

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

СЛОБОЖАНСЬКІ МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ

Випуск 1 (04), 2024



Видавничий дім
«Гельветика»
2024

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

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

Свідоцтво про державну реєстрацію: Серія КВ № 25403-15343Р від 15.02.2023 року

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

Галузь знань: культура і мистецтво
Спеціальність: 025 – Музичне мистецтво

Друкується згідно з рішенням вченої ради
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
Протокол № 7 від 26.02.2024 р.

Редакційна колегія:

Головний редактор:

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

Члени редакційної колегії:

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

Гельмут Льюс – доктор габілітований, професор, Лейпцизький університет

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

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

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

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

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

Стахевич О. Г. – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри хорового диригування, вокалу та методики музичного навчання, Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка

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

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

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

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

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

ISSN 2786-8214 (print)

ISSN 2786-8222 (online)

© Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка, 2024

ЗМІСТ

Бермес Ірина Лаврентіївна Музичний фестиваль як форма культуротворчої практики.....	7
Бойко Ірина Михайлівна Практичні рекомендації концертмейстера для самостійної роботи над музичним твором.....	12
Будянський Дмитро Васильович Театральний художник Іван Григорович Курочка-Армашевський: етапи життєвого та творчого шляху.....	16
Величко Оксана Богданівна, Маковецька Ірина Георгіївна Особливості розвитку музичної педагогіки та освіти доби Ренесансу в європейському та українському вимірах.....	21
Ден Еньї Основні етапи еволюції музичної взаємодії китайської та західної музичних традицій.....	26
Єрмоменко Наталія Олександрівна, Стахевич Олександр Григорович Народно-інструментальне виконавство Китаю.....	30
Калашникова Алла Ігорівна Тезаурус концертмейстера: системний підхід.....	35
Калиниченко Ярослав Олегович Жанри скрипкової музики у творчості харківських композиторів 1920–1930-х років.....	40
Кисельова Тетяна Іванівна Хорова складова інноваційної постановки “Les Huguenots” Дж. Мейєрбера в Мангаймі.....	46
Коденко Ірина Іванівна Актуальність інтерпретацій старовинної музики в сучасному культурному просторі (сторінками журналу “Early Music”).....	50
Козій Ольга Михайлівна Музично-образна семантика хорового твору С. Воробкевича на слова Т. Шевченка «Огні горять».....	56
Корякін Олексій Олексійович Стилістична зумовленість побудови віртуального простору у звукорежисурі джазової музики.....	60
Лінь Юлін Орієнтальні образи в європейській театральній музиці бароко.....	65
Макаренко Олександр Ігорович “Missa Luminosa” Олександра Родіна: оновлення жанру меси.....	70
Матюшенко-Матвійчук Валентина Володимирівна Вокальна підготовка на основі використання фонетичного методу.....	74
Новосадов Ярослав Григорович Мікрохроматика: пошук нових звукових можливостей у флейтовій музиці.....	79
Островський Станіслав Стефанович Нові методи формування звуковисотності на струнно-смічкових інструментах із використанням розширених технік.....	83
Приймак Соломія Іванівна Культуротворча місія співачки Зоряни Кушплер.....	93
Резнік Олена Сергіївна Мистецько-творчі постаті житомирського тріо баяністів «Гармонія».....	97
Руденко Олександр Концертні арії Вольфганга Амадея Моцарта.....	108
Сорокін Петро Олексійович Виконавська творчість трубачів України кінця XX – початку XXI століття.....	112
Тан Фань Репертуар Пекінського філармонічного хору 80–90-х років XX століття: жанрова та стильова панорама.....	117
Тарасюк Леся Михайлівна Роль психосоматики у формуванні вільного вокального звучання.....	122
Теремко Олександр Степанович Драматургічні функції кларнета в оперній творчості А. Сальєрі.....	126

Фоломєєва Наталія Аркадївна	
Становлення терміна «постбоп» у системі сучасного джазового виконавства.....	130
Цепух Ірина Олександрівна	
Барокові традиції в камерно-інструментальній музиці митця композиторської школи Чернігівського регіону України кінця XX – першої чверті XXI століття Олександра Іванька.....	136
Чжу Сиси	
Еволюція китайської інструментальної школи: історико-музикознавчий аспект.....	146

CONTENT

Bermes Iryna Musical festival as form of cultural creation.....	7
Boiko Iryna Practical recommendations for concertmaster in independent work on a musical work.....	12
Budyansky Dmytro Theatrical artist Ivan Grigorovych Kurochka-Armashevsky: stages of life and creative path.....	16
Velychko Oksana, Makovetska Iryna Features of the development of music pedagogy and education of the renaissance in the European and Ukrainian dimensions.....	21
Dan Enyi Main stages of the evolution of musical interaction between Chinese and Western musical traditions.....	26
Yeromenko Natalia, Stakhevich Oleksandr Folk instrumental performance of China.....	30
Kalashnykova Alla Thesaurus concertmaster: system approach.....	35
Kalynychenko Yaroslav Genres of violin music in the work of Kharkiv composers 1920–1930 years.....	40
Kyselova Tetiana Choral component in the innovative production of G. Meyerbeer’s “Les Huguenots” in Mannheim.....	46
Kodenko Iryna Actuality of Baroque music interpretations in contemporary cultural space (using the materials of “Early Music” journal).....	50
Kozii Olga Musical and imaginary semantics of the choral work by S. Vorobkevich to the words of T. Shevchenko “Flames are burning”.....	56
Koriakin Oleksii Stylistic conditions of the construction of virtual space in sound engineering of jazz music.....	60
Lin Youling Oriental images in European theatrical baroque music.....	65
Makarenko Oleksandr Oleksandr Rodin’s “Missa Luminosa” – an updated version of the mass.....	70
Matiushenko-Matviichuk Valentyna Vocal training based on using the phonetic method	74
Novosadov Yaroslav Microchromatics: the search for new sound possibilities in flute music.....	79
Ostrovskiy Stanislav New methods of pitch formation on stringed instruments using overtone techniques.....	83
Solomiya Priymak The cultural mission of singer Zoryana Kushpler.....	93
Rudenko Oleksandr Concert arias by Wolfgang Amadeus Mozart.....	108
Sorokin Petro Performing arts of Ukrainian trumpeters of the late 20th – the early 21st century.....	112
Tang Fan Beijing Philharmonic Chorus repertoire 1980–1990’s: Panorama of genres and styles.....	117
Tarasyuk Lesya The role of psychosomatics in the formation of free vocal sound.....	122
Teremko Oleksandr Dramatic function of the clarinet in the operatic works of A. Salieri.....	126

Folomieieva Nataliia	
Formation of the term “postbop” in the system of modern jazz performance.....	130
Tsepukh Iryna	
Instrumental traditions of the Baroque era in the chamber and instrumental music of the artist of the composing school of the Chernigiv region of Ukraine at the end of the 20'th – the first quarter of the 21'st century, Oleksandr Ivanko.....	136
Zhu Sisi	
Evolution of the Chinese instrumental school: historical and musicological aspect.....	146

МУЗИЧНИЙ ФЕСТИВАЛЬ ЯК ФОРМА КУЛЬТУРОТВОРЧОЇ ПРАКТИКИ

Бермес Ірина Лаврентіївна,

доктор мистецтвознавства, професор,
завідувачка кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
ORCID ID: 0000-0001-5752-9878

У період незалежності культурна політика як консолідуючий механізм українського суспільства набула нового статусу. На державному рівні культура позиціонується як система цінностей і соціальних кодів, які інтегрують суспільство, як ресурс розвитку спільноти, важливий чинник гармонійного розвитку особистості. Відповідно до вимог часу, здійснюється пошук ціннісно-смыслових орієнтирів культури, які ведуть до реалізації нових форм культурного життя, зокрема музичного. Це музичні фестивалі.

У статті підкреслено, що в сучасних умовах музичні фестивалі є однією з найбільш поширених форм культуротворення як різновиду духовного засвоєння дійсності, де співіснують традиції та новації, а творча діяльність виконавських колективів засвідчує їхню повноправну участь у культурному діалозі.

Наголошується, що активізація фестивального руху в період незалежності України зумовлена тим, що ця форма художньої практики якнайкраще виявляє здобутки музичного мистецтва. Саме проведення музичних фестивалів різного рівня (регіонального, усеукраїнського, міжнародного) сприяє творчій взаємодії між композиторами та виконавцями, інтеграції національних і субкультур у єдиний художній процес. Акцентується на суттєвому впливі музичних фестивалів на розвиток національного та світового музичного ринку, репрезентацію широкого кола композиторських творів, формування запиту та пропозиції на ті чи ті художні проекти.

Розглядаються особливості сучасних музичних фестивалів відповідно до соціокультурних обставин і запитів слухачької аудиторії. Підтверджено, що музичний фестивальний рух сприяє залученню до єдиного культурного простору нових форм, жанрів і видів музичного мистецтва. Показано, що його завданням є піднесення культурного рівня української громадськості, підтримка творчих колективів.

Ключові слова: музичний фестиваль, фестивальный проект, культуротворчість, культурний діалог, комунікація.

Bermes Iryna. Musical festival as form of cultural creation

During the period of independence cultural policy as a consolidating mechanism of Ukrainian society acquired a new status. At the state level culture is positioned as a system of values and social codes that integrate society as a resource for community development, and an important factor in the harmonious development of individuals. Meeting the demands of the time involves searching for cultural values and meanings that lead to the realization of new forms of cultural life including music. These are music festivals.

The article emphasizes that in modern conditions, music festivals are one of the most widespread forms of cultural creation as a variety of spiritual assimilation of reality, where traditions and innovations coexist, and the creative activities of performing groups confirm their full participation in cultural dialogue.

The article emphasises that the activation of the festival movement in the period of Ukraine's independence is due to the fact that this form of artistic practice best reveals the achievements of music. The organization of music festivals of different levels (regional, national, international) promotes creative interaction between composers and performers, the integration of national cultures and subcultures into a single artistic process. The significant impact of music festivals on the development of the national and global music market, the representation of a wide range of composer's works, and the formation of demand and proposals for various artistic projects is accentuated.

The article examines the features of contemporary music festivals in accordance with sociocultural circumstances and the demands of the audience. It is confirmed that the music festival movement contributes to the integration of new forms, genres, and types of music art into a unified cultural space. It is shown that its task is to raise the cultural level of Ukrainian citizenship and support creative groups.

Key words: music festival, festival project, cultural creation, rcultural dialogue, communication.

Вступ. На порубіжжі XX–XXI ст. складається нова художня картина світу, породжена складними процесами глобалізації, розвитком постіндустріальної моделі соціуму, потужним розвитком систем усвітньої комунікації (мережі «Інтернет»), іншими чинниками. Усе це впливає на світогляд людини, характер її взаємодії із суспільством, духовно-творче самовираження в царині музичного мистецтва. У сучасному світі постійно виникають нові форми культуротворчості, які вельми часто співіснують із традиційними, вносячи в музичний простір «світоглядні моделі» (за О. Заверухою) композиторської творчості.

Проведення музичних фестивалів у період незалежності української держави стало однією з найбільш важливих форм комунікації між людьми. Фестиваль упевнено ввійшов у художнє життя, виявив нові форми цього музичного дійства, актуалізував сучасні механізми взаємодії з органами управління культури, засобами масової інформації. Можна також спостерігати процес формування більш вимогливої фестивальної аудиторії, до складу якої входять слухачі з високими запитамі.

Актуальність статті продиктована активним поширенням і зростанням значущості музичних фестивалів

як невід'ємної частини національного художнього процесу, що сприяє інтеграції української музичної культури в європейський культурний простір.

Матеріали та метод. Фестиваль як форма культури і духовного життя суспільства є предметом уваги науковців у царині філософії культури та мистецтва (Ю. Афанасьєв, В. Бітаєв, О. Воєводін, Т. Гуменюк, С. Кримський, В. Личковах, С. Уланова), комунікації у сфері музичної культури, зокрема й музичних фестивалів (О. Берегова, Ю. Пучко-Колесник, О. Семашко), організації фестів (І. Бермес, К. Давидовський), розвитку фестивального руху (С. Зуєв, М. Швед).

Музичні фестивалі як творчі акції розкриваються у студіях і рецензіях музикознавців (А. Афоніна, Ю. Бентя, І. Бермес, О. Галузевська, О. Дьячкова, М. Загайкевич, С. Зуєв, Н. Костюк, А. Луніна, Л. Пархоменко, В. Редя, О. Рощенко, І. Сікорська, Г. Степанченко, Б. Сюта, Ю. Чекан, М. Черкашина-Губаренко, Л. Шаповалова, М. Швед, Р. Юсипей та інші).

Особливості сучасного фестивального процесу в українському музичному просторі розкриваються в дослідженнях Ю. Гожик, О. Дьячкової, М. Загайкевич, О. Зінкевич, О. Кавунник, Л. Кияновської, М. Копиці, В. Кузик, Л. Мельник, О. Рощенко й інших.

Методологічну основу статті становлять: системний метод – для комплексного дослідження музичного фестивалю як масштабного заходу, форми презентації та популяризації музичного продукту; культурологічний – для виявлення культуротворчого потенціалу музичних фестів як складного соціокультурного явища.

Результати. Музичний фестиваль – самобутнє соціокультурне явище, специфічна форма культурної комунікації між композиторами, виконавцями та слухачами. Він є реальною основою для ефективної комунікації – обміну творчим, соціальним і духовним досвідом, створення нових музичних опусів, досягнення результатів особистісного та колективного становлення. Умови організації комунікації передбачають наявність визначеного рівня грамотності комунікантів, вільного часу, орієнтації слухачів на інформаційний продукт. Розвитку плідної культурної комунікації учасників музичних фестивалів сприяють також забезпечення сприятливого музично-комунікативного середовища та вміле художньо-творче керування фестивальним дійством.

Фестивальний рух в Україні з року в рік активно входить до національного культурного простору, розгортаючи чимало цікавих музичних заходів, інтерес до яких щороку зростає. Музичний фестивальний рух сприймається як культурний феномен у просторі сучасності. Фестивальні проекти дають можливість пізнавати й оцінювати з позицій прикладного знання динаміку сучасного виконавського та творчого процесів, їх змістове наповнення, коло учасників тощо. Широке розповсюдження фестивальних акцій різного рівня – одна з важливих складових частин процесу глобалізації, розширення творчої міжкультурної комунікації.

Український фестивальний рух зумовлюється соціокультурними процесами. Наприкінці 1990-х рр. це проявилось у формуванні двох різновидів фестивалів, які

відображають прикмети діалогу культур: 1) фестиваль, який базується на рівноправній взаємодії учасників, що представляють національні традиції різних субетносів; 2) фестиваль, який ґрунтується на органічному злитті та синтезі різних стилів і жанрів музичного мистецтва. На сучасному етапі проведення музичних фестивалів має велике значення для збереження єдиного культурного простору України, адже інтенсивність гастрольної практики провідних українських колективів під час російської війни значно знизилася.

Розгляд фестивалю як організаційно-художньої форми функціонування музичного мистецтва – велими складне завдання. Ця сфера художньої діяльності є предметом поодиноких публікацій у періодиці, оглядів фестивальних подій в електронних засобах масової інформації, проте вона залишається на маргінесі інтересів фахівців у різних царинах знань (музикознавців, культурологів, менеджерів, маркетологів).

Фестивальний рух в українському культурному просторі в 1990-х рр. стрімко употужнювався і тепер більшість усіх подій музичного життя відбувається саме в рамках фестивалів, які проводяться впродовж календарного року. Маючи на меті популяризацію тих або інших мистецьких проєктів серед широкої слухацької аудиторії, фестивалі формують новий регламент культурного життя, новітню модель популяризації музичного «продукту» та задоволення культурних потреб. Музичні фестивалі створили своєрідну альтернативу концертним сезонам, «фестивальне коло» і стали однією з головних ознак сучасного культурного обшару України. За три десятиліття музичний фестивальний рух набув широкої популярності й охопив чимало українських міст і навіть сіл (прикладом є Різдвяний фестиваль у с. Стрілки, «Захід Фест» у с. Родатичі, Woodstock у с. Заверещиця, «Франкофест» у с. Нагевичі на Львівщині, «ШЕ.FEST» у с. Моринці на Черкащині, міжнародний фестиваль етнічної музики та ленд-арту в с. Шешори на Івано-Франківщині тощо).

«Сьогодні фести – це не тільки форма організації музичного життя, яскраві культурні події, це й потужний інструмент для поширення різних видів виконавського мистецтва, які сприяють піднесенню національної музичної культури» [2, с. 150].

У «Великому тлумачному словнику сучасної української мови», «Новому тлумачному словнику української мови» (укладачі В. Яременко, О. Сліпушко) так визначається поняття фестиваль: «масове свято, на якому демонструють досягнення певного виду мистецтва; показ, огляд досягнень якого-небудь виду мистецтва» [3, с. 1319]. Фестиваль (франц. *festival* – свято, від лат. *festivus* – веселий, святковий) – загальнодоступне дійство, що демонструє досягнення в царині музики, театру, кіно тощо. Здебільшого іменник «фестиваль» асоціюється з великим зібранням людей, які мають спільні інтереси, уподобання.

Важливою характеристикою фестивалю як соціокультурної форми є виявлення досягнень виконавців – учасників заходу, що включає спілкування одностороннє, ознайомлення із «продуктом» творчості та його оцінку,

обмін досвідом і планування творчих задумів, концепції майбутніх фестивалів.

Фестиваль – різновид свята, він повинен виправдовувати всі його функції, а саме: рекреаційну (релаксації від ноші буденних турбот і тривоги), компенсаторну (набуття свободи, духовної гармонії), гносеологічну (набуття суспільно корисного знання), комунікативну (духовного об'єднання, примирення, згуртування людей, відновлення суспільних зв'язків), ціннісно-орієнтаційну (ціннісні потреби та духовні орієнтири особистості), естетичну (художні смаки, здібності, потреби людей), колективного самовираження (творча активність, творча співпраця, спрямованість на успіх, плідотворна спільна діяльність учасників колективу). Унікальність функцій фестивалю виявляється в їх розмаїтті, гармонійній взаємодії й ефективній реалізації в межах цієї форми культури.

Фестиваль – культурна акція, яка передбачає наявність слухачької аудиторії, зорієнтованої на якусь художню концепцію. За К. Давидовським, «простір фестивалю утворюється за принципом сакрального кола: публіка, що потрапляє до нього, набуває статусу «справжніх поціновувачів мистецтва»» [4, с. 96].

Головне завдання фестивалю – внести свіжий струмінь у культурне життя держави, регіону чи міста, створити сприятливе середовище для його учасників та слухачів. Важлива роль у цій мистецькій акції відводиться творчому процесу, продуктивність якого безпосередньо пов'язана з рівнем майстерності учасників фестивалю. Фестивальне дійство, що на деякий період стає культурним «центром» міста, здатне привабити численну слухачьку аудиторію, покращити інфраструктуру культурного середовища.

Фестиваль як організаційно-художня форма реалізував себе найбільш повно у сфері музичного мистецтва. Тому музичний фестиваль стає полем для вирішення й осмислення культуротворчих і художніх проблем. В ідеї фестивалю закладено розкриття творчого потенціалу виконавця чи колективу, завдяки якому музика трансформується зі специфічного виду мистецтва в універсальну художню мову, за допомогою якої музиканти моделюють своє уявлення про образ світу та людину, використовують її як спосіб інформування.

Як свято фестиваль посідає особливе місце у структурі культури соціуму. Рівень його значущості для суспільства, безперечно, є досить високим, адже «фестивалі, як публічні дійства, підживлюють естетичні відчуття причетності до музичного мистецтва, формують фестивальне товариство з його особливими комунікативними правилами, цінностями, ідеалами» [1, с. 29]. На думку Д. Зубенко, музичні фестивалі продукують «нові ідеї, <...> нові спільні проекти, учасники фестивалів <...> отримують можливість обмінятися досвідом, підвищити власний професійний рівень і просто заявити про себе в межах зацікавленої (цільової) аудиторії» [5, с. 112].

