

Волинський національний університет
імені Лесі Українки

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 2



Видавничий дім
«Гельветика»
2023

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);

Виткалов Володимир Григорович, кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет;

Герчанівська Поліна Евальдівна, доктор культурології, професор кафедри культурології та інноваційних культурно-мистецьких проєктів, професор, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

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

Дичковський Степан Іванович, доктор культурології, доцент, директор Інституту практичної культурології та арт-менеджменту, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв;

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;

Русаків Сергій Сергійович, кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри богослов'я, релігієзнавства та культурології, Український державний університет імені Михайла Драгоманова;

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

Славомир Галік, к.н., професор, заступник декана з наукової роботи та міжнародних зв'язків факультету засобів масової комунікації, Університет св. Кирила і Мефодія в Трнаві (Словаччина);

Смирна Леся В'ячеславівна, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, начальник відділу методології мистецької критики, Національна академія мистецтв України;

Тшесіок Марцин, 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
30 березня 2023 р., протокол № 8

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, 2023

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.072(477):78.071.1(100=161.2)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-1>

Ольга БІЛІНСЬКА

аспірантка кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. Івана Франка, 24, м. Дрогобич, Україна, 82100

ORCID: 0000-0002-1319-8808

Бібліографічний опис статті: Білінська, О. (2023). Творчість українських композиторів в об'єктиві музикознавчих досліджень подружжя Осипа Залеського і Галини Лагодинської-Залеської на сторінках журналу «Овид». *Fine Art and Culture Studies*, 2, 3–9, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-1>

ТВОРЧИСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ В ОБ'ЄКТИВІ МУЗИКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ПОДРУЖЖЯ ОСИПА ЗАЛЕСЬКОГО І ГАЛИНИ ЛАГОДИНСЬКОЇ-ЗАЛЕСЬКОЇ НА СТОРІНКАХ ЖУРНАЛУ «ОВИД»

Мета роботи полягає в репрезентації та аналізі музикознавчої спадщини видатної української піаністки Галини Лагодинської-Залеської, яка в останні роки свого життя захопилася музикознавством та зосередила творчий погляд на діяльності українських композиторів-емігрантів. Також, стаття має на меті виокремити вагомую роль Осипа Залеського у формуванні Г. Лагодинської-Залеської як музикознавиці. Методологія дослідження поєднує системний і структурний підходи, музично-аналітичний метод в аналізі музикознавчої спадщини мисткині та синтезу її структурних елементів, які дають можливість ґрунтовно розкрити публіцистичні здобутки Галини Лагодинської-Залеської. Окреслення головних напрямів музикознавчої діяльності Г. Лагодинської-Залеської, яка набуває прогресивного розвитку в середині ХХ століття, її зумовлює наукову новизну. Висновки. Завдяки творчому подружньому тандему з Осипом Залеським – композитором, музикознавцем, педагогом, громадським діячем, диригентом Галина Лагодинська – відома піаністка, педагог розкрилася як авторка ґрунтовних наукових статей, рецензій та творчих портретів у діаспорних часописах, зокрема в журналі «Овид».

Мистецький кварталник «Овид» згуртував у спільній праці українських культурних діячів. Декілька статей наукового характеру й життєписи українських митців опублікував у цьому журналі О. Залеський, а Г. Лагодинська-Залеська дописувала в постійній рубриці «Українські композитори на чужині». Серед публікацій творчі портрети, присвячені українським композиторам діаспори, зокрема, Миколі Фоменку, Зиновію Лиську, Василю Безкорвайному, Андрію Гнатишину, Василю Витвицькому, Ігорю Соневицькому. Галина Лагодинська-Залеська висвітлювала маловідомі сторінки з життя митців, розкривала багатовекторність їхньої музичної діяльності, аналізувала композиторську спадщину і стильові ознаки письма митців. Авторка прославляла українських композиторів, які у важких умовах еміграції зуміли поповнити музичну скарбницю України новими композиціями, науковими і музикознавчими працями. Завдяки літературно-мистецькому журналу «Овид», вона популяризувала творчість українських композиторів у світових діаспорних осередках.

Ключові слова: Галина Лагодинська-Залеська, Осип Залеський, журнал «Овид», музикознавча думка, стаття, публіцистика, композитор, митець.

Olha BILINSKA

Postgraduate Student of the Department of Vocal and Choral, Choreographic and Fine Arts, Drohobych State Pedagogical Ivan Franko University, 24 Ivan Franko street, Drohobych, Ukraine, 82100

ORCID: 0000-0002-1319-8808

To cite this article: Bilinska, O. (2023). Tvorchist ukrainskykh kompozytoriv v ob'iektivі muzykoznavchykh doslidzhen podruzhzhia Osypa Zaleskoho i Halyny Lahodynskoj-Zaleskoj na storinkakh zhurnalu «Ovyd» [The creativity of Ukrainian composers in the objective of musicological studies of the spouses Osyp Zalesky and Halyna Lahodynska-Zaleska on the pages of the magazine “Ovyd”]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 3–9, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-1>

THE CREATIVITY OF UKRAINIAN COMPOSERS IN THE OBJECTIVE OF MUSICOLOGICAL STUDIES OF THE SPOUSES OSYP ZALESKY AND HALYNA LAHODYNSKA-ZALESKA ON THE PAGES OF THE MAGAZINE "OVYD"

The purpose of the work is the representation and analysis of the musicological heritage of the outstanding Ukrainian pianist Halyna Lahodynska-Zaleska, who in the last years of her life became interested in musicology and focused her creative view on the activities of Ukrainian emigrant composers. Also, the article aims to emphasize the significant role of Osyp Zalesky in the formation of H. Lahodynska-Zaleska as a musicologist. The methodology of the research combines systemic and structural approaches, the musical-analytical method in the analysis of the musicological heritage of the artist and the synthesis of her structural elements, which gives the opportunity thoroughly to reproduce the journalistic achievements of Halyna Lahodynska-Zaleska. Delineation of the main directions of musicological activity of H. Lahodynska-Zaleska, which acquires progressive development in the middle of the 20th century and determines scientific novelty. Conclusions. Due to the creative marital tandem with Osyp Zaleskyi – a composer, a musicologist, a teacher, a public activist, a conductor Halyna Lahodynska – a famous pianist, a teacher, the artist revealed herself as the author of fundamental scientific articles, reviews and creative portraits in diaspora periodicals, in particular in the magazine "Ovyd".

The art quarterly "Ovyd" united Ukrainian cultural activists in joint work. O. Zalesky has published some scientific articles and biographies of Ukrainian artists in this magazine and H. Lahodynska-Zaleska has written in the permanent column "Ukrainian Composers Abroad". Among the publications there are creative portraits dedicated to Ukrainian composers of the diaspora, in particular, Mykola Fomenko, Zinoviy Lyska, Vasyl Bezkorovaynyi, Andrii Hnatyshyn, Vasyl Vytvytskyi, Ihor Sonevytskyi. Halyna Lahodynska-Zaleska highlighted little-known pages from the artists' lives, disclosed the multi-vector nature of their musical activity, analyzed the composer's heritage and stylistic features of the artists' writing. The author glorified Ukrainian composers who, in the difficult conditions of emigration, managed to fill Ukraine's musical treasury with new compositions, scientific and musicological works. Due to the literary and artistic magazine "Ovyd", she popularized the creativity of Ukrainian composers in the diaspora's centers.

Key words: Halyna Lahodynska-Zaleska, Osyp Zaleskyi, "Ovyd" magazine, musicological opinion, article, journalism, composer, artist.

Актуальність проблеми. У світлі сучасних подій, музикознавці та науковці все частіше зосереджують свій погляд на історичних аспектах формування музичного мистецтва в Україні. Не менш цікавою постає діяльність українських митців в діаспорі (початок ХХ – середина ХХ ст.), які не припиняли розвивати українське музикознавство і поповнювати українську музичну спадщину новими дослідженнями. До цієї плеяди ввійшли Осип Залеський (1892–1984) та його дружина Галина Лагодінська-Залеська (1900–1964). Особливу увагу викликає їхня віддана і безкорислива праця, пронизана любов'ю до української культури та її творців.

Аналіз останніх досліджень. Музикознавча і публіцистична діяльність Галини Лагодінської-Залеської є малодослідженою та потребує більш детального вивчення. Головно ж, варто віднайти її напрацювання та в повному обсязі репрезентувати музикознавчу діяльність мисткині. І. Таран у своїх розвідках зверталася до постатей родини Осипа та Галини Залеських, де описувала їх творчі персоналії та розглядала ключові види діяльності, в яких частково згадувала про зацікавлення Галини Лагодінської-Залеської музикознавством (Таран, 2004).

У праці З. Лабанців-Попко знаходимо довідкову інформацію про Г. Лагодінську як піаністку (Лабанців-Попко, 2008).

Музикознавчу спадщину О. Залеського досліджувала Г. Карась. Вчена здійснила аналіз та класифікацію його публіцистичних матеріалів, надала вагомого значення музикознавчій діяльності, що в сьогоденні є джерелом пізнання української музичної культури діаспори (Карась, 2014). Про постать О. Залеського писали й українські діячі в еміграції: О. Костюк (Костюк, 1975) та А. Житкевич (Житкевич, 2011), які доповнили життєпис митця новими фактами й відомостями.

Мета дослідження полягає в опрацюванні та аналізі музикознавчої спадщини Галини Лагодінської-Залеської, виокремленні ролі Осипа Залеського у формуванні Г. Лагодінської-Залеської як авторки вичерпних наукових статей, рецензій та творчих портретів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Як О. Залеський, так і Г. Лагодінська-Залеська значну частину свого життя мешкали в Україні, обидвоє були вихідцями з Галичини і в 1920-х роках працювали разом у Станіславівській філії ВМУ ім. М. Лисенка, однак побралися у 1955 році в Америці (США). Г. Залеська

навчалася по класу фортепіано в М. Криницької, Е. Петрі (Львів) та С. Дністрянської (Відень) і теоретичних предметів у С. Людкевича. Переїнявши педагогічний досвід від своїх наставників, вона навчала українську молодь гри на фортепіано, водночас виступаючи в концертних програмах як сольна виконавиця чи в ролі концертмейстера. Музикознавство набуло нового значення для мисткині з появою в її житті чоловіка Осипа Залеського, який все життя досліджував українську музичну культуру, рецензував наукову літературу і записи грамофонних платівок із українськими піснями, писав про здобутки українських композиторів, аналізував актуальні події в музичній площині, працював над музично-теоретичними підручниками для навчання молоді. Писав О. Залеський і про українських композиторів, висвітлюючи їхній життєвий і творчий шлях, зокрема про М. Березовського, Д. Бортнянського, С. Воробкевича, М. Лисенка, М. Леонтовича, М. Вербицького, С. Людкевича, В. Безкоровайного, В. Барвінського, Л. Ревуцького, Н. Нижанківського та інших. Г. Карась аналізуючи стиль творчого портрету в музикознавчій спадщині О. Залеського підкреслює: «Статтям-портретам О. Залеського притаманний вільний літературно-художній, дещо академізований «сухий» стиль «штрихів до портрету», послідовно-хронологічної оповіді. Як правило, вони невеликі за обсягом, що зумовлено формою газетної публікації, спрямованої до широкого загалу емігрантської публіки» (Таран, 2014, с. 33). Майже 70 років свого життя О. Залеський присвятив музикознавству, дописуючи в українських часописах («Музика», «Музика масам», «Шляхи», «Літературно-науковий вісник»), а після еміграції в 1950-х до США у діаспорних періодичних виданнях («Свобода», «Овид», «Вісті. Herald. Міннеаполіс», «Веселка» та ін.). Такий педантичний підхід О. Залеського до музикознавства підштовхував Г. Залеську спробувати себе у цій галузі. Згодом сам Осип Залеський про це писав: «Крім праці в музичній ділянці Г. Лагодінська-Залеська працювала також на літературному полі, пишучи рецензії, статті та сільветки про наших і чужих мистців-музик» (Залеський, 1985, с. 134).

Налагодивши партнерські зв'язки з журналом «Овид», Галині Лагодінській-Залеській доручили важливу місію, а саме періодично

дописувати в рубриці «Українські композитори на чужині». У вступній частині першої статті авторства Г. Лагодінської-Залеської «Микола Фоменко» редакція журналу зобов'язалася морально підтримати ту когорту заповзятих митців, яким доволі важко жилося в умовах еміграції і вмістила такі рядки: «Вони працюють і творять, присвячуючи творчій праці нечисленні години, вільні від заробітної праці. Творять і збагачують українську культуру, свідомі того, що культурні надбання праці їхнього життя це не проминаючі вартощі, які у великій мірі рішатимуть про майбутнє нашої нації» (Лагодінська-Залеська, 1957, с. 17).

Першим у розділі «Українські композитори на чужині» журналу «Овид» став творчий портрет уродженця Ростова на Дону Миколи Фоменка (1894–1961). У віці 17 років він почав опановувати фортепіано, а згодом продовжив навчання у Харківській консерваторії по класу фортепіано у П. Луценка і композиції у С. Богатирьова. У подальшому залишився при консерваторії працювати як піаніст, диригент, композитор і музичний рецензент. Від 1932 року був редактором видавництва «Мистецтво» в Харкові. Першими спробами в композиції були обробки українських народних пісень «Ой ішов козак з Дону», «Ой на гору козак воду носить», сюїта для симфонічного оркестру «Младиш» та «Балада» для фортепіано. Микола Фоменко не обмежувався окремими жанрами, а працював у великих та малих формах. До його композиторської спадщини увійшли: дві симфонії; дві сюїти для оркестру; сюїта для скрипки й фортепіано; фортепіанний концерт; три опери («Маруся Богуславка», «Івасик Телесик», «Ганна» незакінчена); камерні твори; романи на слова Т. Шевченка, І. Франка, В. Сосюра та інших; багато дитячих пісень; писав музику до фільмів і театральних вистав. У часі війни багато його рукописних творів було знищено. У 1951 році емігрував до Америки (США), там проводив активну концертну та педагогічну діяльність. Своєю композиторською працею доповнював прогалини, які виникали у підборі репертуару для молоді, зокрема випустив збірку фортепіанних творів на теми українських народних пісень «Моя райдуга» та збірку хорових композицій на слова І. Савицької «Молоді пісні». Таким чином, діти в діаспорі мали нерозривний зв'язок із українським

мелосом. Про стилеву палітру письма Миколи Фоменка авторка статті писала: «У загальному творчість Фоменка легко сприйємлива та ближча стилеві романтичному ніж модерному. Його композиції визначаються глибоким ліризмом і романтикою, щирістю відчуття, ритмічною й гармонічною свіжістю та наскрізь українським характером» (Лагодинська-Залеська, 1957, с. 18). Галина Залеська змістовно описала різні спектри життя М. Фоменка, головно ж композиторський.

Про Зиновія Лиська (1895–1969) авторка статті писала з великим захопленням, називаючи його «одним із найвидатніших західно-українських музик» (Лагодинська-Залеська, 1958, с. 21), розглядаючи його доробок як композитора, піаніста, педагога, музиколога, музичного етнографа, автора наукових і монументальних праць з української музики, рецензента і редактора музичних часописів. Подаючи біографічні відомості про митця, як і про інших героїв своїх дописів, авторка, спілкуючись з ними, мала нагоду подавати факти достовірно і вивірено. Народився З. Лисько на Львівщині у родині священника. Змалечку проявились його музичні здібності, отож у подальшому освіту здобував у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові. У час Першої світової війни був виселений на терени Східної України (1915–1917). Повернувшись, вступив до загону Січових Стрільців і брав активну участь у визвольних боях, тоді ж потрапив у польський полон, і перебував там до 1920 року. Після полону продовжив навчання в Празькому Університеті та Музичній консерваторії, паралельно беручи приватні заняття у Федора Якименка. У 1929 році повернувся до Львова в ролі професора Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка і директора його відділу у Стрию. Одночасно став головним редактором журналу «Українська музика». У 1940-их роках вимушено покинув Україну й емігрував до Німеччини, де у місті Міттенвальд відкрив музичну школу.

Про його композиторську майстерність авторка статті писала: «Твори З. Лиська характеристичні правдивістю та шляхетністю вислову, темпераментом та цікавими контрастами, багатою та сміливою поліфонією, як також відвагою та енергією» (Лагодинська-Залеська, 1958, с. 21). Найкращими у спадщині композитора, на

думку Г. Лагодинської-Залеської, є такі музичні твори: «Тризна» для симфонічного оркестру; сюїти для симфонічного оркестру; фортепіанні сонати, сюїти та фуги; три кантати для хору («Пісня борців», «Enfant perdu», «Ода до пісні»); солоспіви на слова українських поетів; обробки українських народних пісень для хорového складу; опрацювання стрілецьких та упівських пісень. Як музикознавець він написав чимало праць, зокрема «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (докторська дисертація), «Музичний словник» (1932), дослідження «Піонери музичного мистецтва в Галичині» та багато інших монографій і статей. Однак, «Кодекс Українських Народних Мелодій» вважається дорогоцінним скарбом, який зуміла укласти одна людина. В період опрацювання плани щодо видання були такими: «Це мало бути велике наукове видання в трьох частинах де приблизно 8300 народних мелодій упорядковані за найновішою науковою системою на підставі їх формальної побудови, починаючи від найпростіших аж до найбільш розвинених форм» (Лагодинська-Залеська, 1958, с. 22). Відомо, що вийшли друком не три, а цілих десять томів, дещо з видозміненою назвою «Українські народні мелодії», й було опрацьовано З. Лиськом понад 12000 українських народних мелодій. Галина Лагодинська-Залеська закликала жителів української діаспори на фінансову підтримку цього проекту, щоб у такий спосіб засвідчити всьому світу необхідність зберегти «безцінні скарби української народної пісенної творчості» (Лагодинська-Залеська, 1958, с. 22). Помітно, що авторка з великою повагою і шанною ставиться до З. Лиська, який своєю титанічною працею розвивав і примножував українську культуру безцінними музичними композиціями, музикознавчими і фольклористичними працями, стверджуючи, що життєвий шлях Зиновія Лиська був тернистим, але увінчався славою самопожертви українському музичному мистецтву.

Наступну статтю Г. Залеська присвятила поважному і шанованому в колі музикантів – Василю Безкоровайному, уродженцю Тернополя, якого зачисляла до старшої генерації західноукраїнських композиторів. Від батька органіста отримав першу музичну освіту. В період навчання у місцевій гімназії організував учнівський хор, це надихнуло його до

написання першого хорового твору «Гей, хто на світі». Згодом студіював у Львівській консерваторії, паралельно навчаючись на філософському відділі Львівського університету. Був активним учасником хору «Боян» у Львові, відтак став заступником диригента. У цей період з'явилися нові хорові твори – «Полуботок», «Країно див», «На небі сонце гасне» та інші. Одноименними хоровими колективами «Боян» він керував у Станиславові і в Тернополі. У 1919 році був заарештований поляками, тому деякий час провів у Стшалковській тюрмі. Повернувшись, відкрив у Тернополі філію Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка. Однак, музична діяльність В. Безкоровайного не задовольняла польську владу, отож вони скерували його до Золочева, а згодом заборонили працювати в школі. Така поведінка влади тільки мотивувала митця, і він зі ще більшим ентузіазмом розвивав професійну музичну освіту в Золочеві: заснував філію Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, організував струнний і духовий оркестр, започаткував Драматичний гурток (під його орудою були поставлені «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм», «Чорноморці», «Жабуриння»). Поміж диригентською і культурно-просвітницькою діяльністю komponував музичні твори. Це солоспіви у супроводі фортепіано чи оркестру («Думи мої», «Торжественний Пеан»), твори для скрипки («Українські Думки») та віолончелі, хорові композиції («Гопак»), інструментував «Наталку Полтавку» та написав музику до п'єси «Мина Мазайло». У 1944 Василь Безкоровайний емігрував до Австрії, а через чотири роки до Північної Америки (м. Баффало). На новому місці займався педагогічною діяльністю, керував церковним хором, головно ж створював нові музичні композиції. На думку Г. Лагодинської-Залеської, «музика Безкоровайного легко сприйємива та дуже мелодійна, гармоніка і ритміка її нескладні, і через те вона доступна широким кругам виконавців та слухачів» (Лагодинська-Залеська, 1958, с. 19).

Не оминула увагою Г. Залеська і творчість А. Гнатишина. Вона писала: «Один із найбільш енергійних та рухливих українських музик на еміграції – це Андрій Гнатишин» (Лагодинська-Залеська, 1959, с. 30). Він народився недалеко від Львова у 1906 році. Змалечку цікавився хоровим мистецтвом. Навчаючись

у місцевій гімназії організував чоловічий хор, а в період студіювання у Музичному інституті ім. М. Лисенка організував хори по навколишніх селах (Львівського повіту). Мав нагоду навчатись у таких українських музичних професіоналів як Г. Левицька, Б. Кудрик, С. Людкевич, Н. Нижанківський. Отримавши стипендіальну допомогу від митрополита Андрея Шептицького, Андрій Гнатишин поїхав поглиблювати і удосконалювати свої музичні знання до Відня. Там, у 1942 році, застав окупацію міста радянською владою, під час якої А. Гнатишин був десять разів заарештований, та все ж із Божою допомогою зумів уникнути, здавалося б, неминучої смерті. Про композиторську спадщину митця авторка статті написала розгорнуту публікацію, з якої довідуємося, що першим у творчості А. Гнатишина був хоровий твір «Задумою дума» (слова Т. Шевченка), згодом дві збірки обробок українських народних пісень для чоловічого і мішаного хорів. Для симфонічного оркестру написав «Моє село», «Українські народні танки» і «Українську Сюїту», яка припала до душі віденцям, що її періодично транслювали по радіо. Написав А. Гнатишин композиції для скрипки, віолончелі, мандоліни. Однак, найбільше уваги приділяв духовній музиці. У його композиторській спадщині багато Божественних Літургій для мішаного і чоловічого хорів, Вечірня, Параклис (молєбень), гармонізації тропарів, кондаків та прокимнів. Галина Залеська звернула увагу на життєву місію митця: «Окрема ділянка музичної діяльності Гнатишина це організування хорів, плекання хорового мистецтва, знайомлення чужинців із українською музикою» (Лагодинська-Залеська, 1959, с. 31). Авторка статті наповнила публікацію цікавими фактами із життя композитора, окреслила його досягнення, проаналізувала спадщину за жанрами й оцінила його внесок у примноження й поширення українського музичного мистецтва в світі.

З-під пера Галини Залеської вийшла ґрунтовна стаття про життєвий і творчий шлях Василя Витвицького, в якій наголошувалося: «Вклад його праці замітний у кожній музичній ділянці» (Лагодинська-Залеська, 1959, с. 27). Народився композитор 1905 року у Коломиї. Змалечку цікавився музикою тому і пов'язав своє життя з нею. У 1929 році поїхав навчатися до Краківського університету, а згодом

і консерваторії. По навчанні став директором Музичного Інституту ім. М. Лисенка в Перемишлі, а в 1939 продовжив педагогічну діяльність у Львівській консерваторії. Василь Витвицький цікавився диригентською справою (диригував хором «Перемиський Боян»), редагував музичні твори і музикознавчі праці (видав музичні композиції С. Людкевича, З. Лиська, Н. Нижанківського), був учасником музичних спілок (Союз Українських Професійних Музик у Львові; Об'єднання Українських Музик в еміграції) та автором численних музикознавчих статей про українське музичне мистецтво. Зокрема співпрацював з такими періодичними виданнями: «Діло», «Українська музика», «Новий час», «Назустріч», «Львівські вісті» – Україна; «Українські вісті» – Німеччина; «Америка», «Свобода» – Америка (США). Композицією зацікавився ще в студентські роки. В його композиторській спадщині є твори для струнного квартету і оркестру, обробки українських народних пісень для фортепіано, хорові композиції, музичні вистави для дітей («Півник та курочка», «Гусеня»). Окреслюючи стилістичні особливості творів композитора, Галина Залеська писала: «Стиль творів В. Витвицького сучасний, модерний. Слухаючи його «Струнний квартет», твір так під оглядом формальним, як і гармонічним, здекларовано модерно, відчувається все ж таки український характер композиції» (Лагодинська-Залеська, 1959, с. 29). Авторка публікації зазначала, що композиторська, музикознавча і видавнича праця Василя Витвицького є безцінною, оскільки він багато доклав зусиль, щоб про музичну культуру України дізнались у світі. Підсумовуючи, Г. Лагодинська-Залеська з гордістю писала: «Як добре, що є в нас кваліфіковані музики, що можуть працювати на різних відтинках музичного життя, бо це запевнює постійний та всебічний розвиток української музичної культури» (Лагодинська-Залеська, 1959, с. 29).

У 1961 році вийшла друком стаття про Ігоря Соневицького, який зростав в музичній атмосфері: батько – піаніст, мама – учасниця хорових колективів, а тітка Євгенія Ласовська-Старицька – професійна вокалістка. Музики навчався у найкращих учителів, зокрема у М. Байлової і Г. Левицької студіював фортепіано, а у Н. Нижанківського, М. Колесси, Р. Сімовича теоретичні дисципліни. Як зазна-

чила авторка статті, «Вже тоді д-р Б. Кудрик звернув увагу на талант імпровізації молодого юнака, а директор Музичного інституту В. Барвінський спрямував його на шлях композиції» (Лагодинська-Залеська, 1961, с. 23). Роман Прокопович прив'язав І. Соневицькому любов до диригентської справи, а Л. Туркевич до оперного і театрального мистецтва. Всі набуті знання молодий музикант поїхав примножувати до Відня, а в 1950 році емігрував до Америки (США). У Нью-Йорку вів активну громадську і педагогічну діяльність: навчав теорії музики і фортепіанної гри в Українському музичному інституті (УМІ), створював хорові колективи, здійснював постановки українських опер («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Катерина» М. Аркаса та інші). У 1956 проявив себе як диригент-симфоніст на Беркширському фестивалі. Часто виступав як піаніст, залучаючи до концертної програми власні композиції. Дописував у газетах і журналах статті на музичну тематику. Чимало komponував і для фортепіано (збірки п'єс «Пори року», десять варіацій на теми українських народних пісень, прелюдії, хорали і фуги, фортепіанний концерт, та ін.), солоспіви та хорові композиції (на слова І. Франка, Лесі Українки, Т. Шевченка, В. Сосюри та ін.), музику до вистав («Лісова пісня» Лесі Українки) та оркестрові твори («Колискова», «Триптих»). Написав низку музикознавчих праць, серед яких «Життя і творчість А. Веделя», доповнивши її виданням збірки творів композитора, «Композиторська спадщина Нестора Нижанківського» тощо. Щодо авторського стилю І. Соневицького, Галина Залеська писала: «Його настроєві пісні, що характеристичні глибоким ліризмом, подекуди з драматичним забарвленням, а також дуже оригінальними акомпанієментами, цікаві гармонічно, помірковано модерні, найбільше зближені до неоромантиків» (Лагодинська-Залеська, 1961, с. 24).

Висновки. Аналізуючи музикознавчий доробок Галини Лагодинської-Залеської, можемо стверджувати, що Осип Залеський був ідейним наставником, мотиватором та натхненником для своєї дружини. Бо саме в цей період подружнього життя, піаністка і педагог Г. Лагодинська розкрила свої неординарні музичні здібності, зокрема на музи-

кознавчому полі. Підсумовуючи, зазначимо, що місію популяризації українських композиторів у діаспорі, яку мисткиня реалізовувала на сторінках журналу «Овид», є неоціненною з огляду на культурні надбання українського народу, втілені авторкою у персоналіях композиторів, їхній творчій діяльності і композиторській спадщині. У статтях Г. Залеська представила цікаві факти й історії з життя композиторів, висловила своє захоплення їхньою багатогранною діяльністю, адже кожного з них знала особисто, приятелювала і співпра-

цювала. У статтях творчі особистості українських митців розкривались всебічно: не тільки як композитори, а й як диригенти, виконавці, педагоги, публіцисти, видавці, підкреслюючи їхній універсализм, аналізуючи особливості авторської музичної мови, жанрову палітру й індивідуальні риси творчості кожного з композиторів. Творча спадщина Галини Лагодинської-Залеської і Осипа Залеського, їхня музико-знавча, педагогічна і громадська діяльність стали невіддільним надбанням української музичної культури.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Житкевич А. Дорогами життя Осипа Залеського. URL: <http://meest-online.com/culture/dorohamy-zhyttya-osypa-zaleskoho>
2. Залеський О. З музичного світу. *Альманах Станіславівської землі: зб. матеріалів до історії Станіслава і Станіславівщини*. 1985. Т. 2. С. 122–133.
3. Карась Г. В. Музикознавча спадщина Осипа Залеського. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 25. С. 29–39.
4. Костюк О. Осип Залеський – музиколог, композитор, педагог. *Альманах Станіславівської землі: збірник матеріалів до історії Станіслава і Станіславівщини*. 1975. Т. 1. С. 571–573.
5. Лабанців-Попко З. Сто піаністів Галичини. Львів, 2008. С. 56.
6. Лагодинська-Залеська Г. Андрій Гнатишин. *Овид*. 1959. Ч. 6 (104). С. 30–32.
7. Лагодинська-Залеська Г. Василь Безкорвайний. *Овид*. 1958. Ч. 9 (98). С. 18–19.
8. Лагодинська-Залеська Г. Василь Витвицький. *Овид*. 1959. Ч. 7 (105). С. 27–29.
9. Лагодинська-Залеська Г. Зиновій Лисько. *Овид*. 1958. Ч. 7 (96). С. 21–22.
10. Лагодинська-Залеська Г. Ігор Соневицький. *Овид*. 1961. Ч. 6 (117). С. 23–24.
11. Лагодинська-Залеська Г. Микола Фоменко. *Овид*. 1957. Ч. 10 (87). С. 17–18.
12. Таран І. Осип Залеський та Галя Лагодинська-Залеська у контексті музичної культури Галичини першої половини ХХ століття. *Вісник Прикарпатського університету*. 2004. Вип. 4. С. 63–72.

