білу гречку впали роси» (М. Рильський), «Білі акації» (О. Олень), «Море радості» (В. Симоненко), «Жоржина» (В. Сосюра), «Життя» (В. Сосюра) та ін.

Львівський період вирізняють як час написання любовної лірики, еміграційні віденський та монреальський – сповнені громадянського пафосу («Чар карпатських гір», «Лети, тужлива пісне» та ін.). Як кращі твори, В. Конончук називає танго «Тихо без слів» за віршем Івана Патолі, «І ти прийшла» на поезію Володимира Сосюри, «Ніччю» за Ярославом Климовичем та привносить їхній аналіз у науковий контекст (Конончук, 2006). Для нашого дослідження важливим є той факт, що, за словами Р. Гавалюк, «у міжвоєнне двадцятиліття для українців була важливою національна

ідентичність (курс. – Х. О.), що проявлялося і в культурі: музиканти зі Львова усіма силами намагалися створити продукцію, конкурентну тогочасній польськомовній естраді» (Гавалюк, 2019), аналогічно як в інших сферах життя «польського» Львова засновувалися «численні українські молодіжно-спортивні, патріотичні, руханкові товариства, серед яких: «Пласт», «Рух», «Сокіл», «Січ» та інші, які виконували руханкові вправи під український музичний супровід» (Гавалюк, 2019).

Для виконання україномовних композицій Леонідом Яблонським був створений колектив, що став широко відомим і популярним як «Джаз-капела Яблонського» (або «Ябцьоджаз»), куди увійшли Степан Гумінілович (скрипка), Анатоль Кос-Анатольський (фортепіано). До колективу приєдналися Богдан Весоловський (акордеон), що став «штатним» композитором капели, та Ірина Яросевич (вокал), яка згодом була відомою як Ірена Андерс та Рената Богданська. Окрім оригінальних композицій, «Ябцьоджаз» виконував кавери «західних» шлягерів. У сучасних науково-популярних розвідках з історії львівської культури міжвоєнного двадцятиріччя знаходимо відомості про те, що Б. Весоловський за декілька років до появи «Ябцьоджазу» створив у Стрию з числа гімназистів гурт «Ревелерси», куди увійшли також майбутній Глава УГКЦ Іван-Мирослав Любачівський, *брат поетеси Іванки Патолі та ін.* (Овсяник, 2015). Популярність новоствореної Джаз-капели Яблонського була надзвичайною, а дослідник життя Б. Весоловського Ігор Остап назвав «Ябцьоджаз» «львівським “Бітлз”» (2013).

Діяльність капели розпочалася у курортному Гребеневі Стрийського району, де була «на водах» рафінована й багата публіка, а також видатні діячі Ф. Фердінанд, А. Шептицький, У. Черчилль та ін., музиканти виступали у Львові та інших курортних містах. Для важливих виступів «Ябцьоджаз» об'єднувався із капелою під керівництвом Івана Костюка, звучали також українські пісні у хоровавому виконанні під орудою Леоніда Лепкого у фортепіанному супроводі видатних маестро Н. Нижанківського, А. Рудницького, Р. Савицького (Остап, 2013). Описуючи діяльність колективу, Н. Шешуряк характеризує його учасників як «українських патріотичних мажорів» із

родин військових УНР (зокрема, Леонід Яблонський – син полковника УНР), політиків, адвокатів, лікарів (2019), Богдан Весоловський із братом були активними учасниками «Пласту» (брат Ярема – провідником славетного куреня «Лісові чорти» (Овсяник, 2015)), а Ірина Яросевич походила з родини священника-капелана Яросевича та, по матері, була племінницею священника, композитора і диригента Остапа Нижанківського та співака Олександра Нижанківського, у консерваторії навчалася на одному курсі із Романом Шухевичем (Яворська, 2020). Безумовно, такі родинні витоки та оточення сформували глибокі патріотичні почуття в учасників колективу.

Аналіз творчої спадщини Б. Весоловського львівського періоду показав, що мистець у модні танцювальні жанри танго, фокстроту, легкого вальсу привніс питомо-українську співочість, що надало звучанню рис національної музичної ідентичності, поряд із важливим україномовним вербальним чинником. Наприклад, в одному з найбільш популярних *танго* «*Прийде ще час*» (1937) поетичний текст, написаний композитором сумісно зі Степаном Чарнецьким (автором гімну «Ой у лузі червона калина») містить характерні для національної ментальності образи гаю («В гаях стежками...»), співаючих солов'їв («Послухатъ ще, як співають солов'ї...») та інші, що втілюють архетипи Природи – Рідної землі та Серця – ментальної основи відомої української музикальності. У музичному виразі це доповнюється такими характерними прийомами, як широкі висхідні стрибки із наступним низхідним «кружляючим» заповненням, оспівуванням устоїв із затриманнями, секвенційністю тощо.

Ще більш виразно українська пісенність проступає у композиції Б. Весоловського «*Я знов тобі*» на слова Ганни Чубач, що зберіглася у надзвичайно проникливому та високохудожньому виконанні Ірини Яросевич (Ренати Богданської-Андерс) та оркестру Стіва Норберта на платівці «Мрія», у запису, здійсненому у 1969 році (за два роки до смерті Б. Весоловського), разом із танго «Було високе чисте небо» на слова Лесі Тиглій. Поетичний текст твору маркує два головних національно-ментальних архетипи. Перший із них – Природи-Землі, показуючи кохання навіть вищим від любові до неї: «І хай простить мене земля, / Мені краси

її не треба, / Коли тебе на ній нема», а також уособлюючи героїню із самотньою пташкою: «Я тільки пташка, що шукає / Своє загублене крило». Другий архетип – Слова, виражений у фразі «...кладу любов свою в рядки», що надає поетичному змісту ще більш високого сенсу, пов'язуючи кохання із символікою рідної мови. Головними музичними виразовими засобами у творі є мелодична лінія широкого, характерного для національної ліричної пісенності, розвитку, яка «блукає», уникаючи стійкості, «розцвічена» чергуванням підвищеного і діатонічного четвертого ступеня та меланхолійними висхідними октавними стрибками, м'яко-синкопований ритм, що не порушує загальної атмосфери пісенної лірики, а лише додає їй модної пікантності, а також міноромажорна ладова змінність, що підкреслює кульмінаційні моменти поетичного тексту – «лелію мрію білоброву...», «мені краси її не треба...».

Широку популярність також отримали такі пісні Б. Весоловського, як «Ніччю» на слова Ярослава Климовича, «Намалюй мені ніч» за віршем Миколи Петренка, «Тихо без слів» на слова Іванни Патолі, «І ти прийшла» на слова Володимира Сосюри та ряд інших.

Перед Другою світовою війною мистець завершив навчання на юридичному факультеті Львівського університету (1937) та у Консульській академії у Відні (1939), що дало можливість у воєнний час зайняти посаду урядовця прикордонної контрольної служби між Австрією та Німеччиною, де Б. Весоловський допомагав українцям емігрувати з території, окупованої радянськими більшовиками. Переїхавши у 1949 році до Канади, з часом отримавши можливість працювати на радіо «Голос Канади» у Монреалі, де очолював українську секцію міжнародної служби (Муха, 2005), доклався до збереження української культури та національної ідентичності у часи, коли ці явища нещадно нищилися пануючим сталінізмом на теренах СРСР.

У Канаді змінилися жанрово-стилістичні пріоритети Б. Весоловського – композитор відходить від пісень-танго та звертається до поезії сучасних мистців класиків української літератури – М. Рильського, П. Тичини, В. Сосюри, В. Симоненка, Г. Чубач, Т. Осьмачки та ін. З Батьківщиною мистець пов'язували листування з родиною і колегою А. Кос-Анатольським

(*Овсяник, 2015*), а також приїзд, за декілька років до смерті, у 1968 році, до Львова і Канева, про що згадують більшість дослідників творчості композитора. Хоча Б. Весоловський був вимушений емігрувати, пісні мистця, написані у 1930-х роках, звучали у Львові і в часи радянської окупації. Юлія Овсяник у статті «Століття маестро Бонді» наводить спогади музичного редактора Львівського радіо Олени Онуфрив: «*Про Богдана кажуть, що він повертається в країну, але ті пісні, які він написав у 30-ті роки у Львові, ніколи її не покидали. Хоч зрідка лунали зі сцени, але співалися вдома, побутували в усній традиції ще й у 1950-1970-х роках. Хоч ім'я автора, який перебував в еміграції в Канаді, не називали*» (*Овсяник, 2015*). Також вказує, що вперше з довоєнних часів ім'я автора було оголошене у другій половині 1980-х років, коли шлягери Б. Весоловського почав виконувати ансамбль «Львівське ретро» під керівництвом Олександра Зелінського з солістами Василем Бокочою та Орестом Цимбал, а згодом – і «Галицька ревія» з Лесею Боровець, що виконали пісню-танго «*Ти і твої чорні очі*» (*Овсяник, 2015*).

Висновки та перспективи подальших досліджень. Таким чином, аналізуючи процес становлення української національно-ідентичної естрадної музики полікультурного Львова у період міжвоєнного двадцятиріччя ХХ століття, приходимо до висновку про такі її характеристики. Вказаний феномен виник із потреби творення у багатонаціональному львівському міському соціокультурному середовищі із домінуючим польським впливом українського розважального національно-ідентичного осередку; творцями стали професійні музиканти – випускники та студенти Львівської консерваторії, представники молодого покоління із інтелігентних, національно свідомих галицьких родин, учасники «Пласту», національно-визвольних змагань та ін.; це явище увібрало передові жанрові і стилістичні віяння західноєвропейської та американської розважальної музики, а також елементи львівської батярської пісні, та поєднало у собі танцювальну (танго, фокстрот та ін.) основу і національний колорит; пісня справила визначальний вплив на подальший розвиток музичної естради міста Львова та Галичини, а також суттєвий вплив на українську естраду у цілому, функціонуючи навіть у умовах підпілля

та сталінських заборон, без озвучування справжніх імен її творців; львівська естрадна пісня увійшла у культуру сучасності у вигляді як оригінальних ретро-композицій «забутих» та заборонених мистців, так і модерних кавер-версій хітів минулого століття.

Богдан Весоловський, а також Ярослав Барнич, Анатоль Кос-Анатольський та ряд інших галицьких мистців у 1920–1940-х роках, перебуваючи під польською владою та в жорстоких умовах німецько-нацистського та більшовицько-радянського режимів, створили перші шедеври

української естради, сповненої ознак національної ідентичності, чим заклали основи майбутнього розвитку національної естрадної пісні, що стала промовистим символом українства у радянську добу. При цьому більшість творців цього жанру, за винятком А. Кос-Анатольського та деяких інших, «розсіялися по світу», а їхня яскрава, колоритна, модна творчість, часто безіменна, продовжувала звучати, подекуди вириваючись із лещат радянського тоталітаризму. У її дослідженні вбачаємо перспективи подальших наукових розвідок за окресленою тематикою.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонович М. Богдан Веселовський. *Новий шлях*. 1981. 21 листопада.
2. Богдан Весоловський та його пісні (I). Автор і ведучий Олександр Зелінський ; реж. А. Якимішин ; ред. Л. Козак; Львівське ТБ, 2012. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=pIBSQhb4OjQ> (15.11.2022).
3. Богдан Весоловський та його пісні (II). Автор і ведучий Олександр Зелінський; реж. А. Якимішин ; ред. Л. Козак; Львівське ТБ, 2012. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=36qgAolToKY> (15.11.2022).
4. Бонді або повернення Богдана Весоловського. 30 травня 2019. URL : https://www.youtube.com/watch?v=Jc3Tlk_njCw (17.11.2022).
5. Гавалюк Р. Пісні міжвоєнного Львова: як формували українську естрадну музику. *032.ua*. 21 листопада 2019 / ред. Є. Пласконь. URL : <https://www.032.ua/news/2580749/pisni-mizvoennogo-lvova-ak-formuvali-ukrainsku-estradnu-muziku-video> (15.11.2022).
6. Зорич В. Пісні Б. Веселовського повертаються на Батьківщину. *Патріот України*. 1998. 4–17 травня.
7. Калинич Л. Пам'яті талановитого композитора. *Гомін України*. 1973. 21 квітня.
8. Конончук В. Пісенна творчість Анатолія Кос-Анатольського в контексті становлення розважальної музики Галичини : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2006. 15 с.
9. Космолінська Н., Охріменко Ю. Homo leopolensis esse. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 2004. Число 36. *Галичина – країна людей*. URL : <http://www.ji.lviv.ua/n36-1texts/kosmolinska.htm> (19.11.2022).
10. Мазепа Т. Галицьке музичне товариство у культурно-мистецькому процесі XIX – початку XX століття : дис. ... докт. мистецтв. : 26.00.01. Київ, 2018. 568 с. URL : <http://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2242/Disser-T.Mazepa.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (22.08.2022).
11. Молчко У. Сторінки життя та творчості композитора і диригента Богдана Веселовського. *Наукові записки Тернопільського університету та Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Серія : Мист-во*. Тернопіль – Київ, 2003. № 2(11). С. 9–14.
12. Муха А. Весоловський Іван-Богдан. *Енциклопедія Сучасної України*. Т. 4 : електронна версія / гол. редкол.: І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2005. URL: <https://esu.com.ua/article-33794> (17.11.2022).
13. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Музична Україна, 2004. 352 с.
14. Овсяник Ю. Століття маестро Бонді. *Збруч*. 30 травня 2015. URL : <https://zbruc.eu/node/36956> (01.11.2022).
15. Олександр Зелінський про Богдана Весоловського – українського поета, композитора і музиканта. 13 травня 2012 року. URL : <https://www.rr.lviv.ua/podcasts/oleksandr-zelinskyj-pro-bohdana-vesolovskoho-ukrajinskoho-poeta-kompozytora-i-muzykanta/> (05.11.2022).
16. Осташ І. Бонді або повернення Богдана Весоловського. Київ : Дуліби, 2013. 328 с. URL : <http://lemko.org/pdf/Bondi.pdf> (12.11.2022).
17. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби (1772–1918) в контексті явища національної ідентичності : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2020. 33 с.
18. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу. Київ : Центрмузінформ, 2004. 232 с.
19. Шешуряк Н. «Ябцьо-джаз»: львівські поп-зірки 1930-х. Танцюємо танго, закусуємо голубцями. Як проходили львівські рейви міжвоєнного періоду і хто там розкачував танцпол. *Амнезія. Історія української культури*. 16 січня 2019. URL : <https://amnesia.in.ua/bondi-jazz> (12.06.2022).
20. Яворська Т. Джаз-діва зі Львова, яка стала першою леді польської діаспори. *Дивись – Info*. 30 серпня 2020. URL: <https://dyvys.info/2020/08/30/dzhaz-diva-zi-lvova-yaka-stala-pershoyu-ledi-polskoyi-diaspory/> (11.11.2022).