Фестиваль як явище художнього життя вирізняється особливою атмосферою свята, пов'язаною з участю в ньому кращих художніх колективів і виконавців, ори-

гінальністю репертуарної пропозиції. Кожен фестиваль отримує власні характеристики, які визначають його статус серед низки інших подій культурного життя міста, регіону, країни проведення; контексту взаємодії з регіональною чи локальною економікою, культурною інфраструктурою; з урахуванням об'ємів і джерел фінансування, чисельності дирекції, що постійно діє, рівня адміністративних витрат тощо.

Музичний фестиваль – своєрідна форма соціокультурної діяльності, покликана сприяти засвоєнню художнього досвіду людства, різнобічній самореалізації виконавців, їхній здатності до самоаналізу, здобуття додаткових знань у сфері музичного мистецтва. Цілісність фестивального процесу визначається поетапним характером його організації, у якій послідовно реалізуються мета та завдання, прогноуються досягнення, аналізуються результати. Демократичність, святковість і творча свобода роблять музичні фестивалі більш доступними для слухачької аудиторії, ніж традиційні концерти в закладах культури.

Фестиваль може функціонувати як єдина часова чи культурна акція, яка регулярно повторюється. Практика музичних фестивалів вельми часто пов'язується з ювілеями діячів музичного мистецтва, історичними, культурними подіями, у цьому контексті їх можна позиціонувати як акції культурної пам'яті, потужні ресурси якої зберігають, транслиують і розвивають цінності української культури, актуалізують культурні коди українців.

Музичний фестиваль – цикл концертів, об'єднаних спільною назвою, однією програмою, що відбуваються в урочистій атмосфері. Кожна концертна програма фестивального дійства містить низку важливих компонентів, як-от: зміст, композиція чи раціональне укладання концертних програм; характеристика засобів духовно-емоційного та художнього впливу. У просторі сучасного музичного фестивалю розрізнені концерти як самодостатні творчі акції поєднані один з одним складною системою художніх зв'язків. Вони набувають нового смислового контексту та сприймаються як частина спільного фестивального «ландшафту».

Публічні виступи музикантів, дискусії, демонстрація талантів стали підмурком зародження фестивалю. Згодом щорічні зустрічі музикантів і слухачів набули організаційної форми, дістали назву «музичні фестивалі». Культурні акції цих мистецьких проектів мають своїм завданням створити максимально сприятливе «поле» для творчої взаємодії виконавців і слухачів.

Кожна країна виробила власні форми проведення таких заходів, проте їх об'єднує спільна мета: популяризація музичних артефактів для усвідомлення їхньої значущості в культурному піднесенні суспільства. Головна місія музичного фестивалю – ознайомити широкий загал і професіоналів із музичними зірцями різних стильових напрямів, жанрових різновидів; залучити до музичної творчості якомога більше учасників.

В історії становлення музичного фестивалю сформувався академічний фестиваль концертно-монологічного типу. Концерт як окрема творча акція, спосіб реалізації взаємин між публікою та митцем не є спон-

танним діянням у діалозі музиканта (виконавця-інтерпретатора – інструменталіста, співака, оркестрового, хорового колективу чи композитора) з іншими виконавцями та слухачами, він має тематичну спрямованість і програмність. Тому в основі концертно-монологічного фестивалю – окремі концертні програми, присвячені творчості композитора, виконавця (групи виконавців, музичного колективу), стильовому напрямку, музичному жанру тощо. Можемо констатувати, що тривалий час даний тип фестивалю домінував у художній практиці.

Сучасні музичні фестивалі можна класифікувати за підходами та відповідно визначити їх типологію: за масштабом (локальні, регіональні, усеукраїнські, міжнародні); за національною приналежністю учасників (національні, що започатковують спілкування всередині однієї спільноти, яка складається з різних етнічних культур і субкультур, об'єднаних державністю; міжнародні фестивалі – комунікація локальних культур, незалежно від рівня їхніх міжкультурних контактів); за видами соціокультурної діяльності: монографічні (присвячені творчості одного композитора, групи); тематичні (присвячені певній епосі, жанру чи стильовому напрямку); фестивалі творчості виконавського мистецтва (професійного, аматорського); за музичною спрямованістю (фестивалі класичної музики, змішаного типу, джазу); за хронологічним принципом (щорічні, які проводяться з інтервалом у два, три роки); за типом інституціональної підтримки (фестивалі, ініційовані приватними особами, профільним міністерством, виконавчими органами, суспільними фондами, проведені спонсорським коштом); за складом учасників (фестивалі професійних майстрів і колективів, молодіжні, дитячі); фестивалі на конкурсній основі та без неї тощо.

Серед великої кількості фестивалів, очевидно, найбільш поширеними на сучасному етапі є музичні. Фінансові ресурси цих культурних акцій вигідно відрізняються від ресурсів, які є в розпорядженні закладів культури в умовах постійної діяльності. У плануванні проведення музичного фестивалю необхідно приділити особливу увагу маркетингу цього культурного «продукту», оцінити його з комерційного погляду.

Музичний фестиваль як художнє явище володіє характерними особливостями, пов'язаними з послугами менеджменту та маркетингу. Це масштабна художня подія, що функціонує за законами художнього комунікаційного видовища та має низку характерних стійких ознак: синтетичність (взаємодія різних видів музичного

мистецтва – вокально-хорового, симфонічного, інструментального – у єдиному художньому просторі), нелокальність (взаємопроникнення різних музичних культур, зокрема, регіональних), соціальна зорієнтованість (осмислення актуальних проблем сучасного суспільства за допомогою музичної мови), присутність слухачів як важливої художньої компоненти, здійснення кураторського нагляду як невід'ємної частини процесу реалізації фестивальних програм.

Хоча сучасний фестивальний простір здебільшого ґрунтується на класичних традиціях і нагромадженому творчому досвіді, усе ж у новому форматі проведення музичних фестів вирізняється спорадичним уведенням актуальних ідей, як-от об'єднання видів мистецтв, що взаємодіють, візуалізація музики, прагнення до презентації нових, інколи експериментальних форм.

Висновки. Музичний фестиваль органічно ввійшов у життя українського співтовариства, став невід'ємною частиною сучасної музичної культури. Здійснюючи репрезентативну, дослідницьку, комунікативну, діалогічну, видовищну функції, цей мистецький захід представляє сучасне мистецтво, визначає вектор його розвитку, знайомить слухачів з актуальними тенденціями музичного життя.

Сучасний музичний фестиваль – частина культури постмодерну, динамічна та діалогічна творча акція. В умовах глобалізації музичний фестиваль є площадкою для діалогічної взаємодії комунікантів (композиторів, виконавців, слухачів) через музичну творчість. Звідси можемо виокремити його культуротворчу сутність: музичний фестиваль – специфічний вид культурного діалогу, що реалізується у формах творчої комунікації на основі плюралізму поглядів його учасників.

Музичний фестиваль – важливе культурне явище, що володіє високим культуротворчим потенціалом. Як взірць різнорівневого спілкування він задовольняє потреби виконавців і слухачів у поєднанні різних видів діяльності, естетичній творчості, самовираженні, оцінці своєї творчої практики, психологічному перезавантаженні тощо.

Музичний фестиваль як унікальна форма артистичного обміну та досягнень у різних видах виконавської творчості, як органічна частка сучасної культури, як мистецький форум є місцем, де його учасники прагнуть продемонструвати високий рівень виконання, власні досягнення, поділитися ними з учасниками та слухачами.

Література:

1. Бермес І. Локальні форми фестивального простору Дрогобича. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2003. № 19 (1). С. 25–30.
2. Бермес І. Організаційні засади музичного фестивального руху в Україні. *Культурологічна думка*. 2015. № 8. С. 150–155.
3. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і гол. ред. В. Бусел. Київ ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2003. 1440 с.
4. Давидовський К. Міжнародний фестивальний рух у формуванні культурно-мистецького середовища України (на прикладі міжнародних музичних фестивалів «Київські літні музичні вечори» та «Віртуози планети»). *Культурологічна думка*. 2011. Том 3. № 1. С. 94–100.
5. Зубенко Д. Розвиток фестивального руху в сучасній Україні. *Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»*. 2011. № 4 (12). С. 110–114.

References:

1. Bermes, I. (2023). Lokalni formy festyvalnoho prostoru Drohobycha. [Local forms of festival space of Drohobych]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 19 (1), 25–30 [in Ukrainian].
2. Bermes, I. (2015). Orhanizatsiini zasady muzychnoho festyvalnoho rukhu v Ukraini. [Organizational principles of the music festival movement in Ukraine]. *Kulturolohichna dumka*, 8, 150–155 [in Ukrainian].
3. Velykyi tлумachnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy (2003) [Large explanatory dictionary of Ukrainian] / uklad. i hol. red. V. Busel. 1440 s. [in Ukrainian].
4. Davydovskyi, K. (2011). Mizhnarodnyi festyvalnyi rukh u formuvanni kulturno-mystetskoho seredovyscha Ukrainy (na prykladi mizhnarodnykh muzychnykh festyvaliv “Kyivski litni muzychni vechory” ta “Virtuozy planet”) [International festival movement in shaping the cultural and artistic environment of Ukraine (on the example of international music festivals “Kyiv Summer Music Evenings” and “Virtuosos of the Planet”)]. *Kulturolohichna dumka*, 3, 1, 94–100 [in Ukrainian].
5. Zubenko, D. (2011). Rozvytok festyvalnoho rukhu v suchasni Ukraini. [Development of festival motion is in modern Ukraine]. *Visnyk NTUU “KPI”*, 4 (12), 110–114 [in Ukrainian].

ПРАКТИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРУ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ НАД МУЗИЧНИМ ТВОРОМ

Бойко Ірина Михайлівна,

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

Стаття присвячена дослідженню особливостей концертмейстерської діяльності, а саме самостійної індивідуальної роботи. Зважаючи на те, що досліджень з питань індивідуальної самостійної роботи фахівців у мистецькій галузі, а саме акомпанементу, замало, автором статті на ґрунті власного досвіду та виконавської практики були окреслені й описані практичні рекомендації для концертмейстерів щодо самостійної роботи над вивченням музичного твору.

У статті розкриваються важливі аспекти роботи концертмейстера. Описуються особистісні якості, уміння та навички, якими має володіти концертмейстер для повноцінної професійної діяльності.

У статті висвітлюються основні складники індивідуальної роботи концертмейстера, прийоми та методи вдосконалення його професійних умінь і навичок. Окреслюється спектр завдань і методів роботи у класі хорового диригування, з хоровими колективами, інструменталістами та вокалістами.

Проаналізовано основні складники для подолання труднощів у роботі з нотними текстами музичних творів, а саме ґрунтовні знання з теорії й історії музики, педагогіки, психології та музичного виконавства, а також використання сучасних технологій.

У статті були окреслені й описані етапи самостійної роботи концертмейстера – розучування та ввігрювання музичного твору. Розкрито власну методику вивчення партії фортепіано. Було розглянуто сім етапів індивідуальної роботи, у кожному з яких описано послідовність дій і методів для покращення вивчення власної партії, а саме: ознайомлення з музичним твором; розучування та ввігрювання власної партії; вивчення партії соліста; програвання із солістом; спільне ввігрювання музичного твору; доконцертна підготовка та, власне, концертне виконання програми.

Ключові слова: концертмейстер, індивідуальний підхід, самостійна робота, виконавський досвід.

Boiko Iryna. Practical recommendations for concertmaster in independent work on a musical work

The article is devoted to the study of the features of concertmaster activity, namely independent individual work. Due to the fact that research on the individual independent work of specialists in the art field, namely accompaniment, is not enough, the author of the article, on the basis of his own experience and performing practice, outlined and described practical recommendations for accompanists in independent work on the study of a musical work.

The article reveals important aspects of the work of the accompanist. Describes the personal qualities, skills and skills that the accompanist must possess for full-fledged professional activity.

The article highlights the main components of the individual work of the accompanist, methods and techniques for improving his professional skills. A certain range of tasks and methods is outlined when working in the class of choral conducting, with choral groups, instrumentalists and vocalists.

The main components for overcoming difficulties when working with musical works musical texts, namely thorough knowledge of the theory and history of music, pedagogy, psychology and musical performance, as well as the use of modern technologies, are analyzed.

The article outlined and described the stages of the accompanist's independent work – learning and playing a musical work. His own method of studying the piano part is revealed. Seven stages of individual work were considered, each of which describes a sequence of actions and methods to improve the study of one's own part, namely: familiarization with a musical work; learning and playing your own part; study of the soloist's part; playing with a soloist; joint playing of a musical work; to concert preparation and, in fact, concert performance of the program.

Key words: accompanist, individual approach, independent work, performing experience.

Вступ. Актуальність статті зумовлена потребою сучасних концертмейстерів у вивченні й описі практичних рекомендацій щодо власної самостійної роботи. Беручи до уваги індивідуальну роботу над вивченням нового музичного твору, перед концертмейстером постає низка завдань, у процесі вирішення яких йому доводиться застосовувати весь комплекс набутих умінь і навичок.

Матеріали та методи. Над визначенням поняття самостійної роботи працювати видатні вітчизняні науковці, зокрема: А. Алексюк, В. Єсіпов, В. Козаков,

П. Підкасистий і низка інших учених. Класифікація самостійної роботи здійснена в наукових працях Г. Асонова, І. Малкіна, В. Онищука, Г. Усової.

Етапи творчої роботи над музичним твором, методи та закономірності розглянуто у працях науковців-педагогів фортепіанного мистецтва: А. Алексєєва, А. Віцінського, Т. Воробкевича, Н. Голубовської, Й. Гофмана, Г. Когана, Б. Міліча, Я. Мільштейна, Г. Нейгауза, С. Савшинського, С. Фейнберга, Г. Ципіна, А. Щапова й інших.

До особливостей концертмейстерської діяльності зверталися відомі вітчизняні композитори, зокрема

В. Косенко, М. Лисенко й інші. Серед концертмейстерів-практиків можна назвати імена О. Мельник, І. Стотики, М. Скоробагатько й інші. До проблем специфіки концертмейстерської діяльності зверталися Дж. Мур, Л. Ніколаєва, М. Смірнов та інші.

Результати. Розглядаючи діяльність піаніста-концертмейстера в музичних навчальних закладах, науковці описують комплекс різнобічних професійних і психологічних якостей, а також великий арсенал знань, умінь і навичок. Велика увага приділяється саме опануванню фортепіанної техніки та спектра психолого-педагогічних навичок. Малодослідженим залишається опис самостійної роботи концертмейстера над музичними творами.

Мета статті – на основі власного виконавського досвіду розкрити специфіку й особливості самостійної роботи концертмейстера під час вивчення нового музичного матеріалу.

Самостійна робота концертмейстера – це вид практичної діяльності, спрямований на вивчення й опанування музичного матеріалу навчального предмета без безпосередньої участі соліста, який включає різноманітні види індивідуальної роботи піаніста.

У структурі фортепіанно-виконавської діяльності самостійна музично-творча робота концертмейстера є одним із видів професійної діяльності та вдосконалення, важливою складовою частиною яскравої індивідуальної інтерпретації.

Самостійна робота піаніста-концертмейстера над музичним твором передбачає одночасне та поступове засвоєння змісту, форми, художньо-виражальних елементів і засобів музичної мови, логіки формування та побудови образного змісту та застосування виконавської техніки відповідно до жанрово-стильових особливостей. Якісне виконання концертмейстером цих завдань залежить від засвоєння комплексу теоретичних знань, умінь і виконавських навичок у роботі на вивчення музичного твору та вмінь організувати процес індивідуальної роботи. Водночас опанування виконавської техніки пов'язане із психологічними особливостями піаніста, його музично-виконавською волею, обдаруваннями, ціннісним ставленням особистості до композиції, рівнем музичного та загальнохудожнього розвитку, особистісним потенціалом, ерудованістю, організацією процесу підготовки та раціональним використанням часу. Самостійна робота концертмейстера спрямована на постійне вдосконалення виконавської техніки, перспективу успішної художньої інтерпретації музичного твору та розвиток професійної майстерності.

Процес вивчення нового музичного матеріалу має свою методичну схему, яка складається з послідовності визначених етапів роботи над нотним текстом згідно з індивідуальними психологічними якостями та піаністично-технічними вміннями та навичками виконавця.

У своїй індивідуальній роботі піаніст-концертмейстер працює з нотними текстами музичних творів. З опорою на ґрунтовні знання з теорії й історії музики, педагогіки, психології та музичного виконавства, а також за допомогою сучасних технологій концертмей-

стер з легкістю долає труднощі, які постають перед ним у вивченні музичного матеріалу.

Під час роботи у класі хорového диригування концертмейстер опрацьовує музичні твори а capella, твори для хору з фортепіано та хору з оркестром у перекладенні партії оркестру для фортепіано. Невід'ємною складовою частиною роботи над творами а capella є навичка читання хорової партитури, а саме вміння спростити її у складних незручних випадках (випущення голосів), але без втрати якості звучання, використання доцільної педалізації, уміння підбирати відповідну зручну аплікатуру, відчувати взяття дихання хористів, фразування, під час виконання відображати в музичному матеріалі смислові наголоси літературного тексту твору, уміти охоплювати музичну форму даного твору зі збереженням ансамблю. Зазвичай індивідуальні ноти концертмейстера мають велику кількість позначок, як аплікатурних, так і смислових. У праці з оркестровими партитурами та перекладенням оркестрових партій для фортепіано потрібно максимально наблизити звучання фортепіано до оркестрового.

Вагоме місце у професійній діяльності концертмейстера посідає його самостійна робота – розучування та ввігрування музичного твору. Кожний акомпаніатор, відповідно до власного досвіду та набутої практики, може окреслити деяку послідовність дій і описати їх, тобто розкрити власну методику вивчення фортепіанної партії. Розкриваючи аспекти цього напрямку діяльності, окреслимо та розглянемо етапи самостійної роботи концертмейстера над музичним твором, а саме:

1. Перший етап – ознайомлення з музичним твором. Залежно від складності викладеного матеріалу перше програвання може бути неповним. Тобто складні місця, які траплятимуться впродовж гри, не будуть виконані повною мірою. Може бути задіяна навичка «спрощення нотного тексту» для зручності виконання, але жодним чином не повинен втрачатися гармонічний і метроритмічний аспект, характер.

2. Другий етап – розучування та ввігрування власної партії. Це етап безпосередньо пов'язаний з усвідомленням і вслуховуванням у власну партію, яку необхідно бездоганно вивчити та впевнено, вільно виконувати. Запорукою швидкого та якісного вивчення фактури є використання **власної методики** в роботі з нотним текстом. Напрацьовані роками технології вивчення напам'ять, послідовність дій під час опрацювання фактури, власні позначки в нотному тексті дозволяють концертмейстеру якнайшвидше опрацювати та вивчити власну партію. Для кращого розуміння загального звучання музичного матеріалу радимо прослухати цей твір у записі. Після прослуховування формується загальне уявлення про темп, динаміку розвитку, кульмінацію, нюансування. Це, у свою чергу, дозволяє більш якісно та швидко охопити нотний матеріал загалом.

3. Третій етап – вивчення партії соліста. Це невеликий, але водночас невід'ємний етап роботи. Виокремлення та вивчення мелодичної лінії партії соліста дає можливість концертмейстеру вільно володіти всім спектром музичного уявлення в загальному звучанні

обох партій, дає змогу охопити повне звучання музичного твору, а також є невід'ємним аспектом у подальшій творчій роботі із солістом.