REFERENCES:

1. Zhytkevych A. (2011). Dorohamy zhyttia Osypa Zaleskyi's life [On the roads of Osyp Zaleskyi's life]. URL: <http://meest-online.com/culture/dorohamy-zhyttya-osypa-zaleskoho> [in Ukrainian].
2. Zaleskyi O. (1985). Z muzychnoho svitu [From the music world]. *Almanakh Stanyslavivskoi zemli: zb. materialiv do istorii Stanyslavova i Stanyslavivshchyny*. T. 2. S. 122–133. [in Ukrainian].
3. Karas H. V. (2014). Muzykoznavcha spadshchyna Osypa Zaleskoho [Osip Zaleskyi's musicological heritage]. *Mystetstvoznavchi zapysky*. Vyp. 25. S. 29–39. [in Ukrainian].
4. Kostiuk O. (1975). Osyp Zaleskyi – muzykolog, kompozytor, pedahoh [Osyp Zaleskyi is a musicologist, a composer, a teacher]. *Almanakh Stanislavivskoi zemli: zbirnyk materialiv do istorii Stanislavova i Stanislavivshchyny*. T. 1. S. 571–573. [in Ukrainian].
5. Labantsiv-Popko Z (2008). Sto pianistiv Halychyny [One hundred pianists of Galicia]. *Lviv*. S. 56. [in Ukrainian].
6. Lahodynska-Zaleska H. (1959). Andrii Hnatyshyn [Andriy Hnatyshyn]. *Ovyd*. Ch. 6 (104). S. 30–32. [in Ukrainian].
7. Lahodynska-Zaleska H. (1958). Vasyl Bezkorovainyi [Vasyl Bezkorovainyi]. *Ovyd*. Ch. 9 (98). S. 18–19. [in Ukrainian].
8. Lahodynska-Zaleska H. (1959). Vasyl Vytvytskyi [Vasyl Vytvytskyi]. *Ovyd*. Ch. 7 (105). S. 27–29. [in Ukrainian].
9. Lahodynska-Zaleska H. (1958). Zynovii Lysko [Zinovy Lysko]. *Ovyd*. Ch. 7 (96). S. 21–22. [in Ukrainian].
10. Lahodynska-Zaleska H. (1961). Ihor Sonevitskyi [Ihor Sonevitskyi]. *Ovyd*. Ch. 6 (117). S. 23–24. [in Ukrainian].
11. Lahodynska-Zaleska H. (1957). Mykola Fomenko [Mykola Fomenko]. *Ovyd*. Ch. 10 (87). S. 17–18. [in Ukrainian].
12. Taran I. (2004). Osyp Zaleskyi ta Halia Lahodynska-Zaleska u konteksti muzychnoi kultury Halychyny pershoi polovyny XX stolittia [Osyp Zalesky and Galya Lahodynska-Zaleska in the context of the musical culture of Galicia in the first half of the 20th century]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu*. Vyp. 4. S. 63–72. [in Ukrainian].

УДК 78.071.2:787.61

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-2>

Михайло ГОНЧАРОВ

творчий аспірант кафедри народних інструментів, Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1–3/11, м. Київ, Україна, 02000

ORCID: 0009-0000-8955-1359

Бібліографічний опис статті: Гончаров, М. (2023). Феномен концертності на прикладі концерту для гітари з оркестром «Аранхуес» Хоакіно Родріго. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 10–15, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-2>

**ФЕНОМЕН КОНЦЕРТНОСТІ НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ГІТАРИ
З ОРКЕСТРОМ «АРАНХУЕС» ХОАКІНО РОДРІГО**

Мета роботи полягає в аналізі феномену концертності на прикладі концерту для гітари з оркестром «Аранхуес» Хоакіно Родріго. **Методологія** передбачає використання методу аналізу задля дослідження феномену концертності. Біографічний метод впроваджується з метою виокремлення ролі концертного жанру у творчій спадщині Хоакіно Родріго та визначення специфіки професійної індивідуальності композитора. Комплексний підхід застосовано для осмислення особливостей інтерпретації інструментального концерту для гітари соло з оркестром, на прикладі одного з найвідоміших творів сучасного репертуару інструменталістів. **Наукова новизна.** У статті вперше висвітлюється феномен концертності на прикладі концерту для гітари з оркестром. **Висновки.** У статті окреслено особливості інструментального концерту для гітари з оркестром. Визначено, що в одному з найвідоміших гітарних творів ХХ століття – концерті для гітари з оркестром «Аранхуес» Хоакіно Родріго феномен концертності є базовим та таким, що має зразковий характер для сучасного виконавства. Гітара розкривається в ньому як віртуозний інструмент, що здатний передати різні образні сфери. Концертність реалізується через принцип діалогу гітари та оркестру. Лірико-драматичний тип концерту, що представлений у цьому творі, закладає підвалини нового трактування цього жанру. Звернено увагу на проблеми інтерпретації цього твору, специфіку виконання соло гітари. Важливу роль відіграє динамічний баланс взаємодії соліста та оркестру, який досягається завдяки оркестровці. Партія соліста звучить на фоні струнно-смічкової групи, що дає змогу уникнути нівелювання гітари. Концерт для гітари з оркестром «Аранхуес» Хоакіно Родріго є прикладом твору, у якому наявні антитетичність та віртуозність, які притаманні для індивідуального стилю митця і, водночас, є рисами, що притаманні традиційній іспанській музиці. Відзначено тематичну близькість музичного матеріалу концерту жанрам іспанського фольклору.

Ключові слова: інструментальний концерт, концертність, гітара, оркестр, Хоакін Родріго.

Mikhailo HONCHAROV

Creative Postgraduate Student of the Department of Folk Instruments of the Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine, 1–3/11 Horodetskyi Architect street, Kyiv, Ukraine, 02000

ORCID: 0009-0000-8955-1359

To cite this article: Honcharov, M. (2023). Fenomen kontsertnosti na prykladі kontsertu dlia hitary z orkestrom «Arankhues» Khoakino Rodriho. [The phenomenon of concertness on the example of guitar concerto with an orchestra «Aranjuez» by Joaquin Rodrigo]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 10–15, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-2>

**THE PHENOMENON OF CONCERTNESS ON THE EXAMPLE
OF GUITAR CONCERTO WITH AN ORCHESTRA «ARANJUEZ»
BY JOAQUIN RODRIGO**

The purpose of the article is to analyze the phenomenon of concertness on the example of a guitar concerto with an orchestra «Aranjuez» by Joaquin Rodrigo. **The scientific methodology** involves the use of the analysis method for the study of the concert phenomenon. The biographical method is introduced in order to highlight the role of the concert genre in the creative heritage of Joaquin Rodrigo and to determine the specifics of the composer's professional personality. A comprehensive approach is used to understand the peculiarities of the interpretation of an instrumental concerto for solo guitar with an orchestra, using the example of one of the most famous works

of the modern repertoire of instrumentalists. **Scientific novelty.** The article highlights the phenomenon of concert performance for the first time using the example of a guitar concerto with an orchestra. **Conclusions.** The article outlines the features of an instrumental concert for guitar and orchestra. It has been determined that in one of the most famous guitar works of the 20th century, Joaquín Rodrigo's concerto for guitar with an orchestra, the phenomenon of concertness is basic and exemplary for modern performance. The guitar is revealed in it as a virtuoso instrument capable of conveying various imaginative spheres. Concertness is realized through the principle of dialogue between the guitar and the orchestra. The lyric-dramatic type of concert presented in this work lays the foundations for a new interpretation of this genre. Attention is drawn to the problems of interpretation of this piece, the specifics of solo guitar performance. An important role is played by the dynamic balance of interaction between the soloist and the orchestra, which is achieved thanks to orchestration. The soloist's part sounds against the background of the string group, which allows you to avoid the leveling of the guitar. Joaquín Rodrigo's *Guitar Concerto with an Orchestra* is an example of a piece that exhibits the antitheticism and virtuosity that is characteristic of the artist's individual style and, at the same time, features that are characteristic of traditional Spanish music. The thematic closeness of the musical material of the concert to the genres of Spanish folklore was noted.

Key words: instrumental concert, concertness, guitar, orchestra, Joaquín Rodrigo.

Актуальність проблеми. В ХХ столітті виникає чимало концертів для гітари з оркестром. Серед них виокремлюється концерт «Аранхуес» Хоакіна Родріго. У різножанровому творчому здобутку композитора наявне неодноразове звернення до гітарного концерту. Кожен із п'яти гітарних концертів Хоакіно Родріго співвідноситься з музикою різних епох. «Аранхуезький концерт» звернений до класицизму та є прикладом опосередкованого втілення принципу концертності. Його аналіз дає змогу скласти цілісне уявлення про індивідуальний творчий стиль іспанського класика та особливості інтерпретації ним гітари соло.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Дослідження заданої проблематики зумовлює звернення до літератури, пов'язаної з аналізом жанру інструментального концерту та феномену концертності. Серед них варто виокремити роботи Т. Іваннікова, який здійснив ґрунтовний аналіз проблем сучасного гітарного виконавства. Автор розглядає гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості. Важливе методологічне значення для цієї розробки мають роботи В. Москаленка, у яких здійснюється дослідження феномену музичної інтерпретації (виконавської, композиторської, музикознавчої тощо) та особливостей реалізації музичної ідеї у творі. Низка питань, які стосуються аспектів виконавства на гітарі, а саме техніки лівої руки та виконавської виразності розкриваються в роботах вітчизняного автора М. Михайленка. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства окреслює Ф. Бернат. Творча складова технології гітарного виконавського мистецтва є предметом розвідок О. Дроздової. Особливості концертів для гітари з оркестром висвітлюються в публікації В. Сологуб,

де авторка робить акцент на методичному значенні цього жанру в розвитку молодих виконавців. Під час аналізу феномену концертності обрано той ракурс дослідження, який пропонується в дисертаційній роботі О. Варданян, що присвячено висвітленню жанрово-стильової природи творів А. Хачатуряна. Особливості жанрів, що притаманні для іспанської музичної традиції, досліджуються в статті К. Кремер та Л. Планкерс.

Мета дослідження – аналіз феномену концертності на прикладі концерту для гітари з оркестром «Аранхуес» Хоакіна Родріго.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Хоакін Родріго є відомим іспанським композитором (1901–1999), який створив низку гітарних творів. Зважаючи на той підйом, який відбувався в становленні національної музичної культури Іспанії за часів життя митця, інтерес до гітари не є випадковий. Традиційною моделлю іспанського культурного життя була сарсуела, що поєднувала елементи аристократичних дворянських церемоній Мадрида XVIII століття, де обов'язково була наявною гра на гітарі. Саме тому з-поміж 12 концертів для різних інструментів з оркестром, які створив Хоакін Родріго, солістами були не лише фортепіано, скрипка, віолончель, арфа, флейта, а й найчастіше – гітара.

Жанр інструментального концерту базується на протиставленні меншої частини інструментів або голосів, більшої їх частини або всьому ансамблю, виділяючись завдяки тематичній рельєфності музичного матеріалу, барвистості звучання, використання всіх можливостей інструментів чи голосів. Проте характер цієї опозиції соліста (чи солістів) оркестру може бути вкрай різним. Кожна історична епоха висуває

в музиці свій ідейно-художній зміст, своє коло образів. Унаслідок цього відбувається переосмислення концерту. Поняття «концертності» визначається як «модус композиторського мислення, що передбачає в музичній реалізації маніфестацію виконавської майстерності, ігровий драматургічний принцип, діалогічність (протиставлення *tutti* та *solo*), змагальність, посилену комунікативність (риторичність)... Саме концертність висуває виконавську сутність на перший план» (Варданян, 2021, с. 5).

Хоакіно Родріго щиро захоплювався музичною спадщиною Іспанії, брав участь у розробленні нового гітарного репертуару, завдяки якому здійснювався вихід на новий щабель виконавства. Зокрема концерт «Аранхуес» не лише відкрив для сучасного слухача світ іспанської ритміки, мелосу, а й заклав підвалини тих принципів, які визначають професійний рівень виконавця. У своєму дослідженні Ф. Бернат вказує на ті риси, якими можна охарактеризувати еталон гітарного виконавства: «акустичний (звуковий образ інструменту); фізико-технологічний (посадка, спосіб гри, специфіка обраного інструменту); техніко-віртуозний (технологія звукоутворення, що спроможна змінити темброві якості звучання); художньо-естетичний (стиль виконання, комунікативна спрямованість виконавської інтенції)» (Бернат, 2019, с. 8). Концерт Хоакіно Родріго може бути розглянуто в якості твору, що безперечно встановлює підґрунтя для формування цього еталону. Характерною рисою концертності у творчості композитора є поєднання віртуозності, медитативності, імпровізаційності. «Головні атрибути явища концертності – риторичність, антитетичність, віртуозність» (Варданян, 2021, с. 5).

Концерт «Аранхуес» для гітари з оркестром написано в класичній формі, він складається з 3-х частин. Треба зазначити, що Родріго використовує концертну форму доби бароко, яка ґрунтується на чергуванні ритурнелю (головної теми), що неодноразово повертається та трансформується, з епізодами, заснованими на нових мелодійних темах, фігураційному матеріалі або мотивній розробці головної теми.

Одним із завдань, яке мав вирішити композитор при написанні цього твору, було питання балансу під час взаємодії соліста та концерту. Унаслідок того, що гітара має досить камерне

звучання, то виникає питання, яким чином її звучання буде «пробиватись» на тлі цілого симфонічного оркестру. Композитор впорався із цим завданням завдяки оркестровці, адже солуюча гітара жодного разу не виступає на фоні всього оркестру, але тільки спільно з малими групами інструментів (частіше за все з квартетом струнних), які дають динамічне лідерство гітарі. «В «Аранхуезькому концерті» задля того, щоб не було дисбалансу між звучанням сольного інструменту та оркестру, композитором було винайдено підхід, який дав гітарі змогу виділятися. Гітара звучить або сольно, або в супроводі невеликих оркестрових груп, які відтіняють інструмент, а не заглушають» (Сологуб, 2019, с. 256).

Інтерпретація твору виконавцем-гітаристом здійснюється завдяки правильному відтворенню темпових позначень, до яких композитор додав вказівки, які уточнюють характер кожної частини. Крайні частини форми (перша та третя) йдуть у швидкому темпі *Allegro*. Проте їхній характер є різним. Якщо перша частина виконується в піднесеному характері (*Allegro con spirito*), то третя частина йде хоча й у швидкому темпі, проте в ній превалує більш тендітний та ніжний настрій (*Allegro gentile*). Обидві частини написані у формі рондо, яка в цьому творі інтерпретується саме у своєму первинному значенні, як така, що від самого початку була пов'язана з танцем. Перша частина вражає своєю життєрадісністю, адже звучання гітари, що чергується з оркестровими вставками, створює сонячну картину Андалузьких рівнин, на фоні яких розгортається життя мешканців.

Розмір 6/8 першої частини та легкий характер, який створюється композитором у цьому розділі, дає підстави казати про превалювання жанрових витоків фламенко. Рондо має 5-частинну структуру. Т. Іванніков вказує щодо наявності танцювальних ритмів андалузького булеріасу в цьому творі, свідченням чого є використання гострої змінної ритмічної пульсації (Іванніков, 2018). «Компас» музики фламенко, тобто організація акцентів і часткової пульсації ритмічної структури танцю є тими чинником, що надає творові яскравої національної природи.

Друга частина різко контрастує щодо крайніх розділів форми. У темпі *Adagio* та в тональності сі мінор проходить музичний матеріал, що від-

силає до жанрових витоків саети – паралітур-гійного сольного співу Андалузії, який виконується під час релігійних процесій. У ньому зазвичай превалює імпровізаційність, вільне розгортання музичного матеріалу. Саета є різновидом псалмодії, яка виконувалася на народній мові, проте зміст був пов'язаний зі Святим письмом. Саети прийнято класифікувати відповідно до регіонів Іспанії, де склалися традиції їхнього виконання. Зокрема дослідники визначають такі стилеві варіанти: «saeta por siguiriya», «saeta por martinete», «saeta por carcelera», «saeta por siguiriya y cambio por martinete» и «saeta por siguiriya y cambio por carcelera» (Kramer, Plenckers, 1998, p. 102). Ця частина є не лише центральним розділом форми, що занурює слухача у сферу суб'єктивного начала, у якому переплітаються ліризм, скорботність, витонченість. Вона є найбільш відомим та «хітовим» витвором композитора. Під час її виконання гітарист має втілити вокальну природу мелосу, кантиленність, що була притаманна саєті.

Третя частина, знову йде у формі рондо, проте це вже не народна стихія фламенко, а імовірно картина придворного танцю зі змінним тактовим розміром (2/4 і 3/4).

Важливим завданням для соліста-гітариста є формування музичної драматургії твору. «У музиці – мистецтві процесуальному – ми говоримо про «музичну драматургію», яка виражається більшою або меншою подієвістю в розгортанні музичного смислу і, тим самим, неначе насичує музично-енергетичні струми нашого мислення» (Москаленко, 2013, с. 152). Виконуючи цей концерт надзвичайно важливо сформувати музичний образ, що без чіткої програмності перенесе слухача у іспанський життєсвіт.

Отже, композиційно-драматургічний аналіз твору дає можливість засвідчити про використання врівноваженої структури, де рухливо-танцювальні розділи обрамлюють повільний ліричний. Семантична складова концерту «Аранхуес» пов'язана з втіленням традиційних іспанських жанрових витоків, які сходять до різних шарів культури – святково-феєричної карнавальної, релігійно-заглибленої, урочисто-світської придворної.

Перша частина відкривається гітарним акордовим вступом, де задано основну тональність, темп і *compás* танцю. Виконуючи її

соліст має відтворювати ті прийоми, що зародились у межах іспанської музичної традиції – це *rasgado* та *picaдо*. Широко застосовується пасажна техніка. Уже в цьому розділі використання прийому *rasgado*, притаманного для музики фламенко, що виконується пальцями правої руки по черзі кожним пальцем, надає більш глибоке, чітке ритмічне звучання акорду. На матеріалі вступу побудовано тематизм першої частини концерту. Концертність як принцип реалізується через чергування викладу основного матеріалу в гітарі на фоні струнно-смичкової групи та всього оркестру. Ритміка танцю істотним чином варіюється, унаслідок чого утворюється метрична поліфонія. Тип розвитку музичного матеріалу відповідає тим принципам, що характерні для музики фольклорної традиції — це варіативний розвиток поспівок. У першому епізоді відбувається фактурно-фігураційне варіювання самої теми, а також у наступних її проведеннях. Увага до сфери ритму має бути базовою при виконанні цього концерту, адже вона відіграє домінуючу роль в іспанській музиці. «Приклади найвищої техніки іспанських гітаристів-фламенкістів свідчать, що один із її секретів ґрунтується на високій ритмічній культурі, тому що вся іспанська музика спирається на загострене відчуття і дисципліну ритму. Багато в чому саме ритм стимулює їхню віртуозність у пасажній і акордовій техніці» (Михайленко, 2013, с. 81).

У другому епізоді простежується діалогічність взаємодії оркестру та соліста. Процес комунікації між цими учасниками здійснюється шляхом використання композитором динамічного контрасту. Гітарна вставка, періодично виникає в різних структурних розділах форми. У цьому розділі Хоакін Родріго реалізував феномен концертності різними способами: 1) через віртуозність фактури, за допомогою створення засобами струнного інструмента ілюзії оркестрової звучності; 2) через структурну специфіку: швидкі та повільні епізоди контрастно-складаної композиції виконують функції відповідних частин циклу; у кульмінаційних зонах рельєфно виділені імпровізаційні за характером каденційні епізоди.

Друга частина концерту, яка є лірико-драматичним центром твору, написана в подвійній тричастинній формі з переходами та сольними каденціями. Її структуру можна представити

таким чином: A-B-A₁- B₁-A₂- Coda. Мелодія насичена мелізматикою та орнаментикою, у ній простежується вплив імпровізаційності. Глибина скорботної емоції посилюється низхідним рухом – *catabasis* в партії скрипок, які супроводжують початкове проведення теми в англійського ріжка. Її мелодичний контур підхоплюється гітарою і розквітчується орнаментикою нерегулярних ритмічних малюнків, немовби звільняючи від регламенту тактової ризи. Гітара стає носієм «духу саети». Ця частина нерідко виконується гітаристами як самостійний твір. Адже саме в партії гітари міститься найбільший драматизм, тембр інструменту, імітуючи емоційну напруженість людського голосу, його артикуляцію, фразування та мелізматикою, вступає в діалог з оркестром. Для підкреслення важливості внутрішнього стану композитор, навіть записує гітарну партію в каденції у два голоси, що є нетиповим для класичних гітарних записів нотного тексту. Хоча є багато версій змісту цієї частини, проте її буквальный вербальный опис буде в не повній мірі відображати весь спектр інтенцій, що закладені в ньому. «Глибинна складова задуму все ж таки схована в тексті музичного твору» (Москаленко, 2002, с.11).

Чуттєвий виклад головної мелодичної лінії досягається завдяки використанню прийому гри *vibrato*. У цій частині *соліст-виконавець* має продемонструвати можливості віртуозної гри, глибину звукової палітри інструменту, його близькість до іспанських традицій. Це відверта розповідь митця про власні страждання та багатовіковий смуток його батьківщини.

У третій частині, як уже зазначалося базовою є форма рондо, водночас вона сполучається з елементами розробковості, що походять від моделей рондо-сонати і варіаційного розвитку (характерного для роботи з темами фольклорного походження). Принцип розвитку основного матеріалу є подібним до того, що використовується в попередніх розділах, адже основна мелодія багаторазово повторюється в соліста, обростає прийомами ритмічного і фігураційного варіювання, постійно підхоплюється в різних голосах оркестру. Цей тематизм становить основу музичного матеріалу,

що використовується в інших епізодах, зв'язках тощо. Загалом попри відсутність контрасту між рефреном та епізодами, основний матеріал набуває іншого тонального та тембрального забарвлення. Повторення тематизму виконує роль підсумовування не лише цієї частини, а й попередніх розділів концерту.

Звуковий комплекс концерту відображує стильові риси композиторської творчості Х. Родріго. Основний тематизм, характер виконавських прийомів відсилають до традиційних іспанських жанрів, що безперечно стали доміантними в індивідуальному стилі митця. «Музично-слухові уявлення – це складний комплекс слухо-моторно-зорових образів, який утворюється на основі чуттєвого й когнітивного досвіду особистості в процесі музичної діяльності, яка здійснюється в певних історичних і соціокультурних умовах» (Дроздова, 2020, с. 165).

Висновки. Жанр інструментального концерту стає новою сферою розвитку класичного гітарного репертуару, відкриває нові композиторські можливості, де максимально концентрується індивідуально-стильові властивості композиторів сучасності. Створення іспанським композитором репертуару в жанрі інструментального концерту сприяло підвищенню статусу класичної гітари як концертного інструменту. Проведений аналіз дав змогу виявити та прослідкувати загальні властивості феномену концертності. Вона проявляється через яскраву виконавську майстерність, діалогічність взаємодії гітари та оркестру, гнучкої комунікації між ними. Концерт для гітари з оркестром «Аранхуес» Хоакіна Родріго є прикладом твору, у якому наявні антитетичність та віртуозність, які притаманні для індивідуального стилю митця і, водночас, є рисами, що притаманні традиційній іспанській музиці. Відзначено тематичну близькість музичного матеріалу концерту жанрам іспанського фольклору, а також використання в ньому типових народних прийомів розвитку (мотивного, варіювання тощо).

Перспективи дослідження полягають у подальшому вивченні концертів для гітари з оркестром сучасних композиторів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бернат Ф. Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень: автореф. дис.... канд. мистецтвознавства. Харків, 2019. 24 с.
2. Варданян О.І. Жанрово-стильова природа концертності у творчості Арама Хачатуряна: автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Київ, 2021. 19 с.
3. Дроздова О.О. Творча складова технології гітарного виконавського мистецтва: Дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ. Одеса, 2020. 190 с.
4. Іванніков Т.П. Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості: монографія. Кам'янець-Подільський: Видавець ПП Зовейко Д.Г., 2018. 392 с.
5. Михайленко М. Специфіка техніки лівої руки гітариста. *Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. С. 71–82.
6. Михайленко М.П. Про гітару та гітаристів. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. – 248 с.
7. Москаленко В. Г. Про задум і музичну ідею твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 21: Музичний твір як творчий процес. С. 10–17.
8. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с.
9. Сологуб В. Д. Концерт для гітари з оркестром як основа фахової підготовки виконавців спеціальності «класична гітара». *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи*, 2019. Вип. 67. С. 255–258.
10. Kramer C., Plenckers L. J. The structure of the saeta flamenca: an analytical study of its music. *Yearbook for Traditional Music. International Council for Traditional Music*, 1998. Vol. 30. pp. 102–132.

REFERENCES:

1. Bernat, F.F. (2019). Zahalnoievropeyskyi etalon hitarnoho vykonavstva ta spetsyfika yoho natsionalnykh vtulen [All-European standard of guitar performance and the specifics of its national implementations]: avtoref. dys.... kand. mystetstvoznnavstva. Kharkiv [in Ukrainian].
2. Vardanian, O.I. (2021). Zhanrovo-stylova pryroda kontsertnosti u tvorchosti Arama Khachaturiana [The genre-stylistic nature of concert performance in the work of Aram Khachaturyan]: avtoref. dys... kand. mystetstvoznnavstva. Kyiv [in Ukrainian].
3. Drozdova, O.O. (2020). Tvorchcha skladova tekhnolohii hitarnoho vykonavskoho mystetstva [The creative component of the technology of guitar performing art]: Dys.... kand. mystetstvoznnavstva. Kyiv. Odesa [in Ukrainian].
4. Ivannikov, T.P. (2018). Hitarne mystetstvo XX stolittia yak fenomen tvorchosti [Guitar art of the 20th century as a phenomenon of creativity]. Kamianets-Podilskyi: Vydavets PP Zoveiko D.H., 392 p. [in Ukrainian].
5. Mykhailenko, M. (2013). Spetsyfika tekhnika livoi ruky hitarysta [The specificity of the technique of the guitarist's left hand]. *Iykonavske muzykoznavstvo: metodolohiia, teoriia maisternosti, interpretatsiini aspekty*. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 71–82. [in Ukrainian].
6. Mykhailenko, M.P. (2021). Pro hitaru ta hitarystiv [About the guitar and guitarists]. K.: Vydavnychiy dim Dmytra Buraho, 248 p. [in Ukrainian].
7. Moskalenko, V. H. (2002). Pro zadum i muzychnu ideiu tvoruu [About the conception and musical idea of the work]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 21: Muzychnyi tvir yak tvorchyi protses, 10–17 [in Ukrainian].
8. Moskalenko, V. (2013). Lektsii z muzychnoi interpretatsii [Lectures on musical interpretation]. Navchalnyi posibnyk. Kyiv, 134 p. [in Ukrainian].
9. Solohub, V. D. (2019). Kontsert dlia hitary z orkestrom yak osnova fakhovoi pidhotovky vykonavtsiv spetsialnosti «klyasychna hitara» [Concert for guitar with orchestra as the basis of professional training of performers of the «classical guitar» specialty.]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova. Serii 5. Pedagogichni nauky: realii ta perspektyvy*, 67, 255–258 [in Ukrainian].
10. Kramer, C., Plenckers, L. J. (1998). The structure of the saeta flamenca: an analytical study of its music. *Yearbook for Traditional Music. International Council for Traditional Music*, 30, 102–132.

УДК 784.8:734.41

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-3>

Андрій ЗАРИЦЬКИЙ

заслужений артист України, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025

ORCID: 0000-0001-9996-6937

Віктор МРОЧКО

заслужений артист України, доцент, доцент кафедри диригентсько-хорових дисциплін та постановки голосу Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради; доцент кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025

ORCID: 0000-0002-9667-8099

Бібліографічний опис статті: Зарицький, А., Мрочко, В. (2023). Етапи формування вокально-технічних навичок здобувачів вищої освіти у класі естрадного співу. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 16–21, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-3>

ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНИХ НАВИЧОК ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ У КЛАСІ ЕСТРАДНОГО СПІВУ

Важливою складовою професійної компетентності майбутнього фахівця у сфері музичного мистецтва естради є формування вокально-технічних навичок. У класі естрадного співу здобувачі освіти мають можливість оволодіти кваліфікованими знаннями, практичними вміннями та навичками, які сприятимуть розвитку виконавської майстерності, зокрема вокальної техніки.

Мета статті полягає у визначенні оптимальних етапів формування вокально-технічних навичок здобувачів вищої освіти у класі естрадного співу. **Методологія статті** базується на використанні досліджень у галузі вокальної техніки та педагогічної практики викладачів естрадного співу. Аналіз наукових досліджень з даної проблематики дозволив визначити важливі проблеми, які виникають у процесі формування вокально-технічних навичок студентів, виявити ефективні методи їх вирішення.