REFERENCES:

1. Antonovych M. (1981). Bohdan Veselovskiyi [Bohdan Veselovskiyi]. *Novyi shliakh*. 21 lystopada [in Ukrainian].
2. Bohdan Vesolovskiyi ta yoho pisni (I) [Bohdan Vesolovsky and his songs (I)]. (2012). Avtor i veduchy Oleksandr Zelinskyi; Lvivske telebachennia. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=pIBSQhb4OjQ> (15.11.2022) [in Ukrainian].
3. Bohdan Vesolovskiyi ta yoho pisni (II) [Bohdan Vesolovsky and his songs (II)]. (2012). Avtor i veduchy Oleksandr Zelinskyi; Lvivske telebachennia. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=36qgAolToKY> (15.11.2022) [in Ukrainian].
4. Bondi abo povernennia Bohdana Vesolovskoho [Bondi or the return of Bohdan Vesolovskiyi] (2019). 30 travnia. URL : https://www.youtube.com/watch?v=Jc3Tlk_njCw (17.11.2022) [in Ukrainian].
5. Havaliuk R. (2019). Pisni mizhvoiennoho Lvova: yak formuvaly ukrainsku estradnu muzyku [Songs of interwar Lviv: how Ukrainian pop music was formed]. *032.ua*. 21 lystopada. URL : <https://www.032.ua/news/2580749/pisni-mizhvoennogo-lvova-ak-formuvali-ukrainsku-estradnu-muziku-video> (15.11.2022) [in Ukrainian].
6. Zorych V. (1998). Pisni B. Veselovskoho povertaiusia na Batkivshchynu [B. Veselovskys songs return to the Motherland]. *Patriot Ukrainy*. 4–17 travnia [in Ukrainian].
7. Kalynych L. (1973). Pam'iaty talanovytogo kompozytora [In memory of the talented composer]. *Homin Ukrainy*. 21 kvitnia [in Ukrainian].
8. Kononchuk V. (2006). Pisenna tvorchist Anatoliia Kos-Anatolskoho v konteksti stanovlennia rozvazhalnoi muzyky Halychyny [The song work of Anatoliy Kos-Anatolskyi in the context of the formation of the entertainment music of Galicia] : Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03. Lviv [in Ukrainian].
9. Kosmolinska N., Okhrimenko Yu. (2004). Homo leopolensis esse. Nezaleznyi kulturolohichni chasopys «I». *Chy-slo* 36. Halychyna – kraina liudei. URL : <http://www.ji.lviv.ua/n36-1texts/kosmolinska.htm> (19.11.2022) [in Ukrainian].
10. Mazepa T. (2018). Halytske muzychne tovarystvo u kulturno-mystetskomu protsesi XIX – pochatku KhKh stolittia [Galician musical society in the cultural and artistic process of the 11th – early 20th centuries]: Thesis abstract for Doct. Sc. (Arts): 26.00.01. Kyiv. URL : <http://elib.nakkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2242/Disser-T.Mazepa.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (22.08.2022) [in Ukrainian].
11. Molchko U. (2003). Storinky zhyttia ta tvorchosti kompozytora i dryhenta Bohdana Veselovskoho [Pages of the life and work of the composer and conductor Bohdan Veselovskiyi]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho universytetu ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho. Serii: mystetstvo*. Ternopil – Kyiv, 2 (11), 9–14 [in Ukrainian].
12. Mukha A. (2005). Vesolovskiyi Ivan-Bohdan [Ivan-Bohdan Vesolovskiyi]. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy*. T. 4 : elektronna versii. URL: <https://esu.com.ua/article-33794> (17.11.2022) [in Ukrainian].
13. Mukha A. (2004). Kompozytory Ukrainy ta ukrainskoi diaspori [Composers of Ukraine and the Ukrainian diaspora]: dovidnyk. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
14. Ovsianyk Yu. (2015). Stolittia maestro Bondi [A century of maestro Bondi]. *Zbruch*. 30 travnia. URL : <https://zbruc.eu/node/36956> (01.11.2022) [in Ukrainian].
15. Oleksandr Zelinskyi pro Bohdana Vesolovskoho – ukrainskoho poeta, kompozytora i muzykanta [Oleksandr Zelinskyi about Bohdan Vesolovskiyi – Ukrainian poet, composer and musician] (2012). 13 travnia. URL : <https://www.rr.lviv.ua/podcasts/oleksandr-zelinskyj-pro-bohdana-vesolovskoho-ukrajinskoho-poeta-kompozytora-i-muzykanta/> (05.11.2022) [in Ukrainian].
16. Ostash I. (2013). Bondi abo povernennia Bohdana Vesolovskoho [Bondi or the return of Bohdan Vesolovskiyi]. Kyiv: Duliby. URL : <http://lemko.org/pdf/Bondi.pdf> (12.11.2022) [in Ukrainian].
17. Novakovykh M. (2020). Halytska muzyka habsburzkoj doby (1772–1918) v konteksti yavyscha natsionalnoi identychnosti [Galician music of the Habsburg era (1772–1918) in the context of the phenomenon of national identity]: Thesis abstract for Doct. Sc. (Arts): 17.00.03. Odesa [in Ukrainian].
18. Symonenko V. (2004). *Ukrainska entsyklopediia dzhazu* [Ukrainian encyclopedia of jazz]. Kyiv: Tsentr muzinform [in Ukrainian].
19. Sheshuriak N. (2019). «Iabtso-dzhaz»: lvivski pop-zirky 1930-kh. Tantsuiemo tanho, zakusuiemo holubtsiamy. Yak prokhodyly lvivski reivy mizhvoiennoho periodu i khto tam rozkachuvav tantspol [«Yabtso-jazz»: Lviv pop stars of the 1930s. We dance tango, eat cabbage rolls. How were the Lviv raves of the interwar period and who rocked the dance floor there]. *Amnezii. Istoriia ukrainskoi kultury*. 16 sichnia. URL : <https://amnesia.in.ua/bondi-jazz> (12.06.2022) [in Ukrainian].
20. Iavorska T. (2020). Dzhaz-diva zi Lvova, yaka stala pershoiu ledi polskoi diaspori [A jazz diva from Lviv who became the first lady of the Polish diaspora]. *Dyvys – Info*. 30 serpnia. URL: <https://dyvys.info/2020/08/30/dzhaz-diva-zi-lvova-yaka-stala-pershoyu-ledi-polskoyi-diaspori/> (11.11.2022) [in Ukrainian].

УДК 780.8.087.2:780.61433:780.616.433(091)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-6>

Олексій РЯБІНІН

асистент-стажист оркестрового факультету, кафедра скрипки,

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

ORCID ID: 0000-0003-4980-2373

Бібліографічний опис статті: Рябінін О. (2022). Концепція програмного музичного співзвуччя скрипкових мініатюр в контексті народності. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 40–46, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-6>

КОНЦЕПЦІЯ ПРОГРАМНОГО МУЗИЧНОГО СПІВЗВУЧЧЯ СКРИПКОВИХ МІНІАТЮР В КОНТЕКСТІ НАРОДНОСТІ

Вивчення програмного музичного співзвуччя української скрипкової мініатюри, що представляє один із найбільш затребуваних жанрів не лише композиторської і виконавської творчості, але й у музично-педагогічній практиці, дослідження основних тенденцій її розвитку, композиційних ознак та багатовекторності сприйняття, спрямованих на відтворення інтелектуальних та емоційних рефлексій, аргументують актуальність та своєчасність дослідження. До скрипкової мініатюри, що стала одним із основних напрямлень світової музичної практики протягом останніх двох століть, зайнявши стабільну позицію у сучасній системі музичних жанрів, звертались видатні майстри романтичного мистецтва, які черпали натхнення та образи саме в народності, витоках фольклоризму і національних особливостях та історичних моментах, що дала всьому світу українська культура, пізнання української особистості. В художньому процесі саме мініатюра, зокрема скрипкова, на нашу думку, заслуговує на особливу увагу, оскільки є своєрідною лабораторією композиторської творчості і виявляє чуйну й оперативну реакцію митців на зміни естетико-стильових векторів конкретного часу та пошуки й апробацію відповідної виразності. Інструментальний доробок української музики, визначений широким жанровим вектором різноманіття та багатством творчої прогресії та інтересів: це і тяжіння до класичної опори, де структури та особисте пояснення відчуття у музиці здобувають глибинного трактування, сприяючи джерельні тематики своєрідною настановою, це і сучасне бачення музичних інтерпретацій, інколи не зрозуміле суспільству. Визнання ролі української ідентичності, як парадигми смислоутворення, при перенесені на сучасний фундамент програмно-прогресивної музичної семантики сприяє глибокому розумінню сучасності та розкриттю духовності нації і розвитку майбутнього.

Ключові слова: українська народна музика, програмно-музична парадигма, фольклор, програмне співзвуччя, скрипкова мініатюра.

Oleksii RIABININ

assistant-trainee of the orchestral faculty, violin department, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, St. Architect Gorodetsky, Kyiv, Ukraine, 01001

ORCID ID: 0000-0003-4980-2373

Бібліографічний опис статті: Рябінін О. (2022). Kontseptsiia prohramnoho muzychnoho spivzvuchchia skrypkovykh miniatiur v konteksti narodnosti. [The concept of a programmatic musical consonance of violin miniatures in the context of nationality.] *Fine Art and Culture Studies*, 5, 40–46, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-6>

THE CONCEPT OF A PROGRAM MUSICAL CONSONANCE OF VIOLIN MINIATURES IN THE CONTEXT OF NATIONALITY

The study of the program musical consonance of the Ukrainian violin miniature, which represents one of the most popular genres not only of composer's and performing creativity, but also in musical and pedagogical practice, the study of the main trends in its development, compositional features and multi-vector perception aimed at reproducing intellectual and emotional reflections, argue the relevance and timeliness of the study. The violin miniature, which has become one of the main directions of world musical practice over the past two centuries, having taken a stable position in the modern system of musical genres, was addressed by outstanding masters of romantic art, who drew

inspiration and images from the nationality, the origins of folklore and national characteristics and historical moments, which gave the whole world Ukrainian culture, knowledge of the Ukrainian personality. In the artistic process, it is the miniature, in particular the violin one, in our opinion, that deserves special attention, since it is a kind of laboratory of composer's creativity and reveals a sensitive and prompt reaction of artists to changes in the aesthetic and stylistic vectors of a particular time and the search and testing of appropriate expressiveness. The instrumental work of Ukrainian music, defined by a broad genre vector of diversity and richness of creative progression and interests: this is also an attraction to classical support, where structures and personal explanation of sensations in music acquire a deep interpretation, contributing to source themes with a kind of instruction, this is also a modern vision of musical interpretations, sometimes not understood by society. Recognition of the role of Ukrainian identity as a paradigm of meaning formation, when transferred to the modern foundation of program-progressive musical semantics contributes to a deep understanding of the present and the disclosure of the spirituality of the nation and the development of the future.

Key words: *Ukrainian folk music, program and music paradigm, folklore, program consonance, violin miniature.*

Постановка та актуальність проблеми.

Дослідження та розвиток концептуальних засад музичних мініатюр в фарватері народності та фольклорності у перетинанні з вивченням прогресивності програмної семантики дає підстави для висновків необхідності подальшої реалізації багаторівневої системної направленості феноменології камерної музики, відокремленості структури та класифікації від фундаментальних основ з урахуванням технічних можливостей та сучасного бачення сьогодення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження програмної музики, як зарубіжних дослідників (Мускато К., Янь Ю.) так і українських вчених (Хохлов Ю., Кияновська Л.О., Борух І.), відтворення музичної естетики (Шестаков В.П., Асаф'єв Б.В.), аналіз семантичної складової музичного сприйняття та відчуття людиною науковцями (Вашкевич М., Кірнарська Д.К., Назайкінський Є.), вивчення та аналізу камерної музичної творчості, особисто скрипкової у наукових статтях (Зенкін К.В., Мельник А.) відображені в науковій літературі широко. Поєднання усіх задіяних фундаментальних концепцій у єдину стратегію, може служити початком нової міждисциплінарної конвергенції як в науковому, так і у практичному векторі музичної творчості, народного українського суспільства.

Мета статті і завдання дослідження. Мету роботи обумовлює дослідження визначення та розвитку програмності української камерної музики на прикладі скрипкової мініатюри, тому саме поставлена мета, зумовлює вирішенню наступних завдань: – систематизація та розгляд наукових поглядів по темі статті, поєднання народності з камерною культурою та відтворення нової парадигми камерно-народної направленості, історична динаміка

розвитку української скрипкової мініатюри в ключі духовно-культурної спадщини.

Виклад основного матеріалу статті.