4. Четвертий етап – програвання із солістом. Це надзвичайно важливий етап роботи для концертмейстера. Саме під час першого спільного програвання відбувається повне слухове сприйняття музичного полотна. Для концертмейстера важливо почути та позначити в нотах нюанси партії, що солює, а також відмітити їх для себе. Увага концертмейстера зосереджується на:

- взятті та завершенні дихання (вокалісти, духові інструменти);
- штрихових особливостях (струнно-смичкові та народні інструменти);
- основних прийомах техніки (клас хорового диригування) – «ауфтакт», «точка», «зняття звуку» тощо;
- темпових нюансах (уповільнення, прискорення, момент переходу після уповільнення в першу долю (часто a tempo primo)).

5. П'ятий етап – спільне ввігрування музичного твору. Цей етап роботи може тривати як великий проміжок часу, так і навпаки. Його тривалість значною мірою залежить від рівня майстерності ансамблів. Розглядаючи професійні виконавські колективи, зазначимо, що їх спільне ввігрування буде потребувати меншої кількості часу, аніж дует концертмейстера й учня в музичній школі чи дует зі студентом спеціалізованого фахового навчального закладу.

6. Шостий етап – доконцертна підготовка. Після етапу спільного ввігрування ми починаємо підготовку до концертного виступу. Це досить відповідальний творчий етап, який має такі завдання:

- програвання всієї програми загалом (на сцені) – особлива увага звертається на: темпові та динамічні нюанси; фізичний і моральний стан соліста;
- репетиційний дует «концертмейстер – соліст» (без викладача);
- програвання програми для вільних слухачів – відпрацювання стресостійкості.

7. Сьомий етап – концертне виконання програми. Це кульмінація всього творчого процесу підготовки

та виконання на сцені музичного твору. З погляду фізичного й емоційного стану велику увагу варто приділити психологічному аспекту. Для концертмейстера постає низка завдань, для виконання яких він повинен мати багаж знань із психології та хороші людські якості. Концертний виступ передбачає стресовий стан, який несе в собі переживання, хвилювання, тремтіння рук. Безпосередньо на сцені вагому підтримку та стимулювання для соліста, особливо учня шкільного віку, має надати концертмейстер. Дружня посмішка, слова підтримки, навіть обійми – запорука стабілізації емоційного стану соліста.

Значимо, що такий аспект, як перегортання нот під час виконання, має дуже велике значення. Досить часто для концертмейстерів запрошують студентів або інших викладачів для перегортання нот під час гри. Базуючись на власному досвіді, зазначимо, що самостійне перегортання аркушів є значно більш дієвим. Під час самостійної роботи над музичним текстом концертмейстер складає ноти саме так, як йому зручно для перегортання. Іноді глядачі в залі бачать величезне нотне полотно, яке займає більшу частину клавіатури.

Висновки. Узагальнимо вищесказане та зазначимо, що робота концертмейстера має багатогранний спектр дій, в основі яких закладений комплекс виконавських здібностей у поєднанні із психолого-педагогічними навичками. Однією з основних умов успішного виконання музичного твору є індивідуальна робота акомпаніатора. Вона передбачає використання всього комплексу інтегрованих професійних знань із музично-теоретичних дисциплін, фортепіанної техніки, а також власного виконавського досвіду професійної діяльності.

Опора на власний досвід концертмейстер має низку переваг, а саме: швидкість опрацювання нотного матеріалу, велику кількість вивчених ним творів, що полегшує процес роботи із солістом, виконавська впевненість тощо. Саме опис власного виконавського досвіду дозволить покращити підготовку майбутніх концертмейстерів та допоможе їм у професійній діяльності. Щоб прогнозувати майбутнє, ми повинні базуватися на минулому й описувати сучасне.

Література:

1. Бойко І. Комплекс музично-теоретичних та педагогічних дисциплін як невід'ємна складова подальшої професійної діяльності концертмейстера. *Вісник науки та освіти*. Серія «Педагогіка». Київ, 2023. № 5 (11). С. 401–412.
2. Воропай Н. Самостійна робота студентів як засіб індивідуалізації їхнього навчання. *Вісник Прикарпатського університету*. Серія «Педагогіка». Івано-Франківськ. 2008. Вип. № 24. С. 52–57.
3. Касьяненко Л. Робота піаніста над фактурою : посібник з вивчення виконавської інтерпретації фактури фортепіанного твору. Київ : НМАУ, 2003. 168 с.
4. Колоскова Ж. Роль концертмейстера в процесі підготовки хорового диригента в умовах мистецького факультету. *Наукові записки*. Серія «Педагогічні науки». Кіровоград, 2019. Вип. № 138. С. 262–264.
5. Особливості практичної діяльності концертмейстера. Методичні рекомендації для самостійної та індивідуальної роботи здобувачів освіти освітнього компоненту «Спеціальний клас (фортепіано)» / Н. Коцюрба та ін. Луцьк : Вежа-Друк, 2022. 20 с.
6. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера : навчальний посібник. 2-е вид. доп., перер. Львів : ДМА, 2007. 216 с.
7. Freiberg I. Der frühe italienische Generalbass dargestellt anhand der Quellen von 1595 bis 1655. 2 Bände (Bd 1: Traktate und Vorworte; Bd. 2: Notenbeispiele). Hildesheim : Olms, 2004. ISBN 3-487-12689-3 (Bd. 1), ISBN 3-487-12690-7 (Bd. 2).

8. Форми та методи самостійної роботи студента над хоровою партитурою : навчально-методичний посібник для студентів мистецьких навчальних закладів I–IV рівнів акредитації спеціальності 025 «Музичне мистецтво» / П. Шиманський та ін. Луцьк : Вежа-Друк, 2020. 218 с.

References:

1. Boiko, I.M. (2023). Kompleks muzychno-teoretychnykh ta pedahohichnykh dystsyplin yak nevidiemna skladova podalshoi profesiinoi diialnosti kontsertmeistera [The complex of musical, theoretical and pedagogical disciplines as an integral part of the further professional activity of the accompanist]. *Visnyk nauky ta osvity. Seriya "Pedahohika"*. Kyiv. № 5 (11), p. 401–412 [in Ukrainian].
2. Voropai, N. (2008). Samostiina robota studentiv yak zasib individualizatsii yikhnoho navchannia [Independent work of students as a means of individualizing their learning]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Pedahohika: zbirnyk naukovykh prats*. Ivano-Frankivsk. № 24, p. 52–57 [in Ukrainian].
3. Kasianenko, L.O. (2003). Robota pianista nad fakturoiu: Posibnyk po vyvchenniu vykonavskoi interpretatsii faktury fortepiannoho tvoruu [The work of the pianist on the texture: A guide to the study of the performing interpretation of the texture of a piano work]. K., NMAU [in Ukrainian].
4. Koloskova, Zh. (2019). Rol kontsertmeistera v protsesi pidhotovky khorovoho dyryhenta v umovakh mystetskoho fakultetu. Naukovi zapysky [The role of the accompanist in the process of training a choral conductor in the conditions of the art faculty]. *Naukovi zapysky. Seriya "Pedahohichni nauky"*. Kirovograd. № 138. P. 262–264 [in Ukrainian].
5. Kotsiurba, N.Ye. (2022). Osoblyvosti praktychnoi diialnosti kontsertmeistera [Features of the practical activity of the accompanist]. *Metodychni rekomendatsii dlia samostiinoi ta individualnoi roboty zdobuvachiv osvity osvitnoho komponentu "Spetsialnyi klas (fortepiano)" / Kotsiurba Nataliia Yevheniivna, Duda Svitlana Leonidivna, Shymanskyi Petro Yosypovych*. Lutsk. Tower-Print. 20 p. [in Ukrainian].
6. Molchanova, T.O. (2007) *Mystetstvo pianista – kontsertmeistera: navch. posib.* [The art of the pianist-accompanist: textbook. persons] / T.O. Molchanova. 2-e vyd., dop., perer. Lviv: DMA. 216 p. [in Ukrainian].
7. Freiberg, I. (2004). *Der frühe italienische Generalbass dargestellt anhand der Quellen von 1595 bis 1655. 2 Bände* (Bd 1: Traktate und Vorworte; Bd. 2: Notenbeispiele). Hildesheim: Olms. ISBN 3-487-12689-3 (Bd. 1), ISBN 3-487-12690-7 (Bd. 2) [in English].
8. Shymanskyi, P.I., Havryliuk, V.Ie., Tymozhynskyi, V.A., Chepeliuk, V.A. (2020). *Formy ta metody samostiinoi roboty studenta nad khorovoiu partyturoiu* [Forms and methods of independent work of the student on the choral score]: teaching method. manual. For stud. mists. training. I–IV levels of accreditation special. 025 Musical Art. Lutsk. Tower-Print. 218 p. [in Ukrainian].

ТЕАТРАЛЬНИЙ ХУДОЖНИК ІВАН ГРИГОРОВИЧ КУРОЧКА-АРМАШЕВСЬКИЙ: ЕТАПИ ЖИТТЄВОГО ТА ТВОРЧОГО ШЛЯХУ

Будянський Дмитро Васильович,

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри сценічного мистецтва, естради та методики режисерування
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0002-5699-6359

У статті досліджено сутність і особливості театральної сценографії, розглянуто значення та роль художника в роботі над театральною постановкою.

Зокрема доведено, що сценографія є одним із ключових елементів театрального дійства, що поглиблює та розширює мистецький вплив вистави та створює для глядачів незабутнє видовище. Сценографія взаємодіє з усіма елементами вистави, як-от акторська майстерність, музика, сценарій і режисура, створює особливу театральну реальність. Цей вид мистецтва сприяє гармонійному синтезу різних художніх компонентів і забезпечує їх взаємодію для досягнення максимальної виразності.

Основну увагу зосереджено на життєвій і творчій біографії одного із провідних українських театральних художників ХХ століття, уродженця Сумщини, Івана Григоровича Курочки-Армашевського.

Розглянуто найбільш вагомні театральні постановки, оформлені художником у період роботи в Київському оперному театрі. Зазначено, що роботи І. Курочки-Армашевського були відзначені новаторськими пошуками, що увібрали в себе основні риси авангардистського мистецтва першої половини ХХ століття. Експресивність, гармонійне поєднання барв декорацій і костюмів, метафоричність були характерними рисами митця, які особливо яскраво були втілені в його ранніх роботах.

У статті представлено процес трансформації поглядів митця на образну мову сценографії під впливом об'єктивних і суб'єктивних чинників. Досліджено маловідомий період життя художника в еміграції, зокрема участь у мистецьких виставках, оформлення вистав українських театрів, розпис культових споруд.

У висновках зазначено, що театральний художник відіграє надзвичайно важливу роль у створенні театральної постановки. Наголошено, що вивчення біографії та творчої спадщини видатних представників української сценографії, особливо пов'язаних із малою батьківщиною, є актуальною та важливою мистецтвознавчою проблемою.

Ключові слова: театр, сценографія, художник, режисер, художній образ, біографія та творча спадщина І. Курочки-Армашевського.

Budyansky Dmytro. Theatrical artist Ivan Grigoryovych Kurochka-Armashevsky: stages of life and creative path

The author explores the essence and features of theatrical scenography, considering the significance and role of the artist in the creation of a theatrical production. In particular, it is argued that scenography is one of the key elements of a theatrical performance, deepening and expanding the artistic impact of the play, creating an unforgettable spectacle for the audience. Scenography interacts with all elements of the performance, such as acting skills, music, script, and direction, to create a unique theatrical reality. This art form contributes to the harmonious synthesis of various artistic components and ensures their interaction to achieve maximum expressiveness.

The main focus is placed on the life and creative biography of one of the leading Ukrainian theatrical artists of the 20th century, a native of Sumy region, Ivan Hryhorovych Kurochka-Armashevsky.

The most significant theatrical productions, designed by the artist during his tenure at the Kyiv Opera Theater, are examined. It is noted that the works of I. Kurochka-Armashevsky were distinguished by innovative explorations that absorbed the main features of avant-garde art from the first half of the 20th century. Expressiveness, harmonious combination of colors in sets and costumes, metaphorical elements were characteristic features of the artist, particularly vividly manifested in his early works.

The article presents the process of the artist's transformation of views on the visual language of scenography under the influence of objective and subjective factors. It explores the lesser-known period of the artist's life in emigration, including participation in art exhibitions, designing productions for Ukrainian theaters, and creating murals for cultural landmarks.

In the conclusions, it is emphasized that the theatrical artist plays an exceptionally important role in the creation of a theatrical production. It is noted that the study of the biography and creative legacy of prominent representatives of Ukrainian scenography, especially those closely connected with their homeland, is a relevant and important issue in art history.

Key words: theatre, scenography, artist, director, artistic image, biography and creative legacy of I. Kurochka-Armashevsky.

Вступ. Сценографія є засобом створення атмосфери та настрою вистави. Елементи декору, костюми, світло й інші візуальні ефекти створюють художній образ вистави, який має відповідне емоційне забарвлення, не лише допомагає позначити місце і час подій, але й поглиблює розуміння аудиторії щодо характерів і сюжету [1].

Сценографія також сприяє реалізації творчого задуму режисера. Вона є важливим інструментом вира-

ження концепції вистави та формування унікального режисерського стилю. Майстерно створене візуальне оформлення підкреслює ключові ідеї вистави [6].

Сценографія тісно взаємодіє з такими елементами вистави, як акторська гра, музика, п'єса, режисура, створює особливу театральну реальність. Цей вид мистецтва дозволяє створити гармонійний синтез різних мистецьких елементів, забезпечити їх взаємодію для досягнення максимальної виразності.

На наш погляд, сценографія є одним із ключових елементів театрального мистецтва, який поглиблює та розширює мистецький вплив вистави та створює незабутнє видовище для глядачів.

Отже, професія театрального художника, або художника-сценографа, яка виникла в результаті синтезу театрального й образотворчого мистецтва, стала логічним етапом становлення професійного театру, а також його невід'ємним елементом.

Театральний художник, у тандемі з режисером і акторами, слушно вважається одним із головних творців театральної постановки.

Художник відіграє надзвичайно важливу роль у театральному мистецтві, оскільки він відповідає за створення візуального образу вистави, який викликає у глядачів сильні та яскраві емоції.

Значення театрального художника у творчому процесі можна визначити такими ключовими *аспектами*:

1. Створення образів і атмосфери. Театральний художник відповідає за дизайн сцени, костюмів, декорацій, освітлення, технічні елементи та спецефекти. Він створює візуальний образ, який відтворює час, місце й емоційний характер подій.

2. Підсилення наративу. Художник допомагає глядачам глибше сприйняти ідею вистави, сюжет, підтекст і зрозуміти характери персонажів через костюми, декорації та грим.

3. Естетичний вплив. Художник впливає на естетичне сприйняття глядачів. Часом вистава запам'ятовується насамперед завдяки незвичному оформленню. Візуальна привабливість і оригінальність елементів сценографії роблять театральне дійство вражаючим і незабутнім.

4. Підтримка режисера й акторів. Театральний художник співпрацює з режисером і акторами, допомагає їм краще реалізувати творчий задум. Він створює атмосферу, у якій актори можуть відчувати себе комфортно та впевнено.

5. Інновації та творчість. Театральний художник завжди має можливість вносити новаторські ідеї та творчі рішення в роботу над виставою, що розширює горизонти театрального мистецтва та дозволяє реалізувати нові концепції [1].

Творчий процес зі створення сценографії вистави зумовлений багатьма об'єктивними та суб'єктивними чинниками, а також естетичними нормами кожного історичного періоду розвитку мистецтва.

Театральний художник працює в контексті творчих пошуків конкретного театру, спільно із представниками різних режисерських і акторських стилів, напрямів і шкіл. Важливо підкреслити, що сценограф, у свою чергу, також безпосередньо впливає на створення загального стилю театру, вибір репертуару й інші аспекти творчого процесу [1].

На наш погляд, вивчення біографії та мистецької спадщини видатних вітчизняних театральних художників є актуальним напрямом наукових студій.

Матеріали та методи. Проблеми становлення театрального мистецтва, акторська та режисерська твор-

чість досліджені досить ретельно в численних наукових статтях, монографіях і художніх творах. Докладно ці питання розглянуті у праці «Український театр ХХ століття. Антологія вистав» [10].

У працях Г. Веселовської, В. Габелко, М. Гринишиної, Л. Томашевської та інших сценографія розглянута як одне з найбільш помітних художніх явищ ХХ століття, представлені окремі історико-теоретичні аспекти проблеми мистецтва театрального оформлення, досліджено внесок представників українського авангарду в розвиток театрального мистецтва.

Дослідники О. Габелко та С. Триколенко повернули сучасникам незаслужено забуте ім'я нашого земляка, одного із провідних українських театральних художників ХХ століття Івана Григоровича Курочки-Армашевського.

Метою статті є узагальнення відомостей про життєвий і творчий шлях нашого визначного земляка, аналіз його внеску в українське театральне мистецтво.

Результати. Періодом зародження вітчизняної театральної сценографії можна вважати початок ХХ століття, коли в Києві відомим театральним діячем М. Садовським був заснований перший стаціонарний український театр, у якому було введено посаду художника-постановника [5].

Згодом сценографія набула значущості як окремий вид мистецтва та почала визначати стратегічні напрями розвитку візуальної стилістики театрального мистецтва. Образна мова сценографії поступово розширювалася та збагачувалася завдяки плідними творчим пошукам цілої когорти талановитих театральних художників (М. Бойчук, А. Петрицький, В. Меллер, А. Хвостенко-Хвостов, О. Екстер, Д. Лідер, М. Епштейн, Б. Косарев, В. Кричевський, М. Сімашкевич та інші) [7].

Видатним представником українського театрального мистецтва вважається наш земляк, талановитий художник, новатор української сценографії Іван Григорович Курочка-Армашевський, відомий також під прізвищем Кубарський [4].

Довгий час митець був майже забутий на батьківщині. Причиною цього є його конфлікт із радянською ідеологією та вимушена еміграція спочатку до Європи, а згодом до Канади. Його ім'я лише в 90-ті рр. заслужено повернулось до переліку найвизначніших українських митців ХХ століття. Завдяки публікаціям у вітчизняній мистецькій періодиці нині його постать стає об'єктом уваги широкої мистецької громадськості.

Художник народився 3 червня 1896 р. в селі Попівка Роменського повіту Полтавської губернії (Сумської області) і вже з дитинства виявив здібності до образотворчої діяльності.

Свої перші кроки в живописі Іван Курочка здійснив у приватній студії художника М. Михайловського, учня І. Рєпіна.

Продовжив освіту в Миргородському художньо-керамічному технікумі під керівництвом О. Сластьона [2].

У 1918 р. він вступив до нововідкритого закладу вищої освіти – Київської академії мистецтв, на курс О. Мурашка. Після вбивства останнього його учні

заснували філіал цього навчального закладу в майстерні молодого художника А. Зайцева. Керував групою Ф. Кричевський. А в період реорганізації академії в інститут І. Курочка та Н. Олексієва-Горбунова були зараховані до театрального класу В. Меллера [2].

Будучи старанним учнем, І. Курочка брав від своїх учителів усе краще, іноді відверто наслідуючи їх.

Ранніх робіт І. Курочки-Армашевського не збереглося, точніше, не виявлено. Про них можна говорити лише за відгуками очевидців, насамперед Н. Олексієвої-Горбунової (його першої дружини), а також за матеріалами кількох каталогів студентських виставок у Київській академії мистецтв за 1921–1925-ті рр. [8].

Перші зразки сценографічних робіт майстра були куплені Київським музеєм театрального мистецтва наприкінці 30-х рр. Деякі з ескізів, що загубилися, пізніше були поновлені його дружиною по пам'яті (роботи, які виконувались ними спільно).