Наукова новизна статті полягає у визначенні етапів формування вокально-технічних навичок здобувачів вищої освіти у класі естрадного співу. У статті проаналізовано сучасні методики розвитку вокальної техніки, охарактеризовано етапи роботи, систематизовано форми та методи для практичного застосування. Зокрема, розглянуто методи та прийоми розвитку вокального дихання, інтонування, дикційно-артикуляційного апарату, які відіграють важливу роль у формуванні вокальної техніки.

Висновки. Формування вокально-технічних навичок є важливою складовою підготовки майбутніх виконавців. Вивчаючи основи вокальної техніки здобувачі освіти мають можливість розвивати музичний слух, пам'ять, удосконалювати вокальну та виконавську майстерність. Окрім того, у статті наголошено на важливості індивідуального підходу, який допомагає викладачам естрадного співу розвивати вокальні здібності кожного студента відповідно до його здібностей та можливостей. У статті висвітлені важливі етапи формування вокально-технічних навичок здобувачів вищої освіти у класі естрадного співу та пропонуються ефективні методи та завдання для кожного етапу. Ці методи можуть бути корисними як для викладачів, так і для здобувачів освіти, які прагнуть покращити свої вокальні навички та розвинути свій творчий потенціал.

Ключові слова: вокально-технічні навички, вокальне мистецтво естради, здобувачі вищої освіти, етапи формування, методи та форми роботи.

Andrii ZARYTSKY

Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, Head of the Department of Music, Faculty of Culture and Arts, Volyn National University named after Lesya Ukrainka, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0001-9996-6937

Viktor MROCHKO

Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Conducting and Choral Disciplines and Voice Performance of the Communal Institution of Higher Education "Lutsk Pedagogical College" of the Volyn Regional Council; Associate Professor of the Department of Music, Faculty of Culture and Arts, Volyn National University named after Lesya Ukrainka, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025
ORCID: 0000-0002-9667-8099

To cite this article: Zarytskyi, A., Mrochko, V. (2023). Etapy formuvannia vokalno-tekhnichnykh navychok здобувачів вищої освіти у класі естрадного співу [Stages of formation of vocal and technical skills of students of higher education in the pop singing class]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 16–21, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-3>

STAGES OF FORMATION OF VOCAL AND TECHNICAL SKILLS OF HIGHER EDUCATION GRADUATE IN POP SINGING CLASS

An important component of the professional competence of a future specialist in the field of pop music is the formation of vocal and technical skills. In the pop singing class, students have the opportunity to acquire qualified knowledge, practical skills and skills that will contribute to the development of performance skills, in particular vocal technique.

The purpose of the article is to determine the optimal stages of formation of vocal and technical skills of students of higher education in the pop singing class. The methodology of the article is based on the use of research in the field of vocal technique and pedagogical practice of pop singing teachers. The analysis of scientific research on this issue made it possible to identify important problems that arise in the process of forming students' vocal and technical skills, and to identify effective methods of solving them.

The scientific novelty of the article consists in determining the stages of formation of vocal and technical skills of students of higher education in the pop singing class. The article analyzes modern methods of vocal technique development, characterizes the stages of work, systematizes forms and methods for practical application. In particular, methods and techniques for the development of vocal breathing, intonation, diction and articulation apparatus, which play an important role in the formation of vocal technique, are considered.

Conclusions. The formation of vocal and technical skills is an important component of the training of future performers. Studying the basics of vocal technique, students have the opportunity to develop musical hearing, memory, and improve vocal and performance skills. In addition, the article emphasizes the importance of an individual approach, which helps teachers of pop singing to develop the vocal abilities of each student according to his abilities and capabilities. The article highlights important aspects of the formation of vocal and technical skills of students of higher education in the class of pop singing and offers effective methods of solving them. These techniques can be useful for both teachers and learners who want to improve their vocal skills and develop their creative potential.

Key words: *vocal and technical skills, pop vocal art, students of higher education, stages of formation, methods and forms of work.*

Актуальність проблеми. Проблема формування вокально-технічних навичок здобувачів вищої освіти у класі естрадного співу має важливе значення. Естрадний спів є однією з найбільш перспективних галузей в світі, займає вагоме місце в сучасній музичній індустрії. Конкуренція серед виконавців є дуже високою, тому майбутні співаки повинні мати не тільки талант та бажання співати, але і сформовані вокально-технічні навички.

Як стверджує О. Олексюк «у світлі сучасних тенденцій освітній процес має здійснювати передачу і присвоєння культурного досвіду як трансляцію цілісної картини світу, поза якої неможлива цілісна особистість як повноцінний суб'єкт культури» (Олексюк, 2006, с. 7). Однак, в закладах вищої освіти не завжди прослідко-

вується комплексний підхід до формування вокально-технічних навичок здобувачів освіти у класі естрадного співу. Багато викладачів концентруються на розвитку лише окремих аспектів вокальної техніки, ігноруючи інші важливі аспекти, такі як розуміння принципів дихання, артикуляції, музичного слуху та ін.

Таким чином, актуальність даної проблеми полягає в необхідності вирішення недоліків в підходах до формування вокально-технічних навичок у класі естрадного співу та етапів формування вокально-технічних навичок, що допоможе студентам здобути професійні компетенції, необхідні для успішної кар'єри в галузі естрадного співу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Науковим підґрунтям для пошуку оптимальних

шляхів формування вокально-технічних навичок у класі естрадного співу стали науковці праці з питань формування вокальних умінь та навичок В. Антонюк, Н. Гребенюк, С. Гмиріної, Л. Красковської, О. Яненко та ін. Методичні аспекти розвитку вокальної техніки та майстерності студентів факультетів мистецтв закладів вищої освіти висвітлені у працях А. Боларського, Л. Василенко, Л. Гавриленко, Є. Проворової, О. Олексюк, О. Прядко, Ю. Юцевич та ін. У своїх працях українські науковці досліджують різноманітні аспекти розвитку вокальної техніки та майстерності майбутніх співаків, включаючи питання формування вокальної культури, ефективних методів навчання вокалу, педагогічних аспектів вокального мистецтва тощо. Однак, питання щодо визначення етапів формування вокально-технічних навичок здобувачів освіти у класі естрадного співу не знайшли достатнього висвітлення, що актуалізувало вибір теми дослідження.

Мета дослідження полягає в визначенні етапів формування вокально-технічних навичок здобувачів вищої освіти у класі естрадного співу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Вокальне мистецтво естради є різноманітне за напрямками та стилями виконання, специфікою виконавських манер та жанрів, воно суттєво впливає на формування особистості студента-вокаліста. Система вокальної підготовки повинна базуватися на засадах наукової обґрунтованості, педагогічної компетентності та інноваційності у методиці викладання. Особливістю освітнього процесу є застосування індивідуальної форми навчання у класі естрадного співу, що «розкриває більше можливостей для рівноцінного діалогу, творчих пошуків та втілення в життя нових ідей інтерпретації музичних образів творів, а також застосування сформованих навичок у виконавській практиці» (Мирошниченко, 2019, с. 90).

До фахових компетенцій здобувача освіти відносимо «володіння методикою роботи над розвитком резонаторів, вокальної теситури, орфоепічних аспектів виконання, технології вокального дихання» (Бондарчук, Мишук, 2019).

Поняття «навичка» визначають як «психічне новоутворення, завдяки якому індивід, спроможний виконувати певну дію раціонально,

з належною точністю і швидкістю, без зайвих витрат фізичної та нервово-психологічної енергії» (Психологічний словник, 1982, с. 98).

Вокальні навички трактуємо як «комплекс автоматизованих дій різних частин співацького апарату, які відбуваються в процесі співу і підпорядковується волі співака та його виконавським бажанням» (Гавацко, 2017). Ці навички не тільки забезпечують дієздатність голосу, але і дозволяють виконавцю контролювати свій голос, відтворювати музику, розвивати музичне чуття та художню виразність під час виконання. Співацький голос характеризується «як сукупність музичних звуків, що утворюються голосовим апаратом і виконують біофізичну, психофізіологічну функцію» (Юскевич, 2005, с. 55). Важливими аспектами вокальної техніки є «розвиток вокального слуху, техніка вокального дихання, плавне звуковедення, робота резонаторів, розширення діапазону, зміцнення верхнього та нижнього регістрів, активізація артикуляційного апарату» (Гмиріна С., 2014, с. 591).

Для ефективного процесу формування вокально-технічних навичок здобувачів вищої освіти у класі естрадного співу важливо враховувати індивідуальні особливості та потреби здобувачів освіти. Викладач повинен вміти адаптувати свої підходи та методи до кожного окремого студента. Для цього можна використовувати індивідуальні підходи, наприклад, розробку персоналізованих програм навчання, вибір відповідного репертуару та підходів до його виконання, а також надання індивідуальних консультацій та вправ.

Окрім того, важливо створити сприятливу атмосферу в класі, щоб студенти відчували себе комфортно та могли відкрито взаємодіяти з викладачем та іншими студентами. Також доцільно використовувати сучасні технології та програмні засоби для аналізу та контролю якості виконання вокальних партій, що дозволяє вчасно виявляти та коригувати помилки та недоліки.

Для ефективної роботи в класі естрадного співу також важливо забезпечити студентам можливості для виступів та професійного розвитку. Це можуть бути вокальні конкурси, фестивалі, концерти, майстер-класи від професійних виконавців та тренерів, а також можливості для участі у записах пісень та створення музичних проєктів. Зауважимо, що сьогодні є доступ

до великого асортименту різноманітних технологій для вокального тренування, які значно полегшують процес формування вокально-технічних навичок студентів. Це можуть бути програми для аналізу голосу, спеціальні додатки для підвищення голосової техніки та інше.

Систематичність є ключовим аспектом оптимізації процесу формування вокально-технічних навичок студентів у класі естрадного співу. Регулярні заняття над технікою дихання, інтонаційним труднощами та артикуляцією допомагають студентам розвивати свої вокальні навички та дотримуватися правильної вокальної техніки. Різноманітність включення різних стилів та жанрів у програму навчання дозволяє студентам розширювати музичний діапазон та покращувати їх музичний смак (Падалка, 2008).

Використання сучасних технологій, таких як програми для запису та аналізу вокального виконання, є важливим аспектом процесу формування вокально-технічних навичок. Це дозволяє студентам отримувати зворотний зв'язок щодо їхнього виконання та покращувати свої навички шляхом прослуховування своїх записів та виявлення слабких місць.

Формування вокально-технічних навичок студентів у класі естрадного співу можна умовно розділити на чотири основні етапи: початковий, середній, етап збагачення та удосконалення техніки виконання, етап концертної діяльності. Для кожного етапу пропонуємо методи та завдання, які можуть сприяти ефективному формуванню вокально-технічних навичок студентів.

Перший етап (початковий). На початковому етапі студенти знайомляться з основними поняттями техніки вокального співу та вчать правильно дихати, здійснювати резонанс та артикуляцію. Для цього можна використовувати наступні методи та завдання:

Голосова гімнастика, яка допомагає розслабити та розігріти голосові м'язи.

Вправи на дихання, наприклад, вправа «Чотирикраткове дихання», де студенти повільно вдихають на чотири такти, затримують дихання на чотири такти, повільно видихають на чотири такти та затримують дихання на чотири такти.

Вправи на відчуття резонансового звучання. Наприклад, вправа «Звуковий масаж», де сту-

денти по черзі видають звуки на губах, щоках, підборідді, щоб відчутти, як звук резонує в різних частинах тіла.

Вправи на дикцію та артикуляцію. Наприклад, вправа «Артикуляційний масаж», де студенти вимовляють звуки та склади, акцентуючи увагу на правильній вимові голосних та приголосних звуків.

Другий етап (середній). На цьому етапі студенти навчаються застосовувати вокальну техніку під час виконання різних музичних жанрів та композицій. Для цього можна використовувати наступні методи:

Метод канонічного виконання. Цей метод полягає в тому, щоб студенти виконували вправи та композиції за певними правилами, що допомагає їм розвивати технічні навички та підвищувати якість виконання. Наприклад, виконання голосування за правилами білого звуку.

Метод сценічної імпровізації. Студенти працюють над емоційним та інтерпретаційним аспектом виконання. Вони вчать змінювати динаміку, темп та інші параметри під час виконання, щоб створити більш живий та емоційний виступ на сцені.

Використання музичних зразків. Студенти навчаються виконувати композиції, які були написані відомими виконавцями. Вони досліджують техніку виконання та стиль, який використовувався в оригінальному виконанні, і відтворюють її під час власного виконання.

Виконання композицій на різні теми та настрої. Студентам пропонують виконувати композиції на різні теми, наприклад, щасливі, сумні, романтичні тощо. Це допомагає їм навчитися ефективно використовувати вокальну техніку для передачі емоцій та створення атмосфери.

Групові вправи на розширення голосового діапазону. Студенти працюють в групах і виконують вправи на розширення свого голосового діапазону. Наприклад, вони можуть виконувати вправи на підвищення та зниження голосу, роботу з різними резонаторами та інші.

Третій етап (збагачення та удосконалення техніки виконання). На цьому етапі студенти мають достатній рівень вокальної техніки і можуть переходити до роботи над удосконаленням свого виконання. Основним завданням є підвищення емоційної насиченості

та виразності виконання, дотримання правильного дихання та підбору оптимального темпу виконання. Використовуємо такі методи:

Робота над емоційною насиченістю виконання: студентам пропонується працювати над виразністю виконання, акцентувати увагу на відчуттях, які викликає певна композиція. Викладач може пропонувати студентам звернути увагу на текст пісні та розкрити його емоційне змістовне наповнення.

Робота над диханням та дикцією: студентам можна пропонувати виконувати вправи на дихання та дикцію, щоб підвищити якість виконання та стабільність голосу. Викладач може працювати зі студентами над правильним технічним виконанням дихальних вправ та вправ на дикцію.

Робота над виразністю виконання: студентам можна пропонувати роботу над виразністю виконання за допомогою динамічного виконання, зміни темпу та тембру голосу. Також можна використовувати вправи на роботу зі свідомим контролем динаміки голосу та виразності.

Робота над сольним виконанням: студентам можна пропонувати роботу над сольним виконанням для підвищення їхньої впевненості та навичок взаємодії з публікою.

Четвертий етап (концертної діяльності). На етапі концертної діяльності студенти мають можливість розвивати свої вокально-технічні навички та набувати практичного досвіду виступів на сцені. Емоційне спілкування з залом допомагає утвердитись виконавцю, а робота з мікрофоном дозволяє «вокальному естрадному мистецтву виконати головне художнє завдання – оголити єство людських відчуттів» (Дрожжина, 2019, с. 213–214). Основним завданням є підвищення впевненості у виконанні на сцені, забезпечення якісного звучання та музичного супроводу. Для цього можуть використовуватись наступні методи та завдання:

Організація концертів та виступів на відкритих заходах: це допоможе студентам набути практичного досвіду виступів на сцені та збільшити їхню впевненість.

Робота зі звуковим та світловим обладнанням: студенти повинні мати розуміння процесу роботи зі звуковим та світловим обладнанням, а також навчитись користуватись ними

для досягнення якісного звучання та показу на сцені.

Репетиції та робота з музичним супроводом: під час репетицій студенти повинні навчитись працювати з музичним супроводом, забезпечуючи злагодженість та якість виконання.

Аналіз власних виступів: після виступів студенти повинні аналізувати свої помилки та успіхи, вивчати свій власний стиль виконання та шукати способи його покращення.

Участь у конкурсах та фестивалях: участь у конкурсах та фестивалях дозволяє студентам виступати перед аудиторією та отримувати оцінку своєї роботи від професійних музикантів. Також це може стати мотивацією для дальшого розвитку вокально-технічних навичок.

Кожен етап має свої власні завдання та методи, що допомагають досягти максимального результату у формуванні вокально-технічних навичок студентів у класі естрадного співу.

Висновки. Розвиток вокально-технічних навичок є важливим етапом у формуванні майбутніх співаків. Він включає у себе ознайомлення з основами вокалу, розвиток голосу, вивчення різних музичних жанрів, виконання пісень, виступи та записи, а також постійне вдосконалення. Цей процес є безперервним і вимагає від співаків постійної праці та вдосконалення своїх навичок. На першому етапі (початковому) студенти знайомляться з основними елементами вокальної техніки, а також вчать правильно дихати та розслаблятися. На другому етапі (середньому) студенти вже вміють застосовувати отримані знання та вміння під час виконання різних жанрів музики. На третьому етапі (збагачення та удосконалення техніки виконання) студенти удосконалюють свою вокальну техніку та працюють над емоційним та виразним виконанням. На четвертому етапі (концертної діяльності) студенти мають можливість набувати практичного досвіду виступів на сцені та підвищувати свою впевненість. Запропоновані завдання та методи до кожного етапу можуть бути корисними як для викладачів, так і для здобувачів освіти, які прагнуть покращити свої вокальні навички та розвинути свій творчий потенціал. Подальших наукових розвідок потребують питання щодо створення структурно-функціональної моделі формування вокально-технічних навичок здобувачів освіти у класі естрадного співу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бондарчук А. Я., Мишук П. М. Інноваційні методи вокального навчання та їхня роль у формуванні виконавських навичок студента-вокаліста. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи*. Випуск 71. 2019. <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series5.2019.71.06>
2. Гавацко Е. П. Формування вокальних навичок у вихованців студії естрадного співу: наук.-метод. посіб. Ужгород: Закарпатський ін-т післяд. вищої освіти, 2017. 65 с.
3. Гмиріна С.В. Вплив вокально-технічних вправ для солістів-вокалістів на процес звукоутворення. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття*. Київ. 2014. С. 586–592. <https://core.ac.uk/download/pdf/33687752.pdf>
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. Мирошниченко В. Модель формування навичок імпровізації майбутнього артиста-вокаліста на заняттях сольного співу. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. № 7. 2023. С. 87–91. <https://doi.org/10.28925/2518-766X.2022.714>
6. Олексюк О. М. Музична педагогіка: навч. посібник. Київ : КНУКІМ, 2006. 188 с.
7. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва : теорія і методика викладання мистецьких дисциплін. Київ : Освіта України, 2008. 274 с.
8. Психологічний словник / за ред. В. І. Войтка. Київ : Вища школа, 1982. 216 с.
9. Стахевич О. Основи вокальної педагогіки: навчальний посібник для студентів диригентсько-хорових факультетів музичних і педагогічних вузів. 3 вид, допов. Суми, 2012. 91 с.
10. Юцевич Ю. Є. (2005). Теорія і методика розвитку співацького голосу : навч.-метод. посіб. для викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів, учителів шкіл різного типу. Київ: ІЗМН, 160 с.

REFERENCES:

1. Bondarchuk A.Y., & Mischuk P.M. (2019). Innovatsiini metody vokalnoho navchannia ta yikhnia rol u formuvanni vykonavskykh navychok studenta-vokalista [Innovative methods of vocal education and their role in forming the executive students of the vocalist]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M.P. Drahomanova. Seriiia 5. Pedahohichni nauky: realii ta perspektyvy – Scientific journal of the M.P. Drahomanov NPU. Pedagogical sciences: realities and prospects*. Retrieved from <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series5.2019.71.06> [in Ukrainian].
2. Havatsko, E.P. (2017). Formuvannya vokalnykh navychok u vykhovantsiv studiyi estradnoho spivu [Formation of vocal skills in students of pop singing studio]. Uzhhorod: Transcarpathian Inst. of higher education [in Ukrainian].
3. Hmyrina S.V. (2014). Vplyv vokalno-tekhnichnykh vprav dlia solistiv-vokalistiv na protses zvukoutvorennia [The influence of vocal and technical exercises for soloists-vocalists on the process of sound creation]. *Profesiina mystetska osvita i khudozhnia kultura: vyklyky KhKhI stolittia – Professional art education and artistic culture: challenges of the 21st century*. Retrieved from <https://core.ac.uk/download/pdf/33687752.pdf> [in Ukrainian].
4. Drozhzhyna, N.V. (2019). Vokalne mystetstvo estrady: istoriia, teoriia, praktyka [Pop vocal art: history, theory, practice]. Kharkiv [in Ukrainian].
5. Myroshnychenko V. (2023). Model formuvannia navychok improvizatsii maibutnoho artysta-vokalista na zaniattakh solnoho spivu [Model of formation of improvisation skills of the future artist-vocalist in solo singing classes]. *Muzychne mystetstvo v osvitolohichnomu dyskursi – Musical art in educational discourse*. Retrieved from <https://doi.org/10.28925/2518-766X.2022.714> [in Ukrainian].
6. Oleksyuk O.M. (2006). Musical pedagogy. [Muzychna pedahohika]. Teaching. Manual. Kyiv: KNUKIM [in Ukrainian].
7. Padalka G.M. (2008). Art pedagogy: theory and methods of teaching art disciplines. Monograph. Kyiv: Education of Ukraine [in Ukrainian].
8. Voitka V.I. (Ed.). (1982). Psykholohichni slovnyk [Psychological dictionary]. Kyiv: Higher School [in Ukrainian].
9. Stakhevych O. Osnovy vokalnoi pedahohiky: navchalnyi posibnyk dlia studentiv dyryhentsko-khorovykh fakultetiv muzychnykh i pedahohichnykh vuziv. 3-tie vyd, dopov. [Fundamentals of vocal pedagogy: a study guide for students of conducting and choral faculties of music and pedagogical universities. 3rd edit.]. Sumy, 2012. 91 p. [in Ukrainian].
10. Yutsevich Yu. E. (2005). Theory and method of development of the singing voice: teaching-method. manual for teachers and students of art educational institutions, teachers of various types of schools. Kyiv: IZMN, 160 p. [in Ukrainian].

УДК 7.011+781.7

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-4>**Вікторія КАШАЮК**

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025

ORCID: 0000-0003-4396-8946**Бібліографічний опис статті:** Кашаюк, В. (2023). Архетипи творчості Фридерика Шопена у художньому мисленні Лесі Українки. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 22–30, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-4>**АРХЕТИПИ ТВОРЧОСТІ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА
У ХУДОЖНЬОМУ МИСЛЕННІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

Реалії сьогодення вимагають погляду на українську культуру як на органічну складову європейського простору, а відповідно – вирізнення спільних і відмінних рис, що надає соціокультурному цілому розмаїття та багатогранності. Одним із питань, що постають у такому контексті, є мистецький світогляд «знакової» вітчизняної поетеси Лесі Українки, який значною мірою формувався під впливом творчості одного із улюблених композиторів – Ф. Шопена, відомості про що знаходимо у творчості і листуванні мисткині – в оповіданнях «Голосні струни» і «Місто смутку» та у трьох листах, де йдеться про власне виконання творів Р. Шумана і Ф. Шопена, про придбання нот для фортепіано та про інтерпретацію творів польського композитора видатними піаністами.

Мета статті – виявити та обґрунтувати аналогії в архетипному мисленні Фридерика Шопена та Лесі Українки.

Методологія дослідження відображена у таких його завданнях: 1) вирізнення значення творчості Ф. Шопена для життєтворчості Лесі Українки; 2) обґрунтування сутності ліризму як головної ментальної риси творчості Ф. Шопена та Лесі Українки; 3) аналіз архетипів Музикальності, Кохання та Батьківщини як домінуючих у художньому мисленні польського композитора та української поетеси.

Наукова новизна. У статті обґрунтовано ідею про «фемін-персоналізм» як домінуючу рису у художній візії Лесі Українки, представлений ліричним «жіночим» архетипом, сповненим гідності і волі, – трактуємо його як один із варіантів лірики, що постав в європейській культурі після «чоловічого» шопенівського типу.

Висновок. Аналогії в художньо-архетипному мисленні Ф. Шопена та Лесі Українки вирізняються крізь призму ліризму.

Перший архетип – Музикальність, що є властивістю поезії Лесі Українки, співмірною співучості музики Ф. Шопена, і Музика як символ Кохання. Музикальність і музична тематика проходять через усю лірику Лесі Українки, відгукуючись концептами «спів», «мелодія», «струна», «фортепіано», які передають найтонші, найглибші і найінтимніші почуття поетеси. Одна із найвідоміших збірок поезії Лесі Українки – «На крилах» пісень» (1880-ті рр.). Сюди увійшов цикл із музичною назвою «Сім струн» та ін. Музика як символ життя і кохання стала основою концепції одного із вершинних творів мисткині яким є «Лісова пісня».

Другий архетип – Кохання, що ілюструється концептами «весна» і «вогонь». Це вірші «Знов весна, і знов надії...», «Стояла я і слухала весну», «Давня весна», «Весна зимова», цикл «Весна в Єгипті» та багато ін.

Третій архетип – Батьківщина, також реалізований крізь призму ліризму. Це музика і серце Ф. Шопена, віддані Польщі, і душа Лесі Українки, віддана Україні. Як і в Ф. Шопена, звернення у Лесі Українки до Батьківщини проходять через ліричний погляд і сердечне відреагування. Шопен показує Польщу крізь призму національних танцювальних жанрів, Леся Українка – через пісенність, що є питомою рисою української ментальності.

Ключові слова: ліризм, архетип, концепція, музикальність, фемін-персоналізм.

Viktoriiа KASHAIUK

PhD in Art Criticism, Associate Professor at the Department of Music Arts, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave., Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0003-4396-8946

To cite this article: Kashaiuk, V. (2023). Archetypy tvorchosti Fryderyka Shopena u khudozhnomu myslenni Lesi Ukrainky [Archetypes of Fryderyk Chopin's work in Lesya Ukrainka's artistic thinking]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 16–30, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-4>

ARCHETYPES OF FRYDERYK CHOPIN'S WORK IN LESYA UKRAINKA'S ARTISTIC THINKING

Today's realities require a view of Ukrainian culture as an organic component of the European space, and, accordingly, the identification of common and distinctive features, which gives the socio-cultural whole diversity and multifacetedness. One of the issues that arise in this context is the artistic worldview of the «significant» national poetess Lesya Ukrainka, which was largely formed under the influence of the work of one of her favorite composers F. Chopin, information about which can be found in the work and correspondence of the poet.

The purpose of the article is to identify and substantiate analogies in the archetypal thinking of Frideric Chopin and Lesya Ukrainka.

The methodology of the research is reflected in its following tasks: 1) distinguishing the significance of F. Chopin's work for Lesya Ukrainka's creativity; 2) justification of the essence of lyricism as the main mental feature of F. Chopin's and Lesya Ukrainka's work; 3) analysis of the archetypes of Musicality, Love and Motherland as dominant in the artistic thinking of the Polish composer and Ukrainian poetess.

Scientific novelty. The article substantiates the idea of «feminine personalism» as a dominant feature in the artistic vision by Lesya Ukrainka, represented by a lyrical «feminine» archetype full of dignity and will – we interpret it as one of the variants of lyricism that appeared in European culture after the «masculine» Chopin type.

Conclusion. Analogies in the artistic and archetypal thinking of F. Chopin and Lesya Ukrainka stand out through the prism of lyricism.

The first archetype is Musicality, which is a feature of Lesya Ukrainka's poetry, commensurate with the singing of F. Chopin's music, and Music as a symbol of Love. Musicality and musical themes run through all of Lesya Ukrainka's lyrics, echoing the concepts of «singing», «melody», «string», «piano», it convey the most delicate, deepest and most intimate feelings of the poetess. One of the most famous poetry collections by Lesya Ukrainka is «On the Wings of Songs» (1880s). This included a cycle with the musical title «Seven Strings» and others. Music as a symbol of life and love became the basis of the concept of one of the top works of the artist, which is «Forest Song».

The second archetype is Love, which is illustrated by the concepts of «spring» and «fire». These are the poems «Spring again, and hope again...», «I stood and listened to the spring», «Ancient spring», «Winter spring», the cycle «Spring in Egypt» and many others.

The third archetype is the Motherland, also realized through the prism of lyricism. This is the music and heart of F. Chopin, devoted to Poland, and the soul of Lesya Ukrainka, devoted to Ukraine. As in F. Chopin, Lesya Ukrainka's appeals to the Motherland pass through a lyrical view and heartfelt response. Chopin shows Poland through the prism of national dance genres, Lesya Ukrainka – through song, which is a characteristic feature of the Ukrainian mentality.

Key words: lyricism, archetype, concept, musicality, feminine personality.

Актуальність проблеми. Сучасна соціокультурна ситуація у світі змушує шукати етичні стрижні, на які може і повинна спиратися нація у своєму розвитку та, що не менш важливо – у спів-житті з іншими націями, у знаходженні «точок перетину» для спів-розуміння. Це змушує осмислювати творчість національних геніїв не тільки як мистецький скарб, а з позицій виражених і переданих наступним поколінням духовних цінностей. Відомий дослідник європейської ментальності Петер Дінцельбахер писав, що «...для історії ментальності не так важливо відтворити поєднання архітектурних, музичних, літературних... надбань якоїсь епохи, а набагато важливіше на їх основі виявити ментальні концепції, що стоять за ними» (Історія європейської ментальності, 2004: 27). То ж спосіб мислення нації пізнається через її культуру – крізь відображення архетипних сенсів, на які спирається колективне безсвідоме, і які формують характерні риси національного Еґо-концепту. «Історія культури, зазвичай, і не залучає до своїх досліджень сфери несвідомого» – продовжував П. Дінцельбахер (Історія європейської ментальності, 2004: 27), тому спробуємо через архетипні аналогії у творчості Ф. Шопена і Лесі Українки показати спільність ментальних установок і духовних прагнень двох сусідніх народів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість Лесі Українки є предметом значного числа досліджень, серед яких – праці В. Агеєвої (Їм промовляти душа моя буде..., 2002), О. Забужко (2007), М. Жарких (2011), М. Моклиці (2011), О. Огнєвої (2007), С. Романова (2019) та багатьох інших науковців, які розглядають творчість мисткині у світовому контексті, етику та естетику художнього тексту, інтерпретацію поетесою міфологічних, християнських та інших образів тощо. Тема «Леся Українка і музика» підіймалася у монографії Л. Яросевич (1987), в окремих музикознавчих статтях.