Музична площина сучасності розширює свої можливості, проводить багатовекторну, міждисциплінарну політику, різноманітність тематики, основується на синтезу та аналізу концепцій художньої теорії, глибинних знань музикознавства, підтримуючи паростки культури та естетики. Перетинання ХХ-ХХІ століть визначилося в українському музичному середовищі актуалізацією та активізацією скрипкової програмної мініатюри, що є «свідоцтвом тісного зв'язку композиторів із сучасним життям – реальність стимулює появу в їхній творчості продуктивних тем». (Хохлов Ю. 1963). В сучасній музичній науковій літературі можна проаналізувати різні тлумачення поняття «програмність», що свідчить про багатовекторність аналізу концепції та сприймання, відповідно прогресивним тенденціям та індивідуальним баченням стратегії. Першоджерела програмності прослідковуються з античного часу, пов'язуючи та доповнюючи камерно-інструментальну музику принципами наслідування (мімезісом), спостерігаючи навколишній світ чи людське життя та почуття. «Навіювання певних настроїв, радість упізнання через наслідування, пов'язання ладів і ритмів із характеристиками образів – ці компоненти програмності, що збереглися від античності, проявляють свою актуальність і донині. До основних видів наслідування (природи та почуттів або пристрастей) приєдналося наслідування мовним інтонаціям і акцентам. Наслідування поступово інкорпоровалося з виразовістю. За романтизму позиції програмності посилювалися внаслідок популярності теорій синтезу мистецтв і панмузичності світу» (Борух І. 2020).

Визначення програмної музики у світовому тлумаченні

№	Автор, видавництво	Визначення поняття
1	Крістофер Мускато	«Програмна музика – це те, що про щось, яка має тему, сюжет, це репрезентативна музика, яка пишеться у зв'язку з чимось іншим, чимось поза музичним, щоб допомогти розповісти історію. Можливо, у неї є слова, які допомагають передати значення, або, можливо, композитор написав програму, яка допоможе пояснити тему аудиторії. Саме звідси й походить назва «програмна музика» (Крістофер Мускато 2021).
2	Янь Ю.	«Програмна музика відрізняється тим, що в неї є назва твору. Ця назва й виконує функцію програми. Тоб-то, композитор, вже повідомляє нам про образну та смислову сферу твору (Янь Ю. 2021).
3	Кияновська Л.О.	«В українському духовному континуумі, програмність – як одна з форм єдності музики і слова – має ще і власні неповторні характеристики, оскільки може розглядатись у контексті фундаментальних історичних підвалин становлення української нації, її світогляду, питомо закорінена в ментальності народу в обрядово-фольклорному коді» (Кияновська Л.О. 2020).

Створена автором за висновками наукової літератури.

На мою думку, програмна музика – це музика, в будь якому прояві та можливих інтерпретаціях, яка допомагає людині бачити в особистій уяві реальні картини, розповіді, тощо, за допомогою назви твору чи програмних нот і поєднанні образного співвідношення з музичним твором. Українські композитори сучасності та творці минулих років звертаються до програмної музики, яка подає направлену стислу музичну інформацію, закодовані назви твору, конкретизацію образів. Одним із головним принципів та закономірностей «програмної музики є перехрещення або нашарування модулів у окремих творах. Це пояснюється, насамперед, умовністю цієї класифікації (як, зрештою, усякої мистецької класифікації), а також бага-

топлановістю художньо-образних концепцій у композиціях певних авторів» (Борух. І. 2020).

В українській музичній науці концепція програмності поділяється на два різні типові характеристики: образно-тематична, яка відповідає за образне наповнення та художній зміст твору, та узагальнена характеристика, яка виконує прості критерії зображення.

За рівнем відповідності та направленості музико-художнього задуму автора, за наявністю жанрових ознак, програмність твору поділяється на: історичний тип, узагальнено-емоційний тип, віртуозно-технічний тип, енергійний тип, дидактичний тип, образно-тематичний тип, фольклорний тип. «Загальним психологічним підґрунтям сприйняття програмної музики

Класифікація програмної музики

За характеристиками



Рис. 1. Класифікація програмної музики

Створена автором за даними наукової літератури

в різних цивілізаціях є природне прагнення знайти для музичної інтонації, фактурного розташування, ритмічних комплексів та інших засобів музичної виразності адекватний предметно-понятійний ряд, можливість накреслити сферу специфічних переживань, почуттів, асоціацій, зіставити музичні образи з вербальними, передусім поетично-драматичними, рідше візуальними, котрі врешті теж переводяться у вербальну площину, поняттями і образами.» (Борух. І. 2020).

Велике значення прогресивної програмності у поєднанні із тематико-емоційним співзвуччям спостерігається в музичних мініатюрах, розкриваючи психологічну сутність та характеристику особистості, як специфічний погляд відображення уяви світу, тільки йому зрозуміле бачення та моделювання картини, примножуючи творчу перспективу та розвиваючи свій внутрішній світ, особливо, якщо є основа історичної спадщини, музична «мініатюра – це велике в малому, це мікрокосм». (Назайкінський 1972). Особиста форма екзистенції музичної мініатюри спроможна висловити художньо-емоційну лірику буття, вистроїти віртуально-психологічне поєднання центрів художності: автора, тематики чи направленості героя твору та реципієнта (слухач – виконавець), виражаючи душевний настрій людини, з її індивідуальністю та неповторністю. Вагомою складовою функціональних процесів музичної мініатюри є поєднання семантики звуку та історико-стильове відображення музичної мови окремого простору в часі, історії, митті. Музична мініатюра представляє камерну фундаментальність, утворюючи структурно-семантичний ряд та виконуючи цілісний жанрово-стильові функції, розкриваючи музичний образ. Музична експресія та змістовна

психологічна завантаженість, поступовий тематичний розвиток та активізація семантико-емоційного розгортання, використання композитором максимальні виразність почуттів, допомагає розкрити внутрішній стан мініатюри

Поєднуючи камерність з програмністю на основі фундаментального визначення, можна виділити три види музичних мініатюр: фольклорні мініатюри (твори, які мають народну ідентичність та українське коріння), програмні мініатюри (прикладом, є твори з конкретною смисловою назвою чи тематикою), непрограмні мініатюри (прикладом, є окремі вихвати твору без смислового значення). Камерний всесвіт мініатюри, малої музичної форми, розкриває психологічний стан, емоційність переживань, і все яскраво висвітлює саме скрипкова домінантність.

Вагомими аспектами для визначення та аналізу скрипкової мініатюри є: «сутність мініатюрності, що визначена, як миттєвість виразу; окремі критерії жанру на прикладі романтичної мініатюри; специфіка організації музичного часу; поетика мініатюри (тематизм, характер розвитку, фактура)». (Зенкін К. В. 1996). При становленні та відродженні романтичної скрипкової мініатюри виділилися два види циклу програмної мініатюрної музики: вільний (свобідний), об'єднує декілька невеликих п'єс за єдиною тематикою та художнім співзвуччям чи спільною назвою («Пори року» П. Чайковський, «Фантастичні п'єси» Р. Шуман) та суворий, який передбачає окреме виконання складових мініатюр, інколи змінюючи зміст, але їх складно роз'єднати («На Верховині» – Є. Станкович, «П'ять п'єс» для скрипки соло – Ю. Іщенко, «"Misterioso" – "Estampe"» міні-цикли з двох п'єс – О. Войтенко).

Види та жанрові класифікації музичних мініатюр



Рис. 2. Види та жанрові класифікації музичних мініатюр

Створена автором за даними наукової літератури

«Українська скрипкова мініатюра має своє обличчя та власні особливості, які спираються на національну традицію. Адже кожна музична культура, що створює національні форми музики, починає свій шлях із звернення до фольклору. Народні виконавські скрипкові традиції були започатковані в Україні». (Мельник А. 2014). Тривале побутованя скрипки у народному середовищі започаткувало специфічну манеру гри, своєрідний інструментальний фольклорний стиль, котрий суттєво вплинув на професійне скрипкове мистецтво й композиторську творчість. Зацікавленість працювати у жанрі скрипкових мініатюр українськими композиторами періодично зростає, даючи світу немало циклів і мініатюр авторів, серед них: Ю. Іщенко, Г. Гаврилець, О. Ківа, Є Станкович, І. Карабиць, В. Сильвестров, М. Скорик, Л. Шукайло та ще багато славетних прізвищ українського музичного кола, що «є свідченням еволюції традиційного класичного циклу, позначеного відбиттям різних музично-художніх композиторських стилів, що збагачують образну палітру, інтонаційно-мелодичну основу, ускладнюють фактуру творів». (Мельник А.О. 2016). Скрипка – складний духовно-технічний інструмент, маючий якусь камерно-сповідальну загадку, виконуючи віртуозно-проникливу техніку. Унікальні можливості сольної виразності, передають глибину почуттів, пережиті моменти життя, розкрити красу оточення та природи тощо, за допомогою різних художніх ансамблів – квартети, тріо, твори для симфонічних та камерних оркестрів. Поєднання композитора, який на папері написав свої думки, радість, красу, прагнення, може свою біль, і виконавця, який передає почуття автора, додаючи свою інтерпретацію твору, є неодмінною основою розвитку скрипкових мініатюр. «За багатолітню історію ставлення та розвитку музичної творчості нашої країни сформувалася плеяда музичних знавців та композиторів, які віддано присвячують себе та несуть у сучасність свої вміння та знання, захожуючи композиторським хистом молоду хвилю нашого покоління. Українські композитори, творці чудової музики, ставши вже сучасними класиками, виспівуючи українську пісню чи мелодію національного колориту висвітлюють у своїй творчості все багатство української історії та особисті традиції, український характер нашого народу.» (Рябінін О. 2021). В такому загальному тандемі,

підсилюючи свої принципи, працюють сучасні наші новатори, нова плеяда молодих композиторів – О. Войтенко, О. Безбородько, Н. Рожко, Ю. Гомельська та інші.

Розвиток суспільства в соціально-технічному напрямку, нескінченний інформаційний потік змінює все навколо, і перетворення музичних концепцій теж вносить свої корективи, підлаштовуючись під сучасність, змушуючи концентрувати та фільтрувати новини невеликими форматами, підвищуючи соціально-практичну вагу, культурно-естетичну вагомість мініатюри. Скрипкова мініатюра є усталеною історичною формою професійної сольної камерної чи концертної творчості, феномен якої полягає у відображенні інтонацій та поглинанні найцінніших прикладів історичної української фольклористики, які переносяться із минулого до майбутнього, вдосконалюючи скрипкову культуру виконання. Мініатюра, як і інші жанри музичного мистецтва, є відбитком сучасного типу композиторського мислення.

Одною із глобальних проблем сучасного музичного сприйняття та навчання, це вміння слухати, відчувати та розуміти інтонацію звуку. Музика – мистецтво інтонацій, вона «починається там, де закінчується слово». Як тлумачить народна мудрість: «не важливо, що ти сказав, а важливо, як ти це сказав». Інтонаційне слово, сказане від душі, чи від злоби, з усмішкою чи похмуро, гучно чи пошепки, інтерпретує необмежені простори лінгвістичного початку перенесеного на музичну мову. Щироким різноманіттям поширюють наші музичне відчуття є світові звуки: це може бути пісні цикад і політ джмеля, мати куховарить на кухні чи дитина спить в колисці, гуркіт грому чи тиша морського прибою, падіння листя чи хрускіт снігу. Музика звуком відображає, через бачення композитора і виконавця всю масштабність, об'ємну картину, яскравий пейзаж, мить. «Висота звуку в статиці і в динаміці, гучність, тембр, ритмочасові умови – все це не тільки музичні категорії, а й фізичні властивості, що визначають конкретні стани предмета, і тим самим музичну семантику. Далеке, близьке, спокій, рух, наближення, видалення, прискорення, уповільнення, крихкість, твердість, об'єм, висота, глибина тощо, – властивості як матеріально-просторові, а й реальні музично-семантичні поняття.» (Назайкінський Є. 1972). Інтонаційно-образот-

ворчі та емоційно-виразні тандеми у музиці не можна розділяти, вони невід'ємні один від одного, перетинаючись, зливаються в єдиний струмок, який несе нас у світ прекрасного, у світ музики. «Виття вітру може бути почуте як містичне слово, гнівними може бути грім, як шепіт мови сприймається шелест лісу. Інтонційно може бути почутий і хід думки, ... яка може бути спокійною і заспокоюною, радісною або скорботною, чітко ясною або тільки спраглим ясності». (Медушевский В. 1993).

Висновок. Музика торкається потаємних людських почуттів, самого близького, що

болить, граючи на струнах емоційності людини. Розвеселити, засмутити, підняти у бій, виплакати біль – головна «неофіційна» мета музики. Музика, як і мистецтво, література, несе історію, передаючи весь скарб народних традицій та особливостей нації ритмом та нотами. Іноді, почувши особливий настрій та тональність, не знаючи слів, ми відчуваємо спадщину предків, яка у нас у крові і така знайома. Музика, є невідмінною складовою національної культури, вона надихає, співпрацює із сучасністю та представляє можливості для подальшого розвитку, залишаючись історичною основою народності.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Хохлов Ю. Про музичну програмність. М. : Держмузвидавництво, 1963. 148 с.
2. Борух І. Програмність в українській скрипковій музиці: історичний. Соціокультурний і естетико-стильовий аспекти 2020 Дисертація. URL: boruh_dysertacija.pdf
3. Крістофер *Мускато*. Абсолютна музика проти програмної музики Absolute Music vs. Program Music – Video & Lesson Transcript URL: <https://study.com/academy/lesson/absolute-music-vs-program-music.html>
4. Янь Ю. Програмна музика як педагогічний ресурс формування художньо-образних репрезентацій майбутніх вчителів музичного мистецтва. DOI 10.36074/logos-26.02.2021.v2.5 2021 Boston, USA. С. 171. <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/logos/article/view/9488>
5. Кияновська Л.О. Відгук офіційного опонента на дисертацію Борух І. М. «Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспекти». URL: kyanovska.pdf
6. Шестаков В. П. Музична естетика Східної Європи XVII–XVIII століття / склад. текстів та загальний вступ. М. : Музика, 1971. 688 с.
7. Асаф'єв Б. В. Музична форма як процес. 2-ге вид. Л. : "Музика", 1971. 376 с.
8. Назайкінський С. «О психології музичного сприйняття» (М., 1972) Нарис II-го дослідження. С. 95–130.
9. Зенкин К. В. Фортепіанна мініатюра та шляхи музичного романтизму : автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн. : 17.00.02 / К. В. Зенкин ; М. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. М., 1996. 54 с.
10. Мельник А. Українська скрипкова мініатюра: до проблеми історії жанру. На честь Тараса Кравцова. 2014. Українське музичне мистецтво Розділ 3. С. 201–214. URL: <http://num.kharkiv.ua/intermusic/vypusk39.pdf#page=201>
11. Мельник А.О. Тенденції жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри. 2016. Матеріали дисертації. Дисертація Мельник А. pdf
12. Рябінін О. «Істоки музичної платформи у сучасному сьогодні творчості Іщенка Ю.Я.». Матеріали МНК: Теорія мистецтва та концепція збереження культурної спадщини. 30.04.2021 р. Полтава. Україна. стр.44-46. URL: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/mcnd/issue/view/30.04.2021-4>
13. Мельник А. Скрипкова мініатюра у творчості Людмили Шукайло: особливості жанрової інтерпретації. 2019. Аспекти історичного музикознавства. URL: https://www.researchgate.net/publication/338223139_Violin_miniature_in_creativity_by_Liudmila_Shukailo_features_of_the_genre_interpretation
14. Медушевский В.В. Інтонційна форма музики. М., 1993. С. 72.