Ще до завершення навчання він розпочинає професійну діяльність. У 1927 р. І. Курочка-Армашевський закінчує інститут дипломною роботою – проєктом оформлення сцени для драми В. Шекспіра «Сон у літню ніч». Цього ж року він подає заявку на участь у конкурсі, оголошеному Київським оперним театром, на кращу декорацію для балету С. Прокоф'єва «Блазень» [10].

З ескізів до цих двох вистав бере свій початок вагома творча спадщина І. Курочки-Армашевського. За свідченням Н. Олексієвої-Горбунової, ці ескізи були виконані в «меллерівській» манері.

П'єса В. Шекспіра, пронизана почуттями краси та любові, І. Курочкою була оформлена як феєрія сну. Найскладнішим завданням для художника було поєднати реальний людський світ із безтілесними, ефемерними створіннями. Політ фантазії митця був утілений в ефектних декораціях (казкове помешкання ельфів) і бутафорії. Примарні, легкі та дивні костюми амазонок, духів, фей поєднувалися з карикатурними, іноді гротесковими вбраннями Основи-ткача, Замориша-кравця, Оберона – царя ельфів [10].

Природа духів, які уникають денного світла, почувують себе найкраще в темряві місячних ночей, країні напівсонних мрій, визначила характер сценічного оформлення, у якому переважали загадковість і пластичність.

Кандидатура І. Курочки-Армашевського була затверджена і для оформлення спектаклю «Блазень (сезон 1927–1928 рр.)». Це перший твір С. Прокоф'єва, який ставився на київській сцені. Постановник балету М. Дісковський відмовився від традиційного оформлення вистави, вдавшись до пантомімного дійства, у якому рухи узгоджувалися зі змінами музичних інтонацій.

Декорації «Блазня» були задумані й виконані Іваном Курочкою-Армашевським за мотивами старовинних лубочних картин, відповідно до яких режисер розробив рухи та положення артистів балету та хористів, які теж були задіяні в постановці [9].

Як основний засіб виразності використовувався колір, який домінував у декорації, костюмах і гримі

персонажів (чорний, червоний і жовтий). Ескізи костюмів виконувалися для конкретних виконавців – акторів Київського оперного театру В. Мерхасіної, О. Бердовського, В. Захарова.

Відповідно до стилю малюнків добирався матеріал: роґожа, фанера, анілінові фарби. Рішення було настільки незвичним, що декораційна майстерня В. Ленерта відмовилася виконувати замовлення через відсутність досвіду подібної роботи. Художники самі взяли за створення декорацій.

Вистава мала великий успіх і не сходила з підмостків театру багато років. І. Курочка-Армашевський став штатним художником Київського оперного театру [2].

Принципи, покладені в основу оформлення двох дебютних вистав, визначили напрям його театральних декораційних робіт кінця 20-х рр. Художнику найбільше імпонували жанри казки, містерії, притчі.

Риси, притаманні українській сценографії 1920-х рр., присутні в багатьох роботах І. Курочки-Армашевського на київській оперній сцені, зокрема й у «Турандот» Дж. Пуччіні (постановник В. Манзій, 1928 р.). Експресивність малюнка, складне, але гармонійне сполучення барв декорацій і костюмів були продовженням того витонченого стилю, який проявився ще в постановці «Блазня» [9].

Серед нечисленних відомих нам творів художника варто відзначити і роботу над оперою «Фауст» Ш. Гуно (1929 р.). Звернувшись до легенди про головного героя твору, режисер М. Дісковський задумав незвичайну виставу. Сценічне прочитання І. Курочки-Армашевського було не тільки рішенням, адекватним задуму постановника, а й виявом тих внутрішніх переживань, що переповнювали самого митця [4].

Отже, перші роботи І. Курочки-Армашевського були відзначені новаторськими пошуками, що увібрали в себе основні риси авангардистського мистецтва першої половини ХХ століття.

У цей період у Київському оперному театрі він оформлює такі вистави: «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Білий рейд» С. Потоцького, «Кармелюк» В. Костенка; у театрі імені І. Франка виставу «Страх» О. Афіногена [10].

У постановці «Тараса Бульби» візуальний образ першої дії, яка відбувається в Києві, був створений з використанням архітектурних мотивів українського бароко [10].

Ближче до 1930-х рр. увага художника концентрується на інших проблемах. Настав час постконструктивізму. Інтуїтивне та підсвідоме почали відігравати головну роль у творчому процесі, а раціонально-аналітичні процеси відійшли на другий план. У цей період у театральних постановках найбільш яскраво був представлений поетичний характер української сценографії.

В оформленні «Різдвяної ночі» утілилися нові жанрово-стилістичні особливості театрального мистецтва, що склалися на початку 1930-х рр. у вітчизняній і світовій сценографії. Разом із режисером Ф. Бойченком він уперше в історії вітчизняної сценографії почав працю-

вати в новому для української опери стилі – гротеску та лубка.

Панорама села – одна з найкращих декорацій вистави, її образний камертон. Округлі селянські хати, стріхи яких під снігом нагадують великі паляниці на тлі темного неба, на якому сяють ясні різдвяні зорі, були колористично поєднані в цільну художню композицію.

Повнокровність і соковита барвистість живописних декорацій «Різдвяної ночі» віддзеркалювали гоголівський гумор і ліризм, народні мотиви, а своїм колористичним строем органічно поєднувалися з музикою М. Лисенка [9].

Художник мислив масштабно, крупними формами. Це був своєрідний симфонізм у живописі. Відтворення Всесвіту було здійснено в нових, незвичних, гротескових і гіперболізованих формах, про що свідчить оформлення інтер'єру хати Солохи, яка нагадує збільшену, розписану народним майстром дитячу іграшку. Костюми Оксани, Вакули, Солохи та Чуба персонафіковані. Вони сприймалися як своєрідні гумористичні варіанти народних стрів і вишивок.

Оформлення опери відзначалось оригінальністю та простотою. Завдяки рухомій сцені декорації швидко змінювались. Експресивна сила та незвична динаміка кольорових і просторових рішень у декораціях «Різдвяної ночі» були запозичені з народних традицій [4].

Після прем'єри вистави «Різдвяна ніч» М. Лисенка (постановник Ф. Бойченко, 1929 р.) І. Курочка-Армашевський уже мав статус одного із кращих театральних художників Києва.

Останньою відомою роботою І. Курочки-Армашевського було оформлення опери М. Лисенка «Наталка Полтавка» (1936 р.), реалізованої разом із режисером В. Манзієм у традиціях українського фольклору [9].

У нових роботах митця був відчутний вплив кон'юнктури, що панувала в багатьох театрах країни у 1930-ті рр. Тому ці постановки у сценографічному плані не такі цікаві й оригінальні, як попередні роботи.

Треба сказати, що й інші театральні художники цього періоду, як-от А. Петрицький, В. Меллер та інші визначні майстри, також змушені були йти на творчий компроміс, щоб не потрапити у сталінські жорна цензури [3].

Проте через незгоду з ідеологією і діями радянської влади Івана Курочку-Армашевського було звільнено з посади головного художника одного із провідних театрів країни.

До війни він працював у провінційних театрах Вінниці та Полтави. Під час німецької окупації повернувся до Києва. А згодом, у 1943 р., переїхав до Німеччини, де п'ять важких років прожив у таборах переселенців.

Відомо також, що в 1948 р. Іван Курочка-Армашевський емігрував до Канади, де продовжив свою художню діяльність. Він оформляв вистави в українських театрах і займався церковним малярством [9].

Донедавна доля митця в еміграції була маловідомою. І лише нові матеріали, які почали надходити з-за

кордону завдяки зусиллям його дружини Н. Олексієвої-Горбунової, збагатили його біографію цінними свідченнями, глибше розкрили характер творчих зв'язків художника з національним українським мистецтвом [9].

Маловідоме на батьківщині, у Канаді його ім'я занесено до багатьох довідників: «Книги митців» (1954 р.), «Української енциклопедії», видання «100-річчя поселення українців у Канаді» (1991 р.).

Про визнання майстра свідчать і деякі факти з його перебування в еміграції. Відомо, що І. Курочка-Армашевський брав участь у мистецьких виставках у Німеччині.

У Канаді він відкрив ательє, оформлював вистави в українських театрах. У 1948 р. разом з художником В. Балясом розписував церкву в Манітобі, у 1950 р. – в Оттаві. З 1952 по 1954 рр. разом з художниками М. Дмитренком і В. Балясом працював над розписом собору Святого Володимира в Торонто.

У цьому місті І. Курочка-Армашевський разом з українським режисером-емігрантом Ростиславом Василенком працював у театрі над постановкою п'єси «Фея гірко мигдалю» І. Кочерги [9].

У той період, у Канаді, сценографів вже знали як Івана Кубарського, що підтверджують програми вищезгаданої вистави та копія сторінок із «Книги митців» із портретом І. Кубарського та текстом про нього. Ці нечисленні відомості не можуть відображати всієї картини закордонного періоду життя І. Курочки-Армашевського, але утворюють нас у думці, що до останніх днів він працював як художник і завжди залишався відданим сином України [8].

Іван Курочка-Армашевський помер 9 серпня 1971 р. в Торонто. Усе своє свідоме життя він присвятив служінню мистецтву.

Наш визначний земляк належить до генерації українських митців, яка розпочала працювати в короткий період національного відродження, а згодом потрапила під жорстокий пресинг радянської ідеологічної системи. Проте навіть у таких умовах кращі творчі сили України поєднували у своїй діяльності боротьбу за національну ідею та прагнення новаторських пошуків.

Висновки. Отже, у процесі еволюції від тла для акторської гри до одного із ключових елементів театралізованого дійства сценографія сформувалась як окремий підвид театрального мистецтва, який базується на таких *принципах*, як:

- 1) візуально-образне втілення теми й ідеї вистави;
- 2) установлення зв'язку між сценою й аудиторією;
- 3) використання декоративності та стилізації для об'єднання елементів сценографії з акторською грою;
- 4) синтез різних компонентів дії в цільне полотно вистави.

Тому театральний художник аргументовано вважається однією із ключових фігур у створенні театральних вистав, які можуть стати справжньою мистецькою подією. Створені ним декорації та костюми створюють візуальний образ театральної постановки.

Театральний художник бере на себе велику відповідальність за успіх вистави, адже саме на створені ним елементи сценографії глядач звертає увагу в першу чергу. Коли відкривається завіса, глядач бачить результати дбайливої та творчої праці саме театального художника. Перші оплески лунають саме на його адресу.

Одним із найбільш визначних представників української сценографії слушно вважається Іван Курочка-Армашевський.

Збереження пам'яті про нашого земляка та продовження вивчення його біографії та творчого шляху, безумовно, є важливим завданням для сучасних дослідників.

Література:

1. Веселовська Г. Сучасне театральне мистецтво : навчальний посібник. Київ, 2014. 142 с.
2. Габелко В. Іван Курочка-Армашевський. *Музика*. 1996. № 4/96 (липень – серпень). С. 24–26.
3. Габелко В. Національний авангард 20–30-х рр. *Музика*. 1997. № 6/97 (листопад – грудень). С. 20–23.
4. Габелко В. Один із авангарду, або легенда української сценографії. *Образотворче мистецтво*. 2003. № 3. С. 80–81.
5. Гринишина М. Театральна культура рубежу XIX–XX століть: Реалізм. Дискурс. Київ, 2013. 344 с.
6. Нариси з історії театального мистецтва України XX століття. 2006. 1054 с.
7. Словник художників України. Київ, 1973. 271 с.
8. Томашівська Л. Таємниці архіву. *Український театр*. 1991. № 5. С. 29–31.
9. Томашівська Л. Повернення імені. *Українська культура*. 1992. № 12. С. 18–19.
10. Український театр XX століття: Антологія вистав. Київ : Фенікс, 2012. 942 с.

References:

1. Veselovska, H.I. (2014). Suchasne teatralne mystetstvo [Modern Theatre Art]: navch. posib. Kyiv. 142 p. [in Ukrainian].
2. Habelko, V. (1996). Ivan Kurochka-Armashevskiy. Muzyka [Music]. pp. 24–26 [in Ukrainian].
3. Habelko, V. (1997). Natsionalnyi avanhard 20–30 rokiv [National avant-garde of the 20–30's]. Muzyka [Music]. Pp. 20–23 [in Ukrainian].
4. Habelko, V. (2003). Odyn iz avanhardu abo lehenda ukrainskoї stsenohrafiї [One of the avant-garde or a legend of Ukrainian scenography]. Obrazotvorche mystetstvo [Visual Arts]. № 3. Pp. 80–81 [in Ukrainian].
5. Hrynyshyna, M. (2013). Teatralna kultura rubezhu XIX–XX stolit: Realizm. Dyskurs [Theatrical Culture at the Turn of the 19'th – 20'th Centuries: Realism. Discourse]. Kyiv. 344 p. [in Ukrainian].
6. Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX stolittia [Essays on the History of Theatre Art in Ukraine of the 20'th Century], 2006. 1054 p. [in Ukrainian].
7. Slovnyk khudozhnykiv Ukrainy [Dictionary of Artists of Ukraine]. Kyiv, 1973. 271 p. [in Ukrainian].
8. Tomashivska, L. (1991). Taiemnytsi arkhivu [Secrets of the Archive]. Ukrainskyi teatr [Ukrainian Theatre]. № 5. Pp. 29–31 [in Ukrainian].
9. Tomashivska, L. (1992). Povernennia imeni [The Return of the Name]. Ukrainska kultura [Ukrainian Culture]. № 12. Pp. 18–19 [in Ukrainian].
10. Ukrainskyi teatr XX stolittia: Antolohiia vystav [Ukrainian Theater of the 20'th Century: Anthology of Productions]. Kyiv, 2012. 942 p. [in Ukrainian].

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ОСВІТИ ДОБИ РЕНЕСАНСУ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ТА УКРАЇНСЬКОМУ ВИМІРАХ

Величко Оксана Богданівна,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного мистецтва
Львівського національного університету імені Івана Франка
ORCID ID: 0000-0002-3346-0893

Маковецька Ірина Георгіївна,

заслужена артистка України,
доцент кафедри музичного мистецтва
Львівського національного університету імені Івана Франка
ORCID ID: 0000-0002-5046-6242

У статті розглядається проблема розвитку музичної педагогіки в соціокультурному контексті європейського й українського простору доби Ренесансу; відзначено гуманістичні тенденції та прагнення до гармонійного виховання особистості, антропоцентризм, відродження традицій античного мистецтва; підкреслено тісний зв'язок української музичної культури та виховання означеного часового відтинка із загальноєвропейськими тенденціями; визначено специфіку музично-виховного процесу навчальних закладів, у яких систематизувались об'єктивні закономірності виховання та навчання; узагальнено вплив найбільш визначних педагогів і музикантів на становище тогочасного музичного виховання; акцентовано вагому роль музично-педагогічних концепцій Джозеффо Царліно, Яна Амоса Коменського, Миколи Дилецького, Григорія Сковороди й інших учених; подано відомості про деякі музично-педагогічні трактати, які були інспіровані практичним викладацьким досвідом і потребами дидактичного характеру; наголошено на зростанні міжкультурної взаємодії, активному перейманні педагогічного досвіду під час навчання та подорожей українських музикантів до країн Європи. Застосування комплексного методологічного підходу забезпечило поєднання музикознавчого, історичного, аналітичного, системного, джерелознавчого, індуктивного, дедуктивного й інших наукових методів дослідження. Доведено значущість впливу історичних, політичних, релігійних, соціокультурних, географічних та інших параметрів на розвиток музичної культури та педагогіки в означений період. Підкреслено, що впродовж багатьох століть в українському музичному мистецтві найбільш інтенсивно розвивалася вокально-хорова царина, зокрема й у добу Відродження. Доведено, що стилевим орієнтиром тогочасного простору став ренесансно-бароковий (козацький) тип української музичної культури.

Ключові слова: музична педагогіка, музичне виховання, музична освіта, доба Ренесансу, мистецтво, гуманізм, навчання, освітній процес, навчальний осередок, естетика, методика.

Velychko Oksana, Makovetska Iryna. Features of the development of music pedagogy and education of the renaissance in the European and Ukrainian dimensions

The article examines the problem of the development of musical pedagogy in the socio-cultural context of the European and Ukrainian space of the Renaissance. Humanistic tendencies and the desire for harmonious personality education, anthropocentrism, revival of the traditions of ancient art were noted. The close connection of Ukrainian musical culture and upbringing of the specified time period with pan-European trends is emphasized. The specifics of the music-educational process of educational institutions, in which the objective regularities of education and training have been systematized, were determined. The role of the most prominent teachers and musicians on the situation of Renaissance music education is summarized. The important role of music-pedagogical concepts is emphasized by Gioseffo Zarlino, Jan Amos Komenský, Mykola Dyletsky, Hryhorii Skovoroda and other scientists. Information about some music-pedagogical treatises, which were inspired by practical teaching experience and didactic needs, is provided. The growth of intercultural interaction, active imitation of pedagogical experience during training and trips of Ukrainian musicians to European countries is emphasized. The application of a complex methodological approach provided a combination of musicological, historical, analytical, systematic, source-based, inductive, deductive and other scientific methods of research. The significance of historical, political, religious, socio-cultural, geographical and other parameters on the development of musical culture and pedagogy in the specified period is demonstrated. It is emphasized that over the course of many centuries, the vocal and choral realm developed most intensively in Ukrainian musical art, including during the Renaissance. It has been proven that the Renaissance-baroque (Cossack) type of Ukrainian musical culture became the stylistic reference point of the Renaissance space.

Key words: musical pedagogy, musical education, Renaissance, art, humanism, learning, educational process, educational centers, aesthetics, methodology.

Вступ. Українська музична культура і виховання доби Ренесансу були тісно пов'язані із загальноєвропейськими тенденціями, свідченням чого є глибокі контакти, мистецькі взаємозв'язки, спогади мандрівників. У цей час на культурному обрії з'явилися непересічні

особистості, сформувалась музично-виховна структура навчальних закладів, яка дала можливість активному розвитку музичної культури як у Європі, так і на теренах України. Метою статті стало вивчення особливостей розвитку та трансформації музичної педагогіки

й освіти в епоху Ренесансу (Відродження) у європейському й українському просторах.

Матеріали та методи. У теоретичному аналізі означеної проблеми було застосовано комплексний підхід, який включав поєднання різних наукових методів дослідження, зокрема, музикознавчого, історичного, аналітичного, системного, джерелознавчого, індуктивного, дедуктивного та методу синтезу. Матеріали статті ґрунтуються на трактатах музично-педагогічного спрямування українських і західноєвропейських авторів, у яких висвітлюється широке коло проблем музично-виховного характеру.

Деякі аспекти розвитку музичної педагогіки та культури епохи Відродження досліджували українські науковці, серед яких О. Цалай-Якименко [8], Н. Сиротинська [7], В. Шульгіна [11], К. Чеченя [9], О. Шреєр-Ткаченко [10], Ю. Медведик [5], О. Ростовський [6], Л. Ластовецька [3], І. Малашевська [4], О. Яковлев та інші.

Результати. Європейська музична культура XVI–XVII ст., завдяки пошвавленню культурно-мистецьких зв'язків, набула піднесення та досягла значного розквіту. У центрі уваги антропоцентризму постала людина як особистість, яка прагнула краси та гармонії. У цей період сформувались нові уявлення про світ, людину, її покликання та сутність життя. Провідники нової культури назвали себе гуманістами, вони вважали, що в людині відображена божественна сутність і що вона здатна вибрати власну долю.

У тогочасному суспільстві превалював культурний екзистенціалізм, великого значення набула різнобічна освіченість митця, його обізнаність у різних галузях наукового знання та мистецтва. Особливого піднесення зазнали поняття краси та чуттєвості. Уперше термін «ренесанс» трапляється у працях італійського історика мистецтва та живописця Джорджо Вазарі (*Giorgio Vasari*) (1511–1574 рр.), який прагнув до відродження традицій античного мистецтва і тих уявлень про світ і людину, які лежали в його основі.