«Український аспект» у творчості Ф. Шопена прослідковується у дослідженнях В. Витвицького (2003), Н. Кашкадамової

(2001), С. Павлишин (2000), життєдіяльність М. Лисенка і Ф. Шопена у контексті українсько-польських зв'язків проаналізована у праці Р. Сулім (1999).

Ракурс паралелей творчості Лесі Українки і Ф. Шопена створено С. Романовим (2011), Церковняк-Городецькою О. (2012) та іншими вченими, чиї дослідження стали наріжними для представленої праці. Разом із тим, поруч з естетичними, образними та іншими паралелями творчості Ф. Шопена та Лесі Українки, важливо виявити й спільні архетипи мислення, що, у цілому, докладаються до загальної європейської художньої картини.

Мета статті – виявити та обґрунтувати аналогії в архетипному мисленні Фридерика Шопена та Лесі Українки.

Виклад основного матеріалу. Отож, якою є ментальна матриця України і її визначної представниці – Лесі Українки, і як вона вписана у загальноєвропейський контекст? Основою української ментальності є кордоцентризм, пов'язаний із сердечністю, ліризмом, пісенністю, інтровертованістю, замилюванням природою, індивідуальною чуттєвістю. З цими рисами пов'язаний і феномен національного Еґо, в якому відображаються закладені у колективному безсвідомому та реалізовані у міфології і художній творчості архетипи. Таким чином, кордоцентричний первінь є основою творення ліризму як домінанти художньої творчості. Саме через ліризм ментальна матриця України «дотикається» до загальноєвропейського контексту, що покажемо на прикладі його розмаїтих проявів як домінуючої установки творчості Ф. Шопена і Лесі Українки.

Зауважимо, що художні паралелі в українсько-польському контексті (як в одному із найбільш близьких і показових щодо європейського самовизначення України) яскраво презентуються в образотворчому, музичному, літературному жанрах. Це, наприклад, поети-романтики «байронівського» типу А. Міцкевич і Т. Шевченко, які, за свідченнями біографів, особисто не зустрічалися, але чиї долі і прагнення стали суголосними. Наприклад, ряд дослідників відмічають, що Шевченкова «Пісня вартового біля в'язниці» із драми «Наречена» є вільним переспівом балади Міцкевича «Дзяди», із цим же твором у контексті європейського романтизму порівнюють поему «Тризна» та ін. І. Франко

бачив аналогії до творів А. Міцкевича у баладах «Причинна», «Тополя», «Русалка» та ін., в історичних поемах, а у «Дзядях», «Валленроді», «Петербурзі» знаходив імпульси до політичних поем «Сон», «Кавказ», «Суботів», «Великий льох» (1980: 384–390).

Літературознавці стверджують, що творчість Лесі Українки має найяскравіші перегуки саме з Т. Шевченком з українських поетів і з А. Міцкевичем з європейських митців, а також з Г. Гайне, М. Метерлінком, Г. Гауптманом та ін. Але якщо вийти за межі літератури, то не можемо не помітити аналогії з архетипним мисленням Ф. Шопена – показ у витонченому ліризмі всієї настроєвої гами почуттєвості і всієї вольової сили польського і українського народів.

Яким чином і чому це втілила Леся Українка? Спробуємо дати відповіді на задекларовані питання. Лариса Косач стала однією із найбільш показових особистостей, які репрезентують національну культурну матрицю. Ідеї мисткині втілені по-жіночому *лірично*, що найбільш промовисто відображено у поетичній ліриці, але пройшло і крізь усю творчість поетеси. З іншого боку, допомогла ґрунтовна освіченість – знання мов, вивчення історії і культури Заходу і Сходу. Леся робила переклади творів Гомера, А. Міцкевича, Г. Гайне, В. Гюґо, М. Гоголя, ведичних гімнів, написала для сестер у 19-річному віці підручник «Стародавня історія східних народів» та ін. І зрештою, сюжети у драматургії поетеси мають витoki в античній, ранньохристиянській, східній та новій західній історії – це «На руїнах», «Руфін і Прісцилла», «Одержима» (історія Месії), «Айша та Моххамед», «Камінний господар» (легенда про Дон-Жуана), і в цей світовий контекст «вписано» міфологію та історію українську – «Мавка», «Бояриня» та ін.

Стосовно аналогій з архетипним мисленням Ф. Шопена перше, що варто відзначити, – це особисте захоплення Лариси Косач грою на фортепіано, яке називала «мій давній друже». Як і Шопен, Леся Українка була залюблена у фортепіано і мріяла пов'язати своє життя з піаністичною діяльністю. Дівчина під впливом матері Олени Пчілки змалечку грала на інструменті, милувалася музикою польського майстра, що став улюбленим композитором. Жаль від неможливості здійснити мрію через

хворобу висловлений у вірші «До мого фортепіано», де авторка звертається до «короля інструментів» так: «Мій давній друже! Мушу я з тобою / Розстатися надовго... Жаль мені!..» (Леся Українка, 2021). Проте, Леся Українка протягом всього життя грала для себе, для друзів і родини – грала вальси і ноктюрни Ф. Шопена, твори Л. Бетовена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Е. Гріга інших європейських митців (Яросевич, 1987).

Особливою з цього огляду є постать М. Лисенка, для якого творчість Ф. Шопена, котрого називав «польським народником», була одним з орієнтирів, й існують версії, що саме від старшого наставника перейняла Леся Українка любов до музики польського генія. Дослідники у цьому контексті згадують картину В. Забашти «Микола Лисенко слухає гру Лесі на фортепіано», де «зображена тендітна дівчина у вишиванці, що натхненно схилилася над інструментом, її ніжні руки – у легкому леті над клавішами. Біля фортепіано в задумі стоїть сивий майстер, Микола Лисенко, який захоплено слухає. Не виключено, що грає юна поетеса твори Ф. Шопена» (О. Церковняк-Городецька, 2012). На жаль, Леся Українка не реалізувала себе як піаністка, і це зробило глибокий відбиток на творчості поетеси. Власне, очевидно, це той випадок, коли «грати» Леся Українка почала у віршах і драматичних поемах – «грати» словом, його барвою і сенсом, «грати» формою, «грати» у поетичних рядках.

У творчості і листуванні мисткині знаходимо свідчення особливого ставлення Лесі Українки до Ф. Шопена. Найбільш яскрава згадка є в оповіданні «Голосні струни», автографом до якого Леся обрала ліричні рядки італійського вериста Лоренцо Стеккетті: «...I fiori nati dal mio cor, / I versi che pensavi, ma che non scrissi, / Le parole d'amore che non ti dissi» («Квіти, що народились в моєму серці, / вірші, що їх я придумав, але не написав, / слова кохання, що їх не сказав тобі») (Леся Українка, 2021). Тут описується кімната, яку авторка вважала «оригінальною» і «принадною»: «В кімнаті стояло піаніно, над ним була полиця з бюстами Шопена та Бетховена межі лаврами в вазонах; стояла етажерка з нотами і друга етажерка з книжками в гарних оправках, все більше твори знайомих поетів. Кімната була вбрана досить убого, але мала в собі щось ори-

гінального і принадного. Було в ній багато квіток – і се найпаче надавало їй оригінальності» (Леся Українка, 2021).

Алюзією до творчості Ф. Шопена, а саме до «Andante Spianato & Grande Polonaise», очевидно, є назва «Grande Polonaise» в оповіданні «Місто смутку»: «...гуки розбитого фортеп'яно, то грає божевільна композиторка, у неї лице подібне до візантійської ікони, очі дивляться поважно і суворо в одну точку, вона грає Grande Polonaise...» (Леся Українка, 2021). Прикметно, що епіграфом до цього оповідання з підзаголовком «силуети» стало «наукове питання»: «де та границя, що відділяє нормальне від ненормального?» (Леся Українка, 2021), неначе Леся хоче показати умовність устоїв цього світу і вічність музики.

Перша згадка у листах – в епізоді про купівлю нот, серед яких п'єси Шопена, котрі збиралася розучити (лист до матері від 17 лютого (1 березня) 1890): «Просила б я тебе, мамочко... деякі ноти, дуже б я хотіла їх мати. Завтра або позавтрьому приїде сюди Наталчине фортепіано, то я можтиму випробувать усі нові п'єси. Коли ти проти сього нічого не маєш, то от я тобі спишу ті ноти, що я хотіла б купити...» (Леся Українка, 2021). Далі укладається список з цінами, куди увійшли видання: Beethoven – «Adelaide»; Chopin – «Marche funèbre», «Berceuse», «Życzenie»; а також Rossini – «Stabat Mater», Серова – «Uriel Acosta». Introd., Haydn – «Die sieben Worte», Mendelssohn – «Sommernachttraum», «На крыльях моих песнопений», Wagner – «Abendstern» (Леся Українка, 2021). Друга згадка – про власне виконання творів Шумана і Шопена, яке збиралася представити улюбленій подрузі, котра також любила музику цих митців, в обійсті на хуторі Зелений Гай після приїзду з Берліна (лист до О. Кобилянської від 9 (21) липня 1899): «Я буду Вам грати Шумана і Шопена, яких Ви, здається, дуже любите, окрім того, українських пісень масу у власній транскрипції» (Леся Українка, 2021).

Зрештою, Леся Українка аналізує інтерпретацію творів Шопена видатними піаністами у Києві (лист до О. Кобилянської від 18 (30) січня 1900), звідки можемо зробити висновок і про музичну культуру, смаки та ерудицію поетеси: «...не можемо витримати, щоб десь до театру або до концерту не піти, бо такі ж годі

втримати, коли такі боги музики приїздять, як, напр[иклад], піаніст Рейзенауер, котрого я перед тижнем чула. Чи Ви його чули коли? Як ні, то можете жалувати. Досі я цілком не розуміла і не любила Моцарта (окрім «Requiem»), а тепер пізнала його в новому світлі і вже люблю. Навіть з Лістом погодилася, хоч не цілком ще, є в нього речі мені неприємні, і тут навіть Reisenauer нічого не порадить. Шопена, на мою думку, піаністка Єсіпова не гірше, а може й краще грає, але щодо класиків, то Reis[enaue]r справжня сила!» (Леся Українка, 2021). Принагідно зауважимо, що творчість Шопена справила вагомий вплив і на художнє бачення Ольги Кобилянської (Мацяк, 2013). У романі «Апостол черні», повісті «Людина» з'являється ім'я Шопена, а у новелах «Valse mélancolique», «Impromptu phantasie» науковці вбачають алюзії до творів польського композитора, «імітацію музичної композиції» (Історія української літератури..., 1989: 214), що у музикознавстві досліджує Л. Кияновська у праці «Музичні жанри у прозі Ольги Кобилянської» (1988).

З-поміж іншого, ряд дослідників також вказують на подібність ритміки, структури та звучання збірки «Осінні співи» до Сонати b-moll, яку грала Леся Українка, а також на образні аналогії – «криваві осінні рожі» на могилі коханого С. Мержинського (вірш «Останні квітки») співставляються з відповідним настроєм у музичному творі (Церковняк-Городецька, 2012).

Окресливши опубліковані факти із теми «Леся Українка і Ф. Шопен», спробуємо визначити аналогії в художньо-архетипному мисленні митців крізь призму ліризму, які вважаємо найбільш промовистими. *Перший архетип, «вихідний» для ліризму – Музикальність як властивість поезії Лесі Українки, яка співмірна співучості музики Ф. Шопена, і Музика як символ кохання.*

Музикальність як властивість особистості і музична тематика проходять через усю лірику Лесі Українки, відгукуючись концептами «спів», «мелодія», «струна», «фортепіано», які передають найтонші, найглибші і найінтимніші почуття поетеси. Одна із найвідоміших збірок поезій Лесі Українки називається «На крилах» пісень» (1880-ті рр.), куди увійшов цикл із музичною назвою «Сім струн», який склали вірші Do (Гімн), Re (Пісня), Мі (Колис-

кова), Fa (Сонет), Sol (Rondeau), La (Nocturne), Si (Settina). Це також вірші «Грай, моя пісне!» (цикл «Кримські спогадири»), «Співець», «Остання пісня Марії Стюарт», «На давній мотив», «Пісня», цикл «Осінні співи» та ін.

Музика як символ життя і кохання стала основою концепції одного із вершинних творів мисткині – драми-феєрії «Лісова пісня» (1911), що отримала музичне життя у балетах С. Туркевич-Лукіянович і М. Скорульського, опері В. Кирейка, кінофільмах з музикою І. Шамо та Є. Станковича. Драма-феєрія написана за мотивами української поліської міфології, що втілює вищий – трансцендентний сенс вічного життя, до якого ініціює кохання, розбуджене музикою. Драма-феєрія має чисельні аналогії у світовій культурі. Багато дослідників відзначають і вплив міфологічних образів *інших народів* на образ Мавки: це Ушас, богиня вранішньої зорі з індійської «Рігведи» (Огнева, 2007), що зрозуміло з огляду на сходиначу діяльність Лесі Українки; це Раутенделяйн в історії з Генріхом-Лукашем, яка стала русалкою, Брунгільда з романо-скандинавської «Старшої Едди» (листи до А. Кримського (Леся Українка, 2021)); Мавка порівнюється з Персефоною, в той же час Мавка і Килина – як дві Афродіти, Уранія і Пандемос (Забужко, 2007); опозиція Мавки з Килиною подібна до Герда – Снігова Королева в Г. Х. Андерсена та ін. Розглядаючи драму-феєрію у контексті світової драматургії, науковці вказують на паралелі до «Потопленого дзвону» Г. Гауптмана (Скрипка, 1990). Як писала сама поетеса у листі до А. Кримського (27.10.1911), «...Се, власне, ein Märchendrama, по термінології Гауптмана (так він зве свій «Потоплений дзвін»)» (Леся Українка, 2021). Але концепція Кохання у Гауптмана і Лесі Українки зовсім інша: у першому випадку юна фея причарувала майстра дзвонів Генріха – їхні стосунки є ілюзією, результатом чаклунства, у другому ж Лукаш красою музики розбудив у серці самої Мавки «те, що не вмирає», і саме це є справжнім коханням. Виникають алюзії і до «Затопленого дзвону» Г. Гауптмана (Скрипка, 1990), «Синьої птахи» М. Метерлінка, зумовлені захопленням Лесі німецькою романтичною драмою і перекладацькою діяльністю мисткині, а також до таких творів, як «Мавка» І. Франка (Скрипка, 1988), «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського

(Романов, 2018), «Олеся» О. Купріна, «Водяничок» О. Олеся та ін. У контексті творчості Лесі Українки Мавку і Лукаша порівнюють з антиподом Кассандра – Гелена (Моклиця, 2011) та ін. У музичному театрі бачимо паралелі з «драмою символів» Р. Вагнера, з образами Ельзи, Ізольти та Брунгільди (Новакович, 2010). У міфології народів світу музика як ініціатор кохання та «провідник» між світами є у давньовавілонському сказанні про Іштар, даосистському трактаті Ле-Цзи, китайських – про лютніста Ху Ба і співців Вена і Гуана, в індуїстській «Бхагават-пурані» про силу мистецтва Крішні, у «Творі про красоти музики» і «Нектарі музики», у давньогрецькому міфі про Орфея та ін. Останній сюжет увіковічений і Лесею Українкою – у другій частині Триптиху, котра зветься «Орфееве чудо», в якій ніби навіть каміння «слухає» музику. Таким чином, драма-феєрія Лесі Українки – взірць втілення архетипу Музики як символу кохання. Лукаш розбуджує музикою Мавку, і вона, «зачарована, тихо колишеться, усміхається, а в очах якась туга, аж до сліз» (Леся Українка, 2021). Ці сльози – освячення обряду ініціації Мавки (Їм промовляти душа моя буде..., 2002), що є результатом Кохання і, водночас, відкриває шлях до нього.

Леся Українка називає твір «Лісовою піснею» (згадаємо ідею про «народження драми з духу музики» Ф. Ніцше), подає народні волинські мелодії, що є невід’ємною складовою драми-феєрії. Та сенс цієї назви вище – це «*пісня пісень*» мисткині. Звуки музики пробуджують і сердечну сутність Мавки до втілення у різних його трансформаціях – у сопілковому веснянковому награлі Лукаша-Орфея, у голосіннях Лукашавовкулаки, і навпаки – Слово Мавки повертає у людську подобу коханого. Мавка переходить у різні стани свідомості: «...стане початком тоді мій кінець...» і допомогою в «оживанні» є звуковий супровід Лукаша: «*Заграй, заграй, дай голос мому серцю!*». В образі Мавки поетеса уособлює ідею всюдисущості свідомості, що пройшла ініціацію коханням: «*О, не журися за тіло! / Ясним вогнем засвітилось воно... / Грай же, коханий, благаю!*». Заакцентуємо, що музика дає голос серцю, і лише серце, що є хранилищем божественного ядра – безсмертного духу – лишається від Мавки: «*...Я жива! Я буду вічно жити! / Я в серці маю те, що не вмирає...*» (Леся Українка, 2021).

«...Історію Мавки може тільки жінка написати», – висловилося в одному з листів до матері Леся Українка (2021). Власне, її історія дуже жіноча, її кохання показане крізь призму жіночого ества, і архетип Музикальності отримує тут питомо-жіноче ліричне втілення. Але як ця «сердечність духу» Лесі Українки резонує із «сердечністю» музики Ф. Шопена, духом-музикою і духом-серцем, що покоїться у Варшаві.

Другий архетип – Кохання, що характеризується концептами *весна і вогонь*. Весняна настроєність ініціювала ряд творів Ф. Шопена від буквального втілення весняної тематики, як у пісні «Wiosna», op. 74 no. 2:

«Błyszczą, krople rosy,
Mruczy zdrój po błoni,
Ukryta we wrzosa
Gdzieś jałowka dzwoni...»

І до весни як стану душі, як у вальсі op. 64 № 2 cis-moll й інших творох.

Весна у Лесі Українки – один із ключових архетипів, пов’язаних із надіями – на кохання, на щастя, на життя як у згаданій драмі-феєрії «Лісова пісня» («Весна ще так ніколи не співала...» – каже у захваті Мавка), так і в чисельних поезіях. Концепт «весна» став основою творчості і особисто-жіночого, і пейзажного, і патріотичного напрямів, широко представлених у солоспівах українських композиторів. Солоспіви на слова мисткині, як правило, мають просвітлений, оптимістичний, навіть у найдраматичніших контекстах, настроїв. Це вірші «Знов весна, і знов надії...», «Стояла я і слухала весну», «Давня весна», «Весна зимова», цикл «Весна в Єгипті» та багато ін.

Не менш яскраво представлене Кохання як вогонь. Це «Досвітні вогні», які стали основою однойменного балету (1967) Лесі Дичко, це «Горить моє серце», це ряд творів прометеївської тематики: «...Я дочка Прометея – і мило-сердя для себе не буду... благи», – сказала Леся устами давньогрецької Ніобеї («Ніобея»), звернулася до сучасників «Брати мої, нащадки Прометея!» у вірші «Fiat pox!» («Хай буде тьма!»), це промова Іфігенії у драматичній сцені – моноопері К. Стеценка. Палкого кохання сповнена драма «Одержима», в якій мисткиня показала жінку, здатну бути супутницею Месії, – твір, написаний за одну ніч коло ліжка смертельно хворого коханого С. Мержинського. Мисткиня

створила власну концепцію Любові – це трансцендентна божественна Любов, що поєднала у собі Любов-дух, -душу і -ерос. Заснована на моралі свободи, вона є сенсом пасіонарного жіночого архетипу, що поєднав у собі божественну Любов і прометеївську волю, викресаного поетесою і творчістю, і власним життям.

Прометеїзм бачиться як результат кульмінації «весняної надії», трансформованої на національне оновлення, що має яскраві аналогії з полум'яною любов'ю Ф. Шопена до батьківщини – Польщі. *Отож, третій архетип – Батьківщина крізь призму ліризму. Це музика і серце Шопена, віддані Польщі, і душа Лесі Українки, віддана Україні.*

Як і в Ф. Шопена, звернення у Лесі Українки до Батьківщини проходять через ліричний погляд і сердечне відреагування. Ф. Шопен показує Польщу крізь призму національних танцювальних жанрів, Леся Українка – через пісенність, що є питомою рисою української ментальності. Шопен виступає за свободу Польщі і відгукується на антиросійський спротив 1830-го року етюдом c-moll і прелюдіями d-moll і a-moll... Композитор не робить присвят, але у кожному його творі відчувається Батьківщина – він став «більш польський, ніж Польща» (О. де Бальзак). «Музика Шопена – це гармати, заховані у квітах», – сказав Р. Шуман. Аналогічно творчість Лесі – це «прометеївський вогонь», «вільні співи, гучні, голосні», що, словами поетеси, «в ріднім краю я чути бажую!» Леся Українка любить і страждає за Україну у власних творах. Милується природою рідного краю. Збирає і вводить у власні твори народні пісні. Вво-

дить у світовий контекст українську міфологію у драмі-феєрії «Лісова пісня». Показує образ української жінки, ментально відмінної від російської, у драмі «Бояриня», за якою написав оперу В. Кирейко. Усвідомлює національну історію як варіант біблейської: трактує знаходження України під владою російської імперії як «полон великий» на «землі обітованій», і питає: «І доки рідний край Єгиптом буде? / Коли загине **новий** Вавилон?» (вірш «І ти колись боролась, мов Ізраїль, Україно моя!»)

Висновки і перспективи подальших досліджень. У творчості Лесі Українки спостерігаємо яскраві аналогії до художнього мислення Ф. Шопена, позначені архетипами Музикальності (співучості), Кохання (весни, вогню, сердечної одержимості), Батьківщини. Як і у творах Ф. Шопена, які любила і часто виконувала Леся Українка, у творчості поетеси провідною рисою є ліризм, крізь призму якого відображені вказані архетипи. Художню візію Лесі Українки пропонуємо назвати «фемін-персоналістичною». Вона представляє український «жіночий» архетип, сповнений гідності і волі, що має ліричну сутність. Це ще один варіант лірики, що постав в європейській культурі після «чоловічого» шопенівського типу.

Пізнаючи світ крізь призму ліричного погляду, втіленого і в музиці Ф. Шопена, Леся Українка подарувала світові найчутливіші ліричні рядки та кращі жіночі образи – Міріам, Кассандру, Іфігенію, Прісциллу, Оксану, Мавку, Долорес – у власному художньому баченні. Аналіз музичної інтерпретації вказаних образів складає перспективи майбутніх досліджень теми «Леся Українка і музика».

ЛІТЕРАТУРА:

1. Витвицький В. Українські впливи у Шопена. *Музикознавчі праці. Публіцистика* / упор. Л. Лехник. Львів, 2003. С. 21–26.
2. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій : монографія. Вид. 3-є, доповнене. Київ : Факт, 2007. 640 с.
3. Жарких М. Леся Українка і Польща. *Енциклопедія життя і творчості Лесі Українки*. 2011. URL: <https://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/Polska.html> (25.04.2023).
4. Історія європейської ментальності / За ред. П. Дінцельбахера, пер. з нім. В. Кам'янець. Львів : Літопис, 2004. 720 с.
5. Історія української літератури кінця XIX – початку XX ст. : підручник / За ред. Н. Жук, В. Лесина. Київ : Вища школа, 1989. 439 с.
6. Їм промовляти душа моя буде: «Лісова пісня» Лесі Українки та її інтерпретації / Упор. Агеєва В. Київ : Факт, 2002. 224 с.
7. Кашкадамова Н. Національний міф Шопена та українська інтерпретація. *Наукові збірки ЛДМА імені М. В. Лисенка*. Львів, 2001. Том VI. Музика Галичини = Musica Galaciana. С. 215–221.

8. Кияновська Л. Музичні жанри у прозі Ольги Кобилянської. *Українське літературознавство*. 1988. Вип. 51. С. 97–102.
9. Леся Українка. Повне академічне зібрання творів. У 14-ти томах / Ред. колегія: В. Агеєва, Ю. Громик, О. Забужко, І. Констанкевич, М. Моклиця, С. Романов. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. URL: <https://ubi.org.ua/uk/activity/zibrannya-tvoriv-lesi-ukra-nki-u-14-i-tomah> (25.04.2023).
10. Мацяк О. Кобилянська і Шопен: без імітації. *Парадигма*. 2013. Вип. 7. С. 221–230. URL: <http://www.inst-ukr.lviv.ua/files/paradygma/221-230-mo.pdf> (27.04.2023).
11. Моклиця М. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму) : монографія. Луцьк : ВНУ імені Лесі Українки, 2011. 242 с.
12. Новакович М. Вагнерівська «драма майбутнього» та її рецепція у творчості Лесі Українки. *Syntagma Musicum : зб. наук. ст. та спогадів на пошану Стефанії Павлишин*. Львів : Сполом, 2010. С. 71–85.
13. Огнева О. Східні стежини Лесі Українки : статті та матеріали. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2007. 234 с.
14. Павлишин С. Український фольклор у творчості Ф. Шопена. Фредерик Шопен : Зб. ст. / Ред.-упорядник Я. Якуб'як. Львів : Сполом, 2000. С. 5–17.
15. Романов С. Етико-естетична система Лесі Українки і національний літературний контекст епохи : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01, 10.01.06. Київ, 2019. 40 с.
16. Романов С. «Лісова пісня» Лесі Українки і «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського у зіставних контекстах: джерела, філософія, герої. *Міфологія і фольклор*. 2018. № 1–4. С. 68–72.
17. Романов С. Фредерік Шопен – Леся Українка. *Енциклопедія життя і творчості Лесі Українки*. 2011. URL: <https://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/Chopin.html> (15.04.2023).
18. Скрипка Т. «Лісова пісня» Лесі Українки і «Затоплений дзвін» Гергарта Гауптмана. *Слово і Час*. 1990. № 3. С. 15–20.
19. Скрипка Т. Мавка у творчості Івана Франка і Лесі Українки: типологія чи контактні зв'язки? *Українське літературознавство*. Львів, 1988. Вип. 50. С. 60–67. URL : <http://www.t-skrupka.name/uk/LUkrainka/Mavka.html> (06.04.2023).
20. Сулім Р. М. Лисенко і Ф. Шопен у контексті українсько-польських культурних зв'язків : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 1999. 20 с.
21. Франко І. Адам Міцкевич в українській літературі. *І. Франко. Зібрання творів у 50-ти томах. Т. 26 : Літературно-критичні праці (1876–1885)*. Київ : Наукова думка, 1980. С. 384–390. URL: <http://www.i-franko.name/uk/HistLit/1885/AdamMickeychVUkrLiterat.html> (07.04.2016).
22. Церковняк-Городецька О. Фредерик Шопен у творчості Лесі Українки. *Київські полоністичні студії*. Київ, 2012. Том XIX. С. 202.
23. Яросевич Л. Леся Українка і музика. Київ : Музична Україна, 1978. 125 с.
24. Papla E. Poetka i pieśń. Muzyka w życiu i twórczości Lesi Ukrainki. *Światło w dolinie: prace ofiarowane prof. Halinie Krukowskiej*. Białystok, 2007. S. 407–418.
25. Papla E. Z obserwacji nad «muzycznością» liryki Lesi Ukrainki. *Dialog sztuk w kulturze Słowian wschodnich*. Kraków, 2008. S. 240–245.
26. Pawluk J. Rycerskość ducha: wiersze, przekłady. Kyiv : Golovna specializovana redakcija literatury movamy nacional'nyh menshin Ukrainy, 2000. 54 s.

REFERENCES:

1. Vytvytskyi, V. (2003). Ukrainski vplyvy u Shopena. *Muzykoznavchi pratsi. Publitsystyka [Musicological works. Journalism]*. Lviv. 21–26 [in Ukrainian].
2. Zabuzhko, O. (2007). Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii [*Notre Dame d'Ukraine: Ukrainian woman in the conflict of mythologies*]. Kyiv: Fakt [in Ukrainian].
3. Zharkykh, M. (2011). Lesia Ukrainka i Polshcha. *Entsyklopediia zhyttia i tvorchosti Lesi Ukrainky [Encyclopedia of the life and work of Lesya Ukrainka]*. URL: <https://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/Polska.html> (25.04.2023) [in Ukrainian].
4. *Istoriia yevropeiskoi mentalnosti [The history of the European mentality]* (2004). Lviv: Litopys [in Ukrainian].
5. *Istoriia ukrainskoi literatury kintsia 19 – pochatku 20 st. [History of Ukrainian literature of the late 19th – early 20th centuries]* (1989). Kyiv: Vyshcha shkola [in Ukrainian].
6. *Yim promovliaty dusha moia bude: «Lisova pisnia» Lesi Ukrainky ta yii interpretatsii [My soul will speak to them: Lesya Ukrainka's «Forest Song» and its interpretations]* / Upor. Aheieva V. Kyiv : Fakt [in Ukrainian].
7. Kashkadamova, N. (2001) Natsionalnyi mif Shopena ta ukrainska interpretatsiia. *Naukovi zbirky LDMA imeni M. V. Lysenka [Scientific collections of the LSMA named after M.V. Lysenko]*. VI, 215–221 [in Ukrainian].