REFERENCES:

1. Khokhlov Yu. (1963). Pro muzychnu prohramnist [About musical programming] / Yu. Khokhlov. M. : Derzhmuzvydavnytstvo, 148 s. [in Russian].
2. Borukh I. (2020). Prohramnist v ukrainiskii skrypkovii muzytsi: istorychnyi. Sotsiokulturnyi i estetyko-stylovyi aspekty [Programmability in Ukrainian violin music: historical. Sociocultural and aesthetic-stylistic aspects]. Dysertatsiia. URL: boruh_dysertacija.pdf [in Ukrainian].
3. Kristofer Muskato (2021) Absolutna muzyka proty prohramnoi muzyky [Absolute music vs. program music]. Absolute Music vs. Program Music-Video & Lesson Transcript. URL: <https://study.com/academy/lesson/absolute-music-vs-program-music.html>
4. Yan Yu. (2021). Prohramna muzyka yak pedahohychnyi resurs formuvannia khudozhno-obraznykh reprezentatsii maibutnykh vchyteliv muzychnoho mystetstva. [Program music as a pedagogical resource for the formation of artistic and

figurative representations of future teachers of musical art] DOI 10.36074/logos-26.02.2021.v2.5 2021 Boston, USA str 171. URL: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/logos/article/view/9488>

5. Kyianovska L.O. (2020). Vidhuk ofitsiinoho oponenta na dysertatsiiu Borukh I. M. «Prohramnist v ukrainskii skrypkovii muzytsi: istorychnyi, sotsiokulturnyi i estetyko-stylovyi aspekty» [Response of the official opponent to the thesis Borukh I.M. "Programming in Ukrainian violin music: historical, sociocultural and aesthetic-stylistic aspects"]. *kyanovska.pdf* [in Ukrainian].

6. Shestakov V.P. (1971). Muzychna estetyka Skhidnoi Yevropy XVII–XVIII stolittia [Musical aesthetics of Eastern Europe of the XVII-XVIII centuries]. / sklad. tekstiv ta zahalnyi vstup. M. : Muzyka, 688 s. [in Russian].

7. Asafiev B. V. (1971). Muzychna forma yak protses. [Musical form as a process] 2-e vydat. L. : "Muzyka", 376 s. [in Russian].

8. Nazaikynskiy Ye. (1972). «O psykholohii muzychnoho spryiniattia» [On the psychology of musical perception]. *Narys II-ho doslidzhennia*, s. 95–130. [in Russian].

9. Zenkyn K. V. (1996). Fortepyannaia mynyatiura u puty muzykalnogo romantyzma : [Piano miniature and the paths of musical romanticism] : avtoref. dys. ... d-ra yskusstvoved. : 17.00.02 / K. V. Zenkyn ; Mosk. hos. konservatoryia ym. P. Y. Chaikovskoho. M., 54 s. [in Russian].

10. Melnyk A. (2014). Ukrainska skrypkova miniatiura: do problemy istorii zhanru. Na chest Tarasa Kravtsova. [Ukrainian violin miniature: to the problem of the history of the genre. In honor of Taras Kravtsov]. *Ukrainske muzychne mystetstvo Rozdil 3*. S. 201–214. URL: <http://num.kharkiv.ua/intermusic/vypusk39.pdf#page=201> [in Ukrainian].

11. Melnyk A.O. (2016) Tendentsii zhanrovo-stylovoi dynamiky ukrainskoi skrypkovoi miniatiury. [Trends of genre-stylistic dynamics of Ukrainian violin miniature]. *Materialy dysertatsii. Дисертація Мельник А.* pdf [in Ukrainian].

12. Riabinin O. (2021). «Istoky muzychnoi platformy u suchasnomu sohodenni tvorchosti Ishchenka Yu.Ia.» [The history of the music platform in the modern present of Ishchenko Yu. Ya]. *Materialy MNK: Teoriia mystetstva ta kontseptsiiia zberezhenia kulturnoi spadshchyny*. 30.04.2021r. Poltava. Ukraina. S. 44–46. URL: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/mcnd/issue/view/30.04.2021-4> [in Ukrainian].

13. Melnyk A. (2019). Skrypkova miniatiura u tvorchosti Liudmyly Shukailo: osoblyvosti zhanrovoi interpretatsii. [Violin miniature in the works of Lyudmila Shukailo: features of genre interpretation]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*. https://www.researchgate.net/publication/338223139_Violin_miniature_in_creativity_by_Liudmila_Shukailo_features_of_the_genre_interpretation [in Ukrainian].

14. Medushevskiy V.V. (1993). «Yntonatsyonnaia forma muzyky». [Intonational form of music]. M. S. 72. [in Russian].

УДК 782.1

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-7>

Huiwen XIAO

Postgraduate Student of Creative Graduate School of Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Architect Gorodetsky St., 1-3/11, Kyiv, Ukraine, 01001

ORCID: 0000-0002-9977-4027

To cite this article: Xiao, H. (2022). Mizh mynulym ta maibutnim: pro khudozhni novatsii Lu Sinia (na materialii literaturnoho pershodzherela opery Shy Huannania «Zhal za mynulym») [Between the past and the future: about Lu Xun's artistic innovations (based on the literary original source of Shi Guangnan's opera "Regret for the Past")]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 47–54, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-7>

BETWEEN THE PAST AND THE FUTURE: ABOUT LU XUN'S ARTISTIC INNOVATIONS (BASED ON THE LITERARY ORIGINAL SOURCE OF SHI GUANGNAN'S OPERA «REGRET FOR THE PAST»)

The article analyzes the work of the classic of Chinese literature, Lu Xun, an outstanding writer, publicist and public figure of the beginning of the XX century. Deep knowledge of the realities of his time is present in Lu Xun's compositions as the most important component of artistic consciousness. Central attention is paid to the analysis of the story «Regret for the Past. Juansheng's Notes» («Shang shi»), which served as the literary basis for the libretto of Shi Guangnan's opera «Regret for the Past». The authors of the libretto were playwrights Wang Quan and Han Wei. The work argues for the choice of the topic, analyzes the system of artistic images, socio-historical context, reveals the key style innovations of the writer Lu Xun.

The cross-cutting problem of the research is the problem of assimilation of Western European compositional experience in Shi Guangnan's work. In this aspect, socio-political and artistic trends of the last third of the XX century in Chinese culture are studied; a panorama of genre varieties of Chinese opera of the 1980s is reproduced; the process of including Chinese chamber opera in the world musical space is analyzed.

Based on the material of the opera «Regret for the Past», specific trends in the development of Chinese musical theater in the 1980s are studied at the level of plot, stage decision, acting, costume, musical language, instrumentation, and vocal techniques. It is noted that the main feature of the opera «Regret for the Past» is the combination of the principles of Western European opera and nationally colored melodies. It is emphasized that the opera «Regret for the Past» (1981), written during the «reforms and openness» policy, is extremely important for the history of Chinese opera.

The article pays special attention to the analysis of the documentary side of Shi Guangnan's life and work. Despite the fact that the importance of this composer in the history of Chinese music is rated quite high, and his vocal compositions are still popular with listeners, it cannot be said that Shi Guangnan's work has been sufficiently studied in Chinese musicology. The analysis of scientific studies devoted to the composer reveals a number of contradictions in them, as well as excessive politicization of ideas about the composer's life and work.

Key words: Shi Guangnan, Lu Xun, «Regret for the Past», «openness era», modern Chinese music, Chinese opera, biographical studies.

Хуївен СЯО

аспірантка творчої аспірантури другого року навчання, кафедра історії світової музики, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001

ORCID: 0000-0002-9977-4027

Бібліографічний опис статті: Хіао, Н. (2022). Між минулим та майбутнім: про художні новації Лу Сіня (на матеріалі літературного першоджерела опери Ши Гуаннаня «Жаль за минулим»). *Fine Art and Culture Studies*, 5, 47–54, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-7>

МІЖ МИНУЛИМ ТА МАЙБУТНІМ: ПРО ХУДОЖНІ НОВАЦІЇ ЛУ СІНЯ (НА МАТЕРІАЛІ ЛІТЕРАТУРНОГО ПЕРШОДЖЕРЕЛА ОПЕРИ ШИ ГУАННАНЯ «ЖАЛЬ ЗА МИНУЛИМ»)

У статті аналізується творчість класика китайської літератури Лу Сіня – видатного письменника, публіциста та суспільного діяча початку ХХ століття. Глибоке знання реалій свого часу виступає у творах Лу Сіня як найважливіший компонент мистецької свідомості. Центральну увагу приділено аналізу оповідання «Скорбота за минулим, або Записки Цзюаньшєна» («Shang shi»), яке послужило літературною першоосновою для лібрето опери Ши Гуаннаня «Жаль за минулим» (1981). Авторами лібрето виступили драматурги Ван Цзян та Хан Вей. У роботі аргументується вибір теми, аналізується система художніх образів, соціально-історичний контекст, виявляються ключові стильові новації Лу Сіня-письменника.

Наскрізною проблемою дослідження є проблема асиміляції західноєвропейського композиторського досвіду у творчості Ши Гуаннаня. В даному аспекті вивчаються суспільно-політичні та мистецькі тенденції останньої третини ХХ століття в китайській культурі; відтворюється панорама жанрових різновидів китайської опери 1980-х років; аналізується процес включення китайської камерної опери у світовий музичний простір.

На матеріалі опери «Жаль за минулим» вивчаються специфічні тенденції розвитку китайського музичного театру 1980-х років на рівні сюжету, сценічного рішення, акторської гри, костюма, музичної мови, інструментарію, вокальних технік. Зазначається, що головною особливістю опери «Жаль за минулим» є поєднання принципів західноєвропейської опери та національно забарвленої мелодики. Підкреслюється, що опера «Жаль за минулим», написана за часів політики «реформ і відкритості», має надзвичайно велике значення для історії оперного мистецтва Китаю.

Особливу увагу у статті приділено аналізу документального боку життя та творчості Ши Гуаннаня. Незважаючи на те, що значення даного композитора в історії китайської музики оцінюється досить високо, а його вокальні твори й досі популярні у слухачів, не можна сказати, що творчість Ши Гуаннаня глибоко досліджена в китайському музикознавстві. Аналіз наукових робіт, присвячених композитору, розкриває ряд наявних у них протиріч, а також надмірну політизацію уявлень про життя та творчість композитора.

***Ключові слова:** Ши Гуаннань, Лу Сінь, «Regret for the Past», «epoca відкритості» сучасна китайська музика, китайська опера, біографічні дослідження.*

Introduction. After more than a hundred years since the birth of Lu Xun, a universally recognized classic of Chinese literature of the XX century, a writer, playwright and publicist, his work continues to inflame public thought. In domestic art history, Lu Xun is called the «Chinese Gogol» – an outstanding «sculptor» of human characters.

Statement of the problem. In the last half century, the assertion of the indisputable authority of Lu Xun in mainland China is connected not only with his ideological legacy and creative skill, profundity and versatility of his compositions, but also to a large extent with an increase in interest in the life and work of Lu Xun as a publicist, due to political factors. Analyzing the artistic processes taking place in China, it is necessary to take into account the influence of the dominant ideology. As it is known, the socio-political component has always played a decisive role in the creation and implementation of creative projects of Chinese national artists. Despite the global integration phenomena that distinguish the culture of modern China, including the sphere of musical and theatrical art, the elements of politicization to this day determine the fundamental vectors of the development of the nation.

Understanding this phenomenon is especially important in the context of understanding the role

and significance of the artists that are so-called «approved» by the authorities. The creative personalities of the writer Lu Xun (Chinese 魯迅/鲁迅, Lu Xun; 1881–1936)¹ and the composer Shi Guangnan (Chinese 施光南, Shi Guangnan, 1940–1950), certainly are among the «official» flagships of China's national art of the XX century. Separated by almost half a century of history from each other, both artists worked in the flow of the renewal of traditional genres and stylistic means. Different worlds, different styles, a radically different political situation... Nevertheless, the fates of Lu Xun and Shi Guangnan were forever intertwined thanks to one story, very short in size – «Mourning for the Departed, or Juansheng's Notes» («Shang shi») – often translate «Regret for the Past. Juansheng's Notes». In 1981, Shi Guangnan's opera «Regret for the Past» (伤逝) was written on the plot of this literary composition, timed with the 100th anniversary of the writer's day of birth. The libretto was written by Wang Quan and Han Wei.

Analysis of recent research and publications. Lu Xun is one of the most active public figures, whose life was itself a novel², and the books have

¹ The real name of Lu Xun is Zhou Shuren (Chinese: 周树人).

² Lu Xun was born in a landowner's family. In 1902, he graduated from the «School of Mines and Railways» in the city of Nanjing and was sent to continue his education in Japan, where he joined the educational move-

been translated into dozens of languages around the world. Lu Xun's prose reflects the experience of the extraordinary life of the writer himself. Deep knowledge of the realities of his time acts as the most important component of his artistic consciousness. In this regard, researchers of the second half of the XX century talk about the difficulty of translating the writer's compositions (Fedorenko, 1974, p. 362). Only the greatest professionals in their spheres manage to convey the subtle game of Lu Xun's prose in the language of translation.