Доба Відродження ввійшла в історію світової культури як одна з її вершин. Суспільний прогрес став можливий у контексті здобутків яскравого і неповторного часу високих гуманістичних ідеалів, які живили освіту та культуру епохи Відродження й охопили Італію, Іспанію, Німеччину, Англію й інші країни. Освічені гуманісти зустрічалися в Базелі, Мадриді, Празі, Кракові, Львові тощо. Найбільш вагомим здобутком Дж. Вазарі вважається його монументальна праця «Життя найвидатніших художників, скульпторів і архітекторів» (*Le Vite de' piu' eccellenti Pittori, Scultori e Architetti*) (1550 р.). Видання цієї книги, доповнене портретами знаменитих художників, з'явилося у 1568 р.

Нове світобачення позначилось і на царині музичного мистецтва: так, змінилися його обриси, індивідуалізувався стиль, виникло поняття «композитор», видозмінилась фактура музичних творів. У гармонії переважали консонанси, а використання дисонансів обмежилось суворими правилами. Окрім того, у цей період впорядкувались мажорний і мінорний лади, так-

това риска, ритм тощо. Нові засоби виразності слугували композиторам для вираження особливого виразу почуттів. Музика слугувала розвагою містян, широко використовувалась у побуті селян, мандрівними музикантами, вона супроводжувала пишні придворні урочистості, церковні богослужіння, розваги в колі заможних громадян тощо.

У добу Ренесансу активно розвивалися жанри музичного мистецтва, формувався поліфонічний стиль, у хорових творах збільшилась кількість голосів (до 4-х, 6-ти і більше). Для виконання складних багатоголосних композицій були потрібні добре навчені співаки, колективи, які існували при дворах і церквах. Цей період був знаменний також тим, що тоді виникли перші школи (метризи), розвивалась музична педагогіка.

Заняття музикою та поезією, музикою й античною літературою, музикою та живописом превалювали в мистецьких академіях. Організація музичного навчання дітей здійснювалась у різних формах: зокрема й у співацьких школах при церквах. Навчання хлопчиків музики (співу, гри на органі, теорії тощо) та загальноосвітніх дисциплін проводилось із раннього віку. Близькі за типом школи існували в багатьох країнах: у Франції, Нідерландах, Італії й інших. В Італії діяли притулки для дітей-сиріт, у яких навчали ремесел і музики, з наголосом на заняттях зі співу для підготовки співаків для церковних хорів. Варто підкреслити, що розвитку музичної освіти сприяла сформована система нотного запису, семиступенева гама, тактова риска, а нотне письмо вже було наближене до сучасного.

Музично-естетичне виховання набуло практичного характеру, воно було спрямоване на гармонійне виховання особистості. Педагогічні засади виходили із принципу одночасного та рівномірного розвитку розуму, тіла та духу. Показовою для означеної доби стала система виховання італійського гуманіста Вікторіно да Фельтре (*Vittorino da Feltre*) (1378–1446 рр.). Його ідеї виховання внутрішнього світу людини засобами музики, почерпнуті з учення Платона (427–348 рр. до н. е.), отримали продовження в наступному столітті. Великий філософ античності у «Вченні про душу і державу» стверджував, що правильно побудований процес навчання грамоти, арифметики, геометрії, астрономії, фізичного виховання, а також мистецтва (спів, гра на кіфарі) слугує справжньому вихованню громадян.

Отже, принцип єдності теоретичних і практичних умінь у музиці втілили теоретики та композитори Гійом Дюфаї (*Guillaume Dufay*) (1397–1474 рр.), Генрік Ісаак (*Heinrich Isaac*) (1450–1517 рр.), Орландо ді Лассо (*Orlande de Lassus*) (1532–1594 рр.), Адріан Вільарт (*Adrian Willaert*) (1490–1562 рр.), Жоскен Дебре (*Josquin Despréz*) (1450–1521 рр.) та інші, які вважали, що музика втілює абсолютну радість, приносить естетичну насолоду та викликає розмаїті емоції. Їхні композиції завоювали велике визнання, вони стали своєрідним маркером пропонованої епохи. Окрім того, вони стали фундаментом для появи творів Йоганна Себастьяна Баха (*Johann Sebastian Bach*) (1685–1750 рр.) та Георга Фрідріха Генделя (*Georg Friedrich Händel*) (1685–1759 рр.).

На розвиток музичної педагогіки великий вплив мав Джозеффо Царліно (*Giuseffo Zarlino*) (1517–1590 рр.). У трактаті «Настанови з гармонії» (*Le istituzioni harmoniche*) він висвітлює питання про важливу роль музики в людському пізнанні, з орієнтацією на слухове сприйняття, підкреслював її тісний зв'язок з усіма видами мистецтв і наукою [6, с. 64].

У музичній естетиці Дж. Царліно єдність забезпечувала синергія мелодії та слова, які, на думку мистця, є рівноправними: «освічена людина не може не знати музики <...> Деякі думали, що музику варто вивчати для того, щоб розважати та захоплювати слух, для того, щоб удосконалювати почуття таким чином, як удосконалюється зір, коли очі із захопленням і насолодою споглядають речі красиві <...> Слід вивчати музику як мистецтво, вільне та поважне, щоб через нього ми могли набути хорошого та доброго стану і поводитись гідним чином» [6, с. 64]. Найбільш органічним складом Дж. Царліно вважав багатоголосся, а найдосконалішим хоровим викладом – «одночасну вимову слів у всіх голосах, строгий хоральний склад» [6, с. 64]. Дж. Царліно був прихильником аристотелівського вчення про мистецтво, як інтелектуальної розваги, яка заповнює дозвілля. На думку давньогрецького філософа, лише тоді музика може виконувати виховне призначення, формувати моральність, розвивати розум, готувати до вивчення інших наук. Усе, що створюється мистецтвом, на думку Арістотеля, виникає з поєднання матерії та форми, що закладається в душі людини [6].

XVII ст. стало яскравою сторінкою в розвитку музичної педагогіки. Батьком сучасної педагогіки вважається відомий чеський мислитель Ян Амос Коменський (*Jan Amos Komenský*) (1592–1670 рр.), який зумів систематизувати об'єктивні закономірності виховання та навчання, ініціював уведення класно-урочної системи. Учений був переконаний, що навчання має відповідати віковим особливостям дітей, досконале творіння природи присутнє в кожній особистості, він надавав великого значення вихованню й освіті. У його теорії музика слугувала доповненням до виховних засобів, а музичне виховання увиразнювалось у рамках загального виховання. Важливою умовою музичного виховання він уважав підтримку радісного настрою душі вихованців. Так, у виховному процесі всі засоби мають значення, але лише в комплексі вони стають дієвими, а успіх у вихованні можливий за умови правильного педагогічного керівництва [6, с. 67].

Я.А. Коменський наполягав на щоденних музичних заняттях у початкових класах для всіх дітей. Він пропонував у першому класі вивчати гама, ключі, проводити початкові заняття із сольфеджіо, у другому класі – більш поглиблено вивчати цей предмет, у третьому класі – співати багатоголосну музику, у четвертому класі – поєднувати спів із навчанням гри на інструментах. Учений стверджував, що музика приносить задоволення та насолоду, вчить насолоджуватись гармонією та возвеличувати Бога. Цей підхід апелював до поглядів давньогрецьких мислителів Піфагора (570–497 рр. до н. е.), який пропонував використовувати музику для

очищення душі та з лікувальною метою, і Арістотеля (384–322 рр. до н. е.). Так, його «Вчення про мімізис» конкретизувало сутність художньої творчості, зокрема й музичної. Загалом, концепція Я.А. Коменського спиралась на гуманістичні ренесансні переконання та християнські середньовічні традиції. Я.А. Коменський став одним із перших педагогів, які запропонували впровадити музичне виховання й елементи музичної освіти впродовж усіх періодів навчання особистості, починаючи з раннього віку.

Паралельно зі становленням і розвитком західноєвропейської музичної педагогіки відбувався процес формування східноєвропейської музичної освіти, української також. Видатний музичний теоретик і композитор XVII ст. Микола Дилецький (1630–1690 рр.) усвідомлював важливість теоретичних знань у підготовці професійних співаків. Його погляди сформувалися в Києво-Могилянському колегіумі, заснованому в 1632 р., а розвинулися у Віленській єзуїтській академії. Як регент і вчитель церковного співу він працював у Вільні, Смоленську, згодом у Москві.

Національна музично-педагогічна система М. Дилецького передбачала синергію загальної та спеціальної музичної освіти, чим зумовила злам у музичній культурі на східних теренах, формувала кадри композиторів, регентів, солістів, вишколених фахівців для хорових колективів, зокрема й дитячих. М. Дилецький закликав готувати кадри для просвітницької діяльності в єдності та взаємодії національної та загальноєвропейської культур. Значущість постаті М. Дилецького важко переоцінити, настільки вагомими були його освіченість, глобальна мистецька діяльність на східних теренах.

Партесні композиції мистця засвідчили високий рівень композиторської творчості. Завдяки діяльності М. Дилецького сформувалася плеяда композиторів кінця XVII – початку XVIII ст., до якої входили Іван Домарадський (Київ), Герман Левицький (Київ), Симеон Пекалицький (Львів) та інші. Найвідомішою теоретичною працею М. Дилецького вважається «Граматика співу мусикійського», опублікована у Вільні. Перше друковане видання побачило світ у 1910 р., у 1970 р. – факсимільне видання [2]. В означеному музично-теоретичному трактаті вперше систематизовано правила композиції, поміщено вправи для розвитку композиторських навичок, а також подано практичні поради з методики навчання співу та викладання музичної грамоти, роз'яснено сутність лінійної нотної системи, специфіку партесного співу та композиції. У праці М. Дилецького було вперше узагальнено музично-теоретичні знання, які раніше передавалися в основному усним способом. Окрім того, мистець утвердив музичну термінологію, яка використовувалась під час викладання теорії музики, у педагогічній практиці тощо [2]. Загалом, діяльність М. Дилецького відіграла надзвичайно вагомий роль у співацькій практиці та діяльності регентів в означений період. Як стверджувала дослідниця О. Цалай-Якименко, «Граматика співу мусикійського» стала першою збереженою науковою працею, у якій описане квінтове коло [8].

У цей час надвагомим музично-просвітницьким осередком була Києво-Могилянська академія, заснована в 1658 р. У ній продовжували формуватися засади історично панівного для національної музичної традиції вокально-хорового мистецтва. Праці випускника академії, самобутнього філософа, музиканта, просвітника та мислителя Григорія Сковороди (1722–1794 рр.) наповнені ідеями про духовне зростання, розвиток особистості, важливість музичної освіти. Філософ-мандрівник розглядав творчість як основу духовного формування особистості, він акцентував на виявленні її природних нахилів і обдарувань, на самореалізації музичного хисту в життєдіяльності.

Практична діяльність Г. Сковороди сприяла формуванню національної музичної естетики, становленню національної музичної культури, великою мірою шляхом пізнання фольклору, зокрема й епосу, як засобу збереження історичної пам'яті, розвитку духовної музичної культури. Г. Сковорода обґрунтував власне розуміння музики як «філософії пізнання», що віддзеркалювала красу людини, спонукала до самопізнання та самовдосконалення. Український фольклор він тлумачив як «тритисячолітню піч», що «неопально випікала» та берегла багатовікову народну мудрість, а традиції та звичаї наблизив до філософського поняття «всеозброєння» і «найдосконалішої музики» [1, с. 23–27].

Як зазначає дослідниця Л. Ластовецька, Григорій Савич «зробив вагомий внесок в історію української національної музичної культури, філософії, літератури, педагогіки, богослов'я й інших царин гуманітаристики. Він займає важливу нішу в контексті процесу націєтворення та культуротворення <...> Філософ-мандрівник дав поштовх для розвитку багатьох світських і сакральних жанрів, форм професійної музики» [3, с. 96].

Музично-педагогічна естетика продовжила розвиватися в університетських осередках Харкова, Львова, Києва, ліцеях Одеси, Ніжина тощо. До кола знаних просвітників варто віднести професора філософії Львівської теологічної школи «Студіум рутенум» Петра Лодія (1764–1829 рр.), отця Василя Довговича (1783–1849 рр.), професора риторики Харківського університету Івана Рижського (1761–1811 рр.), професорів ліцею Рішельє в Одесі Максима Курлянцева (1802–1835 рр.), Йосипа Міхневича (1809–1885 рр.), педагогів Ніжинської гімназії княгині Безбородько Миколу Білоусова (1799–1811 рр.), Марію Білевич (1779–1830 рр.) та інших.

Стильовим орієнтиром тогочасного простору став ренесансно-бароковий (козацький) тип української музичної культури. Авторами українських музично-теоретичних праць стали вихованці академії Іно-

кентій Гізель (1600–1683 рр.), Феофан Прокопович (1681–1736 рр.), Мануїл Козачинський (1699–1755 рр.), Симон Тодорський (1700–1754 рр.), Георгій Кониський (1717–1795 рр.), Йоасаф Мохов (1779 р. – н. д.), автор «Правил для нотного та ірмолоїного співу» Лазар Баранович (прибл. 1613–1693 рр.), В. Сербжинський, С. Лободовський [8].

У XVIII–XIX ст. підготовка вчителів співів здійснювалась у Глухівській школі та Петербурзькій придворній співацькій капелі. Вивчення музично-теоретичних дисциплін (елементарної теорії музики, сольфеджіо, гармонії, контрапункту, fugи тощо) було обов'язковим компонентом їхньої професійної підготовки, яка передбачала вдосконалення музичного мислення та музичного слуху, широкий розвиток загальної ерудиції вчителів-музикантів.

Висновки. Отже, в епоху Ренесансу (Відродження) домінували своєрідні естетично-стильові постулати, серед яких – прагнення до гармонійного виховання особистості, гуманістичні тенденції, антропоцентризм, відродження традицій античного мистецтва тощо.

Упродовж століть українське музичне мистецтво формувалося в основному як вокально-хорове. На його розвиток, зокрема й на царину музичної педагогіки, впливали історичні, політичні, релігійні, соціокультурні, географічні й інші параметри. В означену добу пріоритет отримав ренесансно-бароковий (козацький) тип культури.

Констатується суголосність українського музичного процесу доби Ренесансу з тенденціями європейського музичного простору. Це підтверджують взаємні суспільні та культурні контакти, запозичення досвіду під час навчання та подорожей українських музикантів до країн Європи.

У добу Ренесансу музична педагогіка інтенсивно розвивалась як у європейському соціокультурному контексті, так і в українському. У цей період специфікувався музично-виховний процес у навчальних закладах, у них систематизувалися об'єктивні закономірності виховання та навчання. Вагома роль у подальшому розвитку музичного виховання належить музично-педагогічним концепціям Дж. Царліно, Я.А. Коменського, М. Дилецького, Г. Сковороди й інших учених. Їхні музично-педагогічні трактати узагальнили практичний викладацький досвід і відповідали потребам дидактичного характеру.

Перспективи подальших розвідок в означеному напрямі полягають у компаративному зіставленні українського та західноєвропейського музикознавчих дискурсів в оцінці внеску українських музикантів у розвиток музично-педагогічного й освітнього процесів доби Ренесансу.

Література:

1. Бакай С. Музика, як засіб духовного розвитку особистості в просвітницькій діяльності Г.С. Сковороди на Слобожанщині. *Педагогіка та психологія*. Харків : ХДПУ, 2001. Вип. 19. Ч. 12. С. 23–27.
2. Дилецький М. Граматика музикальна / підгот. О. Цалай-Якименко ; ред. М. Гордійчук та ін. Фотокопія рукопису 1723 р. Київ, 1970. ХСШ. 109 с.

3. Ластовецька Л. Творча спадщина Григорія Сковороди у вимірі українського музичного мистецтва. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтва*. Серія «Мистецтвознавство». 2023. Вип. 49. С. 92–98. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293291>.
4. Малашевська І. Методика музично-теоретичної підготовки майбутніх учителів музики на історико-стильовій основі : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2005.
5. Медведик Ю. Українська духовнопісенна творчість XVII–XVIII ст.: джерела, текстологія та жанрова стилістика : автореф. дис. ... докт. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2009. 44 с.
6. Ростовський О. Теорія і методика музичної освіти. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. 640 с.
7. Сиротинська Н. На роздоріжжі історії в XVI столітті: гуманізм vs тоталітаризм. *Українська музика : науковий часопис*. Львів, 2020. Ч. 2. С. 18–28.
8. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст.: київське пініє, київська нота, київська грамати́ка : дис. ... докт. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2004. 45 с.
9. Чеченя К. Інструментальна музика в Україні другої половини XVI – середини XVIII століття і проблеми автентичності у виконавській культурі : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 26.00.01. Київ, 2008. 19 с.
10. Шреєр-Ткаченко О. Історія української музики. Київ, 1980. Ч. I. 198 с.
11. Шульгіна В. Українська музична педагогіка. Київ, 2005. 272 с.

References:

1. Bakai, S. (2001). Muzyka, yak zasib dukhovnoho rozvytku osobystosti v prosvitnytskii diialnosti H.S. Skovorody na Slobozhanshchyni. [Music as a means of spiritual development of the personality in the educational activity of H.S. Skovoroda in Slobozhanshchyna]. *Pedahohika ta psykhohohiia*. Kharkiv: KhDPU. Vyp. 19. Ch. 12. Pp. 23–27 [in Ukrainian].
2. Dyletskyi, M. (1970). *Hramatyka muzykalna [Musical Grammar] / pidhot. O.S. Tsalai-Yakymenko; red. M.M. Hordiichuk [ta in.]*. Fotokopiia rukopysu 1723 r. Kyiv. XCIII. 109 p. [in Ukrainian].
3. Lastovetska, L. (2023). Tvorcha spadshchyna Hryhoriia Skovorody u vymiri ukrainskoho muzychnoho mystetstva [The creative legacy of Hryhoriia Skovoroda in terms of Ukrainian musical art]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*. Seriiia “Mystetstvovnavstvo”. Vyp. 49. Kyiv. Pp. 92–98. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293291> [in Ukrainian].
4. Malashevska, I. (2005). *Metodyka muzychno-teoretychnoi pidhotovky maibutnikh uchyteliv muzyky na istorykystylovi osnovi: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. ped. nauk: spets. 13.00.02. “Teoriia i metodyka navchannia muzyky i muzychnoho vykhovannia” [Methodology of music-theoretical training of future music teachers on a historical-stylistic basis: thesis for obtaining sciences. candidate degree ped. Sciences: specialist 13.00.02. “Theory and method of teaching music and musical education”]*. Kyiv [in Ukrainian].
5. Medvedyk, Yu. (2009). *Ukrainska dukhovnopisenna tvorchist XVII–XVIII st.: dzhherela, tekstolohiia ta zhanrova stylistyka: avtoref. dys ... d-ra mystetstvovnavstva: 17.00.03 [Ukrainian spiritual and song creativity of the XVII–XVIII centuries: sources, textology and genre stylistics: thesis diss ... doctor of art studies: 17.00.03] / Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho*. Kyiv. 44 p. [in Ukrainian].
6. Rostovskiyi, O. (2011). *Teoriia i metodyka muzychnoi osvity [Theory and methodology of music education]*. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan. 640 p. [in Ukrainian].
7. Syrotynska, N. (2020). *Na rozdorizhzhii istorii v XVI stolitti: humanizm vs totalitaryzmu [At the crossroads of history in the 16th century: humanism vs totalitarianism]*. *Ukrainska muzyka: naukovyi chasopys*. Lviv. Ch. 2. Pp. 18–28 [in Ukrainian].
8. Tsalai-Yakymenko, O. (2004). *Kyivska shkola muzyky XVII st.: kyivske piniie, kyivska nота, kyivska hramatyka: dys... d-ra mystetstvovnavstva: 17.00.03 [Kyiv school of music of the 17th century: Kyiv pinye, Kyiv nota, Kyiv grammar: thesis... doctor of art studies: 17.00.03] / Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho*. Kyiv. 45 p. [in Ukrainian].
9. Chechenia, K. (2008). *Instrumentalna muzyka v Ukraini druhoi polovyny XVI – seredyny XVIII stolittia i problemy avtentychnosti vykonavskii kulturi: avtoreferat dysert. na zdobuttia nauk. stup. kand. mystetstvovnavstva: spets. 26.00.01 “Teoriia ta istoriia kultury” [Instrumental music in Ukraine in the second half of the 16th to the middle of the 18th century and problems of authenticity in performing culture: thesis for obtaining Ph.D. Art history: special. 26.00.01 “Theory and History of Culture”]*. Kyiv. 19 p. [in Ukrainian].
10. Shreier-Tkachenko, O. (1980). *Istoriia ukrainskoi muzyky [History of Ukrainian music]*. Kyiv. Vol. I. 198 p. [in Ukrainian].
11. Shulhina, V.D. (2005). *Ukrainska muzychna pedahohika [Ukrainian musical pedagogy]*. Kyiv. 272 p. [in Ukrainian].