8. Kyianovska, L. (1988). Muzychni zhanry u prozi Olhy Kobylianskoi. *Ukrainske literaturoznavstvo [Ukrainian literary studies]*. 51, 97–102 [in Ukrainian].
9. Lesia, Ukrainka (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv. U 14-ty tomakh [Complete academic collection of works. In 14 volumes]*. Lutsk: Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky. URL : <https://ubi.org.ua/uk/activity/zibrannya-tvoriv-lesi-ukra-nki-u-14-i-tomah> (25.04.2023) [in Ukrainian].
10. Matsiak, O. (2013). Kobylianska i Shopen: bez imitatsii. *Paradyhma [Paradigm]*. 7, 221–230. URL: <http://www.inst-ukr.lviv.ua/files/paradygma/221-230-mo.pdf> (27.04.2023) [in Ukrainian].
11. Moklytsia, M. (2011). *Estetyka Lesi Ukrainky (kontekst yevropeiskoho modernizmu) [Lesya Ukrainka's aesthetics (context of European modernism)]*. Lutsk: VNU imeni Lesi Ukrainky [in Ukrainian].
12. Novakovych, M. (2010). Vahnerivska «drama maibutnoho» ta yii retseptsiia u tvorchosti Lesi Ukrainky. *Syntagma Musicum [Syntagma Musicum]*. Lviv: Spolom. 71–85. [in Ukrainian].
13. Ohnieva, O. (2007). *Skhidni stezhyny Lesi Ukrainky [Eastern paths of Lesya Ukrainka: articles and materials]*. Lutsk: VAT «Volynska oblasna drukarnia» [in Ukrainian].
14. Pavlyshyn, S. (2000). Ukrainskyi folklor u tvorchosti F. Shopena. *Frederyk Shopen [Frederic Chopin]* Lviv: Spolom. 5–17 [in Ukrainian].
15. Romanov, S. (2019). *Etyko-estetychna systema Lesi Ukrainky i natsionalnyi literaturnyi kontekst epokhy [The ethical and aesthetic system of Lesya Ukrainka and the national literary context of the era]*. Thesis abstract for Doct. Sc., 10.01.01, 10.01.06. Kyiv [in Ukrainian].
16. Romanov, S. (2018). «Lisova pisnia» Lesi Ukrainky i «Tini zabutykh predkiv» M. Kotsiubynskoho u zistavnykh kontekstakh: dzherela, filozofia, heroi. *Mifolohiia i folklor [Mythology and folklore]*. 1–4, 68–72 [in Ukrainian].
17. Romanov, S. (2011). Frederik Shopen – Lesia Ukrainka. *Entsyklopediia zhyttia i tvorchosti Lesi Ukrainky [Encyclopedia of the life and work of Lesya Ukrainka]*. URL: <https://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/Chopin.html> (15.04.2023) [in Ukrainian].
18. Skrypka, T. (1990). «Lisova pisnia» Lesi Ukrainky i «Zatoplenyi dzvin» Herharta Hauptmana. *Slovo i Chas [Word and Time]*. 3, 15–20 [in Ukrainian].
19. Skrypka, T. (1988). Mavka u tvorchosti Ivana Franka i Lesi Ukrainky: typolohiia chy kontakti zviazky? *Ukrainske literaturoznavstvo [Ukrainian literary studies]*. 50, 60–67. <http://www.t-skrypka.name/uk/LUkrainka/Mavka.html> (06.04.2023) [in Ukrainian].
20. Sulim, R. (1999). *M. Lysenko i F. Shopen u konteksti ukrainsko-polskykh kulturnykh zviazkiv [M. Lysenko and F. Chopin in the context of Ukrainian-Polish cultural ties]*. Thesis abstract for Doct. Sc., 17.00.01. Kyiv [in Ukrainian].
21. Franko, I. (1980). Adam Mitskevych v ukrainskii literaturi. I. Franko. *Zibrannia tvoriv u 50-ty tomakh. T. 26 : Literaturno-krytychni pratsi (1876–1885) [I. Franko. Collection of works in 50 volumes. T. 26: Literary and critical works (1876–1885)]*. Kyiv: Naukova dumka. 384–390 URL: <http://www.i-franko.name/uk/HistLit/1885/AdamMickeychVUkrLiterat.html> (07.04.2016) [in Ukrainian].
22. Tserkovniak-Horodetska, O. (2012). Frederyk Shopen u tvorchosti Lesi Ukrainky. *Kyivski polonistychni studii [Kyiv polonistic studios]*. 19, 202 [in Ukrainian].
23. Yarosevych, L. (1978). *Lesia Ukrainka i muzyka [Lesya Ukrainka and music]*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
24. Papla, E. (2007). Poetka i pieśń. Muzyka w zyciu i twórczości Łesi Ukrainki. *Światło w dolinie: prace ofiarowane prof. Halinie Krukowskiej [Light in the valley: works donated to prof. Halina Krukowska]*. Białystok. 407–418 [in Polish].
25. Papla, E. (2008). *Z obserwacji nad «muzycznością» liryki Łesi Ukrainki. Dialog sztuk w kulturze Słowian wschodnich [Dialogue of arts in the culture of the Eastern Slavs]*. Kraków. 240–245 [in Polish].
26. Pawluk, J. (2000). Rycerskość ducha: wiersze, przekłady [*Chivalry of spirit: poems, translations*]. Kyiv: Golovna specjalizovana redakcija literatury movamy nacional'nyh menshin Ukrainy [in Polish].

УДК 784.1:784.6.930.25:7.03"196/197"

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-5>

Лю ФАНЬ

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

ORCID: 0000-0002-6097-8225

Бібліографічний опис статті: Лю Фань (2023). Китайське хорове мистецтво доби «Культурної революції»: період кризи чи модернізація? *Fine Art and Culture Studies*, 2, 31–37, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-5>

**КИТАЙСЬКЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО ДОБИ «КУЛЬТУРНОЇ РЕВОЛЮЦІЇ»:
ПЕРІОД КРИЗИ ЧИ МОДЕРНІЗАЦІЯ?**

Мета статті – з'ясувати особливості функціонування хорового мистецтва Китаю часів «культурної революції», розкрити досягнення китайської хорової музики зазначеного періоду та визначити їх вплив на подальший розвиток хорової творчості. **Методологія.** Для об'єктивної характеристики хорового мистецтва Китаю 1960–1970-х років у статті застосовано історико-порівняльний, інтонаційно-стильовий, структурно-системний методи. Для встановлення жанрово-стильових особливостей китайської хорової творчості періоду «культурної революції» використано методи компаративного та музикознавчого аналізу. Наукова новизна статті полягає у переосмисленні та кореляції історичної оцінки розвитку хорового мистецтва Китаю періоду «культурної революції». Встановлено, що кризові процеси, характерні як загалом китайській культурі, так і хоровому мистецтву цієї доби зокрема, слугували імпульсом для освоєння нових форм, жанрів і засобів, впроваджених у хорових творах китайськими композиторами. **Висновки.** Хорове мистецтво в Китаї під час «культурної революції» мало суперечливий характер. Завданням творчої діяльності було вираження революційних настроїв часу. Більшість хорових композицій – це зразки «червоної музики», що оспівували велич Китаю, його Керманіча й уряду, «соціалістичний» спосіб життя тощо. Але й за таких умов ця доба стала часом впровадження новацій й перетворення національного музичного спадку на новому рівні. Засвоєння європейського музичного досвіду і композиторських технік відбувалось поряд із залученням давніх мелодій провінцій Китаю, які аранжували для хору (часто з солістами й у супроводі симфонічного оркестру). Новації і досягнення хорової справи часів «культурної революції» доводять, що цей період не був тільки негативним і тупиковим, а мав і позитивні тенденції, що сприяли її модернізації.

Ключові слова: хорове мистецтво Китаю, «культурна революція», ідеологічний тиск, композиторська творчість, кризові явища, модернізація.

Liu FAN

Aspirant Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko, 87 St. Romenska Street, Sumy, Ukraine, 40002

ORCID: 0000-0002-6097-8225

To cite this article: Liu Fan (2023). Kytays'ke khorove mystetstvo doby «Kul'turnoyi revolyutsiyi»: period kryzy chy modernizatsiya? [Chinese choral art of the «Cultural revolution»: period of crisis or modernization?]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 31–37, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-5>

**CHINESE CHORAL ART OF THE "CULTURAL REVOLUTION":
PERIOD OF CRISIS OR MODERNIZATION?**

The purpose of the article is to find out the peculiarities of the functioning of Chinese choral art during the «cultural revolution», to reveal the achievements of Chinese choral music of the specified period and to determine their influence on the further development of choral creativity. **The methodological basis.** Historical-comparative, intonation-stylistic, structural-systemic methods are used in the article to objectively characterize the choral art of China in the 1960s and 1970s. Methods of comparative and musicological analysis were used to establish the genre-stylistic features of Chinese choral works of the «cultural revolution» period. **Scientific novelty** of the article consists in establishing the peculiarities of the development of choral art in China during the «cultural revolution» period. Musicological analysis is used to determine the genre system and stylistic features of musical forms and vocabulary of choral compositions of this period. **Conclusions.** Choral art in China during the «cultural revolution» had a controversial character. The basis

of creative activity was the expression of the revolutionary mood of the time. Most of the choral compositions are samples of «red music» that glorified the greatness of China, its Kermanich and government, «socialist» way of life, etc. But even under such conditions, this era became a time of introducing innovations and transforming the national musical heritage on a new level. The assimilation of European musical experience and compositional techniques took place along with the involvement of ancient melodies from the provinces of China, which were arranged for the choir (often with soloists and accompanied by a symphony orchestra). Innovations and achievements of the choral work during the "cultural revolution" prove that this period was not only negative and dead-end, but also had positive trends.

Key words: choral art of China, «cultural revolution», ideological pressure, composer's creativity, crisis phenomena, modernization.

Актуальність теми дослідження.

У теперішній час автори багатьох досліджень, пов'язаних з історією китайської культури і мистецтва другої половини ХХ століття, акцентують увагу на особливостях їх розвитку в період так званої «культурної революції». Ця доба, що тривала в Китаї понад десятиліття (1966–1976 роки) і відрізнялась тоталітарним типом правління, загалом вважається кризовою для розвитку країни. Проте процеси і тенденції, що спостерігалися в цей час в китайському мистецтві, не можна однозначно вважати негативними, хоча б тому, що вони дотепер мало досліджені.

Однією з причин недостатньої уваги дослідників було те, що китайські політичні кола не давали дозволу проводити аналіз і надавати оцінку тим чи іншим явищам зазначеного періоду. Однак сьогодні їх вивчення важливо для встановлення істинної вартості наслідків «культурної революції» і розуміння її впливів на подальший мистецький розвиток країни. Одним з пріоритетних видів китайського музичного мистецтва, у якому ці процеси виразились найсильніше, була китайська хорова творчість.

Аналіз досліджень і публікацій. Загальна характеристика процесів, що відбувалися у цей період у китайській культурі та музичному мистецтві, подана у «Історії нової китайської музики» Лю Цзинчжи (Лю Цзинчжи, 2020). Деякі аспекти розвитку хорової творчості часів «культурної революції» висвітлені в працях Ван Юйхе (Ван Юйхе, 1989), Сунь Цунінь (Сунь Цунінь, 2000), Цяо Банлі (Цяо Банлі, 2010). В українському музикознавстві цих питань дотично торкались у своїх розвідках Гун Цзюньцзе (Гун Цзюньцзе, 2020), Лянь Лю (Лянь Лю, 2013), Кайсень Ян (Кайсень Ян, 2019). Стильовим тенденціям хорового мистецтва Китаю другої половини ХХ століття у їх взаємозв'язку із соціально-політичним і національно-культурним розвитком країни приділялась увага авторки цієї статті (Лю Фань, 2022).

Але, незважаючи на яскраво виражені жанрово-стильові перетворення, у т. ч. й позитивного характеру, окремого вивчення та об'єктивної історичної оцінки тенденції розвитку китайського хорового мистецтва періоду «культурної революції» у музикознавстві не отримали, що й зумовлює **актуальність теми цієї статті**.

Мета статті – з'ясувати особливості функціонування хорового мистецтва Китаю в часи «культурної революції», розкрити досягнення китайської хорової музики окресленого періоду та визначити їх вплив на подальший розвиток хорової справи в країні.

Виклад основного матеріалу.

В період «культурної революції» – десятиріччя з 1966 по 1976 роки – відбувся великий емоційний, психологічний і навіть фізичний вплив на китайське суспільство того часу. Тоталітарний режим комуністичної партії на чолі з Мао Цзедунем призвів до значних втрат у культурі, мистецтві та інших ланках життя китайського соціуму. Зокрема розвиток мистецтва в цей час у країні підлягав абсолютному ідеологічному контролю. Зі всіх його видів найменше потерпало хорове виконавство, оскільки цей вид музичного мистецтва виявився найбільш придатним для підтримки та поширення політичних ідей.

Хорове мистецтво стало ідеальним засобом для координування та управління масами. Масова хорова творчість організовувала людей: вони разом співали, крокували і розмахували під спів і музику «червоними книжками» – збірками цитат керманіча китайської комуністичної партії Мао Цзедуна. Багато в чому цьому сприяло поглиблення і затвердження тенденцій, що критикувались у попередню добу як феномен «фальшивого великого та порожнього» у відтворенні музичних образів та стилістики (Лю Фань, 2022).

Посилення процесу уніфікації мистецтва та ідеології крайньо вплинуло на прояв формалізму та за ангажованості у хорових компози-

ціях. Але, якщо в період «першого сімнадцятиріччя» (1949–1966) ідеологічна спрямованість творів знаходила вихід у тематиці оспівування Батьківщини, то в часи «культурної революції» це виразилось в уславленні політичних лідерів, керівників партії, в першу чергу її очільника Мао. У хоровому мистецтві ці тенденції реалізувались у появі нового жанру, так званої «похвали Богів» – граничної форми звеличення політичних осіб.

Обмеження в тематичному і образному плані в китайській хоровій культурі призвели до зменшення кількості створюваних і виконуваних творів, спрощення їх форми та музичної лексики, що закономірно призвело до зниження художнього рівня творчості та скорочення числа хорових колективів (Лю Фань, 2022). Однак у процесі ідеологізації мистецтва спостерігались і нові тенденції. Так, орієнтація керівництва на «смичку» з європейської культурою викликала відповідні зрушення до опанування китайськими композиторами європейських музичних форм. Впровадження цих традицій трактується у двох площинах: по-перше, як необхідне для розвитку національних засад мистецтва, а по-друге, як засіб збереження самобутніх основ китайського музики.

Від початку новий уряд та його політика критикували загальний стан художньої творчості та виконавства в силу того, що вони не повною мірою відбивали революційні настрої й не служили ідеологічним цілям китайського керівництва щодо «націоналізації, реконструкції та популяризації» культури належного гатунку. Все, що не відповідало цим настановам, викреслювалось із набутого спадку. Все, що вважалось шкідливим або не корисним для народу, нещадно викорінювалося. В ужитку залишалось лише те, що влаштовувало китайських керівників з точки зору комуністичної естетики.

Під удар попало багато крупних музичних центрів, у першу чергу Пекін і Шанхай, культурне життя яких «не вписувалось» у ідеологічні «нормативи» китайських керівників. Місія поширення ідеологічної пропаганди за часів «культурної революції» покладалась на хорове і вокальне мистецтво, оскільки інструментальна музика явно не відповідала цим завданням. Це послужило підставою для репресій, яким в першу чергу були піддані

інструментальні колективи. Зокрема керівників симфонічних оркестрів Пекіна і Шанхая оголосили контрреволюціонерами та відправили на «ідеологічне реформування». Оркестри, підсилені хорами та солістами, стали виконувати переважно «червону музику»: це були твори, в яких оспівувались велич партії та її керівника. Комуністична ідеологія пропагувалась на всіх рівнях, навіть виконання інструментальних композицій супроводжувалось субтитрами з ідеологічними гаслами.

Вимоги, що висувало до мистецтва керівництво країни, позбавляли композиторів творчої свободи, ставили їх перед вирішенням непростого завдання – винайденням таких форм і стилів, які б сповна задовольняли новим культурним перетворенням в Китаї. Задля «зрозумілості» та відповідності своїх композицій цим вимогам, китайські митці у якості вокальних партій стали адаптувати в них тексти революційних пісень. І не тільки: поряд з творами, в яких прославлялась комуністична партія, до початку 1970-х років у Китаї дуже популярними були пісні, тексти яких включали цитати з промов Мао Цзедуна. Разом з іншими, ці творіння мали сприяти оспівуванню революційного руху та укріпленню культу особистості Голови Китайської народної республіки.

Титульним твором всіх урочистостей була пісня «Слався, Голово Мао», текст якої приписувався Лі Ююаню, а мелодія була запозичена з популярної народної пісні провінції Яньань. Пісня виникла у середині 1930-х років під час Громадянської війни в країні, а сучасний вид отримала у 1950-ті роки. В ній услаблювалось прагнення Мао Цзедуна вивести Китай на новий щабель розвитку. В період «культурної революції» ця пісня по суті стала гімном Китаю. Вона кожного ранку звучала по радіо і телебаченню, у т. ч. як позивні «Радіо Пекіна». Урочисті вступні акорди «Червоніє Схід» (інша назва пісні) передав з навколоремної орбіти перший китайський космічний супутник (1970).

Метою подібних композицій було показати важливість реформ, що проводили в країні партія і уряд, а також підкреслити необхідність збереження самобутньої культури Китаю. Наслідки закликів Мао й постанов уряду щодо слудвання мистецтва новій ідеології та його служіння людям на практиці виявились дуже трагічними. Крім керівників провідних колективів,

які були відправлені на «ідеологічне реформування», репресіям було піддано багато інших музикантів різних спеціальностей. Зокрема всевітньо відомому піаністу Лю Ши Куню хунвейбіни розстрожили пальці. Жертвою «культурної революції» став Лі Гоцюань – засновник інноваційної методики викладання музичної теорії, яку влада оголосила не відповідною до стандартів освіти того часу. В результаті репресій помер Ян Цзяшень – засновник диригентського факультету Шанхайської консерваторії, який виховав багато видних диригентів, та ін.

Багато хорових колективів намагалося пристосуватися до нелегких умов, однак до кінця 1960-х років більшість з них вже не існувала. Репертуар тих хорів, які залишилися, складався здебільшого з революційних пісень, які виражали гордість за рідну країну та відданість її керівнику Мао. Хоча вони мали хвалебний зміст, ці твори проходили сувору цензуру під наглядом комуністичної партії Китаю, деякі члени якої раніше входили до складу хорових колективів. Виконувані композиції та концертні програми розглядалися з точки зору їх ухвалення «Групою по справах культури при ДержРаді». Твір вважався відповідним, якщо він мав «революційний характер, чітку структуру, був різноманітним і глибоко емоційним» (Wong J., 2020). У результаті перевірки твір міг бути ухваленим, виправленим чи забракованим.

Порівняно з жорсткою, навіть жорстокою політикою партії в перші роки «культурної революції», другий її етап – 1971–1976-й роки – характеризувало послаблення тиску в мистецькій галузі (Цяо Банлі, 2010). З кінця 1970-х років поступово відновлювалась діяльність багатьох колективів (не тільки хорових). Спостерігається суттєве оновлення композиторського письма та засобів музичної виразності, поряд з традиційним зверненням до «діалектних» чи давніх національних пісень, аранжування яких становило основу хорового репертуару. З приходом нового покоління композиторів у хоровому мистецтві Китаю впроваджуються нові теми і сюжети, які стосуються безпосередньо життя і почуттів людини, – це родина, кохання, краса оточуючого світу тощо.

Оптимізація життя позначилась на всіх рівнях культурно-мистецького процесу. В 1970-ті роки розпочинають гастрольну діяльність престижні музичні колективи (напр., хор Централь-

ного симфонічного оркестру, Шанхайський симфонічний оркестр). У китайському музичному просторі виникають нові жанри, насамперед китайська опера. Завдяки цим реформам, у 1980-ті роки стрімко зростають темпи розвитку музичного мистецтва та виконавства. Цьому сприяло також укріплення зв'язків з відомими зарубіжними колективами і виконавцями, які запрошувались у Китай на гастролі.

Пріоритетне місце у хоровому виконавстві в часи «культурної революції» займав жанр масової пісні малої та середньої форми, який у цей період зазнав певної еволюції щодо змісту та тематики творів. У стильовому відношенні у музичній лексиці масових хорів цього періоду домінувала «єдина лінія», зумовлена необхідністю дотримання ідеологічних вимог. Але згодом зросла кількість творів, основу яких становили зразки так званих «діалектних» пісень – народних мелодій з різних провінцій Китаю. На першому етапі «культурної революції» аранжування таких пісень через відсутність у них ідеологічного елементу піддавалось нищівній критиці і жанр опинився майже на межі зникнення. Але після 1971 року, в період «відновлення» хорові перекладення народних пісень знов стали затребуваними. В цей час професійний рівень обробки таких творів підвищився, покращилось їх музичне висловлювання та прийоми хорового письма.

Треба відзначити, що, поряд із загальною тенденцією створення хорових композицій за «ідеологічним замовленням», в Китаї були митці, які все ж таки уникали цього в своїй творчості. Завдяки їх зусиллям у китайській хоровій музиці того часу з'являються зразки хорів малої та середньої форми, які відрізнялись високим художнім рівнем і глибиною змісту. Зокрема деякі такі твори містить опублікована в період «культурної революції» п'ятитомна збірка «Нових пісень на полі бою». У якості прикладів наводяться жіночі хори «Dong Song Sings to Beijing», адаптований з народних пісень народності Дун, та «Miaoling Even Beijing», адаптований з пісень етнічної групи Мяо (Цяо Банлі, 2010).

Безумовним лідером у створенні хорових композицій за ідеологічним замовленням, але які в той самий час являлись високохудожніми зразками, був Чжен Лучен. Про рівень його творчості можна судити з того, що і нині багато

з цих композицій не втратили популярності у китайських виконавців і публіки. Заслужений успіх мав твір Чжен Лучена на вірші Мао Цзедуну «Довга маршова дорога», що став одним з найвідоміших хорів періоду «культурної революції». Музичне висловлення і оформлення цього твору якнайкраще відповідає глибокому змісту поезії Керманіча китайської держави. Крім офіційно визнаних творів Чжен Лучена, свого часу великим успіхом користувались створені ним пісні для дітей («Пісня про ранкову гімнастику», «Пісня дитячої варти», «Які ми щасливі» та ін.) (Цяо Банлі, 2010).

Специфічним жанром, породженим змістом «культурної революції» були «пісні богів» або «похвала богів» – гранична форма уславлення країни, її народу, лідерів та єдності нації. Це була провідна тема у створенні китайських масових пісень, починаючи з «перших сімнадцяти років» – періоду становлення Китайської народної республіки. В цей час виникає певна кількість пісень, які вихваляли Мао Цзедуну та інших лідерів інших країн (наприклад, «Хай живе лідер народу» Каги Луцзяна, слова Го Моруо). Разом з тим, появляється і значна кількість творів, у яких оспівувались прості люди та їхні досягнення в соціалістичному будівництві. В музичній творчості такі твори певною мірою розбавляли тематику поклоніння особистості.

«Пісні богам» як такі з'явилися десь у 1965 році, коли поступово підсилюся настрої щодо поклоніння особистості. Це сталося після того, як «культурна революція» набрала обертів і в результаті ідеологічної пропаганди та посилення тенденцій поклоніння особистості з'явилася велика кількість зразків «похвали богам». У цей час зміст таких творів був повністю переакцентований на культ особистості, що розвинувся до рівня «обожнення» керманіча партії. Відносно музичного висловлювання, то це, як правило, були твори гімнічного, піднесеного характеру, емоційно експресивні, європейський тип композиції звичайно поєднувався в них з національною мелодичною основою. Будь-які інші хорові композиції за змістом і музичним оформленням також не виходили за межі, визначені пануючою ідеологією.

З початку 1970-х років деяке пожвавлення музичного життя та поява нових форм і засобів

мистецтва не позбавили хорову творчість основного призначення, якого від неї чекав уряд: здійснення ідеологічної пропаганди. Після жовтня 1976 року – офіційного завершення «культурної революції» – новий китайський уряд спрямував політичне, економічне та культурне будівництво країни у новий формат – реформ і відкритості. До кінця зазначеного десятиліття участь хорових колективів у житті країни набула таких форм, які стали пріоритетними в подальшому:

- 1) проведення святкових (в першу чергу новорічних) фестивалів;
- 2) навчання на основі китайських творів («діалектна» музика);
- 3) святкування Дня народження нації;
- 4) офіційні урядові концерти та ін. (Wenzhuo, 2017).

Незважаючи на багатолітнє негативне оцінювання явищ і наслідків «культурної революції» в Китаї на сучасному етапі дослідники цього періоду історії інтерпретують економічні, соціальні, культурні та мистецькі реформи, що відбувались у країні, як процес модернізації китайського соціуму (Лю Цзинчжи, 2009). Багато чудових зразків хорів малих і середніх форм доби «культурної революції» і сьогодні цінуються та поширюються в китайському суспільстві.

Висновки і перспективи подальших досліджень. У статті здійснено спробу кореляції історичної оцінки мистецьких процесів у Китаї в період «культурної революції», що звичайно характеризуються негативно, як кризові. Виявлено, що для композиторської творчості та хорового виконавства Китаю це десятиліття стало часом відчутних новацій. Так, у хорових композиціях широко реалізувались європейські музичні форми (сюїтні та варіаційні), інтонаційна сфера збагатилась численними «діалектними» мелодіями різних провінцій Китаю. Такі твори відбивали національний колорит китайської музики, багато з них призначалося для виконання хором у супроводі оркестру, часто за участі солістів, що також сприяло розвитку композиторської техніки.

Десятиліття «культурної революції» (1966–1976) постає суперечливим періодом у розвитку хорової справи в Китаї. Більшість консерваторій у цей час було закрито, більшість колективів – ліквідовано, виконання класичних

творів офіційно заборонено на користь народних пісень і фольклору. Мистецькі колективи безроздільно підкорювались державній політиці, яка за основу ставила вираз революційних настроїв того часу. Більшість хорових композицій належали до зразків так званої «червоної музики», в якій оспівувались велич Китаю, його Керманіча, відвага молоді й новий, «соціалістичний» спосіб мислення.

Проте і за таких умов китайські митці створювали яскраві й самобутні твори. Доба «культурної революції» в Китаї стала часом впровадження певних новацій у хоровому мистецтві та прагнень щодо перетворення на новому рівні національного музичного спадку. Поряд із

засвоєнням європейського музичного досвіду і композиторських технік, іншим джерелом творчості виступали давні мелодії провінцій Китаю, які аранжували для хору часто у супроводі симфонічного оркестру, до складу якого входили класичні європейські, так і китайські традиційні інструменти.

Ці зрушення і досягнення надають підстави стверджувати, що період «культурної революції» в Китаї не можна вважати тільки негативним і тупиковим як стосовно розвитку національного мистецтва в цілому, так і китайської хорової справи зокрема. Все вищезазначене створює широкі перспективи для подальшої наукової розробки розглянутих у статті питань.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ван Юйхе. Хорова музика Китаю нового часу (1946 - 1976). Дослідження з музики. Пекін, 1989. № 2. С. 20–23. (китайською мовою)
2. Гуй Цзюньцзе. Еволюція хорової культури Шанхаю в аспекті взаємодії з традиціями європейського музичного мистецтва. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Київ, 2020. Issue 127. С. 137–147. URL : <http://psl.onu.edu.ua/index.php/2522-4190/article/view/213890> (дата звернення 04.04.2021)
3. Жень Сюлей. Дослідження китайської хорової творчості в ХХ столітті (学位论文 任秀蕾 《20世纪中国合唱创作思维研究》北京 中央音乐学院 2010年 31页) : Dissertation. Beijing Central Conservatory of Music 2010, 31) (китайською мовою).
4. Кайсень Ян. Європейські витоки хорового мистецтва Китаю. *Культура України*. Харків, 2019. Вип. 63. С. 65–75. URL : <http://ku-khsac.in.ua/article/view/159288> (дата звернення: 07.06.2022)
5. Лю Фань, Стахевич Г. О. Хорове мистецтво Китаю другої половини ХХ століття: історико-стильовий екскурс. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. пр. Дніпропетр. акад. музики імені М.І. Глінки. Дніпро : *Грані*, 2022. Вип. 22 (1). С. 141–156. DOI: <https://doi.org/10.33287/222211>
6. Лю Цзинчжи. Історія нової китайської музики. Гонконг: Видавництво Китайського університету, 2009. 853 с. (китайською мовою)
7. Лянь Лю. Состояние и тенденции развития хорового искусства в Китае. *Культура України*: зб наук. праць Харківск. держ. акад. культури. Харків, 2013. Вип. 42. С. 80–87.
8. Ма Гашун. Нові видання з мистецтва хорового співу. Шанхай : Шанхайське музичне видавництво, 2002. № 5. 50 с. (китайською мовою)
9. Сун Цунінь. Довідник з хорового мистецтва. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 2000. 709 с
10. Ц. Люй. Хорова культура в Китаї в ХХ сторіччі: основні віхи становлення. *Humanity space International almanac*. Vol. 10, № 5, 2021. С. 611–619.
11. Цяо Банлі. Дослідження сучасної китайської хорової творчості малої та середньої форм (学位论文 乔邦利 《中国当代中小型合唱创作研究》南京 南京艺术学院 2010年 10页) : Dissertation. Nanjing Un-ty of the Arts, Nanjing, 2010, 10) (китайською мовою).
12. Wenzhuo Z. Exploring and Listening to Chinese Classical Ensembles in General Music. *General Music Today*. 2017. Vol. 1. № 3. P. 20–35.
13. Wong J. Chinese Musical Culture in the Global Context – Modernization and Internationalization of Traditional Chinese Music in Twenty-First Century. *Chinese Culture in the 21st Century and Its Global Dimensions*. 2020. Vol. 1. № 3. P. 105–122.