Today in China, Lu Xun-studies is one of the important areas of literary and journalistic research. Research is well developed in quantitative and qualitative terms in several aspects: the life and work of Lu Xun, the ideological basis of the writer's work, literary, culturological, philosophical and aesthetic analysis of the author's compositions. In China, in the twenty years since the end of the «extreme left» period, more than sixty monographs have been published, more than a thousand separate scientific articles have been published, and since 1977 and 1980 two special scientific journals, several annual scientific bulletins, and several types of bibliographic indexes have also been published based on the study of Lu Xun's work. Thanks to the large-scale work of Huang Yinan, it is possible to recreate a complete picture of the modern «luxuniana» (Huang Yinan, 2001, p. 14)³.

ment of Chinese students. He acted as a translator and publicist. In Japan and at home, Lu Xun participated in the preparation of the Xinhai Revolution (1911–1913). In 1913, Lu Xun wrote his first short story «The Past». In 1918, he published the story «Diary of a Madman» (a kind of version of M. Gogol's «Notes of a Madman»), which is considered the first composition of new Chinese literature. Later, the collections «The Call» (1923; it included Lu Xun's most popular novel «The True Story of Ah Q», in which he criticized the social passivity of the oppressed masses), «Wandering» (1926), «Wild Herbs» (1927, a collection of prose poems), «Old legends in a new way» (1936, a collection of satirical and heroic tales by Lu Xun, in which he criticized the negative phenomena of his time) and others.

Lu Xun is the author of a large number of articles on important events in the life of China and other countries: the collections «Hot Wind» (1925), «Under the Luxurious Canopy» (1926), «Let's Talk About the Weather» (1934) and others. He did a lot to popularize foreign literature in China, including Ukrainian. Lu Xun translated T. Shevchenko's «Testament», compositions by M. Gogol, M. Saltykov-Shchedrin, A. Chekhov, and others. He dedicated the novella «The Comedy of the Ducks» (1922) to his friend, a writer of Ukrainian origin, a native of Eastern Slobozhanshchyna (Kurshchyna), who wrote in Japanese and Esperanto, Vasyl Yeroshenko. Translated by Lu Xun and with his additions, in October 1921, the chapter on Ukrainian literature from the «General History of Literature» by the German literary critic H. Karpeles was published in the «Xiaoshuo Yuebao» magazine. This publication led to the beginning of Chinese translations from Ukrainian.

Lu Xun's compositions were published in Ukrainian translation in separate editions in 1953, 1957, 1958, 1961, 1981, as well as in periodicals.

³ In the dissertation, Huang Yinan demonstrates in detail the various research approaches to the work of Lu Xun, distinguishing between works of art and journalistic orientation. Among the most significant, the author names the works of the famous Chinese literary critic Feng Xuefeng (冯雪峰), in which a thorough study of the creative path and literary skill of Lu Xun was carried out (Feng Xuefeng. Literary creative path of Lu Xun (1881–1936).

The figure of the writer attracted serious attention of foreign researchers and writers after he became the leader of the League of Chinese Left-Wing Writers in 1931⁴. From the 1930s to the present day, more than one hundred and fifty scientific articles and dozens of monographs have been published on the study of the life and work of Lu Xun. Among them are the works of famous sinologists, translators and literary critics specializing in the field of oriental studies: V. Alekseev⁵, V. Petrov⁶, L. Pozdneeva⁷, V. Semanov⁸, V. Sorokin⁹.

The time when Chinese opera was synonymous with exotics is far in the past, and opera scholars tried hard to find common trends in the history of the development of national and Western European musical theater. Thanks to the joint efforts of Chinese young postgraduate researchers and European authoritative musicologists, at the moment we have an impressive picture of the evolution of genre and style processes in the musical art of China. First of all, we should

Changsha, 1980) and Zhou Xiashou (周作人) (Zhou Xiashou. Characters in the stories of Lu Xun. Beijing, 1957.

⁴ *The League of Left-Wing Writers* (Chinese: 中国左翼作家联盟), commonly abbreviated as the Zuolian in Chinese, was an organization of writers formed in Shanghai, China, on 2 March 1930, at the instigation of the Chinese Communist Party and the influence of the celebrated author Lu Xun. Other prominent members included Ding Ling, Hu Feng, and Mei Zhi.

The purpose of the League was to promote socialist realism in support of the Communist Revolution, and it eventually became very influential in Chinese cultural circles. Lu Xun delivered the opening address to the organizational meeting, but he became disillusioned when it quickly became clear that he would have little influence.

Other members included leaders of the Sun Society and the Creation Society, and Zhou Yang, who became Mao Zedong's favorite literary figure and after 1949 zealously enforced political orthodoxy. The League articulated theories on the political role of literature that foreshadowed Mao's influential Yan'an Talks on Literature and Art, and engaged in running debates with the «art for art's sake» Crescent Moon Society.

Due to the League's prominent political views, it was quickly banned by the Kuomintang government. On 7 February 1931, the government executed five members of the League: Li Weisen, Hu Yepin, Rou Shi, Yin Fu, and Feng Keng. They are known as the Five Martyrs of the League of Left-Wing Writers.

The League was disbanded voluntarily in 1936. This was mainly in order to encourage authors to unite across political boundaries and face the rapidly increasing threat from Japan.

⁵ Алексеев В. М. Наука о Востоке. Статьи и документы. Москва: ГРВЛ. 1982. 536 с.

⁶ Петров В. В. Лу Синь. Очерк жизни и творчества. Москва: Гослитиздат, 1960. 383 с.

⁷ Позднеева Л. Лу Синь. Жизнь и творчество. Москва: Гослитиздат, 1959. 412 с.

⁸ Семанов В. И. Эволюция китайского романа. Конец XVIII – начало XX в. Москва: Наука, 1970. 343 с.

Семанов В. И. Лу Синь и его предшественники / ред. В. И. Федоренко. Москва: Наука, 1967. С. 3–6.

⁹ Сорокин В. Ф. Формирование мировоззрения Лу Синя. Москва: Изд-во вост. лит., 1958. 198 с.

Сорокин В. Изучение новой и современной китайской литературы в России. *Духовная культура Китая: Энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко; Инт-т Дальнего Востока. Т. 3. Литература. Язык и письменность.* Москва, 2008.

highlight the thesis of Chen Ying¹⁰, Sun Lu¹¹, Dai Yu¹². Some aspects of this topic are covered in Zhang Lizhen's dissertation «Modern Chinese opera (history and development prospects)», the main storyline of which is the difference between traditional Chinese opera and its European genre «analogue» in the work of contemporary Chinese composers¹³.

Creativity of Shi Guangnan did not remain aloof from the scientific search. As the most profound and versatile, his work is considered in the works of Wu Mingming¹⁴. The author focuses on the composer's song heritage, and also clarifies the biographical details of his life path, since there are many inaccuracies in this area at the moment.

Goals of the article. Not only the creative portrait of Shi Guangnan needs to be detailed – many of the composer's major compositions today require new approaches, both from a research and performing perspective. Thus, **the relevance** of the chosen research topic is due to the need to rethink the historical role of Shi Guangnan as an adherent of the idea of assimilating Western European experience on the powerful foundation of traditional art.

The aim of the work is to reveal the modern aspects of the meaning of the opera «Regret for the Past», which has become the fruit of a virtual creative tandem of two outstanding representatives of Chinese culture of the XX century – Lu Xun and Shi Guangnan.

The aim of the work predetermines **the main objectives** of the study:

- to study the development of musical and theatrical art in China during the «period of openness and reforms»;
- to analyze the socio-public and artistic trends of the last third of the XX century in Chinese culture;
- to analyze the artistic and journalistic compositions

sitions of Lu Xun from the point of view of their connection with the European literary tradition;

- to recreate the panorama of genre varieties of Chinese opera in the 1980s;
- to identify the characteristic style features of Chinese chamber opera;
- to reveal the process of including Chinese chamber opera into the global musical space.

Theoretical and methodological foundations of the work are determined by the interdisciplinary nature of the study, due to the synthetic nature of the opera. Appeal to this topic required the study of not only musical specifics, but also the coverage of a broad cultural context, which was necessary to understand the meaning of the synthetic phenomenon of the genre of lyric-psychological Chinese opera of the last third of the XX century.

To achieve the mentioned objectives, a set of following *methods* was used: comparative-historical, musical-theoretical and the method of holistic analysis of a musical composition.

Results of the research. Shi Guangnan is called the «singer of the time» and «folk musician» in almost all works devoted to him. These definitions speak of the importance of the composer's personality for the musical culture of China in the «epoch of openness» that came after the «cultural revolution», and arouse research interest in the musician.

Shi Guangnan is part of a new generation of composers and musicians who were educated in their homeland after the founding of New China. After the defeat in October 1976 of the Gang of Four¹⁵ it was the compositions of Shi Guangnan that expressed the mood of people, their joy in connection with the coming of a new period of time – the «epoch of openness». As one of the most pro-

¹⁵ *The Gang of Four* (Chinese: 四人帮) was a Maoist political faction composed of four Chinese Communist Party (CCP) officials. They came to prominence during the Cultural Revolution (1966–1976) and were later charged with a series of treasonous crimes. The gang's leading figure was Jiang Qing (Mao Zedong's last wife). The other members were Zhang Chunqiao, Yao Wenyuan, and Wang Hongwen.

The Gang of Four controlled the power organs of the CCP through the later stages of the Cultural Revolution, although it remains unclear which major decisions were made by Mao Zedong and carried out by the Gang, and which were the result of the Gang of Four's own planning.

The Gang of Four, together with general Lin Biao (who died in 1971), were labeled the two major «counter-revolutionary forces» of the Cultural Revolution and officially blamed by the Chinese government for the worst excesses of the societal chaos that ensued during the ten years of turmoil. Their downfall on October 6, 1976, a mere month after Mao's death, brought about major celebrations on the streets of Beijing and marked the end of a turbulent political era in China.

Their fall did not amount to a rejection of the Cultural Revolution as such, but it was organized by the new leader, Premier Hua Guofeng, and others who had risen during that period. Significant repudiation of the entire process of change came later, with the return of Deng Xiaoping at the 11th National Congress of the Chinese Communist Party and Hua's gradual loss of authority (Gang of Four. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Gang_of_Four).

¹⁰ Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: дис. . канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2015. 174 с.

¹¹ Сунь Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра: автореф. дис. кандидата иск.: 17.00.03. Ростов-на-Дону, 2016. 29 с.

¹² Дай Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости»: дис. ... канд. искусствoved. Нижний Новгород, 2017. 238 с.

¹³ Чжан Личжэнь. Современная китайская опера: история и перспективы развития: дис. кандидат искусствоведения. Санкт-Петербург, 2010. 149 с.

¹⁴ У Минмин. Композитор Ши Гуаннань: к постановке проблемы биографических исследований в китайском музыковедении. *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2020. С. 69–75.

lific songwriters in the country, Shi wrote a number of songs, which won the hearts of millions of Chinese. His works, including *In the Field of Hope*, *Turpan's Grape Was Ripe* and *Toasts Song*, have proved popular with young and old alike, thanks to their catchy melodies and folk tunes.

After graduating from the *Central Conservatory of Music* in Beijing, Shi worked at the China National Symphony Orchestra, and his portfolio contained a full range from pop songs to operas and ballets.

Shi Guangnan's contribution to the musical culture of China is also significant as a contribution of a public figure. In 1984, he joined the Chinese Communist Party. In 1985, he became the youngest among the 15 Vice Presidents of the Chinese Musicians Association. In the same year, the «Favorite Songs of Modern Youth» vote was held all over the country, and out of 30 selected and awarded songs, three belonged to Shi Guangnan. In 1986, Shi Guangnan was elected Vice Chairman of the All China Youth Federation. He becomes a close friend of young people from musical, literary and artistic circles, unites many famous musicians, poets and performers around him.

The recognition of the great historical significance of the composer Shi Guangnan for Chinese music is expressed not only in the definitions «singer of the era», «folk musician» that accompany every mention of him, but also in many signs of public memory of the composer. Among them are the following: the opening of the Square and the Concert Hall named after composer Shi Guangnan in the city of Jinhua; the transformation of the Music Conservatory of the Pedagogical University in Zhejiang Province into the Music Conservatory and Research Institute of Music and Culture named after Shi Guangnan in 2017; holding symposiums dedicated to him («Musical creativity and performing skills of Shi Guangnan» at Zhejiang Pedagogical University on April 16, 2017), holding conferences. In 2018, at the celebration of the 40th anniversary of reforms and openness, the Central Committee of the Communist Party of China and the State Council solemnly congratulated 100 reform pioneers. Among them was the only composer – Shi Guangnan.

An important sign of the unceasing popularity of Shi Guangnan's music is the fact that to this composer there was dedicated a new opera by a mod-

ern Chinese composer Guan Xia¹⁶ «Mulan Psalm», staged at Chongqing's Shi Guangnan Grand Theater on May 10, paid homage to Shi Guangnan on the 75th anniversary of his birth¹⁷. «A great composer's legacy is beyond music. Though it has been 25 years since he died, I can still feel him whenever I listen to his music,» says Hong Ruding, the late composer's widow, who came to the show at Shi Guangnan Grand Theater. Guan Xia, president of the orchestra and also the composer of «Mulan Psalm», says: «What makes Shi's songs so popular among different generations is his integration of folk music, such as the Tibetans and the Uygurs. He absorbed various music elements by working for years in remote villages across China and basing his composition on local folk music» (China Daily, 2015).

It should be said that the appeal to the heritage of Lu Xun gave considerable weight to the creative searches of Shi Guangnan. A predominantly songwriting composer, Shi Guangnan opened up new opportunities for the development of academic vocal music in China.

The innovation and popularity of the opera «Regret for the Past» is certainly rooted in the choice of plot. The lyrical theme, brightly colored with social notes in Lu Xun's story, turned out to be surprisingly in tune with the mood of society in the last third of the XX century. There were historical reasons for this.