ОСНОВНІ ЕТАПИ ЕВОЛЮЦІЇ МУЗИЧНОЇ ВЗАЄМОДІЇ КИТАЙСЬКОЇ ТА ЗАХІДНОЇ МУЗИЧНИХ ТРАДИЦІЙ

Ден Еньї,
аспірант

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0009-0000-0489-0707

У результаті наукового дослідження було виявлено, що еволюція китайської музичної культури відзначається надзвичайною внутрішньою ресурсністю та готовністю до постійного оновлення, надаючи цій культурі унікальної стійкості та самодостатності. Водночас вона виявляє м'яку адаптивність і здатність до еволюції через вплив «і інших» культур. Основна увага дослідження була спрямована на вивчення впливу Заходу на китайську музику, що привело до виникнення значного інтересу китайського суспільства до різноманітних музичних напрямів у XXI столітті. Однією із ключових проблем, вивчених у роботі, було визначення ефективних шляхів інтеграції «західного» та «східного» впливів у музиці, які активізували еволюцію китайського музичного мистецтва. У процесі наукового дослідження, присвяченого еволюції китайської музичної культури, виявлено, що ключовим моментом впливу Заходу на музику Китаю став розвиток «Руху самозміцнення». Цей рух, ідеологічно підготовлюючи «Рух шкільних пісень», визначив початок формування нового типу уроків музики та жанру пісень юеґе. Зокрема, у результаті аналізу були визначені шляхи впливу музичного мистецтва Заходу на китайську музику через вплив на культуру, освіту та релігію Китаю. Важливу роль у цьому процесі відіграли місіонерські та вокальні школи, які сприяли активній адаптації й усвідомленню західних музичних елементів. Місіонерські школи виконували роль посередника між культурами, сприяли взаєморозумінню й обміну музичними ідеями. Вокальні школи, у свою чергу, акцентували увагу на розвитку вокальної майстерності, що сприяло збагаченню китайського вокального репертуару та його адаптації до західних стандартів. Отже, дослідження виявило важливий внесок місіонерських і вокальних шкіл у процес інтеграції музичного досвіду Заходу в китайську музичну традицію, що сприяло багатогранному розвитку китайського музичного мистецтва в контексті глобального діалогу музичних культур.

Ключові слова: еволюція, китайська музична культура, традиція, діалог «Схід – Захід».

Dan Enyi. Main stages of the evolution of musical interaction between Chinese and Western musical traditions

The research reveals that the evolution of Chinese musical culture is characterized by exceptional internal resourcefulness and a readiness for continuous renewal, imparting unique resilience and self-sufficiency to this culture. Simultaneously, it exhibits a gentle adaptability and the ability to evolve through the influence of “other” cultures. The primary focus of the study was on examining the impact of the West on Chinese music, leading to a significant interest in various musical genres in 21st-century Chinese society. A key issue explored in the study was the identification of effective ways to integrate Western and Eastern influences in music, catalyzing the evolution of Chinese musical art.

In the course of the investigation into the evolution of Chinese musical culture, a pivotal moment in the Western influence on Chinese music was identified with the development of the “Self-Strengthening Movement”. This movement, ideologically preparing the ground for the “School Song Movement”, marked the inception of a new type of music lessons and the genre of “yuege” songs. Specifically, the analysis identified pathways through which Western musical art influenced Chinese music, impacting culture, education, and religion in China. Missionary and vocal schools played a crucial role in this process, facilitating active adaptation and assimilation of Western musical elements. Missionary schools acted as intermediaries between cultures, fostering mutual understanding and the exchange of musical ideas. Vocal schools, in turn, focused on the development of vocal mastery, enriching the Chinese vocal repertoire and adapting it to Western standards. Consequently, the research highlighted the significant contribution of missionary and vocal schools to the integration of Western musical experience into Chinese musical tradition, fostering the multifaceted development of Chinese musical art within the global dialogue of musical cultures.

Key words: evolution, Chinese musical culture, tradition, East – West dialogue.

Вступ. Як відомо, найстаріша культура Китаю завжди вирізнялась, з одного боку, ізольованістю та таємничістю, екзотичністю й унікальністю – з іншого. Для європейців вона завжди була об'єктом захоплення. Китайці протягом віків і навіть тисячоліть дотримувалися своїх традицій, уникали чужорідних впливів і культурних «насаджень», що призвело до тривалої ізоляції Китаю від Заходу. Фернан Бродель вказував на те, що розвиток східних цивілізацій відбувався в особливих умовах, які ускладнювали зміну та розвиток їхніх структур. Це спричинило вражаючу єдність і однорідність щодо збереження свого власного, але водночас зробило важкими адаптацію до нових умов і спрямування до прогресу.

Тобто виникла дилема, з якою стикалися східна та західна цивілізації: з одного боку, вони досягали стабільності та єднання, але, з іншого боку, це ставало перешкодою для адаптації й інновацій. Думка, яку розкрив у своїй праці Ф. Бродель, свідчить про те, що в умовах одноманітності й однорідності виникає складність у зміні та пристосуванні, що може гальмувати шлях до прогресу [1, с. 182]. Тобто постає проблема щодо пошуку генезису взаємодії, що й зумовлює еволюцію традиційних складників китайського мистецтва в контексті їх діалогічного розвитку із західною цивілізацією.

Матеріали та методи. Огляд літератури, що присвячений аналізу розвитку фортепіанного мистецтва

Китаю протягом ХХ ст., містить переважно дослідження провідних китайських учених: Лі Хуаньчжі, Чжан Мін, Ван Чанкуя, Бянь Мея, Ван Юе, Лян Хі, а також роботи іноземною мовою, зокрема Бая Є., J. Banowetz, T. Brase, R.C. Kraus, H. Ryker та українських дослідників (Олена Маркова, Олександр Фішман, Олександра Самойленко, Олена Устименко-Косорич, Володимир Герштан) та інших.

Лі Хуаньчжі, Чжан Мін, Ван Чанкуй та інші дослідники присвятили свої монографії вивченню ключових аспектів фортепіанної музики в Китаї. Їхні дослідження охоплюють різноманітні аспекти, зокрема й розвиток жанрів, аранжування, гармонію та вплив традиційної китайської музики на фортепіанну творчість.

Бай Є висвітлює інтегративні процеси в культурі Китаю, які відіграли важливу роль у формуванні музичного образу фортепіанної творчості. Його аналіз охоплює низку композиторів, які активно взаємодіяли з європейською та національною музичною спадщиною.

Сукупність досліджень Чжао Юе, Лі Хуасін, а також робіт інших авторитетних китайських учених, як-от Бянь Мен, Ма Вей, створює важливу базу для розуміння взаємодії між європейською та китайською музичною традицією в контексті розвитку фортепіанної музики.

Наукові дослідження українських музикознавців, як-от Олена Маркова, Олександра Фішман, Олександра Самойленко, Олена Устименко-Косорич, а також Володимир Герштан, роблять суттєвий внесок у розуміння взаємозв'язку музичних культур. Вони аналізують різні аспекти діалогу між культурами, зокрема й інтонаційні зв'язки, психологічні аспекти й екзотичні елементи в контексті західної музичної культури.

Паралельно із цим багато досліджень провідних західних музикознавців, як-от J. Banowetz, T. Brase, R.C. Kraus, H. Ryker, стосуються вивчення конкретних аспектів китайської фортепіанної творчості. Вони надають обґрунтований аналіз специфіки китайської музики з погляду західної теорії та виконавської практики.

Водночас узагальненого вивчення основних етапів еволюції з акцентом на соціально-історичну ситуацію країни натепер не виявлено. В огляді розвитку зазвичай акцентовано лише на фактичному виявленні музичних творів для фортепіано відповідно до їх часового виникнення, а також на поширенні самого інструмента фортепіано в історичному побуті.

Результати. Однією з перших сфер впливу Заходу на культуру Китаю було місіонерство. Розглянемо шляхи впливу місіонерів на музичне мистецтво Китаю. Перед тим як розглядати шляхи місійно-європейського впливу на культуру Китаю, важливо відзначити, що початковим елементом міжкультурних контактів між віддаленими за географічним розташуванням західними та східними цивілізаціями була релігія. Відомо, що перші зв'язки між європейцями та Китаєм пов'язані з активною місіонерською діяльністю західних християн. Рукопис із несторіанським гімном VII ст., який потрапив до країни під час правління династії Тан (618–907 рр.), був виявлений у провінції Ганьсу в печері Могао в 1889 р. Місі-

онери, проводячи свої обряди, виконували гімни та григоріанські хорали. Проте взагалі до XVI ст. Китай мав обмежений контакт із Заходом. У загальному контексті історично-хронологічного дослідження руху місіонерів у Китаї відзначаються два основні етапи впливу – католицький і протестантський [4, с. 101].

Католицький етап охоплює період від 1661 р. до завершення XVIII ст. Протягом цього періоду до Китаю приїжджали місіонери з Іспанії, Португалії та Франції. Протестантський етап визначається проміжком часу із середини XIX ст. до початку ХХ ст. та пов'язаний із діяльністю місіонерів із Великої Британії та США [3, с. 59].

Місіонери, поширюючи західну культуру, також вивчали китайську музику та шукали подібності у смаках європейців і китайців. Місіонери залишили цінні відомості про те, як китайці сприймали західні музичні твори. Зазначалося, що китайцям більше подобається спокійна, повільна європейська музика; вони цінують не складність, а простоту композиції, люблять ніжне звучання флейти та клавесина (Ж. Аміо, Ф. де Граммон) [6, с. 72].

Розгортання взаємин Заходу та Китаю в культурному відношенні набуло потужного значення під час «опіумних війн» (1840–1842 та 1856–1860 рр.). Під час Першої опіумної війни панівна еліта усвідомила шкоду ізоляціонізму, який призводив до відставання країни в усіх сферах. Після 1840 р., у період Першої опіумної війни між британцями та китайськими військами, елементи європейської музичної культури стали проникати в Китай. Цей період сприяв взаємодії та взаємовпливу між культурами, що привело до формування нового шару культурних аспектів. Варто відзначити, що ці елементи були внесені вже в існуючу китайську музичну традицію, тобто не заперечували її багатовікової історії. Зазначається, що ця нова музична синестезія, яка мала за мету зберегти соціальний престиж, водночас мала привабливість для китайського слуху через екзотичність її звучань [5, с. 187]. Цей процес взаємодії визначався як важливий етап у взаємопроникненні музичних культур і формуванні нового музичного стратуму в культурному контексті Китаю.

У другій половині XIX ст., зокрема після Другої опіумної війни (1860 р.), Китай став свідком значущого напливу місіонерів-протестантів. Процес масового поширення західної музичної культури серед цих місіонерів розвивався досить швидкими темпами, перевершуючи успіхи їхніх католицьких колег. Виявилось, що практика спільного виконання духовних гімнів, часто з інструментальним супроводом на фісгармонії, фортепіано або органі, виявилась дієвою для сприйняття та впровадження західної музики в китайському суспільстві [5, с. 106].

Цей період супроводжувався інтенсивним розвитком видавничої справи в галузі музичної освіти та просвітництва. Важливим моментом було видання Робертом Моррісоном першого китайського збірника протестантських гімнів у 1818 р., який містив лише 30 творів. Проте, якщо провести аналіз розвитку

подібних музичних збірок, перекладених китайською мовою, можна відзначити, що до 1877 р. їх кількість зросла до понад 60. Ці збірки вирізнялися легкістю для запам'ятовування та відкривали можливість хорового виконання під керівництвом духовенства, що є рефлексією на соціокультурний престиж, а також привабливістю для китайського слуху завдяки екзотичному звучанню [3, с. 130]. Цей етап взаємодії сприяв формуванню нових культурних шарів і визначав суттєвий внесок у взаємодію західної та китайської музичних традицій.

Ключовий момент впливу Заходу на музику Китаю пов'язаний із розвитком «Руху самозміцнення», що ідеологічно підготувало «Рух шкільних пісень» (学堂乐歌, з 1898 р.). Розпочали формуватися уроки музики нового типу та пісні 乐歌 (юеге). Перші юеге – мелодії європейських, японських, американських пісень, до яких створювалися китайські тексти. Ці тексти фактично стали передумовою для створення «нової поезії» через ретельне переосмислення метра «старого вірша» та його адаптацію з тонової специфіки традиційної китайської імпровізаційної поетичної метрики до нового, незвичного та регламентованого порядку. Це відповідало китайській традиції, де велике значення надавалося поетичному тексту, тоді як мелодії часто залишалися нефіксованими. Пісні юеге створювалися у європейському стилі з відповідною гармонізацією. «Збірник матеріалів зі співу для шкіл» (автор – Чень Синьгун, 1904 р.) є першим збірником музичних матеріалів в історії Китаю, який складається з юеге. Надалі було видано не менше 70 подібних посібників, що містили вже 1 300 пісень, призначених для використання у шкільному музичному навчанні. Серед юеге переважали пісні, що відображали життя та почуття учнів і студентів («Гімнастика» Чень Синьгуна, «Проводи» Лі Шутуна й інші). Юеге «Весняна подорож» на мелодію китайського композитора Лі Шутуна стала першою багатоголосною (на три голоси) вокальною композицією в історії Китаю [2, с. 111].

Найвідоміші представники «Руху шкільних пісень» – Шень Сінгун, Лі Шутун, Цзен Чжівень, Фен Ясіонг, Гао Шоутянь та інші. Більшість із них здобули музичну освіту за європейським зразком (у Японії та Європі).

Масова переорієнтація Китаю від традиційної культурної парадигми до вестернізованої була проголошена «Рухом 4 травня 1919 р. (五四運動)». Цей період вплинув на всі сфери китайського суспільства: нові політичні теорії (зокрема соціалізм), поширення розмовної мови «байхуа» (спрощеної китайської мови), формування нових вимог до освіти й інших аспектів життя. Цей рух за нову культуру стимулював надзвичайний вибух соціальних і політичних трансформацій: студенти виходили на демонстрації з гаслами «Демократія і наука!». Значною мірою завдяки «Руху 4 травня 1919 р.» у Китаї почало розвиватися вище музичне та педагогічне освітнє середовище за європейським зразком [7, с. 122]. Цей етап в історії Китаю сприяв виникненню нових культурних парадигм і став важли-

вим кроком у впровадженні європейських стандартів у галузі музичної освіти та культури.

Якщо інструментальна музика у процесі еволюції та діалогу «Схід – Захід» досить висвітлена в значених першоджерелах, то в межах розгляду заявленої теми цікаво вивчити процес формування культури камерно-вокального виконавства в Китаї. Цей процес тісно пов'язаний з іменами найвидатніших співаків, вокальних педагогів і розвитком навчальних закладів країни. Однією з найавторитетніших організацій, яка внесла великий вклад у формування нової концертної традиції, є Вокальна асоціація Пекінського університету (створена в 1919 р.). Згідно зі Статутом цієї структури, концерти проводилися регулярно, основною метою асоціації було «об'єднання китайської та західної виконавської практики» [4, с. 34].

Видатні організатори китайського вокального виконавства визначались не лише за своїми власними вміннями та талантом, але і за активним внеском у формування культурної сцени Китаю. Однією із цих ключових постатей був хормейстер Лі Баочень, який вражав своєю майстерністю в об'єднанні студентів із різних навчальних закладів у великий хор, що налічував 400 виконавців. Його дирекційне мистецтво допомогло створити значущі приклади виконання, зокрема в 1927 р. перед Залом Вищої Гармонії в Пекіні, що стало знаменною подією в культурному житті Китаю.

Паралельно з Лі Баочень роль активних просвітителів у розвитку вокального мистецтва відігравали вокаліст, педагог і композитор Чжоу Шуань (сприяв педагогічному та творчому розвитку в галузі вокалу), а також співак, педагог і композитор Ін Шаннен, чий внесок полягав у поглибленні та вдосконаленні вокальної техніки та творчого уявлення в цій сфері. Ці особистості взяли на себе відповідальність за формування нових стандартів і традицій у китайському вокальному мистецтві.

Ін Шаннен був першим у Китаї (Шанхай, початок 1930-х рр.), хто організовував сольні концерти за європейським зразком. У середині 1930-х рр. його прикладу слідували інші вокальні педагоги, як-от Хуан Юкуй, Лан Юйсю. Ін Шаннен також організовував виступи вокалістів-студентів у різних містах Китаю. Це свідчило про те, що китайські слухачі були готові приймати розгорнуті сольні виступи (у китайській традиції переважали синтетичні вистави з декламацією, танцями, співом тощо) [5, с. 137].

Варто зазначити, що слухачі в Китаї, що виростили в умовах традиційної монодійної культури, поступово освоювали вміння сприймати багатоголосся. Діяльність християнських місіонерів, європейських музикантів, а також соціокультурні тенденції в напрямі вестернізації впливали на музичні вподобання. Гастролю європейських і російських артистів, розвиток концертного життя за європейським зразком і поширення «шкільної пісні» у Китаї сприяли проникненню та поступовому вбиранню «європейського етнотипу музичного інтонування» у музичне сприйняття китайського суспільства [4, с. 93].

Спочатку цей вплив утверджується у великих портових містах і столиці, але поступово проникає в різні та численні верстви китайського населення. Люди поступово адаптують європейські музичні інструменти, форми та жанри європейської музики. Без виховання нової формації китайських слухачів плідна взаємодія традиційної та європейської музичних культур була б неможливою.

Проте формування нової традиції камерно-вокального виконавства відбувалося повільно та поступово, це мало свої важливі причини. По-перше, ця традиція була абсолютно новою для культури Китаю. По-друге, у неї інтегрувалися різноманітні культурні моделі (європейська, американська). По-третє, для її культивування були необхідні система професійної музичної освіти та твори композиторів національної школи. Зазначимо, що так само повільно в Китаї вводився європейський оперний спів. Лише в 1956 р. на базі Китайського театру опери та балету в Пекіні сформувалась структура з європейським і російським оперним репертуаром. Протягом тривалого часу основними виконавцями були трупи та співаки, що гастролювали. Буда потреба у значущій перебудові слуху, вокальній і акторській підготовці, водночас зберігалися зв'язки із традиційною китайською культурою [7, с. 197].