REFERENCES:

1. Wang Yuhe. (1989). Choral music of modern China (1946-1976). Research on music. Beijing, 2, 20–23. [in Chinese].
2. Gui Junjie. (2020). The evolution of choral culture in Shanghai in terms of interaction with the traditions of European musical art [*Evolutsiia khorovoi kultury Shankhaiu v aspekti vzaiemodii z tradytsiamy yevropeiskoho muzychnoho mystetstva*]. Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. Issue 127. Pp. 137–147. URL: <http://psl.onu.edu.ua/index.php/2522-4190/article/view/213890> [in Ukrainian].
3. Ren Xiulei. (2010). Research on Chinese Choral Creation Thinking in the 20th Century [*Doslidzhennia kytaiskoi khorovoi tvorchosti v KhKh stolitti*]. Beijing: Central Conservatory of Music. 2010, 31 p. [in Chinese].
4. Kaisen Yang. (2019). European origins of choral art in China [*Yevropeiski vytoky khorovoho mystetstva Kytaiu*]. *Culture Of Ukraine*. Kharkiv, 2019. Issue 63. Pp. 65-75. URL: <http://ku-khsac.in.ua/article/view/159288> [in Ukrainian].
5. Liu Fan, Stakhevich H.O. (2022). Choral art of China in the second half of the 20th century: a historical and stylistic excursion [*Khorove mystetstvo Kytaiu druhoi polovyny KhKh stolittia: istoryko-stylovyi ekskurs*]. Musicological opinion of the Dnipropetrovsk region: a collection of scientific works of the Dnipropetrovsk Academy of Music named after M. I. Hlinka. Dnipro, 2022. Issue 22 (1). Pp. 141-156. DOI 10.33287/222211 [in Ukrainian].
6. Liu Jingzhi. (2009). History of new Chinese music. Hong Kong. 853 p. [in Chinese].
7. Lian Liu. (2013). State and trends of development of choral art in China [*Sostoianye y tendentsyy razvytyia khorovoho yskusstva v Kytai*]. *Culture of Ukraine: collection of sciences*. Kharkiv, 2013. Vol. 42. Pp. 80–87 [in Ukrainian].
8. Ma Gashun. (2002). New publications on the art of choral singing [*Novi vydannia z mystetstva khorovoho spivu*]. Shanghai, 2002. Issue 5. 50 p. [in Chinese].
9. Sun Tsunin. (2000). Handbook of choral art [*Dovidnyk z khorovoho mystetstva*]. Shanghai: Shanghai Music Publishing House. 709 p. [in Chinese].
10. Ts. Liu. Choral culture in China in the 20th century: the main milestones of development [*Khorova kultura v Kytai v XX storichchi: osnovni vikhy stanovlennia*]. *Humanity space International almanac*. Vol. 10, Issue 5, 2021. P. 611–619 [in Ukrainian].
11. Qiao Bangli. (2010). Research on Chinese Contemporary Small and Medium-Sized Chorus Creation [*Doslidzhennia suchasnoi kytaiskoi khorovoi tvorchosti maloi ta serednoi form*]. Nanjing, 2010. 10 p. [in Chinese].
12. Wenzhuo Z. (2017). Exploring and Listening to Chinese Classical Ensembles in General Music. *General Music Today*. Vol. 1. № 3. P. 20–35. [in English].
13. Wong J. (2020). Chinese Musical Culture in the Global Context – Modernization and Internationalization of Traditional Chinese Music in Twenty-First Century. *Chinese Culture in the 21st Century and Its Global Dimensions*. Vol. 1. № 3. Pp. 105–122. [in English].

УДК 792.54.071.2(493):78.03'06

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-6>

Михайло МАРКОВИЧ

заслужений артист України, соліст-вокаліст Харківської обласної філармонії, старший викладач кафедри сольного співу та оперної підготовки, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0001-6541-6953

Бібліографічний опис статті: Маркович, М. (2023). Репертуарна політика оперного театру *La Monnaie* в контексті європейських тенденцій сьогодення. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 38–44, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-6>

**РЕПЕРТУАРНА ПОЛІТИКА ОПЕРНОГО ТЕАТРУ «LA MONNAIE»
В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ СЬОГОДЕННЯ**

Статтю присвячено діяльності національної опери Бельгії «*La Monnaie*», історія та сучасний стан котрої маловідомі в Україні. Репертуар творчого колективу театру «*La Monnaie*» засвідчує, наче у дзеркалі, загальні тенденції інтерпретації європейської опери. Актуальність проблеми зумовлена відсутністю інформації про цей славетний театр у вітчизняній оперології. Мета статті – висвітлити засади репертуарної політики національного оперного театру «*La Monnaie*» в аспекті виконавського бачення. Методи дослідження зумовлені специфікою музично-театральної практики і відносяться до когнітивного музикознавства: історико-жанровий – визначає компендіум законів драматургії та виконавських традицій європейської опери за 400 років її існування; стильовий аналіз оперної вистави скеровує на розуміння музичного твору через мислення композитора як підґрунтя для подальшої інтерпретації постановниками (режисером/диригентом), зусилля яких розкриває інтерпретативний підхід. Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що представлений матеріал є першим досвідом аналізу театральної практики «*La Monnaie*» в світлі інтерпретації оперної класики XIX ст.: зокрема, «Тангейзер» Р. Вагнера (під орудою режисера Яна Фабра і японського диригента Кадзуші Оно, 2004 рік) та «Аїда» Дж. Верді (режисер – Статіс Ліватинос; диригент – Ален Алтіноглу, 2017 рік) та інші. У світлі наукових дискусій щодо сучасних трансформацій опери в якості ознаки постмодерну постають дві тенденції – режисерський театр (націлений на оновлення візуально-сценічного ряду) та «опера диригента», які виборюють уявлення про оперу як невмирущий жанр новоєвропейської культури. У висновках автор відстоює «оперу диригента» як спосіб збереження оперної класики іманентними засобами вокально-музичної ідентичності (відповідності) композиторському першоджерелу. Опора на музично-критичну думку додають об'єктивного підґрунтя суб'єктивним міркуванням автора, обізнаного з сучасною практикою театру.

Ключові слова: національна опера Бельгії «*La Monnaie*», репертуар, синтез мистецтв, режисерський театр, опера диригента, інтерпретаційне мислення, артист-вокаліст, сценічний часопростір.

Mykhailo MARKOVYCH

Honored Artist of Ukraine, a Soloist at Kharkiv Philharmonic Society, Senior Lecturer at the Solo Singing Department at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11/13 Maidan Konstytutsii, Kharkiv, Ukraine, 61003

ORCID: 0000-0001-6541-6953

To cite this article: Markovych, M. (2023). Repertuarna polityka opernoho teatru *La Monnaie* v konteksti yevropeiskykh tendentsii sohodennia [Repertoire policy of the Opera House of *La Monnaie* in the context of current European trends]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 38–44, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-6>

**REPertoire POLICY OF THE OPERA HOUSE
OF LA MONNAIE IN THE CONTEXT OF CURRENT EUROPEAN TRENDS**

Resolving the contradictions surrounding any modern musical theatre is an urgent need for musicology. The history and activities of the National Opera House of Belgium, *La Monnaie*, are relatively little known in Ukraine. The repertoire policy of the creative team reflects the general trends in the interpretation of European opera in the postmodern era. The urgency of the topic is stipulated by the lack of information about the famous theatre in the national opera science.

The purpose of the article is to highlight the principles of the repertoire policy of the leading opera house La Monnaie in the aspect of the performing vision of this problem using the example of two operas ("Tannhäuser" by R. Wagner and "Aida" by G. Verdi). Research methods are determined by the specifics of the selected material: historical-genre – reveals the evolution of European opera and its stylistic dynamics through the laws of musical drama; individual-stylistic – provides awareness of the composer's thinking principles; interpretative – attests to the interpretation of an opera composition by directors, conductors, and performers who fight for their own vision of its modern existence.

In the light of scientific discussions about opera and its modern transformations, there are two trends – regie-theatre and "conductor's opera", which demonstrate the idea of an immortal genre of new European culture in the context of postmodern culture.

The content of repertoire policy as a problem is revealed through two types of creative leadership – a conductor or a director. And although the expression "creative tandem" is often used, in fact, these are different approaches to the existence of opera in modern conditions and an understanding of what, in fact, the modern audience needs. Who will capture the soul or mind of the viewer "live"? If it is a spectacular-visual series that tries to "modernize" the sound of music through the "weaving" of the stage space-time, then this is a victory for the director. He/she considers his/her mission more important because he/she is responsible for the commercial success of the project. (An example is the performance of R. Wagner's "Tannhäuser" opera in 2004, conducted by the brilliant Japanese conductor Kazushi Ono and directed by Jan Fabre). Regie-theatre is opposed by the "conductor's opera": G. Verdi's "Aida" of 2017 (director – Robert Wilson; conductor – Alen Altinoglu) is chosen as an example.

From the point of view of the performer-singer, the director's way of re-interpreting opera classics is becoming tiring, no longer justifies itself, the time of its dominance is passing. Obeying the director's idea while working on the realization of the music is a great responsibility, but there is no satisfaction: you often do not understand the idea, because you do not see the overall "picture". Of course, at rehearsals, the singer-artist must be a flexible and expressive representative of the director's ideas. However, the performance as a whole body has a primary source – the composer's score, which is a criterion for matching the work's past and its modernity. And here the singer's ear and heart work as a barometer for the weather outside the walls of the theatre. Falsity, excessive intellectualism, stupid taste – the public rejects it like a child rejects a bad toy!

Conclusions. According to the singers-artists, the duel for supremacy in the viable concept of opera between the director and the conductor takes place in favour of the conductor! If the director's interpretative thinking concerns the external form of the "reincarnation" of the opera composition, then the conductor's approach is the experience of preserving the internal form of the composition. The director is "obsessed" as a rule, on non-musical effects; the world of his/her "fantasies" aims to surprise the listeners with a visual sequence parallel to the music and preferably with "cognitive dissonance", as if to make them think, to surprise them. Certain socio-cultural, national-mental influences (motives) take place here. Critics are not always able to justify the individual personality of the director, who may not be knowledgeable in musical creativity, but conquers with the magic of charisma!

The conductor's interpretative thinking is a more natural way of communication for the vocalist: it is more harmoniously "superimposed" on the stage time-space. If the conductor breathes, as if singing, takes into account all other components of the opera text (tempo, plasticity of movement, psychological mood), then vocals are above all! This was the case at the beginning of the 20th century when the conductor's profession became clear and he/she took the place at the console like a theurgist! And so it should be in the 21st century after the challenges and frustrations of the director's dictate. The cited quotes from music critics add an objective basis to the author's subjective reasoning.

Key words: La Monnaie National Opera House, repertoire, synthesis of arts, director's theatre, conductor's opera, interpretative thinking, singer-artist, stage time-space.

Актуальність проблеми. Історія будь-якого театру тісно пов'язана з культурою народу та країною, в якій його було започатковано. Театр із демократичною назвою *La Monnaie* (з французької – «монета¹») не є виключенням. У 1830 році 25 серпня під час оперної вистави Д. Обера «Німа з Портічі» в театрі пролунав заклик «до зброї», що стало початком революції. Бельгія набула свободу як незалежна європейська держава. Цей факт свідчить про зв'язок суспільно-громадянського руху з мистецтвом як ознакою самоідентифікації нації. Архітектура будівля оперного театру декілька разів змінювала свій зовнішній вигляд; під впливом

часу щось втрачалося, і знову відновлювалося. Стіни «Ля Моне», наче живі свідки, зберігають пам'ять про багаторічну історію сходження театру до «вершин Парнасу». Знакові прем'єри, славетні імена диригентів, співаків, постановників, злети та падіння – багату історія театру й досі не отримала серйозного наукового обґрунтування його місця в європейській музично-виконавській культурі².

Розв'язання протиріч буття сучасного музичного театру є нагальною потребою вітчизняної музикології. У світлі численних наукових дискусій навколо інтерпретації класичної опери, починаючи від кінця 1970-х років, її новітні

¹ Можливо, назва театру пов'язана з тим, що його було побудовано на місці монетного двору, зруйнованого військом французького короля Людовика XV.

² Автор мав багаторічний досвід роботи у складі трупи національного театру опери «Ля Моне» як вокаліст і бачив процеси театрального буття, умовно кажучи, «із середини».

трансформації постають як знакова тенденція доби постмодерну, виборюючи уявлення про оперу та ставлення до неї як титульного жанру музично-театральної культури Західної Європи з часів бароко й до нині. Отже, актуальність проблемної теми обумовлена спробою автора «відкорегувати» наукові дискусії виконавськими рефлексіями на ґрунті відсутності інформації у вітчизняній оперології про театр «*La Monnaie*» та його творчі досягнення.

Мета статті – висвітлити загальні засади репертуарної політики національної опери Бельгії «*La Monnaie*» в аспекті виконавського бачення.

Матеріалом слугують театральні вистави на сцені Національної опери Бельгії «*La Monnaie*» «Тангейзер» Р. Вагнера 2004 року (під орудою режисера Яна Фабра і японського диригента Кадзуші Оно); «Аїда» Дж. Верді, режисери – Статіс Ліватинос (*Stathis Livathinos*) та Роберт Вілсон (*Robert Wilson*).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Про дискурс постмодерну в сучасному оперному мистецтві можна скласти досить повне уявлення зі статей українських фахівців: зокрема, М. Черкашиної про виставу «Тангейзер» в *Deutsche Oper Berlin* (Черкашина, 2012), А. Єфіменко (Єфіменко, 2012), Л. Мельник (Мельник, 2010). Автори пишуть досить критично про диктат режисури, що призводить до «конфлікту інтерпретації» (невідповідності музики та її візуально-сценічного втілення); підлягає сумніву право постановників будувати власну концепцію, наче «перпендикуляр до твору композитора і лібретиста», на що вказує М. Нестьєва у науковій розвідці з красномовною назвою «Режисер і композитор – односторонці чи супротивники?» (Нестьєва, 2012, с. 11). Відомості щодо вистав обраних вистав містять рецензії, які належать критикам К. Жоттран / *Claude Jottrand* (Jottrand, 2017), Б. Петерс / *Bruno Peeters* (Peeters, 2017), М. Дюмон-Мержей / *Martine Dumont-Mergeay* (Dumont-Mergeay, 2002), Н. Бланмонту / *Nicolas Blanmont* (Blanmont, 2004). Знайомство з тогочасною пресою (музично-критичною думкою) та існуючою практикою дає можливість для міркувань з приводу репертуарної політики, яка, наче дзеркало, висвітлює загальноєвропейські тенденції інтерпретації шедеврів музичної класики.

Виклад основного матеріалу дослідження. Опера – вершина музично-театральної «піраміди» мистецьких форм і жанрів, що охоплює спів і поезію (літературне лібрето), живопис і танок, сценографію і костюми, інженерію та акторську майстерність. Але ніхто не зможе заперечити апріорне верховенство музики серед інших видів мистецтва у синергії творчих зусиль мистецької спільноти, яким є колектив артистів театру (вокалістів, хористів, танцівників, оркестрантів). Сполучною ланкою різних мистецтв в єдиний живий організм оперної вистави є музичне мистецтво. Без Її Величності Музики «розсиплеться» ритм і пластика сценічно-видовищного хронотопу, затьмариться сюжетна «нитка», щезнуть радість від прекрасного вокалу й чуттєве задоволення від звучання оркестру, що супроводжує спів в оперному творі, наче дорогоцінний оберіг чудову картину.

Розпочнемо з запитання: які твори, за свідченнями архіву театру «Ля Моне», переважають серед всього багатства зробленого на потребу часу й вибагливої європейської публіки? Серед розмаїття класичних шедеврів оперного жанру новоевропейської традиції, що складають «наскрізну лінію», яка ніколи не переривалася в діяльності театру «Ля Моне», вирізняється кілька імен: Моцарт – Вагнер – Верді. Їхні твори складають фундамент репертуару столичного театру Бельгії за останні десятиліття.

З Моцарта почалася справжня *drama per musica*: драма людських характерів, вчинків, психології поведінки людини, яка кохає, ненавидить, виборює справедливість. Універсальний підхід до показу образу людини засобами музичної виразності характеризують «Весілля Фігаро» та «Дон Жуан». Точкою відліку репертуарної політики театру «Ля Моне» слугують саме ці два твори, наче уособлення духу молодості опери на всі часи.

Італійська комічна опера представлена в репертуарі творчого колективу оперою Г. Доніцетті «Дон Паскуале». Колись саме твір був презентацією молодих виконавців на сцені оперної студії – Малій камерній сцені «*La Monnaie*». Масштабні проекти, що потребували великого хору, сценографії, технічно-складних конструкцій, відбувалися на Великій сцені театральної зали, яка вражає величністю і розкішшю. Саме до таких сценічно-видовищних

шедеврів театрального мистецтва відносяться музичні драми Р. Вагнера та Дж. Верді.

Ім'я режисера Яна Фабра добре відоме, багато пишуть про його філософію, хореографію, сценографію (Blanmont, 2004). «Тангейзер» Р. Вагнера з'являється на сцені «*La Monnaie*» у 2004 році (з великою перервою після 1968 р.). Я. Фабр давно «зачарований» музичними драмами Р. Вагнера і вже кілька разів залучав його музику у своїх театральних проектах. Втілення вагнерівської ідеї «*Gesamtkunstwerk*» слугує сполучною ланкою всієї творчості Я. Фабра. «Тангейзер» співпав з особистим захопленням режисера легендою про провину і викуплення смертю. Однак на цей раз втілення опери німецького композитора є не тільки його дітищем, але й блискучого японського диригента Кадзуші Оно, який вперше постав перед брюссельською публікою (хоча відомо про його постанови інших творів Р. Вагнера у театрі Карлсруе).

Отже, «Тангейзер» існує в двох редакціях: в «Ля Моне» запропоновано паризьку версію, оскільки режисеру до душі можливість звернутися до хореографії в сцені «Грот Венери». Ян Фабр у спільній праці з колективом Національної опери Бельгії представляє історію мандрівного лицаря в пошуках справжнього кохання інноваційним чином, як з погляду драматургії, так і сценографії. Він працює з геометричними моделями: *коло* символізує життя/смерть в їх невід'ємності; *прямокутник* – протиставлення армії як владної сили та хрестового походу, за яким приховується ідея ймовірного очищення. Однак в сильній мірі відчувається авторська іронія і розчарування в цій ідеї: тому саме паломники одягнені в костюми клоунів. Так само Я. Фабр для показу жіночих образів обирає ідею еквівалентності, відмовляючись від дуалізму в трактуванні чуттєвості Венери та цнотливості Єлизавети. Режисер наполягає на взаємозалежності цих двох жінок; більш того, він додає образ Марії як архетип родючості матері-землі. Оточення вагітних жінок підкреслює домінуючу ідею-образ «вічної жіночості», який в його останніх творчих роботах, наче лейтмотив, повертається знов і знов. Тож блискучі вистави Я. Фабра є зразком «паритету» режисера та диригента на користь стилю мислення композитора та радість прихильників класики

(хоча і з додаванням пікантно-видовищних картин сценічного часопростору).

Однією з найулюбленіших столичною публікою є «Аїда» Дж. Верді. Отже, розповідь про диригентський триумф вистави, що відбулася 16 травня 2017 року на «Плас Монне 5» (адреса театру). Драматургія опери, побудована на контрастах сюжету (грандіозності/інтимності, героїки/лірики), стала серйозним викликом для режисера Статіса Ліватиноса, оскільки це – його перший досвід преображення концепції твору не драматичного, а *музичного*, чий сценічна реальність значно відрізняється від театральної драми. Відомий режисер добре розуміється на давньогрецькому театрі. Його постанови «Медеї» Еврипіда або «Іліади» Гомера вважають «ключем» до розуміння ліричного світу музичного шедевра пізнього Верді, – вважає критик Бруно Петерс (Peeters, 2017). На його думку, певні сцени справили враження (фінал другої дії – любовний дует під тою плитою, що скоро поховає закоханих); інші були менш переконливими. Критик відзначає, що «якщо сценічний декор своєю холодною позачасовою наготою міг справити враження при піднятті завіси (сіра скеля, як символ Небуття), то подальші його трансформації були непереконливими» (Peeters, 2017). Візуальний ряд позначений дратівливими дрібницями (тюлева завіса, що відтіняла задню частину сцени; безглузда хода солдатів «гусячим кроком» в момент триумфу Радамеса, або раби, які спочатку шалено шкрябають підлогу, а потім несподівано кричать).

В цілому режисерські «знахідки» відволікали від музичного буття героїв, оскільки не вписувалися в цілісну картину, а існували, як окремі «поверхи» одної будівлі. Більш того, візуальна складова вистави не компенсувалася режисурою музичної складової. Солісти-вокалісти, на щастя, були залишені «напризволяще». Однак їхній рівень майстерності був вражаючим. Жіночі персонажі чудово впоралися зі своєю роллю. Вокально домінувала гарна та напружена *Адіна Аарон* в партії прекрасної ефіопської принцеси. Вона поєднала у собі чудову музикальність із бездоганною віртуозністю, стриманою силою та вражаючими високими нотами. Дж. Верді не надав Амнеріс сольну партію: вона з'являється лише в дуетах і ансамблях: тож останній дует – зразкове виконання! *Нора Губіш* чудово вжилася в образ

жінки, яка заслуговує на повагу навіть в руйнів- ному коханні.

Звернемо увагу на іронію критика щодо співаків – на «перехресті» образу героя та вокально-сценічних вад: «Радамес Андреа Каре щосили намагався нав'язати себе, і його виконання “Селеста Аїда” було досить посе- реднім, як і його вокальна гучність в сцені тріумфу. На щастя, він виконав чудовий дует у III-й дії так само, як і в сцені в склепі, завер- шуючи виставу чистою красою кохання. Амо- насро Дімітріса Тіліакоса тремтить без жодного легато в арії “*Rivedrai le foreste imbalsamat*”. Добре окреслений образ короля Енріко Іорі вразив більше, ніж священик Рамфіс Джакомо Престія» (Peeters, 2017).

Тепер розповідь про іншу «Аїду». *Антоніо Панпано* та *Роберт Вілсон* об'єдналися заради творення найкращої концепції: їхня «Аїда» з переконливим акторським складом є містич- ною та водночас близькою сучасному глядачу через ідею *любові, яка долає смерть!* Кри- тики відразу визнали, що новітня вистава «*La Monnaie*» є однією з тих, що визначають «віху історії» театру. Як відомо, «Аїда» була написана для урочистостей з приводу Каїрської опери 24 грудня 1871 року на прохання віце-короля Єгипту. Однак це зовсім не екзотичний міф про війну (незважаючи на кілька сцен брутальної величі, на кшталт тріумфу Радамеса наприкінці другої дії). На думку постановників, це – найін- тимніша драма Верді про кохання, яка розкри- ває пізній оперний стиль геніального італійця.

Режисерська концепція Р. Вілсона засвід- чила, що «Аїда» є вершиною ліричного теа- тру Дж. Верді, завдяки втіленню теми любові та неймовірної сили емоційного впливу на свого слухача. Режисер вирішував хроно- пічні завдання: як створити контрасти сценічної реальності, в якій перебувають єгипетське вій- сько, колісничі, переможені ефіопські полонені і наступної миті – показати карколомні допити Амнеріс або нескінченно солодку смерть заму- рованих коханців. Р. Вілсон долає всі ці про- блеми *насиченим розвитком гіперзакодованої мови*, безперечно і чітко визначеної так, наче це його власний твір: ліризм постає ідеальною формою втілення шедевр Дж. Верді.

Опера сприймається як «гіпертекст», що об'єднує як спів, хореографію, так і візуальне середовище сценічної реальності (яскраві кос-

тюми Жака Рейно, виразні декорації). Осо- бливою є функція хорових сцен: за баченням Р. Вілсона, в них зосереджено оптику гранді- озного епосу війни – з одного боку; та пафосу кохання – з іншого. Світло та колір потрактовані як знаки драматичної колізії: через них відтво- рюється магія надприсутності *Я* автора-режи- сера, наче сучасної рефлексії у контрапункті до втіленого історичного сюжету. І ця взаємодія історії та сучасності настільки влучно «вбудо- вана» в загальну візуальну «картину», що зда- ється невід'ємною складовою режисерської партитури. Завдяки фізично-тілесній концен- трації психологічного буття героїв, відкидаючи чуттєвий спосіб поведінки артистів-солістів на користь етики «внутрішніх» жестів любові, режисер надає їм утаємничої глибини, а отже, істинного буття в мистецтві. Це один з най- успішніших проєктів Роберта Вілсона, в якому відбулося рідкісне задоволення від оперного вокалу в музичній драмі.

Щодо виконавців вистави, то М. Дюмон- Мержей відзначає «...динамічний баланс між італійським сопрано Нормою Фантіні (Аїда) та угорським мецо *Ілдіко Комлоші*. Обидві наділені величезними, теплими, однорідними та ідеально диригованими голосами, деякі проблеми інтонації Фантіні, незмінні міцність та інтенсивна присутність Комлоші, що надає Амнеріс надзвичайної людяності. *Йохан Бота* поєднує в собі крихкість і мужність Радамеса, завдяки точності інтонації та вмінню співати *forte* на високих частотах» (Dumont-Mergeay, 2002). Висновок критика звучить вельми крас- номовно: «Музиці немає чого заздрити візу- альному! Завдячуючи диригенту *Антоніо Пан- пано*, **звучання опери стає більш сучасним**, бо пізній Верді дозволяє зробити найінтимнішу історію про вічне кохання на ґрунті крайньої економії засобів музичної виразності. Щодо акторського складу, це – абсолютне вокальне блаженство, якому не заважає жодна сценічна слабкість завдяки контролю Роберта Вілсона!» (Dumont-Mergeay, 2002).

Проблеми репертуарної політики в сучас- ному музичному театрі розкривається через «дуель» – домінування двох типів лідерства: влади режисера або музиканта-диригента. Хто перехопить увагу глядача? музично-драматич- ний чи візуально-видовищний ряд, який під- корює око і через «плетіння» сценічного про-

сторю намагається «оновити» надто популярну музику. Це – позиція режисера, який вважає свою місію найважливішою, врешті-решт, відповідальною за комерційний успіх оперного проєкту.

З точки зору виконавця-співака режисерський спосіб *ре-інтерпретації* ідей композитора себе вже не виправдовує, є трохи набридлим, час його домінування вже минає. Підкорятися задумкам талановитої людини під час праці над втіленням музики – велика відповідальність, навіть задоволення, бо іноді не розумієш його задуму. Однак художнє ціле вистави постає в якості критерію відповідності зробленої режисерської версії оригіналу – партитури композитора. І тут вухо й серце виконавця-співака працює як барометр на погоду за стінами театру. Фальш, дурний смак, надмірний інтелектуалізм публіка відкидає, наче дитина невдалу іграшку! Тому можна зробити висновок: дуель на право верховенства в розбудові концепції класичної опери між режисером та диригентом відбувається на користь диригента!

Наголосимо на досконалості хорів під керівництвом Мартіно Фаджіані. Хорові сцени, незважаючи на химерні костюми, навіть єгипетською міфологією (шакали, соколи), склали фантастичну браму усієї опери. Чудовою є робота *Алена Алтіноглу*, завдячуючи якому театр «*La Monnaie*» на сучасному етапі дійсно розквітає. Його «нервова», але точна паличка, від прозорого вступу до струнних рухала дію вперед, до самої трагічної розв'язки. Кредо Верді – драма понад усе! Їй підкорюються темпи, хореографія малюнку ролей, неймовірні оркестрові соло. Все було під контролем диригента! Тому, завдячуючи Алену Алтіноглу, «*Аїда*» постає оперним шедевром, незважаючи на постановку, яка когось і розчарувати!

Думка критика К. Жоттрана свідчить про тяжіння до «режисерського диктату». Він пише так: «У керівників оперних театрів стало досить поширеною модою довіряти постановку професіоналам від театру чи кіно, тобто людям, які не мають сценічного досвіду, часто виявляють дуже слабе знайомство з оперним класичним репертуаром. Слід визнати, що Статіс Ліватінос – людина театру, і *поки що тільки театру*» (Jottrand, 2017). Хоча під час своєї першої постановки режисер демонструє велику повагу

до «духу» твору, в постійній турботі про «відповідність сучасності»: «Його бачення «*Аїди*» сфокусоване на трьох героях, їхніх емоціях, протиріччях, нерозривності любовних ситуацій, що приводять до трагедії. <...> У такий спосіб сюжет та ідея твору набувають універсального характеру, що й зумовило великий успіх!» (Jottrand, 2017).