As you know, during the years of the «cultural revolution» the literature of mainland China received one of the most painful blows in its entire history of many thousands of years. The intelligentsia was subjected to mass repressions and labor re-education, writing became kind of a dangerous business. Literature recognized by the authorities became only a form of political propaganda, and everything else was mercilessly cut off by censors.

The legendary Chinese prose writer Mao Dun wrote that at that time «eight plays and one writer» remained on the shelves, and indeed, published

¹⁶ *Guan Xia* (traditional Chinese: 關峽) (born June 30, 1957) is a Chinese composer of contemporary classical music. Guan was born in Kaifeng, and graduated from the China Central Conservatory in 1985. He has been the director of the China National Symphony Orchestra until 2018 and involved in a number of Chinese national committees working with musicians. His important works include the operas *Sorrowful Dawn* and *Mulan Psalm*, several symphonies, *Earth Requiem*, a piano concerto, and the *Symphonic Overture No. 1* (also known as *Symphonic Ballade 'Sorrowful Dawn'*), which is very popular in the concerts in China. He is also famous for composing TV series soundtracks, some of which were orchestrated as concert pieces, including *I Love My Family*, *Fortress Besieged*, *Little Dragonboy*, *The Years of Intense Emotion*, and *Soldiers Sortie*.

¹⁷ Under the baton of Li Xincao and jointly performed by China National Symphony Orchestra and the PLA General Political Department Song and Dance Troupe, the opera featured high-profile Chinese soprano Lei Jia and tenor Zhang Yingxi.

authors could be counted by hand. The «Cultural Revolution» set modern Chinese literature many years back. The powerful flow of translated literature that swept over China at the beginning of the XX century turned out to be blocked, turned the worldview of Chinese writers upside down, prompted literary reforms and presented many bizarre combinations and genres. The ban was imposed not only on all Western literature, but also on the compositions of Soviet authors – relations between the two countries were rapidly deteriorating. The average Chinese reader only had access to the texts of Hao Ran and Mao Zedong himself.

After the death of the «Great Pilot», in just a year and a half, the economic and political course of the PRC changed. Finally, came the time for the «policy of openness», and with it a new round of development of modern Chinese literature began – the emergence of the so-called «literature of scars». The intelligentsia gradually began to return to their ordinary activities – teaching, writing, journalism – but the nightmares of the past constantly weighed on them. The first literary trend in post-Maoist China was finally formed by 1978, and its name – the literature of scars – it received after the release of Lu Xinhua's story "Scars"¹⁸, which was published in the newspaper «Literary Bulletin». Later, such authors as Liang Nan, Lu Xiuzhen, Li Tao and others worked in the same direction¹⁹.

«Literature of scars» is «the confession of a humiliated and offended generation that just needed to speak out» (Ivlev, 2012). All the compositions in different settings (city, village, school) deal with similar problems, and all pose the central question: *how to live on?*

Due to the fact that this type of literature has become epoch-making, convincingly reflecting the period of rethinking the role of the Cultural Revolution, the movement of «literature of scars»

had a strong influence on artistic culture as a whole. The emergence of «literature of scars» led to the formation of Chinese lyric opera. The opera «Regret for the Past» (1981) by Shi Guangnan is a typical composition of this genre. This composition «was once rated as one of the four rare classical Chinese operas of the XX century» (Lan, 2012, p. 87). In it, the author successfully uses fragments of Juansheng's memories based on Lu Xun's original. Juansheng and Zijun are the main characters of the opera, they play equivalent roles in it. Zijun arias are the most important fragments of the opera, which contribute to the development of the plot and the resolution of dramatic conflicts. They not only embody the typical features of the heroine, but also contrast with the image of Juansheng.

The composer refused to divide the performance into acts; instead of that he used the idea of incarnating the four seasons, which was present in the literary source: «Spring», «Summer», «Autumn», «Winter». Obviously, this technique emphasized the connection between the features of the plot, the type of artistic images and the features of the musical composition, presenting variability as an idea of the opera structure. This technique, as Zhu Linzi writes, strengthened the aesthetic unity of literature and music in the opera, the interaction of literary and musical forms: «Combining with musical structures, poetic forms also color the narrative in different shades of feelings and emotions, emphasizing plot modulations» (Zhu Linzi, 2021, p. 97). At the same time, in each separate action, literature and music are again intertwined in the style unity. Thanks to the titles of the actions, the audience can imagine the plot of the composition in advance. Such a plot perspective creates a spatial and temporal frame of action and stimulates aesthetic associations. So, a full-fledged dramatic denouement, associated with descriptions of the main features of the era, which are expressed in this opera, also corresponded to the aesthetic and taste specifics of the theater of that time.

Conclusions. The 1980s belong to the early period of the creation of the new Chinese opera. Its genres were guided by Western models. However, they were original interpretations not of modern Western operas, but rather of their classic-romantic predecessors. According to Zhu Linji, due to the differences in the phases of development of opera culture in the West and in China, as well as the experimental nature of Chinese opera, these

¹⁸ In 1977, in the People's Literature magazine, there was published Liu Xinwu's story (Liu Xinwu, Chinese: 刘心武; born June 1942) «Class counsellor» (also translated as «The Class Teacher»; Chinese: 班主任). In the center of the story are children whose psyches have been crippled by the years of the «cultural revolution» (children's cruelty in its most hypertrophied version), and a teacher who is trying to help them. At first, the composition ran into a wall of silence: no one knew how to evaluate such an open criticism of the bygone regime. Later, a heated discussion broke out: critics believed that the composition of Liu Xinwu was immoral and licentious, and the author should be sent to the village to improve. And, perhaps, it would have happened if the writer had not found influential defenders, with the help of whom he eventually received national recognition – the post of editor-in-chief of «Folk Literature» and the National Prize for the best story of the year.

¹⁹ The most prominent representatives of the literature of «wounds and scars» are the «Chinese Shalomov» Zhang Xianliang (convicted in 1958, rehabilitated only in 1979) and the «Chinese Solzhenitsyn» Wang Meng (imprisoned in 1957, rehabilitated in 1978). The fate of the latter was especially successful – from 1986 to 1989 he served as Minister of Culture of the PRC.

compositions have some «looseness» of plot composition and incoherence of musical parts, the emotional expression is «also not always convincing»: «Obviously, the creators of operas were more interested in the scale of the stage action than in the desire to embody the depth of the emotional world,» the author writes (Zhu Linji, 2021, p. 98). Nevertheless, the brightness of the musical characteristics of the characters in Shi Guangnan's opera «Regret for the Past» became the basis for the expressive dramaturgy and well-built composition of the opera.

Thus, the opera «Regret for the Past» concentrates the characteristic features of the Chinese

musical theater of the late XX century and the composer's work in general. The composition synthesizes Western opera and urban song tradition at the level of language, stage decision, characters and actors. The opera demonstrates the tendency of turning to social issues, characteristic of the Chinese culture of the newest time, along with modern technologies and means of embodiment of the lyrical plot. Oriented to the Western audience, Shi Guangnan's «Regret for the Past» resonates widely in different countries, and at the same time, it represents an important experience of modern opera on a lyrical plot and is relevant for Chinese art.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Дай Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке «периода открытости» : дис. ... канд. искусствовед. Нижний Новгород, 2017. 238 с.
2. Ивлев Л. А. Десять абзацев о «литературе шрамов». URL: <http://sanwen.ru/2012/01/04/desyat-abzacev-o-literature-shramov/> (дата обращения: 28.11.2022).
3. Семанов В. И. Лу Синь и его предшественники. Москва : Наука, 1967. 147 с.
4. У Минмин. Композитор Ши Гуаннань: к постановке проблемы биографических исследований в китайском музыковедении. Актуальные проблемы высшего музыкального образования: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, 2020. С. 69–75.
5. Федоренко Н. Проблемы исследования китайской литературы. Москва : Художественная литература, 1974. 362 с.
6. Хуан Инань. Публицистика Лу Синя, 1881–1936 гг. : дис. кандидат филологических наук : 10.01.10 – Журналистика. Ростов-на-Дону. 2001. 163 с.
7. Цзин Лань. История китайской оперы 1920–2000 гг. Пекин: Изд-во «Искусство Культуры», 2012. 524 с. 荆蓝. 中国歌剧史 1920–2000[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2012年. 524页.
8. Чжан Личжэнь. Современная китайская опера: история и перспективы развития : дис. кандидат искусствоведения: 17.00.02 – Музыкальное искусство. Санкт-Петербург. 2010. 149 с.
9. Чжу Линьцзи. Современная китайская камерная опера как отражение культуры постмодернизма: дис. кандидат наук : 17.00.02 – Музыкальное искусство. ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки». 2021. 219 с.
10. Theater opens with homage to Shi Guangnan. China Daily. 19.05.2015. URL: http://en.chinaculture.org/2015-05/19/content_614367.htm (дата звернення: 28.11.2022).

REFERENCES:

1. Dai, Yu (2017). Elementy tradicionnoj kultury v novoj kitajskoj muzyke «perioda otkrytosti» [Elements of traditional culture in the new Chinese music of the “period of openness”]: dis. ... kand. iskusstvoved. Nizhnij Novgorod, 2017. 238 s. [in Russian].
2. Ivlev, L. A. (2012). Desyat abzacev o «literature shramov» [Ten paragraphs about the “literature of scars”]. URL: <http://sanwen.ru/2012/01/04/desyat-abzacev-o-literature-shramov/> (date of access: 28.11.2022) [in Russian].
3. Semanov, V. I. (1967). Lu Xun i ego predshestvenniki [Lu Xun and his predecessors]. Moskva: Nauka, 1967. 147 s. [in Russian].
4. Wu, Mingming (2020). Kompozitor Shi Guangnan: k postanovke problemy biograficheskikh issledovanij v kitajskom muzykovedenii [Composer Shi Guangnan: to the formulation of the problem of biographical research in Chinese musicology]. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya*: Rossijskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet im. A. I. Gercena, Sankt-Peterburg, 2020. S. 69–75 [in Russian].
5. Fedorenko, N. (1974). Problemy issledovaniya kitajskoj literatury [Problems of Chinese literature research]. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1974. 362 s. [in Russian].
6. Huang, Yinan (2001). Publicistika Lu Xun, 1881–1936 gg. [Journalism of Lu Xun, 1881–1936]: dis. kandidat filologicheskikh nauk: 10.01.10 – Zhurnalistika. Rostov-na-Donu. 2001. 163 s. [in Russian].
7. Qing, Lan (2012). Istoriya kitajskoj opery 1920–2000 gg. [History of Chinese Opera 1920–2000]. Beijing: Izd-vo «Iskusstvo Kultury», 2012. 524 s. 荆蓝. 中国歌剧史 1920–2000[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2012年. 524页. [in Chinese].

8. Zhan, Lizhen (2010). *Sovremennaya kitajskaya opera: istoriya i perspektivy razvitiya* [Modern Chinese opera: history and development prospects] : dis. kandidat iskusstvovedeniya : 17.00.02 – Muzykalnoe iskusstvo. Sankt-Peterburg. 2010. 149 s. [in Russian].
9. Zhu, Linzi (2021). *Sovremennaya kitajskaya kamernaya opera kak otrazhenie kultury postmodernizma* [Contemporary Chinese chamber opera as a reflection of postmodern culture] : dis. kandidat nauk: 17.00.02 – Muzykalnoe iskusstvo. FGBOU VO «Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. I. Glinki». 2021. 219 s. [in Russian].
10. Theater opens with homage to Shi Guangnan. *China Daily*. May 19, 2015. URL: http://en.chinaculture.org/2015-05/19/content_614367.html (date of access 11/28/2022).

УДК 792.73.036.9.071.2:784](073)Сінатра(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-8>

Регіна ЧЕРНОВА

аспірантка, спеціальність 025 – Музичне мистецтво, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057

ORCID: 0000-0002-3730-5356

Бібліографічний опис статті: Чернова, Р. (2022). Творча постать Френка Сінатри в контексті сучасної теорії особистості. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 55–61, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-8>

ТВОРЧА ПОСТАТЬ ФРЕНКА СІНАТРИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ТЕОРІЇ ОСОБИСТОСТІ

Мета роботи. Мета дослідження – визначити та розкрити основні риси творчої постаті Френсіса Альберта (Френка) Сінатри в контексті сучасної теорії особистості. **Актуальність дослідження** зумовлена протиріччям між значним внеском Френка Сінатри до розвитку масової музичної культури ХХ ст. та відсутністю в українському науковому просторі досліджень, присвячених аналізу творчої біографії Ф. Сінатри крізь призму сучасної теорії особистості. **Методологія** дослідження базується на поєднанні загальнонаукових та спеціальних музикознавчих методів, зокрема на біографічному методі, в межах якого вивчається життєвий і творчий шлях Ф. Сінатри; та особистісному підході, який дозволяє скласти уявлення про особистість Ф. Сінатри як суб'єкта творчої діяльності. **Наукову новизну** дослідження визначає науковий опис творчої постаті Френка Сінатри в контексті сучасної теорії особистості, яка полягає в уточненні та розкритті природи творчої особистості співака. **Висновки.** Феномен творчої особистості Френка Сінатри вивчають дослідники у всьому світі. З позиції сучасної теорії особистості доведено, що артист володів спектром певних якостей, які перетворюють його на людину унікальну, здатну генерувати ідеї і творити мистецтво. Характер творчої особистості розкривається насамперед через її творчу діяльність, через володіння певним творчим потенціалом, наявність якого істотно відрізняє її від інших людей. Провідними ознаками творчої особистості Ф. Сінатри є «оксамитовий» тембр голосу, харизматичність, шарм, вишукані манери, «strong style» одягу, що дозволило митцю досягти найвищих творчих успіхів та стати найзнаменитішим американським співаком своєї доби.

Ключові слова: Френк Сінатра, теорія особистості, творчість, творчість, творча діяльність, особистість, постать.