Висновки. Отже, важливо відзначити, що протягом останніх трьох десятиліть у Китаї спостерігається

значущий «культурний вибух у сфері музичного мистецтва». Зазначено, що батьки все більше визнають престижність академічної музичної освіти, спрямовуючи своїх дітей вивчати вокал і європейські музичні інструменти. Цей тренд породжує велику кількість нових талановитих молодих музикантів у галузі інструментальної музики. Помітно зростає популярність різноманітних форм музичної освіти, а також розвивається творча активність у музичних організаціях і колективах.

Сучасний стан музичної освіти в Китаї свідчить про широкий інтерес до академічної музики, престижність цього напрямку освіти та зростання кількості молодих талантів. У цьому контексті обговорюються перспективи подальших досліджень, пов'язаних із європейсько-китайським діалогом у сфері музичного мистецтва. Зазначається необхідність докладного аналізу впливу західного музичного виразу на інтерпретацію традиційних китайських обрядових жанрів. Цей напрям досліджень визначається як потенційно важливий для розуміння взаємодії між різними культурними парадигмами в сучасному музичному контексті.

Загалом, ця взаємодія має значущий культурний вплив, створює спільне музичне середовище та відкриває нові перспективи для подальших наукових досліджень у сфері європейсько-китайського діалогу в музичному мистецтві.

Література:

1. Бродель Ф. Граматика цивілізацій. Лівос, 2014. 231 с.
2. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Одеса, 2004. 21 с.
3. Суббота О.В. Особливості моторно-інтонаційної природи музики. Музичне мистецтво і культура. *Науковий вісник Одеської державної консерваторії імені А.В. Нежданової*. Одеса, 2001. № 2. С. 14–151.
4. Сунь Цзінань. Китайський музичний літопис. Шаньдун, 1935. Вип. 5. 669 с.
5. Тао Ябін. Історія музичних контактів Китаю та Європи. Пекін, 1994. С. 97–124.
6. Harrison F. Time, place and music: An anthology of ethnomusicological observation c1550 to c1800. Amsterdam, 1973. 221 p.
7. Melvin S., Jindong Cai. Rhapsody in red: How western classical music became Chinese. New York : Algora, 2004. 480 p.

References:

1. Brodel, F. (2014). *Hramatyka tsyvilizatsiy* [Grammar of Civilizations]. Livos [in Ukrainian].
2. Ma Wei (2004). The concept of form in the music of China and Europe: aspects of composition and performance: Odessa: ONMA [in Ukrainian].
3. Subbota, O.V. (2001). Osoblyvosti motorno-intonatsiinoi pryrody muzyky. Muzychne mystetstvo i kultura [Peculiarities of the motor-intonational nature of music. Musical art and culture]. *Naukovyi visnyk Odeskoi derzhavnoi konservatorii im. A.V. Nezhdanovoi – Scientific Bulletin of the Odesa State Conservatory named after A.V. Nezhdanova*. Odessa. 2001. 2. 14–151 [in Ukrainian].
4. Sun Jinan (1935). Compendium of the general history of Chinese music], Issue 5, Shandong Education Publishing House, Shandong, 669 p. [in Chinese].
5. Tao Yabing (1994). The Hhistory of Chinese and Western music exchanges], China University Press, Beijing, pp. 97–104 [in Chinese].
6. Harrison, F. (1973), Time, place and music: An anthology of ethnomusicological observation c1550 to c1800, Amsterdam, 221 p. [in English].
7. Melvin, S., Jindong Cai (2004), Rhapsody in red: how western classical music became Chinese, Algora, New York, 480 p. [in English].

НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО КИТАЮ

Єрмоєнко Наталія Олександрівна,

старший викладач кафедри хореографії та музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0001-6038-5940

Стахевич Олександр Григорович,

доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0001-9261-4023

Стаття присвячена вивченню різновидів народних китайських інструментів і особливостей національного музично-інструментального виконавства. Прагнення зберегти своєрідність національної культури (особливо в часи глобалізації) є однією з основних рис у менталітеті китайського народу. Повага китайців до традицій і звичаїв, історії та мистецтва проявляється й у прихильному ставленні до національного інструментарію, а також ознайомлення молоді з особливостями гри на різних видах народних інструментів. Тому китайське народно-інструментальне мистецтво сьогодні становить значний пласт мистецької діяльності людства, який можна відстежити ще до нашої ери.

Осмислення основ традиційного національного інструментарію Китаю, його виконавських аспектів, а також деяких питань китайської культури визначає актуальність матеріалів даного дослідження.

У статті висвітлюються питання походження та класифікації типових китайських народних інструментів, надається аналіз типології національних інструментів у співвіднесенні із системою «баїнь» та інших, більш пізніх класифікацій, прийнятих у сучасному мистецтвознавстві. Автори надають огляд інструментарію хань як основи інструментарію нації, а також стисло розкривають аспекти регіональних різновидів інструментарію національних меншин.

У статті відстежується хронологія становлення традиційного інструментарію Китаю та презентується його класифікація відповідно до способу звуковидобування та матеріалів виготовлення. Характеризуючи народно-інструментальне мистецтво, конкретизується, що більшість національних інструментів із багатовіковою історією дотепер використовуються в сучасному виконавстві, як у побутовому, так і у професійному. Так, китайський народ хань застосовує більше трьохсот видів національних музичних інструментів, а в культурній практиці меншин Китаю спостерігається виконавство на двохсот інструментах. Це засвідчує значний попит на народні інструменти в Китаї та високий рівень розвитку традиційної музичної культури.

Базуючись на дослідницьких принципах українських фольклористів-китаєзнавців, представлених у вітчизняному мистецтвознавстві, а також з урахуванням науково-культурних надбань Української асоціації китаєзнавців, публікація представляє авторські думки щодо розуміння традиційних основ ідентичності етнічного розмаїття китайського народно-інструментального виконавства.

Ключові слова: китайські народні інструменти, народно-інструментальне виконавство, виконавські особливості, хань, національні меншини, система «баїнь».

Yeromenko Natalia, Stakhevich Oleksandr. Folk instrumental performance of China

The article is devoted to the study of the varieties of Chinese folk instruments and the peculiarities of playing them. The desire to preserve the originality of the national culture (especially in times of globalization) is one of the main features in the mentality of the Chinese people. The Chinese's respect for traditions and customs, history and art are also manifested in a favorable attitude towards national instruments, as well as familiarization of the younger generation with the peculiarities of playing various types of folk instruments. Therefore, Chinese folk-instrumental art today constitutes a significant layer of the artistic activity of mankind, which can be traced back to BC.

Understanding the basics of the traditional national instrument of China, its performance aspects, as well as some issues of Chinese culture determines the relevance of the materials of this study.

The article highlights the issue of the origin and classification of typical Chinese folk instruments and provides an analysis of the typology of national instruments in relation to the system of bain and other, later classifications accepted in modern art history. The author provides an overview of the toolset of the Han as the main nation, and also briefly reveals the aspects of regional varieties of toolset of national minorities.

The work traces the chronology of the formation of traditional Chinese instruments and presents its classification according to the method of sound production and manufacturing materials. Characterizing folk instrumental art, we specify that the majority of national instruments with a centuries-old history are still used in modern performance in both domestic and professional settings. Thus, the Chinese Han people use more than three hundred types of national musical instruments, and in the cultural practice of China's minorities there are two hundred types of musical instruments. Thus, it is possible to testify to the significant demand for folk instruments in China and the high level of development of traditional musical culture.

Based on the research principles of Ukrainian folklorists-Chinese scholars presented in domestic art history, as well as taking into account the scientific and cultural assets of the Ukrainian Association of Chinese scholars, the publication presents the author's thoughts on understanding the traditional foundations of the identity of the ethnic diversity of Chinese folk-instrumental performance.

Key words: Chinese folk instruments, folk-instrumental performance, performance features, Han, national minorities, "bain" system.

Вступ. Сучасне європейське мистецтвознавство та наука все активніше розглядають традиційну культуру країн Сходу, серед яких і китайська. Незвичність інтонаційного висловлювання та гармонії музичних творів, що виконуються на самобутніх етнічних інструментах, викликає неабиякий дослідницький інтерес у професійних колах мистецтвознавців та інструменталістів. Китайське мистецтво та його інструментарій мають глибоке коріння, навіть у сучасній музичній культурі воно максимально зберегло форму, наближену до традиційної. Питання виконавства на китайських народних інструментах не втрачає своєї *актуальності* у зв'язку з характерною для нього багатоаспектністю. Отже, системне вивчення народного китайського інструментарію в контексті його використання в минулому та сьогодні набуває великого значення в сучасному мистецтвознавстві.

Матеріали та методи. Дослідження китайської культури та Китаєзнавство загалом в Україні має багату історію. Найбільша кількість фахівців-китаєзнавців працює у сфері мовознавства та літературознавства, які системно вивчають історію, філософію, мистецтво, соціально-економічний і політичний розвиток країни. Народні інструменти Китаю розглядаються науковцями у сукупності з іншими питаннями східного мистецтвознавства. Це призвело до недостатнього висвітлення особливостей музичних інструментів, пов'язаних із їх виникненням, будовою, конструкційними трансформаціями, а також регіональним використанням і технікою гри.

У процесі аналізу питань національного традиційного інструментарію Китаю, а також пов'язаних із цим виконавських моментів звертаємо увагу на дослідницьку діяльність авторів Української асоціації китаєзнавців Н.А. Кірносолової [2], Б.Г. Курца [6] та В.О. Кіктенка [3–5]. Серед зарубіжних науковців нині актуальними є роботи Ф. Штайнера (Ph. Steigner) [9] та В. Малма (W.P. Malm) [10].

Результати. Китайський народ багатонаціональний, кожен регіон має свої унікальні традиції, які відображалися й у сфері музичних інструментів також. Однією з найбільш численних національностей у Китаї є хань, яка становить 92% від усього населення країни [3, с. 12]. Етнічні інструменти хань мають багатовікову історію. Це підтверджують історичні та мистецькі знахідки: 18 кістяних флейт із сімома та вісьмома отворами, що були виготовлені приблизно 8 тис. років тому. Такою ж є і гуді – стародавній різновид китайської флейти, що виготовлялася з кісток великих птахів. У сучасній практиці ці інструменти не використовуються.

Активний розвиток ханьських музичних інструментів: від глиняної окарини епохи неоліту до появи дзвонів, гонгів, сюань цинь та інших інструментів ще в часи правління династії Ін, свідчить про високий рівень розвитку народної інструментальної культури китайців. Записи давніх літературних джерел підтверджують, що

до періоду панування Чжоу (X–III ст. до н. е.) у національному музичному мистецтві налічувалося вже приблизно 70 видів музичних інструментів. При дворі імператорів будь-які церемонії й урочистості обов'язково супроводжувалися виконанням значної кількості різноманітних інструментальних творів [4]. Поступово це привело до виникнення великого числа традиційних музичних жанрів, що характеризувалися яскравими й індивідуальними техніками гри.

Особливої популярності в період правління Чжоу набула оркестрова форма виконавства. Наприклад, у творчому колективі династії, враховуючи штат музикантів і танцівників, налічувалося 1 463 особи. Поряд із становленням і розвитком придворної музики (яоє) активно функціонувала та поширювалася побутова народна музика. Відповідно до історичних записів «Чжаньго це» («Стратегія царств, що воюють» V–III ст. до н. е.), у місті Лінцзи (столиця Ци – одного із впливових царств Давнього Китаю, а нині території провінції Шаньдун) у період правління Чжоу значна кількість осіб грали на струнних щипкових інструментах – цинь, се, гуцинь та інших, оскільки народ був досить заможний [4, с. 35].

У часи правління династії Чжань-Го (475–221 рр. до н. е.) про себе заявили видатні виконавці-інструменталісти, серед яких: Вень Цзюань із царства Вей, Куан із Цзинь, Вень із царства Чжен, Сян із Лу, а також знамениті гравці на гуцині – Чен Лянь (VII ст. до н. е.), Бо Я (387–299 рр. до н. е.) та інші [1]. Композиції для гуцині, як і виконавство на ній, почали активно поширюватися за династій Хань, Вей і Цзинь. У ці часи можна говорити про творчість плеяди професійних інструменталістів, що володіли грою на гуцині: Цай Ци, Цай Дань, Цзи Кань, Жуань Цзи, Сима Сянь-жу, Хуань Тань, Цай Веньцзи, Чжуге Лян, Цзи Кан, Тао Юанмін.

Серед творів для гуцині найвідомішою є п'єса «Гуанлін сань» (або «Поєма Гуанліна») [8]. Творець першої китайської музичної енциклопедії Чен Ян, що жив в епоху Сун (420–479 рр.), порівнював «Гуанлін сань» із «Шицзин» («Книгою пісень»), а також відмічав її як головну серед інших п'єс для гуцині. Треба відзначити структуру п'єси «Гуанлін сань», яка складається із 45 розділів і насичена різноманітними мелодичними темами [9].

Розвиток виконавства на гуцині сприяв появі багатьох музичних течій і різноманітних жанрів. Відомості з історичних джерел підтверджують, що давні музиканти створювали велику кількість композицій для гуцині. Натепер їх кількість, що збережена із давніх часів у нотній формі, становить приблизно шестисот. Це унікальний матеріал для вивчення народного китайського інструментального мистецтва.

Виконавські традиції ханьської інструментальної музики були тісно пов'язані з побутом і народними звичаями. Такими, наприклад, були календарно-обрядові

свята, родинні звичаї, пов'язані з весіллям, народженням дітей, похоронними та поминальними ритуалами. Народна музика, що використовувалася в той час, була призначена створювати та підкреслювати відповідну атмосферу: піднесену чи пригнічену, радісну чи сумну тощо. Так, наприклад, у провінції Чжецзян гра на гонгах і барабанах часто супроводжувала гонки човнів у вигляді драконів (під час Фестивалю човнів дракона – Дуань-у – національного свята з тисячолітньою історією). У вільний час селяни східної провінції Хебей для розваг виконували хебейські мелодії на духових язичкових інструментах: зурні та гуані.

Більшість ханських інструментів виготовлялися з бамбука. Досить багато з них мали високий чи середній тон. Музичні інструменти, схожі за конструкцією, могли мати значні темброві відмінності. Так, наприклад, незважаючи на загальну приналежність до групи щипкових музичних інструментів, тембри саньсянь і піпа (у деяких джерелах «піпа» – *Н. С.*; *О. С.*) радикально відрізняються. Така ж особливість помічається й у групі смичкових музичних інструментів – тембри ерху та баньху (інструментів, більш розповсюджених на півночі Китаю) мають суттєві відмінності у звучанні [1].

Ханська народна інструментальна музика багата різнохарактерними виконавськими техніками. Сама назва інструмента – «піпа» – вказує на техніку гри, де «пі» означає рух пальців вниз по струнах, а «па» – зворотний рух догори. Її діапазон досить широкий, він становить чотири октави і має повний хроматичний звукоряд. У виконанні на піпа застосовуються аплікатури тяо, гунь, лунь, тань. Варто зауважити, що значного розвитку в ханській музиці досягли ударні інструменти. Технологія виготовлення, кількість різновидів, виконавські техніки, репертуар і його жанрова різноманітність – усе це перебуває на високому рівні в мистецтві гри на ударних інструментах у Китаї. У сучасному музикуванні використовується приблизно 10 видів інструментів даної групи [10]. Окрім ударних із визначеною висотою звуку, як-от баньчжун і юньло, використовуються інструменти з невизначеною висотою. Існують окремі композиції для народних ударних інструментів, призначені для інструментального соло.

Початок систематизації національних інструментів хань можна спостерігати вже в часи Чжоу (1045–221 рр. до н. е.). У той час музичні інструменти поділялися на вісім видів, залежала така класифікація головним чином від матеріалу, з якого вони були виготовлені. Така система дістала назву «баїнь», що означає «вісім звуків». Вісім тембрів розглядалися як система звукових кодів, за допомогою якої здійснювалась гармонійна взаємодія всіх елементів земного та небесного світу [9].

Основною сировиною для традиційних китайських інструментів були: золото, камінь, глина, бамбук, шкіра, шовк, дерево, гарбуз. Класифікація за «баїнь» передбачала визначення типу інструмента за матеріалом, з якого він був виготовлений [8]. Золото використовувалося для виготовлення дзвонів, які мали широке розповсюдження ще у бронзовий вік. У давнину дзвони

були не стільки музичним, скільки ритуальним інструментом, що символізував статус та владу. Так, музика дзвонів часто використовувалася придворною знаттю на аудієнціях, церемоніях, жертвоприношеннях, банкетах для гостей, щоденних застіллях тощо. Під час удару по передній і боковій частині дзвона можна було отримати два звуки з різною частотою. Зазвичай вони становили інтервал великої та малої терції.

Камінь, частіше вапняк, а рідше нефрит і мідний купорос, слугував матеріалом для кам'яних гонгів різного виду. У вжитку були чуньої, гоудяо, що переважно виконували ті ж функції, що й дзвони. Верхня частина гонга мала пряму та загнуту форму, а нижня – дугоподібну. За розміром і товщиною гонги також були декількох різновидів. Підставки для кам'яних гонгів відливалися з міді та мали вигадливу форму та фігурні візерунки. Такі інструменти склалися з підвісок двох рівнів, кожен із яких поділявся на дві групи. У кожній групі розміщувалося по 6 гонгів, що розташовувалися у співвідношенні 4–5 градусів. У групах по 10 штук суміжні гонги розміщувалися у відношенні 2–4 градуси. Об'єднувалися такі гонги відповідно до тонів [10]. Основою виготовлення струн на струнних музичних інструментах був шовк, оскільки традиційно в давні часи струни виготовляли саме з нього. Серед таких інструментів можна виокремити цинь, се, чжу, піпа, гуцинь, кунхоу тощо.

Порівняно з іншими традиційними інструментами Китаю, смичкові з'явилися досить пізно. Так, у період правління Тан виникли десятиструнна цитра та двострунний цинь. Двострунний цинь набув поширення в оркестровій практиці в часи Сун (960–1279 рр.). У цей же період із районів національних північно-західних меншин прийшов і гуцинь (його струни виготовлялися з кінського волосу), що об'єднався із двострунним цинем. Як наслідок утворився гуцинський тип музичних інструментів (від китайського гу – давній). Лише тоді статус гуциня в мистецтві народної інструментальної музики закріпився остаточно [2].

Розвиток смичкових інструментів сформував у народному інструментальному виконавстві чотири різновиди техніки гри: на відкритих, затиснутих струнах, флажолети та ковзання по струнах. Це сприяло формуванню позитивного середовища й умов для творчості в інструментальному мистецтві. Бамбук здавна слугував матеріалом для виготовлення духових музичних інструментів, як-от: сяо, чи, пайсяо, гуаньци, флейта тощо. Гарбуз був основою губного органчика шен. Із глини вироблялися керамічні музичні інструменти: сяоань, окарина, керамічний барабан тощо.

Основою для більшості барабанів, головним чином сяоаньгу та великого барабана, була шкіра. Дерево ж є матеріалом для рідкісних натепер дерев'яних барабанів, тріскачки юй і коробки чжу. Тріскачка юй – давній ударний китайський інструмент, який за формою нагадував тигра, на спині якого розташована зигзагоподібна дошка, зроблена з розщепленого з одного боку на декілька частин стебла бамбука. Коли проводять по його зубцям у зворотному напрямку, створюється звук,

який означає закінчення музичного твору. Інструмент чжу має форму коробки: широкої вгорі та вузької внизу. Для видобування звуку використовували колотушку, якою ударили по внутрішнім стінкам коробки. Цей інструмент використовувався для позначення початку музичного твору.

Щодо системи «баїнь» дослідники зазначали, що вона є основою, у якій закладено принципи поєднання інструментів один з одним у спільному виконавстві. Наприклад, одним із найпоширеніших симбіозів є поєднання категорій «шовк» і «бамбук», які об'єднуються в поняття «си-чжу». Найранішим прикладом таких тандемів є цитра се та губний орган шен [9]. Додатково існує класифікація китайських народних інструментів за різницею зовнішніх і виконавських форм, наприклад: чуй (духові), ла (смічкові), тань (щипкові), да (ударні). Відмітимо чотири види музичних інструментів у співвідношенні з тим, які з них нині використовуються часто, а також які взагалі вийшли з ужитку, проте посідають важливе місце в історії.