Отже, музичний втілення опери Дж. Верді, разом із звучанням симфонічного супроводу заслуговують на найвищу похвалу. Творча команда «*La Monnaie*», стимульована новим лідером, досягла найкращого рівня часів Казуші Оно. Диригенту Алену Алтіноглу вдалося передати брюссельським артистам-вокалістам та оркестрантам запал і ентузіазм, яких давно не вистачало. Керуючи оркестром зі строгістю і водночас гнучкістю, диригент виявляє драматичні пружини опери, «вносить у її звучання справжню естетичну узгодженість, музичної красу чутливості», – пише К. Жоттран (Jottrand, 2017).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Інтерпретаційне мислення режисера в оперному театрі (*regie-oper*) стосується зовнішньої форми музично-оперного твору: фантазійні образи мають, як правило, позамузичну мотивацію (здивувати паралельним візуальним рядом, заінтригувати й збентежити слухача «когнітивним дисонансом»). Тут мають місце впливи «кліпового смаку», або інтелектуальний персоналізм мислення режисера, обізнаного на потребах не вибагливої музичної еліти, а широкої «кіношної» публіки. Звісно, режисер мислить багатьма мистецькими механізмами, ніж, наприклад, артист-вокаліст, «зациклений» на своєму образі! Але саме тому виконавці-співаки завжди на боці диригента в його змаганні з режисером. На наш погляд, інтерпретаційне мислення диригента – більш природне явище: він існує в музичному часопросторі та в сценічній реальності так повно і гармонійно, як того вимагає внутрішня форма твору (за Г.Ф. Гегелем). В той час як режисер відтворює величний фасад музичної вистави з огляду на зовнішню привабливість оперного твору нових соціокультурних умовах, «тут і зараз».

Істина з точки зору співака – учасника вистави – проста: диригент, так само як і режисер є **співтворцями**, толерантними до композиторської партитури як **знака Присутності**

автора серед постановників! Тому вони однаково мають враховувати усі складники оперного тексту, й насамперед, – вокал та оркестр як уособлення іманентно-музичної краси. Так було на межі ХХ століття, коли професія диригента унаочнилася як головна в сенсі екзистенції

сценічного буття музичного твору, утримавши місію апріорного спів-автора (інтерпретатора). Так має бути і нині, в процесі розвою оперного виконавства ХХІ століття після викликів і розчарувань режисерського диктату попередньої доби постмодерну.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Єфіменко А.Г. Режисерська інтерпретація оперної класики ХХ століття: Моріс Равель і Олександр Цемлінський на сцені Баварської державної опери. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського*. Науковий журнал. №3 (16), 2012. С. 84–89.
2. Мельник Л. Народження скандалу з духу критики: Regie-teatr та його віддзеркалення. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. Чайковського*. Вип. 89 : Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства : зб. ст. / ред.-упор. М. Р.Черкашина-Губаренко. Київ, 2010. С. 206–215.
3. Нестьєва М. Режисер і композитор – одностумці чи супротивники? *Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського*. Науковий журнал. №3 (16), 2012. С. 11–18.
4. Черкашина М. Оперний Берлін через двадцять років. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського*. Науковий журнал. №3 (16), 2012. С. 17–22.
5. Blannont, Nicolas (2004). Tannhäuser: Fabre, mais aussi Ono. URL: <https://www.lalibre.be/culture/musique/2004/06/08/tannhauser-fabre-mais-aussi-ono-P6N6OEMCI5BDBMV7WMEBT3XUO4/>
6. Dumont-Mergeay, Martine (2002). Aïda ou le triomphe de Robert. URL: <https://www.lalibre.be/culture/musique/2002/01/31/aida-ou-le-triomphe-de-robert-7MC7ENRYMVFBZO2ALIZHAOU4GA/>
7. Jottrand, Claude (2017). Le drame intime au cœur de la vision de Livathinos. URL: <https://www.forumopera.com/aida-bruxelles-la-monnaie-le-drame-intime-au-coeur-de-la-vision-de-livathinos>
8. Peeters, Bruno (2017). Aïda : un opéra de chef ? URL: <https://www.crescendo-magazine.be/aida-un-opera-de-chef/>

REFERENCES:

1. Yefimenko, A.H. (2012). Director's interpretation of operatic classics of the 20th century: Maurice Ravel and Oleksandr Zemlinsky on the stage of the Bavarian State Opera [Rezhyser'ska interpretatsiia opernoi klasyky XX stolittia: Moris Ravel i Oleksandr Tsemlynskyi na stseni Bavarskoi derzhavnoi opery]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I.Chaikovskoho. Naukovyi zhurnal. [Scientific journal of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. 3 (16), 84–89 [in Ukrainian].
2. Melnyk, L. (2010). Narodzhennia skandalu z dukhu krytyky: Regie-teatr ta yoho viddzerkalennia [The birth of scandal in the spirit of criticism: Regie-Theater and its reflection]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Suchasnyi opernyi teatr i problemy operoznavstva [Scientific Bulletin of National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Modern opera theatre and problems of opera science]*, 89, 206–215. Kyiv : NMAU im. P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].
3. Nestieva, M. (2012). Rezhyser i kompozytor – odnodumtsi chy suprotyvnyky? [Are the director and composer the same-minded opponents?]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I.Chaikovskoho. Naukovyi zhurnal. [Scientific journal of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. 3 (16), 11–18 [in Ukrainian].
4. Cherkashyna, M. (2012). Opernyi Berlin cherez dvadtsiat rokiv [Opera Berlin in twenty years]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I.Chaikovskoho. Naukovyi zhurnal. [Scientific journal of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. 3 (16), 17–22 [in Ukrainian].
5. Blannont, Nicolas (2004). Tannhäuser: Fabre, mais aussi Ono. URL: <https://www.lalibre.be/culture/musique/2004/06/08/tannhauser-fabre-mais-aussi-ono-P6N6OEMCI5BDBMV7WMEBT3XUO4/> [in French].
6. Dumont-Mergeay, Martine (2002). Aïda ou le triomphe de Robert. URL: <https://www.lalibre.be/culture/musique/2002/01/31/aida-ou-le-triomphe-de-robert-7MC7ENRYMVFBZO2ALIZHAOU4GA/> [in French].
7. Jottrand, Claude (2017). Le drame intime au cœur de la vision de Livathinos. URL: <https://www.forumopera.com/aida-bruxelles-la-monnaie-le-drame-intime-au-coeur-de-la-vision-de-livathinos> [in French].
8. Peeters, Bruno (2017). Aïda : un opéra de chef ? URL: <https://www.crescendo-magazine.be/aida-un-opera-de-chef/> [in French].

УДК 783.11

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-7>

Андрій ПОЦЕЛУЙКО

кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії, Національний університет «Львівська політехніка», вул. С. Бандери, 12, м. Львів, Україна, 79013

ORCID: 0000-0002-1078-7615

Бібліографічний опис статті: Поцелуйко, А. (2023). Цикл пасхальних піснеспівів Літургії Йоана Златоустого з Перемишльського рукопису середини XVII століття в контексті античних вчень про етос і катарсис. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 45–50, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-7>

ЦИКЛ ПАСХАЛЬНИХ ПІСНЕСПІВІВ ЛІТУРГІЇ ЙОАНА ЗЛАТОУСТОГО З ПЕРЕМИШЛЬСЬКОГО РУКОПІСУ СЕРЕДИНИ XVII СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ АНТИЧНИХ ВЧЕНЬ ПРО ЕТОС І КАТАРСИС

У статті здійснено філософсько-музичне дослідження етосу та катарсису циклу пасхальних піснеспівів моногосної Літургії Йоана Златоустого з Перемишльського рукопису середини XVII століття, а саме: «Христос нова пасха», «Світися, світися новий Ієрусалиме», «Течаху жени», «О божественного», «Ангел вопіяше», «О пасха велія», аналізуючи музичні елементи кожного піснеспіву. Описано музичні форми через які виявляється етос і катарсис. З'ясовано, що в цих пасхальних творах застосовані всі види ладів, які Платон та Аристотель називали етичними, і які спонукали до катарсистичного прояву. У піснеспіві «Христос нова Пасха», дорійський лад схиляє до катарсистичного примирення «воземляй всего мира гріхи». У піснеспіві «Світися, світися новий Ієрусалиме» чергуванням фрігійського та дорійського ладів підсилено катарсистичну кульмінацію «ти же чистая». Завершення фраз дорійським та фрігійським ладом у піснеспіві «Течаху жени» дає початок катарсистичному прояву у слові-символі «воскресе». Найбільш виразно проявляє катарсистичне зняття страждання фраза «воскресе тридневно от гроба», що супроводжується фрігійським та лідійським ладом у пасхальному творі «Ангел вопіяше». Виявлено кульмінаційне напруження, що призводить до амфотерності звучання, яке в свою чергу створює хіазму, перехрещення радісних і сумних емоцій, що найбільш яскраво показано у творі «Ангел вопіяше». Визначено особливості пунктирного ритму у піснеспіві «Течаху жени» та ломбардського ритму у піснеспіві «Світися, світися». Виокремлено фрігійський, дорійський та лідійський лади, які гармонійно поєднуються між собою та призводять до катарсистичної емоції. На основі дослідження музичного тексту в циклі пасхальних піснеспівів зроблено висновок, що метод аналізу музичних форм через етос і катарсис є перспективним підходом для філософсько-музичного розуміння сакральних творів.

Ключові слова: філософія музики, пасхальний піснеспів, катарсис, етос, хіазма, лади.

Andriy POTSELUIKO

PhD (Philosophy), Associate Professor of The Philosophy Department, Lviv, Polytechnic National University, 12 S. Bandera street, Lviv, Ukraine 79013

ORCID: 0000-0002-1078-7615

To cite this article: Potseluyko, A. (2023). Tsykl paskhal'nykh pishnespiviv Liturhiyi Ivana Zolotoustoho z Peremyshl's'koho rukopysu seredyny XVII st. u konteksti antychnykh vchen' pro etos i katarsys [A cycle of Paschal hymns from the Liturgy of John Chrysostom from a mid-seventeenth-century manuscript from Przemyśl in the context of ancient doctrines of ethos and catharsis]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 45–50, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-7>

A CYCLE OF PASCHAL HYMNS FROM THE LITURGY OF JOHN CHRYSOSTOM FROM A MID – SEVENTEENTH-CENTURY MANUSCRIPT OF PRZEMYSL IN THE CONTEXT OF ANCIENT DOCTRINES OF ETHOS AND CATHARSIS

The article presents a philosophical and musical study of ethos and catharsis in the cycle of Easter hymns of the monophonic Liturgy of John Chrysostom from the Przemyśl manuscript of the mid-seventeenth century, namely: "Christ is the new Easter", "Shine, shine new Jerusalem", "Myrrh-bearing women", "O divine", "Angel cries out", "O Easter is great", analysing the musical elements of each hymn. The musical forms of each individual work included

in the cycle of Easter hymns are described, through which ethos and catharsis are revealed. It is found that in each Easter piece all kinds of ethical modes according to Plato and Aristotle are used, which led to cathartic manifestation. In the hymn "Christ is the New Pascha", the Doric mode encourages cathartic reconciliation: "take away the sins of the whole world". In the hymn "Shine, Shine New Jerusalem", the alternation of Phrygian and Dorian modes enhances the cathartic climax "you are pure". The ending of the phrases in the Doric and Phrygian modes in the hymn "Myrrh-bearing women" gives rise to the cathartic manifestation of "resurrection". The cathartic relief of suffering is most clearly manifested in the cathartic relief of "rising three days from the grave", accompanied by the Phrygian and Lydian modes in the Easter piece "Angel cries out". The author reveals the culminating tension that leads to amphoteric sound, which in turn creates chiasmus, the intersection of joyful and sad emotions, which is most clearly demonstrated in the work "Angel cries out". The peculiarities of the dotted rhythm in the hymn "Myrrh-bearing women" and the Lombard rhythm in the hymn "Shine, shine new Jerusalem" are determined. The Phrygian, Dorian, and Lydian modes are distinguished, which harmoniously combine with each other and lead to a cathartic emotion. Based on the study of the musical text in the cycle of Easter hymns, it is concluded that the method of analysing musical forms through ethos and catharsis is a promising approach for the philosophical and musical understanding of sacred works.

Key words: *philosophy of music, Paschal hymn, catharsis, ethos, chiasmus, modes.*

Актуальність теми та методологія дослідження. Вчення про етос і катарсис музичного мистецтва є важливим здобутком античних філософів, що й сьогодні має значення для філософії музики та теорії музичної терапії. В той період воно було домінуючою філософською концепцією сприйняття музики, яка дає нам можливість наблизитися до античного розуміння музики як феномену (Мішин, 2018, с. 537).

Аристотель, який розвинув вчення про катарсис, як очищення і виховання людини силою мистецтва, відзначав також виховне, очисне значення музики. Згідно з теорією Аристотеля після спілкування з музикою людина очищається, звільняється від переживань (Ford, 2004, с. 210)

Процес очищення через переживання, співпереживання музики емоціями відбувається катарсичною розрядкою. Катарсис поділяють на емоційний, естетичний та етичний. Емоційний катарсис – стан афекту, емоційного переживання твору мистецтва. Естетичний аспект катарсису проявляється тоді, коли з'являється почуття гармонії в поєднанні з красою. Його етичний аспект реалізується через позитивні почуття та переживання (Падалко, 2000, с. 23).

Кожна група ладів передбачала досягнення катарсису відповідного типу: 1) стриманого, 2) публічно-орієнтованого, 3) несамовитого. За часів Середньовіччя катарсис тлумачився лише у релігійному плані, як невід'ємна складова християнської культової обрядовості. Вчення греків, зокрема Піфагора і його прибічників, про музичний етос, попри те, що воно не задовольняло більш пізню, елліністичну епоху і тому піддавалося критиці, зберегло своє значення

для європейського Відродження. Та й вчення про афекти, що змінило його в XVII столітті, являло собою не що інше, як подальший розвиток античної теорії музичного етосу (Соловійов, 2018, с. 99).

Катарсичне переживання тісно пов'язане з музичним сприйняттям, що призводить до розрядки, яка відображається в емоціях: спочатку в риданні, опісля – заспокоєнні. «Музика є найбільш емоційним видом мистецтва, що викликає потрясіння, і як наслідок, катарсичне облегшення» (Young, 2021, с. 283).

Щодо дослідження впливу духовної музики з точки зору катарсичної функції, то слід зазначити, що у реципієнта сакрального музичного тексту відбувається емоційне потрясіння, яке згодом переходить в катарсичне заспокоєння (Карпенко, 2012, с. 119).

Священні мелодії, які збуджують душу до містичного екстазу- відновлюють її, вона знаходить в них зцілення і катарсис (Leag, 1992, с. 315).

Отже, дослідження специфіки етосу та катарсичних функцій українських сакральних творів є актуальною темою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед новітніх досліджень, дотичних до нашої тематики, в основі яких лежить вчення про етос та катарсис, можна виділити ряд праць українських і зарубіжних дослідників. Зокрема, С.Хіао у статті «Катарсичні аспекти інтерпретативного синтезу як основи оперного образу», аналізує процес здійснення катарсису музичним шляхом, в оперному творі (Хіао, 2022).

К. Яременко у своїй праці «Музична психотерапія» висвітлює механізм емоційної розрядки через музичний катарсис, що усуває негативні емоції розслабленням, працюючи зі

звуком, для підтримки фізичного, когнітивного, емоційного здоров'я (Яременко, 2020).

В. Соловійов у своїй роботі «Катарсис як ефект впливу музичного твору» звертає увагу на більш глибоке осмислення катарсичного стану. В поєднанні з музичним етосом у ньому посилюються інтелектуально – критичні тенденції (Соловійов, 2018).

М. Мельничук у статті «Сугестивно-катарсичні особливості музично-духовного мистецтва в контексті української релігійності» обґрунтовує катарсичні та сугестивні навантаження через призму сприйняття свідомістю українського музичного мистецтва релігійної спрямованості. Автор аналізує підходи дослідження катарсису духовного музичного мистецтва (Мельничук, 2021).

В. Мішин у статті «Вчення про музичний етос у класичну епоху» осмислює музичний етос античної доби, як домінуючу філософську концепцію сприйняття музики (Мішин, 2018).

В. Драганчук у посібнику «Музична психологія і терапія» описує етос музичного мистецтва, як такий, що мислився як феномен звукового напруження: гармоніки з мелодією, ритміки, метрики та цілісного музичного твору (Драганчук, 2016).

А. Карпенко у статті «Музичний катарсис як частина здоров'язберігаючих технологій навчання» трактує катарсис як оновлення світосприйняття та долучення особистості до мистецтва, збереження її духовного здоров'я через дотичність до музики (Карпенко, 2012).

А. Ford у книзі «Catharsis: The Power of Music in Aristotle's Politics» осмислює катарсис як музику без слів, зокрема те, наскільки природна сила музики, а саме мелодія, гармонія та ритм впливають на звичайних людей. Йдеться про релаксацію після праці та звільнення від турбот, а не про засіб донесення глибинних істин і цінностей. Катарсис трактується автором як нешкідливе вивільнення емоцій (яким би способом це не відбувалося), а не як інтелектуальне вдосконалення, що навчає людину правильному використанню емоцій (Ford, 2004).

J. Lear у праці «Katharsis» звертає увагу на те, що Аристотель під значенням «катарсис» мав на увазі очищення і вгамування емоцій. Він також відрізняв катартичні мелодії від етичних (Lear, 1992).

J. Young у статті «Assessing the Ethos Theory of Music» пропонує програму досліджень, яка оцінює вчення про етос Платона та Аристотеля, а також сформульовану у дев'ятнадцятому столітті Гербертом Спенсером теорію етосу (Young, 2021).

Виклад основного матеріалу. Предметом нашого дослідження є цикл пасхальних піснеспівів, що входять в Літургію Йоана Златоустого з Перемишльського рукопису XVII століття¹: «Христос новая пасха», «Світися, світися новий Ієрусалиме», «Течаху жени», «О божественаго», «Ангел вопияше», «О пасха велія». «Ці частини самостійні за своєю структурою, але об'єднані єдиним задумом. Кожна з частин має своє певне літургійне і богословське значення, що очевидно, і вплинуло на особливості музичного розвитку» (Балуцька, 2008, с. 129).

У дев'ятій пісні пасхального канону «Христос новая пасха», вже з першої фрази, завдяки ритмічному малюнку виразно окреслюється урочистий початок, що виявляє характер частини Христового воскресіння. Тут яскраво виражена проста двочастинна форма. У розспівуванні фрази «пасха» чітко окреслюється фрігійський лад, що за Платоном і Аристотелем вказує на радісний, благовісний дух. Дорійським ладом оспівана кульмінаційна фраза «агнец Божий». Цей лад втілює войовничий дух мужності згідно Платону та Аристотелю. Друге речення «живожертвенная жертва» – приводить нас до катарсичного примирення фрази «воземляй всего мира гріхи» (Літургія, 2008, с. 16).

«Світися, світися новий Ієрусалиме» починається яскраво вираженим ломбардським ритмом (гострім, синкопованим, в основі якого лежить послідовність короткого акцентованого звуку та довгого ненаголошеного). Тут бачимо наскрізну форму у вільному музичному розгортанні. Матеріал кожного речення тематично різний, незважаючи на чотириразове проведення однакового мотиву. Чергування фрігійського благовісного ладу «світися» з дорійським «ієрусалиме», «веселися» підсилюють розробкову частину.

¹ Літургія Йоана Златоустого з Перемишльського рукопису середини XVII століття / упор. Надія Балуцька, Наталя Сиротинська, ред. Кр. Ганнік і Ю. Ясіновський / Інститут Літургійних Наук Українського Католицького Університету, Lehrstuhl für Slavische Philologie der Bayerischen Julius-Maximilian Universität zu Würzburg [=Антологія візантійськослов'янської церковної монодії, 7]. Львів: в-во УКУ 2008.

Авгументація звуків (розтягнення) приводить до центральної кульмінації «ликуй нині», яка переходить в катарсичну кульмінацію «Ти же чистая» (Літургія, 2008, с. 16).

Проста двочастинна форма «Течаху жени» мелодично подібна до «Христос новая пасха», але з більш розгорнутою кульмінаційною серединою «держайте убо держайте», де з'являється лідійський оплакувальний, жіночий (за Платоном) лад. Видозмінена реприза «і возопийте» приводить до короткого епізоду «яко Христос воскрес» у висхідному терцевому русі пунктирного ритму. Кульмінаційне завершення дорійським ладом «воскресе» та фрігійським «от гроба» дає початок катарсичному прояву «воскресе воскрес» (Літургія, 2008, с. 17).

Найбільш художньо-стриманим піснеспівом пасхального циклу є «О божественного». Два перші його речення «о божественного, о любезного», «о сладчайшого» подібні між собою, з чітко вираженою каденцією. Вони характеризуються однаковими висхідними і низхідними секвенційними поспівками. Тут можна зустріти лідійський лад «обещался еси» і дорійський «радуемся». Спостерігається варіаційна форма: а, а1, а2, а3. (Літургія, 2008, с. 17).

Цікавий своєю структурою піснеспів «Ангел вопіяше». Яскраво виражена кульмінація «радуйся» приводить до амфотерності (Драганчук, 2016, с. 20), де світле почуття знаходить своє вираження в мінорі. Так виникає хіазма (там само, с. 20) перехрещення емоцій радісних та сумних «воскресе тридневно от гроба», що найбільш виразно проявляє катарсичне зняття страждання. Чергування фрігійського радісного ладу за Платоном і Аристотелем «і паки радуйся» з лідійським оплакувальним «діво радуйся» завершує музичну фразу (Літургія, 2008, с. 18).

Завершальним циклом пасхальних піснеспівів є гімн «О пасха велія». Лише на початку зустрічаємо мужній дорійський лад «слово божие», що підводить до центральної кульмінаційної фрази «сила подавай нам», і проявляє себе в катарсичному примиренні «причащатися в дни царствия твоего». Секвенційні звороти, низхідні та висхідні інтона-

ції надають мелодійності звучанню (Літургія, 2008, с. 18).

Висновок. На основі аналізу музичних форм циклу пасхальних піснеспівів моноголосної Літургії Йоана Златоустого з Перемишльського рукопису середини XVII століття, а саме: «Христос новая пасха», «Світися, святися новий Іерусалиме», «Течаху жени», «О божественного», «Ангел вопіяше», «О пасха велія», можна окреслити їх структурні особливості, через які виявляється етос і реалізується катарсичний ефект. В кожному пасхальному творі застосовані всі види ладів, які Платон і Аристотель визначали як етичні, та такі, що спонукають до катарсичного прояву. У піснеспіві «Христос новая Пасха», дорійський лад схиляє до катарсичного примирення «воземляй всего мира гріхи». У піснеспіві «Світися, світися новий Іерусалиме» чергуванням фрігійського та дорійського ладів підсилено катарсичну кульмінацію «ти же чистая». Завершення фраз дорійським та фрігійським ладом у піснеспіві «Течаху жени» генерує катарсичний прояв «воскресе». Найбільш виразно проявляє катарсичне зняття страждання фраза «воскресе тридневно от гроба», що супроводжується фрігійським та лідійським ладом у пасхальному творі «Ангел вопіяше», виявляючи кульмінаційне напруження, яке призводить до амфотерності звучання і створює хіазму, тобто перехрещення радісних і сумних емоцій. У піснеспіві «Світися, світися» застосовано ломбардський ритм, що надає гостроту фразі «новий Іерусалиме», на відміну від м'якості пунктирного ритму фрази «Христос воскрес» у піснеспіві «Течаху жени».

Отже, можемо констатувати, що фрігійський, дорійський та лідійський лади гармонійно поєднуються між собою та призводять до катарсичної емоції. Застосування напрацювань класиків античної філософії, щодо вивчення музичного етосу і катарсису разом з новітніми методами аналізу музичних форм є перспективним підходом для філософсько-музичного розуміння сакральних творів.

Подяка. Автор хотів би висловити подяку Балуцькій Н. М. за музикознавчу консультацію.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Балуцька Н.М. Літургія Йоана Златоустого з Перемишльського ірмоляя. / *Молоде музикознавство. Наукові збірники Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Вип. 20. Львів : Сполом, 2008. С. 128–134.

2. Драганчук, В.М. Музична психологія і терапія: навч. посіб. для студ. спец. «Музичне мистецтво» / В. Драганчук; передм. Л. Кияновської. Східноєвр. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016. 230 с.
3. Карпенко А.П. Музичний катарсис як частина здоров'язберігаючих технологій навчання. *Гуманітарний вісник. Педагогіка*. 2012. №27 С. 116–120.
4. Літургія Йоана Златоустого з Перемишльського рукопису середини XVII століття /упор. Н. Балуцька, Н. Сиротинська; ред. Кр. Ганнік і Ю. Ясіновський /Інститут Літургійних Наук Українського Католицького Університету, Lehrstuhl für Slavische Philologie der Bayerischen Julius-Maximilian Universität zu Würzburg [=Антологія візантійськослов'янської церковної монодії, 7]. Львів: в-во УКУ, 2008. 23 с.
5. Мельничук М.М. Сугестивно-катарсичні особливості музично-духовного мистецтва в контексті української релігійності. *Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. Релігієзнавство*, 2021. №2(90). С. 20–29.
6. Мішин В.Ю. Вчення про музичний етос у класичну епоху. *Молодий вчений*, 2018. №2. С. 537–542.
7. Падалка В.В. Катарсис етичний та естетичний. *Magisterium. Історико-філософські студії*. Національний університет «Києво-Могилянська академія», Київ. 2000. Вип. 3. С. 21–27.
8. Соловійов В.А. Катарсис як ефект впливу музичного твору. *Web of Scholar*, 2018. 2(20) Vol. 5 С. 98–102. <https://ws-conference.com/webofscholar>
9. Xiao C. Катартичні аспекти інтерпретативного синтезу як основи оперного образу. *Музичне мистецтво і культура*, 2022. 2(33). С. 175–187. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-15>
10. Яременко К.С. Музична психотерапія / К.С. Яременко // Актуальні напрями практичної психології і психотерапії : матеріали VIII Міжнар. наук.- практ. конф. молодих вчених, студентів та аспірантів (м. Харків, 16 груд. 2020 р.). Харків: ХНУВС, 2020. С. 224–227.
11. Ford A. 2004. Catharsis: The Power of Music in Aristotle's Politics. *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*. 2004. P. 309–336 <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199242399.003.0012>
12. Janko R. From Catharsis to the Aristotelian Mean. /R. Janko // *Essays on Aristotle's Poetics*; ed. A. Rorty. Princeton: «Princeton university press», 1992. P. 341–349.
13. Lear J. Katharsis. /J.Lear // *Essays on Aristotle's Poetics*; ed. A. Rorty. Princeton: «Princeton university press», 1992. P. 315–340.
14. Young J.O. Assessing the Ethos Theory of Music. *Disputatio*, 2021. Vol. 13, № 62. P. 283–297. doi: 10.2478/disputatio-2021-0015

REFERENCES:

1. Balutska, N.M. (2008). Liturhiya Yoana Zlatoustoho z Peremyshl's'koho irmoloya [Liturgy of John Chrysostom from the Peremyshl Irmoloy]. *Molode muzykoznavstvo – Young musicology*, 20, 128–134 [in Ukrainian].
2. Draganchuk, V.M. (2016). Muzychna psykhoholhiya i terapiya: pidruchnyk dlya studentiv spetsial'nosti «Muzychne mystetstvo» [Musical Psychology and Therapy: a textbook for students of the specialty «Musical Art»]. Lutsk: Volyn. nats. un-t im. Lesi Ukrayinky [in Ukrainian].
3. Karpenko, A.P. (2012). Muzychnyy katarsys yak chastyna zdorov'yazberihayuchykh tekhnolohiy navchannya [Musical catharsis as part of health-preserving educational technologies]. *Humanitarnyy visnyk. Pedagogika – Humanitarian Herald. Pedagogy*, 2012. №27. 116–120 [in Ukrainian].
4. Hannik, Cr. & Yasinovskiy, Y.P. (Eds.). (2008). Liturhiya Yoana Zlatoustoho z Peremyshl's'koho rukopysu seredyny XVII stolittya [Liturgy of John Chrysostom from the Przemysl manuscript of the mid-seventeenth century]. Lviv: v-vo UKU [in Ukrainian].
5. Melnychuk, M.M. (2021). Suhestyvno-katarsychni osoblyvosti muzychno-dukhovnoho mystetstva v konteksti ukrayin'koyi relihiynosti [Suggestive-cathartic features of musical and spiritual art in the context of Ukrainian religiosity]. *Visnyk Zhytomyr's'koho derzhavnoho universytetu im. I. Franka. Relihiyeznavstvo – Bulletin of Zhytomyr State University named after I. Franko. Religious studies*, №2(90). 20–29 [in Ukrainian].
6. Mishin, V.Y. (2018). Vchennya pro muzychnyy etos u klasychnu epokhu [The Doctrine of Musical Ethos in the Classical Age]. *Molodyy vchenyy – Young scientist*, 2. 537–542 [in Ukrainian].
7. Padalka V.V. (2000). Katarsys etychnyy ta estetychnyy [Ethical and aesthetic catharsis]. *Mahisterium. Istoryko-filosofs'ki studiyi – Magisterium. Historical and philosophical studies*. Natsional'nyy universytet «Kyevo-Mohylyans'ka akademiya», Kyiv. Vyp. 3. 21–27 [in Ukrainian].
8. Solovyov V.A. (2018). Katarsys yak efekt vplyvu muzychnoho tvoruv [Catharsis as an effect of the influence of a musical work]. *Web of Scholar*, 2(20) Vol. 5. 98–102 <https://ws-conference.com/webofscholar> [in Ukrainian].
9. Xiao C. (2022). Katartychni aspekty interpretatyvnoho syntezu yak osnovy opernoho obrazu [Cathartic aspects of interpretive synthesis as the basis of an opera image]. *Muzychne mystetstvo i kul'tura – Musical art and culture*, 2(33). 175–187 <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-15> [in Ukrainian].