Rehina CHERNOVA

Postgraduate student, Specialty 025 – Musical Art, Kharkiv State Academy of Culture, Bursa descent, 4, Kharkiv, Ukraine, 61057

ORCID: 0000-0002-3730-5356

To cite this article: Chernova R. (2022). Tvorcha postat' Frenka Sinatry v konteksti suchasnoi teorii osobystosti [The creative personality of Frank Sinatra in the context modern personality theory]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 55–61, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-5-8>

THE CREATIVE PERSONALITY OF FRANK SINATRA IN THE CONTEXT OF MODERN PERSONALITY THEORY

The aim of this study is to determine and reveal the creative figure of Francis Albert (Frank) Sinatra's main features in the context of modern personality theory. The topicality of the research is determined by the contradiction between Frank Sinatra's significant contribution to the development of mass musical culture of the twentieth century and the absence of research in the Ukrainian scientific space devoted to the analysis of Frank Sinatra's creative biography through the prism of modern personality theory. **The research methodology** assumes a combination of general scientific and special musicological methods, in particular on the biographical method within which is studied the life and creative path of F. Sinatra; and a personal approach allows us to form an idea of F. Sinatra's personality as a subject of creative activity. **The scientific novelty** of the study is determined by the scientific description of the creative character of Frank Sinatra in the context of modern personality theory which consists in clarifying and revealing the nature of the singer's creative personality. **Conclusions.** The phenomenon of Frank Sinatra's creative personality is studied by researchers all over the world. From the standpoint of modern personality theory it has been proven that the artist possessed a spectrum of certain qualities that turn him into a unique person, capable of generating ideas and creating art.

The creative personality's nature is revealed primarily through its creative activity, the possession of a certain creative potential, the presence of which significantly distinguishes it from other people. The leading features of F. Sinatra's creative personality are the «velvet» timbre of the voice, charisma, charm, refined manners, «strong style» of clothes which allowed the artist to reach the highest creative successes and become the most famous American singer of his time.

Key words: Frank Sinatra, personality theory, creativity, creative, creative activity, personality, character.

Вступ

Актуальність теми дослідження. Величезний успіх, який багато десятиріч супроводжував діяльність Френка Сінатри, зумовив значний інтерес дослідників до феномену його творчої особистості та мистецької спадщини. В ХХ столітті проблема генези особистісних якостей людини стає найактуальнішою. Філософи, соціологи, психологи докладають чимало зусиль, щоб знайти відповідь, пояснити, коли ж народжується особистість, що сприяє або перешкоджає її становленню та розвитку. Ф. Сінатра як творча особистість створив свій особливий та різнобарвний художній світ. Співак постає перед нами харизматичною і впевненою особистістю, яка легко і невимушено поводить себе на сцені, одним тільки поглядом зачарував публіку. Він запам'ятовувався всім як елегантний, стильний виконавець, якому вдалося занурити весь світ у свою мелодію життя та огорнути всіх своєю теплою посмішкою і справжнім шармом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Феномен творчої особистості Френка Сінатри вже багато десятиріч привертає до себе увагу дослідників. Творчу біографію артиста, його мистецьку спадщину, причини його приголомшливого багаторічного успіху вивчають соціологи, психологи, культурологи і музикознавці у всьому світі.

Важливим напрямом сучасної наукової думки є теорія особистості, репрезентована у працях багатьох відомих вчених, зокрема Є. Бистрицького (Бистрицький, 1991), О. Мельник (Мельник, 2018), Р. Стернберга (Robert Sternberg) (Sternberg, 1996). Проблематика, пов'язана з сучасною теорією особистості стає суттєвим чинником осягнення характеру артистичної особистості Ф. Сінатри.

Так, Є. Бистрицький у своїй праці «Феномен особистості: світогляд, культура, буття» (Бистрицький, 1991) ґрунтовно досліджує феноменологічні та термінологічні аспекти теорії особистості, приділяючи особливу увагу визначенню понять особистості, творчої особистості, проблемам співвідношення понять «культура» і «особистість». «Особистість –

філософська категорія, яка передбачає спрямованість людини на саму себе, усвідомленість себе як людської індивідуальності. Про те, що таке особистість, можна судити тільки на підставі того, що визнається особистісною характеристикою людини. А це питання, що виходить за рамки власне наукових, в тому числі суспільно-наукових пошуків...» (Бистрицький, 1991), «...тому вивчення особистості, сьогодні інтенсивно ведеться у психології, соціології, історії, культурології, інших гуманітарних дисциплінах» (Бистрицький, 1991).

О. Мельник у статті «Життєва, соціальна, громадянська позиції особистості: компаративний аналіз» висвітлює співвідношення понять «життєва позиція», «соціальна позиція», «громадянська позиція» особистості (Мельник, 2018). Соціальна позиція, на думку автора, визначається ставленням особистості до суспільних явищ, яке зумовлене рівнем соціалізації (Мельник, 2018).

Мета дослідження – визначити та розкрити основні риси творчої постаті Френка Сінатри в контексті сучасної теорії особистості.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві охарактеризовано творчу постать Френка Сінатри в контексті сучасної теорії особистості.

Виклад основного матеріалу дослідження. ХХ століття подарувало світові чимало видатних постатей, які змінили хід історії культури, відношення до музики і розвиток музичної індустрії. Однією з таких постатей, яка пригортає до себе увагу музикознавців, істориків та культурологів у всьому світі є видатний американський співак Френсіс Альберт (Френк) Сінатра (12 грудня 1915 року – 14 травня 1998 року). Людина-епоха, чие ім'я вписане золотими літерами в історію світової музики. Всім, хто намагається говорити про природу його таланту, на думку одразу спадають слова: «магія», «харизма» і «творча особистість».

Проблема творчої особистості, її зародження, формування та розвитку завжди посідала одне з провідних місць в історії суспільної думки та культури в цілому. Особливу увагу

привертає до себе проблематика, пов'язана з творчою діяльністю, поведінкою та особистим життям видатних митців. Зумовлено це очікуванням зрушень у розвитку науки та культури, внаслідок здійснення впливу особистості на суспільні відносини за допомогою творчості. Постать Френка Сінатри, суспільний та науковий інтерес до якого залишається гострим, являє собою легенду не тільки музичного світу, але й кожного аспекту американської культури ХХ століття.

Ф. Сінатра як митець талановито використовує у своїй творчості художні засоби, майстерно демонструє сильні сторони вокального мистецтва та став справжньою «іконою» стилю та смаку. Доцільним постає питання, чи достатньо відповідних критеріїв для того, щоб охарактеризувати співака як «особистість».

Слово «особистість» (англ. «personality») в англійській мові походить від латинського «persona», що спершу означало маски, які надягали актори під час театральної вистави в давньогрецькій драмі. Таким чином, з самого початку в зміст поняття «особистість» було закладено уявлення про зовнішній, поверхневий соціальний образ, який індивідуальність приймає, коли грає певні життєві ролі. Така точка зору якнайкраще віддзеркалює думку людини, яка оцінює особистість за критеріями чарівності, вміння тримати себе в суспільстві, популярності, фізичної привабливості і інших соціально бажаних характеристик. Як слушно зазначає В. Шепель, «одним із найважливіших прийомів подачі себе на публіці є вміння створити “зовнішню оболонку образу”. Від цього залежить те, яке безпосередньо враження справляє артист. В цих цілях образ покликаний бути переконливим» (Шепель, 1994, с. 184-185). Стиль Ф. Сінатри складає сукупність характеристик, які візуально допомагають скласти візуальний портрет зовнішнього образу співака, серед яких вишуканий класичний костюм чорного кольору, капелюх як «родзинка» образу, вишуканість манер, полум'яний погляд та блакитні очі. Краса і привабливість «зовнішньої оболонки образу» ще не означає його завершеність, оскільки особистість, як певне віддзеркалення соціальної природи людини, здатна генерувати і висловлювати почуття, думки та емоції, що, в свою чергу, складає «внутрішній світ» особистості. Саме тому первинне

значення поняття «особистості» не відображає об'єктивної дійсності на сучасному етапі дослідження даного явища.

Особистість як багатоаспектне культурне явище є своєрідним продуктом багато тисячолітнього суспільно-історичного розвитку. Є. Бистрицький у вищезгаданій праці зазначає, що «проблема становлення особистості, організація людської індивідуальності у більшості випадків ставиться і формулюється як питання про генезис та розвиток внутрішнього, суб'єктивного світу індивіда, його психіки, свідомості, власного Я. Весь спектр проблем, пов'язаних із завданнями виховання, вивчення, професійного навчання, перекваліфікації, взагалі формування індивіда, в найширшому природно-історичному сенсі зміни людських поколінь, необхідно знаходить своє втілення у формі вимог духовного розвитку, розвитку свідомості, загальної культури тощо» (Бистрицький, 1991, с. 106). Науковець акцентує свою увагу на таких поняттях, як «індивід» та «індивідуальність», які при дослідженні даної проблематики необхідно диференціювати від поняття «особистість».

Під поняттям «індивід» розуміється будь-який «екземпляр роду людських сутностей (істот)» (Бистрицький, 1991, с. 90). Поняття «індивідуальності» розглядається як «вказівка на відмінні риси даного індивіда, його своєрідність, а за особистістю залишають деяку безумовно переважну характеристику людини – його суб'єктність...» (Бистрицький, 1991, с. 90). «При цьому мається на увазі, що особистістю є лише той, хто став суб'єктом дії, діяльності, вчинку, але незалежно від того, як трактувати суб'єктність особистості...» (Бистрицький, 1991, с. 90) «...все зводиться до розуміння самодії...» (Бистрицький, 1991, с. 90) або до «...уявлення про сутність свідомого (самосвідомого) акту. Тому визнання за особистістю значення буття неминуче обмежує роздування “самодіяльних”, “творчих”, “духовних” тощо “можливостей” особистості до гіпертрофованих розмірів “титанізму” і не дозволяє цілком і повністю ототожнювати особистість лише з суб'єктністю людини. А це означає ще, що “особистістю” не можна називати тільки задалегідь відомого суб'єкта діяльності» (Бистрицький, 1991, с. 90). Під поняттям «особистість» розуміють «сукупність вроджених і набутих в процесі

життєдіяльності психологічних властивостей, які характеризують індивіда і перетворюють його на людину унікальну» (Бистрицький, 1991, с. 91). В особистості постають такі особливі якості, завдяки яким одна людина відрізняється від всіх інших людей. Крім того, зрозуміти, які специфічні якості або їх комбінації диференціюють одну особу від іншої, можна тільки шляхом вивчення індивідуальних відмінностей.

Особистість у філософській думці розглядається як найвищий ступінь духовного розвитку людини, що являє собою стійку сукупність соціально вагомих якостей, які характеризують індивіда як унікальну суб'єктивність, здатну освоювати і змінювати світ. Інакше кажучи, кожна особистість – людина, але не кожна людина є особистістю. Людським індивідом народжуються, а особистістю стають. Особистість як доволі складний феномен, згідно соціологічного підходу має певну соціальну позицію та соціальну якість, які є стрижневими елементами структури даного явища, та характеризується високим ступенем освоєння умов життєдіяльності, своєрідним ставленням до навколишнього світу, свідомістю, волевиявленням. Наявність перелічених ознак є необхідною умовою для визначення індивіда як особистості.

«Поняття «соціальна позиція» відображає усвідомлення особистістю своєї належності до певної спільноти, інтереси і цінності якої людина розцінює як власні, прагне реалізувати їх у діяльності та свідомо їх відстоює» (Мельник, 2018, с. 34).

Соціальна якість особистості «характеризується мірою соціальності, рівнем зв'язків, відносин, досягнутим ступенем успіху і освоєнням соціальних умов життєдіяльності» (Бистрицький, 1991, с. 132). В практиці публічних виступів важливу роль грає «... орієнтація в соціально-психологічних групах, тобто в таких групах людей, у яких співпадає настрої до якихось життєвих проблем, полегшується встановлення контактів з аудиторією» (Шепель, 1994, с. 156). Френк Сінатра, при побудові сценічного образу, орієнтувався, перш за все, на молодіжний віковий сегмент, зокрема жіночої статі. Джордж Еванс зазначав, що саме його вражає у співакові – блакитні очі, сфокусовані на одній дівчині, потім на іншій, недовга пауза у повітрі, простота і «оксамитовий»

тембр голосу, який був миттєво пізнаваним і чарівним. На основі цих висновків у продюсера виникла ідея розвивати Сінатру як проєкт під гаслом «Голос, який схвилював мільйони».

Є. Бистрицький зазначив, що «особистістю не можна називати тільки задалегідь відомого суб'єкта діяльності», а лише такого, який має творчий початок. Дане твердження говорить, що «суб'єктом творчості є особистість і саме особистість є носієм властивостей людини як суб'єкта. Особистість стає суб'єктом творчості з того моменту, коли її діяльність здійснює вплив на суспільні відносини і їх певні перетворення, за яких починаються процеси, що ведуть до формування якісно нових структур і форм життєдіяльності суспільства» (Бистрицький, 1991, с. 171). Слід зазначити, що характер особистості розкривається насамперед через її творчу діяльність, через володіння певними можливостями, які істотно відрізняють її від інших людей, тобто певним творчим потенціалом. Творчий потенціал включає в себе також ті можливості людини, які ще не перейшли у здібності.

Особистість в даному контексті є головною силою творчої діяльності. Сучасні дослідники творчості вважають, що особистісні чинники є визначальними у досягненні творчих результатів. На думку німецько-британського науковця-психолога, творця факторної теорії особистості Ганса Юргена Айзенка, риса «креативності» пов'язана із творчими досягненнями через особистість, тому що саме особистість є механізмом реалізації творчих здібностей у творчій діяльності.

Поняття «творчості» є багатокомпонентним і потребує виокремлення суттєвих ознак для його пояснення. Однозначного теоретичного трактування поняття «творчості» у науковій думці ще не склалося. У дослідженні сутності творчості серйозною проблемою є методологічні розбіжності в розумінні даного феномену. Тому постає питання, під яким кутом треба розглядати творчість: як когнітивну здатність, підпорядковану закону нормального розподілу (закон теорії імовірності Гаусса-Лапласа), як особистісну рису або як досягнення видатних творчих результатів, що властиво виключно особистостям, які мають унікальні риси.