10. Yaremenko K.S. (2020). Muzychna psykhoterapiya [Music psychotherapy]. /K. S. Yaremenko // *Aktual'ni napryamy praktychnoyi psykholohiyi i psykhoterapiyi – Current directions of practical psychology and psychotherapy : materials VIII International science – practice conf. of young scientists, students and postgraduates*, Kharkiv: KHNUVS, 224–227 [in Ukrainian].
11. Ford A. (2004) Catharsis: The Power of Music in Aristotle's Politics. *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*. 2004. 309–336 <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199242399.003.0012> [in English].
12. Janko R. (1992). From Catharsis to the Aristotelian Mean. / R. Janko // *Essays on Aristotle's Poetics*; ed. A. Rorty. Princeton: « Princeton university press», 341–349 [in English].
13. Lear J. (1992). Katharsis. / J.Lear // *Essays on Aristotle's Poetics*; ed. A. Rorty. Princeton: « Princeton university press», 315–340 [in English].
14. Young J.O. (2021). Assessing the Ethos Theory of Music. *Disputatio*, Vol. 13, № 62. 283–297 doi: 10.2478/disputatio-2021-0015 [in English].

УДК 78.03(477)«19/20»(092):781.2.087.68

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-8>

Світлана ЯКИМЧУК

доцент, заслужений працівник культури України, доцент кафедри хорового диригування, Інститут мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, вул. М. Хвильового, 7, м. Рівне, Україна, 33000

ORCID: 0009-0001-7177-6936

Юлія ОДАРЧУК

магістр кафедри хорового диригування, Інститут мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, вул. М. Хвильового, 7, м. Рівне, Україна, 33000

ORCID: 0009-0002-6116-516X

Бібліографічний опис статті: Якимчук, С., Одарчук, Ю. (2023). Стилістичні особливості хорового письма та творчості Богдани Фільц (на прикладі музичного твору «Богородице Діво»). *Fine Art and Culture Studies*, 2, 51–56, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-8>

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВОГО ПИСЬМА ТА ТВОРЧОСТІ БОГДАНИ ФІЛЬЦ (НА ПРИКЛАДІ МУЗИЧНОГО ТВОРУ «БОГОРОДИЦЕ ДІВО»)

Стаття розкриває стилістичні особливості хорового письма та композиторської творчості Богдани Фільц. Для досягнення цієї мети використовується метод аналізу дитячої хорової творчості та духовної хорової мініатюри «Богородице Діво», що наповнена різними виразовими засобами.

У піснях та дитячих хорових творах особливо яскраво розкривається вміння композиторки створювати яскраві музичні образи за допомогою стислих, але гранично виразних засобів, вміння викладати свої думки просто і розкуто. При цьому Богдана Фільц звертається до широкого кола різних поетів минулого і сучасності. Завжди керується близькою спорідненістю світоглядних позицій та спільними естетичними поглядами. У творчості Богдана Фільц пропагує ідеї духовного вдосконалення, оптимізму, національного самоствердження, патріотизму, любові до природи та Батьківщини. Звернення до духовної музики на прикладі хорової мініатюри «Богородице Діво» розкриває композиторку як особу, що тонко відтворює нюанси психологічного стану. Твір має піднесений, одухотворений стримано-радісний характер. Дана хорова мініатюра не має яскравого сюжетного розвитку. Музика пов'язана з текстом молитви і має наскрізну будову. Базується за принципом безперервного розвитку та оновленні тематичного матеріалу у відповідності до розвитку сюжетної та психологічної лінії тексту. На процес формування композиції впливає ладотональний план гармонія і ритм. Ритміка твору гнучка, пластична з використанням малого та великого пунктиру. Мелодика твору позначена певною декламаційністю, що наближує твір до манери виконання церковних піснеспівів. Мелодія твору будується виключно на діатоніці, що теж характерно для духовної музики.

Отже, Богдана Фільц належить до плеяди композиторів, які володіють даром писати музику щиро, мелодійно і водночас свіжо позначену неповторним індивідуальним характером.

Ключові слова: творчість Богдани Фільц, виразові засоби, музичні жанри, хорова мініатюра, духовна музика.

Svitlana JAKYMCUK

Associate Professor, Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor of the Department of Choral Conducting, Institute of Arts of Rivne State University for the Humanities, 7M. Khvylovogo street, Rivne, Ukraine, 33000

ORCID: 0009-0001-7177-6936

Yuliia ODARCHUK

Master of the Department of Choral Conducting, Institute of Arts of Rivne State University for the Humanities, 7, M. Khvylovogo street, Rivne, Ukraine, 33000

ORCID: 0009-0002-6116-516X

To cite this article: Jakymcuk, S., Odarchuk Yu. (2023). Osoblyvosti muzychnoho etosu monohol-osnoyi Liturhiyi Yoana Zlatoustoho z Peremyshl's'koho rukopysu seredyny XVII stolittya [Stylistic

peculiarities of choral writing and art of composer on the example of the musical work Bohdany Filts «Hail Mary»]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 51–56, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-8>

STYLISTIC PECULIARITIES OF CHORAL WRITING AND ART OF COMPOSER ON THE EXAMPLE OF THE MUSICAL WORK BOHDANY FILTS «HAIL MARY»

The article reveals Bohdana Filts' stylistic peculiarities of choral writing and art of composer. The method of Analysis of children's choral work and spiritual choral miniature "Hail Mary" filled with various means of expressions are used to achieve the aim of the article.

The ability of a composer to create bright musical images with the help of concise but expressive means, the ability to express one's thoughts simply and freely are clearly revealed in the songs and kid's choral compositions. Moreover, Bohdana Filts addresses a wide range of different poets of the past and present. She's always guided by a close affinity of worldview positions and common aesthetic views. In her works, Bohdana Filts promotes the ideas of spiritual improvement, optimism, national self-affirmation, patriotism, love for nature and the Motherland. Turning to spiritual music on the example of the choral miniature "Hail Mary" reveals the composer as a person who subtly reproduces the nuances of a psychological state. The work has a sublime, spiritual, restrained and joyful character. This choral miniature does not have a bright plot development. The music is connected with the text of the prayer and has an overall structure. It is based on the principle of continuous development and updating of the thematic material in accordance with the development of the plot and psychological line of the text. The forming process of a composition is influenced by the fret tone plan, harmony and rhythm. The rhythm of the work is flexible and plastic with the use of small and large dots. The melody of the work is marked by a certain declamation, which brings the work closer to the manner of performing church hymns. The melody of the piece is built exclusively on diatonic, which is also characteristic of spiritual music.

To sum up, Bohdana Filts belongs to the galaxy of composers who have the gift of writing sincere, melodic and at the same time fresh music marked by a unique individual style and character.

Key words: Bohdana Filts works, expressive means, musical genres, choral miniature, spiritual music.

Постановка проблеми. Хорова творчість другої половини ХХ ст. – це новий етап у культурному розвитку України, що характеризується значним стильовим оновленням композиторської творчості та активним розвитком концертно-виконавської діяльності. У цей період продовжують працювати такі відомі композитори, як Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, Ю. Мейтус, К. Домінчен, І. Шамо, М. Колесса, А. Кос-Анатольський та інші. У цей період прослідковуються якісно нові зрушення до проблем сучасності, до скарбів народної творчості, до фольклорних джерел, до нових образно-виражальних засобів, до камерності жанрів, а саме: опери, кантати, концерту, хорової п'єси й мініатюри. Серед українських композиторів, які продовжили і поєднали особливості духовної, світської та народної культури України минулого та сучасності і приділили значну увагу хоровій музиці, можна назвати таких митців, як Л. Дичко, В. Степурко, В. Польова, В. Губаренко, Г. Гаврилець, Б. Фільц та інші. Сучасні теоретики та музикознавці все частіше доносять думку про важливість збереження творчих надбань, що були накопичені композиторами ХХ століття, так як музична культура та освіта є дуже важливим фактором у розвитку цивілізації. В контексті цієї думки зупи-

нимось на творчості відомої композиторки сучасності Богдани Фільц, яка є Лауреатом премії ім. М. Лисенка, ім. В. Косенка, дипломантом і стипендіатом Фонду інтелектуальної співпраці «Україна ХХІ століття», кавалером Ордена Великомучениці Варвари, лауреатом конкурсу композиторів «Духовні псалми», кандидаткою музикознавства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість Богдани Фільц досліджують та представляють нові видання її творів науковці та музикознавці, зокрема, Н. Синкевич та Н. Зельман. Досліджує вокальну шевченкіану Б. Фільц та її фортепіанну музику М. Загайкевич. Розглядає виховання молодого покоління на принципах християнської моралі у процесі духовного відродження України М. Кушнір. До творчого доробку зверталася також музикознавець Л. Кияновська та Л. Шегда, яка подає інформацію у статтях «Домінуючі жанри у вокально-хоровій творчості для дітей» та «Хорова музика Б. Фільц: до проблеми комунікативності національних традицій у ситуації постмодернізму» та інших.

Метою статті – дослідити індивідуальні особливості композиторського стилю Б. Фільц на прикладі духовного твору «Богородице Діво»

Виклад основного матеріалу дослідження. Яскравим представником сучасної компози-

торської школи другої половини ХХ початку ХХІ століття була Б. Фільц. Кожний з напрямів її творчості, зокрема хорової, пов'язаний з багатовекторним процесом національного відродження України. На формування художнього стилю вплинула трансформація рис української народної та релігійної музики, тому образний світ її хорової творчості є дуже яскравим та різнобарвним.

Народилася композиторка 14 жовтня 1932 р. на Львівщині в м. Яворів. Дитинство пройшло в інтелігентній атмосфері. Батько був адвокатом та активним громадським діячем. Мати закінчила філософський факультет Львівського університету, володіла декількома мовами та грою на фортепіано. Батьки були засновниками музичної школи у Яворові. В цій школі навчались брат та сестри Богдани, влаштовувались концерти, святкові вечори, що свідчило про неймовірний культурний вплив на громаду містечка.

Саме в цій школі Богдана вперше зустріла та познайомилася з видатними митцями Західної України – В. Барвінським та С. Людкевичем, які були запрошені на один з таких вечорів і у майбутньому допомогли у становленні її як композиторки.

Період у Західній Україні з 1939 р. був непростий. Це час національних протиріч, заборон, репресій. Батько Богдани був заарештований і сім'ю «ворога народу» було заслано в Казахстан, внаслідок чого дівчинка рано втрачає батьків і лише в 1945 році вона та її сестри повернулися в Україну, де продовжила здобувати музичну освіту у спеціальній школі-десятирічці м. Львова по класу скрипки.

У 1958 році закінчила історико-теоретичний факультет Львівської консерваторії, з 1956–1959 роки викладає теоретичні дисципліни

у спеціальній музичній школі-десятирічці у Львові. У 1962 р. закінчує аспірантуру при Київському інституті мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М. Рильського АН України. За роки навчання розкрились вроджені музичні здібності композиторки, які допомогли набутти професійну композиторську майстерність (Летичевська, 2018, с. 1).

Серед щедрого композиторського доробку Богдани Фільц понад 400 музичних творів. Велику увагу композиторка приділила вокально-хоровій творчості для дітей. Відомими стали збірки: «Від льоду до льоду» (1965 р.), «Смерічка» (1973 р.), «Любимо землю свою» (1976 р.), «Хорові акварелі» (1982 р.), «Весняний дзвін» (1987 р.), «Земле моя» (1984 р.), «Світе тихий» (2000 р.), «Зацвіла в долині червона калина» (2007 р.), «Духовні хорові твори» (2005 р.), «В твоїй душі багатство», «Натхненна музикою та поезією». В авторських збірках, що побачили світ у видавництві «Посвіт» вміщено хорову й вокальну музику на вірші Т. Шевченка, І. Франка («Шукай краси, добра шукай»), Ліни Костенко «Калина міряє корали», «Золота коліска» оперу-казку «Лісова школа» (Сікорський, 2018, с. 24).

Для створення своїх композицій Богдана Фільц зверталася до творчості українських поетів: Т. Шевченка, Л. Українки, О. Олеся, М. Рильського, Л. Костенко, І. Франка, Д. Павличка, Н. Забіли та ін. (Німилович, 2015, с. 38).

Аналізуючи дитячі твори композиторки, важливо звернути увагу на те, як зручно написані твори для різного дитячого віку, влучно підібрані складнощі для розвитку вокальних навичок. В основному це різні ритмічні малюнки в голосах та повторення терцевих, секундових та хроматичних ходів вниз, що допомагають формувати інтонацію та слухові відчуття.

І ми до не-ї в гості йдем, во-на рос-те і ми рос-тем, і
і ми до не-ї в гості йдем, во-на рос-те і ми рос-тем, і
на рос-те і ми рос-тем і

Також слід звернути увагу на присутність хроматичних ходів у партії альту. Наступним елементом складності є акомпанемент, який не дублює мелодію, а спрямований

на розвиток гармонічного слуху. Водночас, з складнішими моментами хорової партитури, супровід може виконувати підтримуючу дію.



У творах для старшого шкільного віку найчастіше зустрічаються швидкі темпи: Allegro, Allegretto, Vivo. Використовуються у творах різні типи фактур, та змінний розмір для розвитку відчуття метроритму

У творах для молодшого шкільного віку композиторка пише у стриманих темпах – Andante, Andantino, Lento, використовуючи середню теситуру, скісний, розхідний рух мелодики у двоголосі та секвенційні ходи.



Важливо звернути увагу на цілісність та простоту стилю Богдани Фільц, завдяки якому її твори займають важливу роль в сьогоденні та є зразками у дитячих жанрах сучасності. Свій почерк та знання композиторка набувала з допомогою видатних композиторів-педагогів С. Людкевича та Л. Ревуцького. Вдумливо переосмисливши традиції вчителів, Богдана Фільц залишилася їм відданою. (Кияновська, 2007, с. 311).

традиції та засоби сучасної композиторської техніки. У духовних творах композиторки звукова палітра сповнена світла, радісного теплого відчуття божественної гармонії, що відтворює настрій, характер композиторки, її життєрадісність та закоханість у життя (Шегда, 2009, с. 53).

Період свого навчання у Києві вона згадує з теплом: «Адже це був час прилучення до нових знань і відкриттів, нового етапу творчого самоствердження і нових подій» Збірку солоспівів «Калина міряє корали» на вірші Ліни Костенко, яка була написана у 2013 році Богдана Фільц присвятила Левку Ревуцькому, який був її науковим керівником (Німилович, 2015, с. 38). Обидва геніальні вчителі культивували у мисткині зацікавленість не тільки здобутками української професійної творчості різних епох, а й до специфічних регіональних джерел, народності карпатського регіону, Лемківщини, Гуцульщини, буковинських та закарпатських мотивів (Белікова, 2019, с. 12).

У схожій стилістиці створюються драматургічно-композиційні процеси творів Б. Фільц на богослужбові тексти, так звані, богородичні пісні. Твори, які композиторка написала незалежно один від одного, незабаром були об'єднані авторкою в цикл «Три молитви до Пресвятої Богородиці», а все тому, що схожі по стилістиці. Твори написані на основі лірики гімну, специфіка якого часто зустрічається в українській церковно-музичній класиці. Поєднання кількох молитов у єдиний твір досить сміливий вчинок, що потребує серйозного осмислення жанрово-стилістичних закономірностей, віднайдених вдалих рішень, які не заважали б та не суперечили традиціям втілення образності в музиці (Шегда 2009, с. 54).

Працюючи у напрямку церковно-музичної творчості Б. Фільц бере за основу галицькі богослужбові традиції. Можна прослідкувати вплив митців (М. Вербицького, І. Лаврівського) на формування її власного неповторного стилю, основою для якого є незмінно народно-співочі

В сучасній хоровій духовній музиці засобами новаторської композиторської техніки оновлюються прадавні Богородичні гімни, створюються нові піснеспіви, що прославляють Діву Марію. Яскравим прикладом є твір Б.Фільц «Богородице Діво» написаний на канонічний текст із святої Літургії. Це духовний піснеспів православної церкви, що має піднесений, про-

світлений, одухотворений, стримано-радісний характер. Тематика твору – возвеличення Пречистої Діви Марії, яка «породила Спаса душ наших». Музика тонко відтворює нюанси психологічного стану, хоча ця хорова мініатюра не має яскравого сюжетного розвитку

Зміст молитви до Святої Богородиці діви Марії.

*Богородице Діво, радуйся, Благодатна Маріє,
Господь з тобою; Благословенна Ти між жонами*

*І благословенний плід утроби Твоєї,
Бо Ти породила Спаса душ наших.*

Богдана Фільц лише розширює рамки оригінального духовного тексту шляхом повторів для більш яскравого характеру твору та загострення уваги на змісті молитви. Однак текст кладеться на музику не послідовно, а тільки повторюються окремі фрагменти. Хорова мініатюра Б. Фільц «Богородице Діво» складається з 29 тактів і написана у наскрізній формі, що базується на принципі безперервного розвитку та оновленні тематичного матеріалу у відповідності до розвитку сюжетної та психологічної лінії тексту. Музика хору «Богородице Діво» тісно пов'язана з текстом молитви та має ознаки простої двочастинної форми. Твір має два періоди неквадратної будови. Перший з них охоплює 16 тактів, другий – 13. Перший період побудований на першій частині строфи молитви і поділяється на п'ять фраз по три такти кожна:

Богородице Діво, радуйся, Благодатна Маріє, Господь з тобою;

Він містить дві структурні побудови (9+7 тактів). Другий період починається словами молитви:

Благословенна Ти між жонами і благословенний плід утроби Твоєї, бо Ти породила Спаса душ наших.

Можна поділити на фрази по два такти (остання – 3 такти). Внутрішньо цей період є неподільний і є зразком наскрізної форми. Період структурно розширений через загострення уваги на змісті молитви. Ладотональний план і гармонія активно впливають на процес формування композиції та образів твору. Духовний пісенспів Богдани Фільц «Богородице Діво» написаний в тональності A-dur. Перший період хору є однотональним. У другому (19–20 т) відбувається відхилення

у паралельну тональність fis-moll (натуральний та гармонічний).

В наступній фразі «бо Ти породила Спаса» (21-й такт) методом співставлення знову з'являється A-dur. Повернення до початкової тональності приводить до логічної заокругленості, завершеності побудови. Мажорний лад звучить світло, натхненно, немов сяйво німба Спасителя, як спогад про Воскресіння Ісуса Христа і його вічне життя.

Гармонія твору «Богородице Діво» напрочуд яскрава, багата, своєрідна та барвиста (хоча це є характерною рисою усіх творів Б. Фільц). Композиторка використовує акорди усіх ступенів ладу, як в основному вигляді, так і в оберненнях, з пропущеними та неакордовими звуками. Поряд із традиційними акордовими структурами (T_3^5, S_3^5, D_3^5 та ін.) використовуються новоутворені, сучасні гармонії ($I_9, III_7, III_2, IV_7, IV_9, II_7$). У творі зустрічаються часті затримання, прохідні звуки, завдяки яким з'являються оригінальні, незвичні співзвуччя. Перший період твору закінчується на повній автентичній каденції – $K_4^6 D_3^5 T$. Тоніка ля-мажору звучить в унісон (октава у всіх голосах).

Хорова мініатюра завершується плагальним кадансовим зворотом – $IV_7 II_5^6 S_3^5 | I_9^{-7} | I_9^{-7} ||$

Ритміка твору цікава, гнучка, мінлива і пластична, вона повністю підпорядковується тексту і має великий вплив на виразність образів. Б. Фільц використовує у творі різноманітні тривалості нот, а також майже в кожному такті використовує інший ритмічний малюнок, пунктирний ритм. Впродовж всього твору немає жодної паузи, що допомагає передати єдність, цілеспрямованість руху мелодії. Фермата використовується лише один раз в кінці твору на останньому акорді. Мелодика твору, так як і ритміка, дуже поетична, повністю зливається зі словами. Кожна мелодична фраза впливає з характеру молитви і гнучкою лінією втілює смислову інтонацію тексту з елементами речитативно-декламаційного виконання, що виявляється перш за все у синтаксичному членуванні (по фразах та окремих відрізках тексту), а також у її кантіленності. Стрибки зустрічаються не часто, в основному на терцію, кварту і квінту. Мелодія хору «Богородице Діво» будується виключно на діатоніці, що теж характерно для духовної музики. Пізнаваність цього стилю зумовлюється романтичною піднесеністю, багатомірністю світлої, умиротвореної настроєності,

щирістю молитовних звертань і загальною споглядальністю.

Висновки. У статті розкрито індивідуальні особливості композиторського стилю Б. Фільц, зокрема, на прикладі музичного твору «Богородице Діво». Проаналізовано дитячі твори композиторки, які доступно написані для виконання дітьми різного віку.

Богдана Фільц є однією з тих щасливих композиторок, твори якої постійно виконуються

і малюками в дитячих садках і професіоналами, що опановують музичну науку у консерваторіях не лише в нашій країні, а й за її межами. Її авторські композиції мають свій індивідуальний стиль, світовідчуття, західноукраїнську фольклорну мелодику, що заворожує енергетикою тепла, щирості, позитивності. Найважливіше, що твори Богдани Фільц спрямовані до виховання любові до України, до Бога, до рідної землі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Белікова В. Висвітлення загальної характеристики музичної творчості Богдани Фільц. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2019. Вип. 9. С. 9–13.
2. Загайкевич М. Богдана Фільц: творчий портрет. Тернопіль : Астон, 2003. 144 с.
3. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст.: навчальний посібник. Чернівці : Книги – XXI, 2007. 424 с.
4. Кияновська Л. Українська музична культура. Київ : Дух і літера, 2017. 372 с.
5. Кушнірук О. Хорове свято – для Богдани Фільц. *Українська музична газета*. 2017. 4 (106) С. 6.
6. Летичевська О. Презентація нотних видань Богдани Фільц. *Українська музична газета*. 2018. 2(108). С. 1.
7. Німилович О. Нові видання творів Богдани Фільц. *Музика*. 2015. № 6 (408). С. 38–39.
8. Сікорська І. Ювілейний марафон триває: української композиторки й музикознавця Богдани Михайлівни Фільц. *Музика*. 2018. Вип. 6. С. 21–24.
9. Шегда Л. Стилістичні особливості хорових творів для дітей Б. Фільц на канонічні тексти. *Студії мистецтвознавчі*. 2009. № 2(26). С. 53–59. Режим доступу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/27605> (дата звернення: 02.02.2023)
10. Шегда Л. Хорова музика Богдани Фільц: до проблеми комунікативності національних традицій у ситуації постмодернізму. *Студії мистецтвознавчі*. 2014. Число 1. С. 82–86. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2014_1_12 (дата звернення: 06.02.2023)

REFERENCES:

1. Bielikova, V. (2009). Vysvitlennia zahalnoi kharakterystyky muzychnoi tvorchosti Bohdany Filts [Elucidation of the general characteristics of Bohdana Filts' musical work]. *Aktualni pytannia mystetskoï pedahohiky*. Vyp. 9. S. 9–13. [in Ukrainian].
2. Zahaikevych, M. (2003). Bohdana Filts: tvorchy portret [Bohdana Filts: a creative portrait]. Ternopil : Aston, 144 s. [in Ukrainian].
3. Kyianovska, L. (2007). Halytska muzychna kultura XIX–XX st. [Galician musical culture of the 19th-20th centuries]: *navchalnyi posibnyk*. Chernivtsi : Knyhy – XXI, 424 s.
4. Kyianovska, L. (2017). Ukrainska muzychna kultura [Ukrainian musical culture]. *Kyiv : Dukh i litera*, 372 s. [in Ukrainian].
5. Kushniruk, O. (2017). Khorove sviato – dlia Bohdany Filts [Choir holiday – for Bohdana Filts.]. *Ukrainska muzychna hazeta*. 4 (106) S. 6. [in Ukrainian].
6. Letychevska, O. (2018). Prezentatsiia notnykh vydan Bohdany Filts [Presentation of sheet music editions by Bohdana Filts]. *Ukrainska muzychna hazeta*. 2(108). S. 1. [in Ukrainian].
7. Nymylovych, O. (2015). Novi vydannia tvoriv Bohdany Filts [New editions of works by Bohdana Filts]. *Muzyka*. № 6 (408). S. 38–39. [in Ukrainian].
8. Sikorska, I. (2018). Yuvileinyi marafon tryvaie: ukrainskoï kompozytorky y muzykoznavtsia Bohdany Mykhailivny Filts [The jubilee marathon continues: Ukrainian composer and musicologist Bohdana Mykhailivna Filts]. *Muzyka*. 2018. Vyp. 6. S. 21–24. [in Ukrainian].
9. Shehda, L. (2009). Stylistychni osoblyvosti khorovykh tvoriv dlia ditei B. Filts na kanonichni teksty [Stylistic features of choral works for children by B. Filts on canonical texts]. *Studii mystetstvoznavchi*. 2009. № 2(26). S. 53–59. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/27605> (data zvernennia: 02.02.2023) [in Ukrainian].
10. Shehda, L. (2014). Khorova muzyka Bohdany Filts: do problemy komunikatyvnosti natsionalnykh tradytsii u sytuatsii postmodernizmu [Choral music by Bohdana Filts: to the problem of communicativeness of national traditions in the situation of postmodernism]. *Studii mystetstvoznavchi*. Chyslo 1. S. 82–86. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2014_1_12 (data zvernennia: 06.02.2023) [in Ukrainian].

ЗМІСТ

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Ольга БЛІНСЬКА

ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ В ОБ'ЄКТИВІ МУЗИКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ
ПОДРУЖЖЯ ОСИПА ЗАЛЕСЬКОГО І ГАЛИНИ ЛАГОДИНСЬКОЇ-ЗАЛЕСЬКОЇ
НА СТОРІНКАХ ЖУРНАЛУ «ОВИД».....3

Михайло ГОНЧАРОВ

ФЕНОМЕН КОНЦЕРТНОСТІ НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ГІТАРИ З ОРКЕСТРОМ
«АРАНХУЕС» ХОАКІНО РОДРІГО.....10

Андрій ЗАРИЦЬКИЙ, Віктор МРОЧКО

ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНИХ НАВИЧОК ЗДОБУВАЧІВ
ВИЩОЇ ОСВІТИ У КЛАСІ ЕСТРАДНОГО СПІВУ.....16

Вікторія КАШАЮК

АРХЕТИПИ ТВОРЧОСТІ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА
У ХУДОЖНЬОМУ МИСЛЕННІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ.....22

Лю ФАНЬ

КИТАЙСЬКЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО ДОБИ «КУЛЬТУРНОЇ РЕВОЛЮЦІЇ»:
ПЕРІОД КРИЗИ ЧИ МОДЕРНІЗАЦІЯ?31

Михайло МАРКОВИЧ

РЕПЕРТУАРНА ПОЛІТИКА ОПЕРНОГО ТЕАТРУ «LA MONNAIE»
В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ СЬОГОДЕННЯ38

Андрій ПОЦЕЛУЙКО

ЦИКЛ ПАСХАЛЬНИХ ПІСНЕСПІВІВ ЛІТУРГІЇ ЙОАНА ЗЛАТОУСТОГО
З ПЕРЕМИШЛЬСЬКОГО РУКОПІСУ СЕРЕДИНИ XVII СТОЛІТТЯ
В КОНТЕКСТІ АНТИЧНИХ ВЧЕНЬ ПРО ЕТОС І КАТАРСИС.....45

Світлана ЯКИМЧУК, Юлія ОДАРЧУК

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВОГО ПИСЬМА ТА ТВОРЧОСТІ БОГДАНИ ФІЛЬЦ
(НА ПРИКЛАДІ МУЗИЧНОГО ТВОРУ «БОГОРОДИЦЕ ДІВО»)51

CONTENTS

MUSICAL ART

Olha BILINSKA

THE CREATIVITY OF UKRAINIAN COMPOSERS IN THE OBJECTIVE OF MUSICOLOGICAL STUDIES OF THE SPOUSES OSYP ZALESKY AND HALYNA LAHODYNSKA-ZALESKA ON THE PAGES OF THE MAGAZINE "OVYD"..... 3

Mikhaylo HONCHAROV

THE PHENOMENON OF CONCERTNESS ON THE EXAMPLE OF GUITAR CONCERTO WITH AN ORCHESTRA «ARANJUEZ» BY JOAQUIN RODRIGO..... 10

Andrii ZARYTSKY, Viktor MROCHKO

STAGES OF FORMATION OF VOCAL AND TECHNICAL SKILLS OF HIGHER EDUCATION GRADUATE IN POP SINGING CLASS..... 16

Viktoriiia KASHAIUK

ARCHETYPES OF FRYDERYK CHOPIN'S WORK IN LESYA UKRAINKA'S ARTISTIC THINKING..... 22

Liu FAN

CHINESE CHORAL ART OF THE "CULTURAL REVOLUTION": PERIOD OF CRISIS OR MODERNIZATION?..... 31

Mykhailo MARKOVYCH

RÉPERTOIRE POLICY OF THE OPERA HOUSE OF LA MONNAIE IN THE CONTEXT OF CURRENT EUROPEAN TRENDS..... 38

Andriy POTSELUIKO

A CYCLE OF PASCHAL HYMNS FROM THE LITURGY OF JOHN CHRYSOSTOM FROM A MID – SEVENTEENTH-CENTURY MANUSCRIPT OF PRZEMYSL IN THE CONTEXT OF ANCIENT DOCTRINES OF ETHOS AND CATHARSIS..... 45

Svitlana JAKYMCUK, Yuliia ODARCHUK

STYLISTIC PECULARITIES OF CHORAL WRITING AND ART OF COMPOSER ON THE EXAMPLE OF THE MUSICAL WORK BOHDANY FILTS «HAIL MARY» 51

НОТАТКИ

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 2

Коректура • Ирина Николаївна Чудеснова

Комп'ютерна верстка • Оксана Іванівна Молодецька

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

Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 6,98. Замов. № 0623/393. 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.