На думку Р. Стернберга, «творчість – це здатність виконувати роботу, яка одночасно є новаторською (тобто оригінальною, неочіку-

ваною) і відповідною (тобто корисною, відповідно вимогам завдання)» (Sternberg, 1996).

Центральний момент творчої діяльності – отримання якісно нових результатів. Творча особистість здатна генерувати оригінальні ідеї, робити відкриття та творити мистецтво. Результати діяльності творчої особистості, зокрема співака, повинні мати художню цінність і викликати емоційне захоплення. Саме так можна охарактеризувати мистецьку діяльність Френка Сінатри. «У 1942 році співака запросили заспівати на Різдвяному концерті у Нью-Йорку, в кінотеатрі «Paramount», де його побачив агент Джордж Еванс» (Чернова, 2020, с. 255). Скептично налаштований, Еванс прийняв рішення подивитися на власні очі і послухати виступ Сінатри, і був приємно вражений. Перше враження диктувало, що на центральній сцені співає голодна на вигляд дитина, проте глядацька зала була повністю заповнена істеричними дівчатами-підлітками, які гриміли на сидіннях, проходах і балконах. Коли Еванс ходив поруч зі сценою, дівчина в кріслі біля проходу встала і кинула одну троянду з довгим стеблом, загорнутим в папір, співаку. Квітка на секунду затрималася у світлі променів від прожектора, після чого витонченим рухом Сінатра зловив її, усміхнувся їй і закрив очі, вдихаючи аромат ніжної квітки» (Чернова, 2020, с. 256).

Джордж Еванс бачив, що «зовнішня привабливість Френка Сінатри, хоча і була унікальною, проте була доволі обмеженою. Сінатра був саме тією унікальною сумішшю особистості і безпосередньо голосу. Одні співаки славилися бездоганною зовнішністю, інші були видатними співаками, але ніхто не міг похизуватися симбіозом зовнішньої харизми та неймовірно унікального голосу, на відміну від Сінатри» (Чернова, 2020, с. 256).

Якщо результат творчої діяльності здатен викликати емоційне захоплення, то кожну пісню Сінатра «розповідав», проживав її всім серцем, а під час своїх виступів «сумував перед тисячами жінок, змушуючи кожну дівчину заплакати» (Чернова, 2020, с. 256), а пісні метра естради представляють собою художню цінність, яка задовольняє духовні потреби людини.

Американський дослідник, психолог П. Торенс сформулював різноманітні визначення, які метафорично описують творчу особистість – особистість обов'язково вміє

«об'єднувати різноманітні ідеї», «розпізнавати відмінності та подібність», «проявляє гнучкість мислення», «має естетичний смак», «неортодоксальна», «має потребу творити», «допитлива», «піддає сумніву соціальні норми» тощо. Гарний смак виховувався у Френка Сінатри з самого дитинства. Навіть у бідні часи Великої депресії у матері співака виходило виручити трохи грошей, щоб одягнути сина в якісні і пристойні речі. Через таке ставлення до одягу сусіди прозвали Сінатру «наймоднішим хлопчиком в околицях Хобокена». Упродовж багатьох десятиріч Френк Сінатра, співока кар'єра якого розпочалася ще у 1930-ті роки, вважався визнаним еталоном смаку та «іконою стилю». Дана характеристика співака як особистості розкриває одне з метафоричних визначень, сформульованих П. Торенсом.

Ще одним аспектом формування і розвитку особистості є культурологічний аспект. На думку Є. Бистрицького, «сьогодні чітко спостерігається таке сприйняття відношення культури і людини: мінлива смислова перспектива, що висуває на передній план соціального та культурного світу особистісну модальність ставлення людини до дійсності» (Бистрицький, 1991, с. 132). Воно виявляє себе в тому, що саме «існування суспільного цілого, екологічні параметри природно-біологічних умов життя і способи прийнятної соціальної організації ставляться в пряму залежність від людських якостей окремих осіб» (Бистрицький, 1991, с. 132). Співвідношення культури і людини все частіше формулюють у вигляді ряду певних зразків значимості особистості в суспільному житті, а саме її соціальна активність, моральний вибір, вчинки та відповідальність за них, провина і покаяння за скоєне. Загальнонаукова категоризація, виділення із загального масиву людської культури явищ, що співвідносяться з масштабами людського індивіда – «...побуту, міжособистісного спілкування, повсякденного життя – всього того, що можна назвати мовчазною, в минулому, культурою більшості, говорить сьогодні саме за себе в культурологічних дослідженнях» (Бистрицький, 1991, с. 132).

Сьогоднішні теоретичні інтереси суспільствознавства лише підтверджують той емпірично спостережуваний факт, що «особистість і її самостійно-активне ставлення до світу вийшли за межі теоретично очікуваного

і заявляють про себе в культурному житті як її найважливіші складові» (Бистрицький, 1991, с. 132). У зв'язку з цим сьогодні істотно змінюється і сприйняття культури.

«Якщо особистість визнається фактом культури не як майбутня перспектива суспільного розвитку і не в якості діячів культури, які підіймаються, а як масово-значуще явище її сьогодишньої організації, то і відношення культури і людини набуває нової якості. Культура постає вже не тільки у вигляді ідеалізованої перспективи індивідуального розвитку і формування, її також недостатньо розглядати і як необхідний “набір” загальних зразків життєдіяльності, ряд основних соціальних функцій, ролей, область культурних “підсистем” дії і поведінки тощо, в яких зазвичай бачать деякі базові умови для нормального функціонування індивідів в громадському цілому. Разом з визнанням людської індивідуальності універсально значущим феноменом культури остання постає як передумова і умова виробництва і відтворення саме особистісного ставлення до світу» (Бистрицький, 1991, с. 132).

Ф. Сінатру можна по праву вважати масово-значущим явищем музичної культури ХХ століття, оскільки його пісні є яскравою репрезентацією естрадно-джазової виконавської манери «крунінг», які увійшли до скарбниці американської та світової популярної музики, а його постать стала справжньою американською легендою.

Висновки. Особистість як багатоаспектне культурне явище є своєрідним продуктом багато тисячолітнього суспільно-історичного розвитку. Проблема особистості, її формування та розвитку посідає одне з провідних місць в історії гуманітарної думки та культури в цілому. В різні історичні часи філософи, теологи та вчені намагалися надати відповіді на запитання, хто

є людина, яка її сутність, ким є особистість, у чому полягають основні чинники її формування та розвитку. Характер особистості розкривається насамперед через її творчу діяльність, через володіння певним творчим потенціалом, наявність якого істотно відрізняє її від інших людей. Саме тому науковці завжди проявляли особливий інтерес до проблем творчої діяльності і творчої особистості.

Аналіз творчої біографії Френка Сінатри крізь призму сучасної теорії особистості підтверджує справедливості наведених наукових положень. На зламі 1940–1950-х років Френк Сінатра гостро спіткнувся із проблемою суспільного визнання творчого авторитету особистості – так званим згасанням зацікавленості до його діяльності та Імені. Так, наприкінці 1940 років у митця розпочалася творча криза, зумовлена низкою негативних подій у його особистому та суспільному житті, що не завадило метру естради залишитися однією з найпопулярніших та найвпливовіших постатей своєї доби. Він справив колосальний вплив на музичну культуру та життя американського суспільства ХХ століття. Як особистість, Сінатра поєднував у собі водночас різні творчі іпостасі: талановитий співак, володар неповторного, виняткового «оксамитового» тембру голосу (відомий як «The Voice»); популярний та успішний кіноактор, який зіграв багато ролей у численних голлівудських фільмах.

Творчість, перш за все, це досягнення чогось важливого і нового, те, що людина робить, щоб змінити світ. Яскравим прикладом особистості, яка змінила не лише себе, а й музичний світ, є Френк Сінатра. Особистість Ф. Сінатри і його творча діяльність назавжди залишили свій відбиток не тільки в американській та світовій музичній культурі ХХ ст., а й загалом в історії ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Быстрицкий Е. К. Феномен личности: мировоззрение, культура, бытие. К., 1991. 200 с.
2. Клепиков О. І., Кучерявий І. Т. Основи творчої особистості : навч. посібник. Київ : Вища школа. 1996. 295 с. URL : <https://ru.calameo.com/read/0053718936371e890900e>
3. Мельник О. Життєва, соціальна, громадянська позиції особистості: компаративний аналіз. Філософська антропологія і філософія культури. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. Волинь, 2018. С. 33–38.
4. Чернова Р. О. Риси виконавського стилю Френка Сінатри. International scientific and practical conference. Венеція, Італія, 2020. С. 254–257.
5. Шепель В. М. Имиджология: секреты личного обаяния. Москва : Изд-во «Культура и спорт», 1994. 319 с.
6. Sternberg, Robert. Success intelligence, 1996. 159 p.

REFERENCES:

1. Bystrickij E. K. (1991) Fenomen lichnosti: mirovozzrenie, kul'tura, bytie [The phenomenon of personality: worldview, culture, being]. K. 200 p. [in Russian].
2. Kliepikov O. I., Kucheriavyi I. T. (1996). Osnovy tvorchoi osobystosti [Basics of creative personality]. Navch. Posibnyk. Kyiv : Vyshcha shkola. 295 p. URL: <https://ru.calameo.com/read/0053718936371e890900e> [in Ukrainian].
3. Melnyk O. (2018). Zhyttieva, sotsialna, hromadianska pozytsii osobystosti: komparatyvnyi analiz [Melnyk O. Life, social and civil positions of the individual: a comparative analysis]. Naukovyi visnyk Skhidnoevropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Volyn : Filozofska antropohiia i filozofia kultury. P. 33–38. [in Ukrainian].
4. Chernova R. O. (2020) Rysy vykonavskoho stylu Frenka Sinatry [Traits of Frank Sinatra's performance style]. International scientific and practical conference. Venetsiia, Italiia. P. 254–257. [in Ukrainian].
5. Shepel, V. M. (1994). Imidzologiya: sekretyi lichnogo obayaniya [Imageology: secret of personal charm]. Moskva : «Kultura i sport» [in Russian].
6. Sternberg, Robert. Success intelligence, 1996. 159 p.

ЗМІСТ

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Ольга БОРИН ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА ДІТЕЙ У МИСТЕЦТВІ ЕСТРАДИ.....	3
Соломія-Іванна ІВАНЧУК ВИДАТНА УКРАЇНСЬКА СПІВАЧКА ІРА МАЛАНЮК: НОВІ ЗНАХІДКИ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ.....	9
Ганна КАРАСЬ РЕЗОНАНС ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА У МІЖВОЄННІЙ ЧЕХО-СЛОВАЧЧИНІ.....	17
Богдан КИСЛЯК, Андрій БОЙКО БАГАТОФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ БАЯНА ТА ЙОГО МІСЦЕ В КАМЕРНІЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-АНСАМБЛЕВІЙ СИСТЕМІ.....	24
Христина ОХІТВА НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ТВОРЧОСТІ БОГДАНА ВЕСЕЛОВСЬКОГО У КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ ЕСТРАДНОЇ МУЗИКИ ПОЛІКУЛЬТУРНОГО ЛЬВОВА.....	32
Олексій РЯБІНІН КОНЦЕПЦІЯ ПРОГРАМНОГО МУЗИЧНОГО СПІВЗВУЧЧЯ СКРИПКОВИХ МІНІАТЮР В КОНТЕКСТІ НАРОДНОСТІ.....	40
Huiwen XIAO BETWEEN THE PAST AND THE FUTURE: ABOUT LU XUN'S ARTISTIC INNOVATIONS (BASED ON THE LITERARY ORIGINAL SOURCE OF SHI GUANGNAN'S OPERA «REGRET FOR THE PAST»).....	47
Регіна ЧЕРНОВА ТВОРЧА ПОСТАТЬ ФРЕНКА СІНАТРИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ТЕОРІЇ ОСОБИСТОСТІ.....	55

CONTENTS

MUSICAL ART

<i>Olha BORYN</i> FACTORS OF FORMATION OF CHILDREN'S VOCAL PERFORMANCE IN POP ART.....	3
<i>Solomiya-Ivanna IVANCHUK</i> OUTSTANDING UKRAINIAN SINGER IRA MALANYUK: NEW FINDINGS AND INTERPRETATIONS.....	9
<i>Hanna KARAS</i> THE RESONANCE CHORAL WORK OF MYKOLA LEONTOVYCH IN INTERWAR CZECHOSLOVAKIA.....	17
<i>Bohdan KYSLYAK, Andrey BOYKO</i> MULTIFUNCTIONALITY OF BAIAN AND ITS PLACE IN THE CHAMBER INSTRUMENTAL AND ENSEMBLE SYSTEM.....	25
<i>Khrystyna OKHITVA</i> THE NATIONAL IDENTITY BY BOHDAN VESELOVSKYI'S WORK IN THE CONTEXT OF THE POP MUSIC FORMATION IN MULTICULTURAL LVIV.....	33
<i>Oleksii RIABININ</i> THE CONCEPT OF A PROGRAM MUSICAL CONSONANCE OF VIOLIN MINIATURES IN THE CONTEXT OF NATIONALITY.....	40
<i>Huiwen XIAO</i> BETWEEN THE PAST AND THE FUTURE: ABOUT LU XUN'S ARTISTIC INNOVATIONS (BASED ON THE LITERARY ORIGINAL SOURCE OF SHI GUANGNAN'S OPERA «REGRET FOR THE PAST»).....	48
<i>Rehina CHERNOVA</i> THE CREATIVE PERSONALITY OF FRANK SINATRA IN THE CONTEXT OF MODERN PERSONALITY THEORY.....	55

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 5

Коректура • Ирина Николаївна Чудеснова

Комп'ютерна верстка • Алла Олександрівна Марєєва

Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.

Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 7,44. Замов. № 0123/063. Наклад 300 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»

65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1

Телефони: +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08

E-mail: mailbox@helvetica.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 7623 від 22.06.2022 р.