1. Духові музичні інструменти: без язичка (сюань, вигнута флейта, банди, продольна флейта сяо, дунсяо, пайсяо); із язичком (зурна, малий дерев'яний ріжок, вейди, гуань, язичкові труби: шен, пайшен).

2. Смічкові інструменти: ерху, гаоху, чжунху, датун, сиху, цзіньху, баньху, еху, чжуйцзи.

3. Щипкові музичні інструменти: цинь, се, лиму, чжен, янцзинь, жуань, піпа, юецинь, люцзинь, саньсянь.

4. Ударні музичні інструменти: з визначеною висотою звука (бяньчжун, бяньсинь, фансян, юньло, диньін гангу, пайгу), без визначеної висоти звучання (тангу, гангу, мідний барабан, бубен-дап, поясничний барабан, бангу, шугу, восьмикутний бубен, барабанчик з натягнутою шкірою, великий і малий гонг, цзуаньло, шимяньло, жао, ба, пенлин, дерев'яний барабанчик, кастаньети, муюй) [9]. Така класифікація найбільш звична для європейського підходу щодо різновидів музичних інструментів як засобів інтерпретації музики.

Вік глиняних окарин різноманітних форм, знайдених у провінціях Шеньсі, Шаньсі, Ганьсу, становить понад 4–5 тисяч років, проте вони практично зникли з інструментального виконавства народу хань. Натомість стародавні окарини цього ж виду, як-от була народу І, тибетський чжалін та інші різновиди, нині, як і раніше, мають місце в житті китайців, що зберегли традиційні технології їх виготовлення.

Творцями культури мідного барабана та техніки гри на ньому були народи південно-західної частини

Китаю. Барабан, що має найдовшу історію у світі, знайдений в автономному окрузі Ваньцзяба народу І, у провінції Юньнань. Відомі факти, що у 206–220 рр. до н. е. в Китаї активно розвивався культурний міжетнічний обмін, у результаті якого деякі інструменти національних меншин стали традиційними для всієї китайської нації. Серед таких: гуаньцзи, різноманітні флейти та гуцинь [8].

Різновиди інструментів національних меншин, яких налічується більше 500, можна класифікувати за технікою гри на них на струнні, щипкові, духові й ударні. Мідні барабани, хулу та шени є звичними для всіх південно-західних народностей більше 2 700 років. Флейта та піпа різних національностей північно-західної частини Китаю органічно злилися з аналогічними інструментами народу хань.

Широке розповсюдження мали й інші інструменти, які не можна було віднести до окремого територіального регіону країни. Серед них: сицинь, сиху, морінхур, магуху, хулуцинь, бубен-дап та сабаі, великий барабан національності Лі, мукуцзинь та інші унікальні різновиди. Значний вплив на збагачення традиційного китайського інструментарію здійснив Великий шовковий шлях і транспортні зв'язки між різними регіонами Китаю [6]. Інструменти з територій проживання національних меншин стали відомими населенню всієї країни. Завдяки цьому утворилися нові види народних інструментів. Народні музичні інструменти національних меншин, а також національності хань разом створюють унікальний і самобутній фонд традиційного китайського інструментарію, презентуючи неповторну культуру китайського Сходу.

Висновки. У статті представлено типологічний огляд китайських народних інструментів, характерних передусім для найбільш численної національності хань. Окремо виділено інструментарій національних меншин Китаю, розглянуто особливості виконавства та техніки гри на них. Стисло розглянуто хронологічну послідовність становлення китайського традиційного музичного мистецтва, а також умови, що сприяли його формуванню та розвитку. Визначено місце народних інструментів у сучасному музичному мистецтві Китаю.

Нині національне музичне мистецтво китайського народу виступає самобутньою й унікальною сторінкою світової культури та заслуговує на більш детальне вивчення у зв'язку з його автентичністю та багатомілітичною історією, яку в Китаї зберігають і в наш час.

Література:

1. Їжик М. Традиційні музичні інструменти. Ерху. Міжнародне радіо Китаю. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/A3E4955B61AA7399C225817F0078435B?OpenDocument> (дата звернення: 10.02.2024).
2. Кірносорова Н.А. Китай: 40 років реформ та відкритості у царині культури. URL: <https://sinologist.com.ua/kinosova-n-kutaj-40-rokiv-reform-ta-vidkrytosti-u-tsarini-kultury/> (дата звернення: 07.02.2024).
3. Кіктенко В.О. Історія українського китаєзнавства (XVIII – початок XXI ст.). Київ : Гельветика, 2021. 484 с.
4. Кіктенко В.О. Історія українського китаєзнавства (XVIII – початок XXI ст.). Київ, 2018. 388 с.
5. Кіктенко В.О. «Школа Джозефа Нідема»: дискусії навколо китайської науки та цивілізації. Київ : Гельветика, 2021. 412 с.
6. Курц Б.Г. Східна Європа та Азія: історія торгівлі в XVI – першій половині XX ст. Київ : Інститут сходознавства ім. А.Ю. Кримського НАН України, 2014. 632 с.

7. Китай очима Азії : колективна монографія. Інститут сходознавства ім. А.Ю. Кримського НАН України ; Українська асоціація китаєзнавців. Київ, 2017. 316 с.
8. Instruments of the Traditional Chinese Orchestra. URL: <https://web.northeastern.edu/music-chinese/guzheng/> (дата звернення: 10.02.2024).
9. Ph. Steigner. Chinese musical instruments and their cultural features. URL: <https://www.mukken.com/m/en/chinese-musical-instruments-and-their-cultural-features/> (дата звернення: 10.02.2024).
10. Malm W.P. Chinese music. *The Editors of Encyclopedia Britannica*. Article History. URL: <https://www.britannica.com/art/Chinese-music/Classification-of-instruments> (дата звернення: 10.02.2024).

References:

1. Izhyk, M. Tradytsiini muzychni instrumenty. Erkhu. *Mizhnarodne radio Kytaii*. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/A3E4955B61AA7399C225817F0078435B?OpenDocument> (data zvernennia: 10.02.2024). [Traditional musical instruments. Erhu]. *Radio China International*. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/A3E4955B61AA7399C225817F0078435B?OpenDocument> (date of application: 10.02.2024).
2. Kirnosova, N.A. Kytai: 40 rokiv reform ta vidkrytosti u tsaryni kultury. URL: <https://sinologist.com.ua/kirnosova-n-kytaj-40-rokiv-reform-ta-vidkrytosti-u-tsaryni-kultury/> (data zvernennia: 07.02.2024). [China: 40 years of reforms and openness in the field of culture]. URL: <https://sinologist.com.ua/kirnosova-n-kytaj-40-rokiv-reform-ta-vidkrytosti-u-tsaryni-kultury/> (date of application: 07.02.2024).
3. Kiktenko, V.O. (2021). Istoriiia ukrainskoho kytaieznnavstva (XVIII – pochatok XXI stolittia) [History of Ukrainian Chinese studies (18'th – beginning of 21'th century)]. Kyiv : Helvetyka. 484 p. [in Ukrainian].
4. Kiktenko, V.O. (2018) Istoriiia ukrainskoho kytaieznnavstva (XVIII – pochatok XXI stolittia) [History of Ukrainian Chinese studies (18'th – beginning of 21'th century)]. Kyiv. 388 p. [in Ukrainian].
5. Kiktenko, V.O. (2021). “Shkola Dzhozefa Nidema”: dyskusii navkolo kytaiskoi nauky ta tsyvilizatsii [“The Joseph Needham School”: Debates Around Chinese Science and Civilization]. Kyiv : Helvetyka. 412 p. [in Ukrainian].
6. Kurts, B.H. (2014). Skhidna Yevropa ta Azia: istoriia torhivli v XVI – pershiy polovyni XX st. [Eastern Europe and Asia: the history of trade in the 16'th – the first half of the 20'th centuries]. Kyiv : Instytut skhodoznnavstva im. A.Yu. Krymskoho NAN Ukraïny. 632 p. [in Ukrainian].
7. Kytay ochyma Azii: kolektyvna monohrafiia (2017). Instytut skhodoznnavstva im. A. Yu. Krymskoho NAN Ukraïny. Ukrainska asotsiatsiia kytaieznnavstiv [China through the eyes of Asia. Collective monograph]. Institute of Oriental Studies named after A. Yu. Krymsky National Academy of Sciences of Ukraine. Ukrainian Association of Chinese Studies. Kyiv. 316 p. [in Ukrainian].
8. Instruments of the Traditional Chinese Orchestra. URL: <https://web.northeastern.edu/music-chinese/guzheng/> (date of application: 10.02.2024).
9. Ph. Steigner. Chinese musical instruments and their cultural features. URL: <https://www.mukken.com/m/en/chinese-musical-instruments-and-their-cultural-features/> (date of application: 10.02.2024).
10. Malm, W.P. Chinese music. The Editors of Encyclopedia Britannica. Article History. URL: <https://www.britannica.com/art/Chinese-music/Classification-of-instruments> (date of application: 10.02.2024).

ТЕЗАУРУС КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА: СИСТЕМНИЙ ПІДХІД

Калашникова Алла Ігорівна,

кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри фортепіано
Харківської державної академії культури
ORCID ID: 0000-0003-3423-8933

Завданнями статті є обґрунтування поняття «тезаурус концертмейстера» та визначення його складових частин як складної ієрархічної системи. Об'єктом дослідження є професійна діяльність концертмейстера як розгалужена багатоскладова сфера. Предметом – система професійного тезауруса концертмейстера. Методологія дослідження спирається на системний і функціональний методи. Зазначається, що в сучасних умовах концертмейстерський фах є вельми розгалуженим, функціонує в різних умовах. Це вимагає від концертмейстера набуття різних знань, умінь і навичок під час навчання, що становлять його професійний «багаж», а також постійного професійного самовдосконалення та зростання. Беручи до уваги актуальність розроблення понять «музичний тезаурус» і «професійний тезаурус виконавця» у наукових працях (М. Калашник), на позначення комплексу знань, необхідних для концертмейстерського фаху, запропоновано поняття «тезаурус концертмейстера». Під цим поняттям розуміється система знань, яка утворює підґрунтя успішної професійної діяльності концертмейстера. Ця система ієрархічна: її фундамент становить загальний тезаурус, на ньому зростає музичний тезаурус, наступним рівнем можна вважати тезаурус виконавця (піаніста), своєрідною надбудовою є тезаурус концертмейстера. Він охоплює знання щодо: 1) специфіки концертмейстерської діяльності відповідно до сучасних умов функціонування та сфер застосування; 2) професійних шляхів, засобів, умінь і навичок її успішної реалізації в різних умовах і сферах; 3) репертуару відповідно до сфери діяльності та її умов. Кожний з умовно-теоретично виокремлених рівнів тезауруса є багатоскладовим та ієрархічним, компоненти рівнів взаємопов'язані та взаємозумовлені. Як і будь-який тезаурус, тезаурус концертмейстера формується та зберігається у двох формах – усній і письмовій.

Ключові слова: музичний тезаурус, виконавський тезаурус, тезаурус концертмейстера, концертмейстерська діяльність, динамічна система.

Kalashnykova Alla. Thesaurus concertmaster: system approach

The objectives of this article are to substantiate the concept of “thesaurus concertmaster” and to identify its components as a complex hierarchical system. The object of research is the professional activity of the concertmaster as an extensive multi-component sphere. The subject is the system of professional thesaurus of the concertmaster. The research methodology is based on systemic and functional methods. It is noted that in modern conditions, the concertmaster profession is very branched, functions in different conditions. This requires a concertmaster to acquire various knowledge, skills and abilities during training that make up his professional “luggage”, as well as constant professional self-improvement and growth. Considering the relevance of the development of the concept of “musical thesaurus” and “professional thesaurus of the performer” in scientific works (M. Kalashnik), to refer to a complex of knowledge required for a concertmaster profession, the concept of “thesaurus concertmaster” is proposed. This concept understood as a system of knowledge, which forms the basis of successful professional activity of the concertmaster. This system is hierarchical: its foundation is the general thesaurus, it grows musical thesaurus, the next level can be considered the thesaurus of the performer (pianist), the thesaurus of the concertmaster is a kind of superstructure. It covers knowledge of: 1) the specifics of concertmaster activity in accordance with the current conditions of functioning and areas of application; 2) professional ways, means, skills and abilities of its successful implementation in different conditions and areas; 3) the repertoire according to the sphere of activity and its conditions. Each of the theoretically distinguished levels of thesaurus is multi-component and hierarchical, the components of the levels are interrelated and interdependent. Like any thesaurus, the thesaurus concertmaster is formed and stored in two forms-oral and written.

Key words: musical thesaurus, performing thesaurus, concertmaster's thesaurus, concertmaster activity, dynamic system.

Вступ. На сучасному етапі розвитку виконавського мистецтва фах концертмейстера є надзвичайно затребуваним і розгалуженим відповідно до специфікації, а підготовка фахівців у цій сфері є важливою складовою частиною освітнього процесу закладів вищої ланки. Ось чому концертмейстерський клас посідає чільне місце серед дисциплін фахової підготовки здобувачів освіти – піаністів. Проте після закінчення закладу вищої мистецької освіти й виходу у простір самостійної професійної діяльності навчання концертмейстера не припиняється, навіть інтенсифікується внаслідок опанування різних складових частин цієї професії, різних сфер її функціонування, набуття різноманітних умінь і навичок. Саме це спонукає нас до осмислення

специфіки професійного «багажу» концертмейстера – тезауруса як підґрунтя й умови реалізації його творчого потенціалу.

Актуальність теми пояснюється, по-перше, численністю досліджень, присвячених вивченню різних аспектів концертмейстерської майстерності як особливого типу виконавського мистецтва, які з'явилися за останні роки. По-друге, невичерпністю проблематики концертмейстерського виконавства, яке в сучасному культурному полі існує як у традиційних, так і досі не знаних формах (концертмейстерська майстерність у дистанційному режимі навчання заслуговує, напевно, на особливий статус і особливу увагу з боку науковців). По-третє, розроблення поняття «тезаурус концертмейстера» на

сучасному етапі розвитку вітчизняного музикознавства вписується в актуальний дослідницький простір сучасної музикознавчої думки, який стосується дослідження виконавського мислення, зокрема тезауруса виконавця, у даному випадку – концертмейстера.

Матеріали та методи. На сучасному етапі розвитку вітчизняної музикознавчої думки склався цілий корпус наукових розвідок, що охоплює різні за масштабом жанри (від досліджень монографічного типу до статей), присвячених фаху концертмейстера, його специфіці, сферам його функціонування [1; 3; 4; 9–13]. Якщо коротко окреслити коло питань, порушених у цих працях, то діапазон їх вельми широкий: етимологія назви фаху та кореляції її з назвами-супутниками, фахові проблеми майстерності (уміння вправно читати з листа, транспонувати, «підхоплювати» соліста, у деяких випадках адаптувати нотний текст тощо), психологічні якості концертмейстера (гнучкість, мобільність, уміння створити комфортні умови у класі та під час концертного виступу, уміння бути психологічною опорою солістові тощо), його надважлива роль у навчальному та репетиційному процесі, у концертному виступі та багато інших. У зв'язку із цим зацентруємо увагу на питанні поліфункціональності та багатовекторності діяльності концертмейстера, яке може розглядатися у двох аспектах: по-перше, у площині тих вимог, які висуваються до концертмейстера, по-друге, з погляду репертуарного охоплення та майстерності виконавця. Це виводить нас на вкрай важливе для його професійної діяльності поняття тезауруса.

Підґрунтям успішної діяльності будь-якого музиканта-професіонала (композитора, виконавця, музикознавця) є міцні знання, уміння й навички, набуті під час навчання й напрацьовані у практиці. Однак мова йде не лише про суто професійні знання, а і про широке коло дотичних, загальних знань, які переплітаються із професійними, адже в людській свідомості чітких меж між різними сферами знань не існує. Для позначення сукупності знань, якими послуговуються музиканти, М. Калашник у докторській дисертації запропонувала й обґрунтувала поняття «музичний тезаурус», виявивши складні механізми його взаємодії з тезаурусом узагалі (так званий загальнородовий, за М. Калашник), який докладно вивчений у суміжних гуманітарних дисциплінах [5; 6]. Виходячи з усвідомлення суто науково-теоретичної необхідності виокремлення музичного тезауруса (який тісно взаємодіє із загальним тезаурусом), у монографії (М. Калашник, Ю. Лощков) дане таке визначення цього поняття: «Музичний тезаурус є сховищем музичних знань, своєрідним інформаційним простором, що містить у матеріальній та ідеальній формах потенційні й актуальні культурні змісти, утілені через системи інтонацій і певного контексту» [7, с. 37]. Відповідно до можливості подальшої диференціації виокремлюються тезауруси аматорський і професійний, а останній, у свою чергу, розгалужується на різні типи. «У професійних тезаурусах диференціюються композиторський, виконавський (також багатоскладовий: вокальний, інструментальний у всьому розмаїтті спеціалізацій,

диригентський – хормейстерський і оперно-симфонічний), музикознавчий (що включає всі напрями музичної науки)» [7, с. 38]. Дослідженню виконавського тезауруса присвячена стаття М. Калашник, у якій науковиця визначає професійно-творчий тезаурус виконавця як «сукупність знань музики, про музику, про спеціалізований діяльнісний досвід і способи його набуття, що зберігається у свідомості та втілюється в різних видах виконавської діяльності» [8, с. 49].

Актуальність теми тезауруса (як загального, так і спеціального) підтверджується науковими розробками останніх років, переважно у сфері музичної педагогіки. Не беручи до уваги численну наукову літературу із загальної педагогіки, як приклад наведемо роботу С. Світайло, у якій авторка оперує поняттям «хорознавчий тезаурус», зазначаючи, що він є показником рівня професійної підготовки фахівця, яка залежить від змісту освіти: «Для формування хорознавчого тезауруса майбутніх учителів музичного мистецтва важливо, щоб вони опанували належний обсяг знань з історії української хорової музики, вокально-хорових творів для дітей, без знання якої складно говорити про їхню фахову компетентність» [14, с. 234–235].

На підтвердження актуальності теми посилаємося також на статтю Ван Цзяле [2], де автор пропонує поняття «педагогічно-інтерпретаційний тезаурус» майбутнього вчителя музичного мистецтва, яке представлено у вигляді «розгалуженої теоретично-логічної ієрархічної системи понять, що набуваються студентом шляхом накопичення інтелектуального й емоційного багажу під час інтерпретаційного опрацювання музичних творів на базі засвоєння мистецтвознавчих знань у галузі музичних стилів і жанрів, музично-історичних знань щодо художньо-естетичних платформ і поглядів, а також творчого доробку композиторів-класиків, музично-теоретичних знань щодо основних засобів музичної виразності (музичної форми, мелодії, гармонії, фактури, динаміки, метроритму, темпу, ладу тощо), знань щодо провадження художньо-педагогічного аналізу на уроках музичного мистецтва в загальноосвітній школі, знань у галузі методики інструментального, зокрема фортепіанного, виконавства, за допомогою яких стає можливим повноцінне втілення розробленої інтерпретаційної концепції музичного твору» [2, с. 243].

Отже, завданнями пропонованої статті є обґрунтування поняття «тезаурус концертмейстера» та визначення його компонентів як складної ієрархічної системи. Об'єктом дослідження є професійна діяльність концертмейстера як розгалужена багатоскладова сфера. Предметом – система професійного тезауруса концертмейстера. Методологія дослідження спирається на системний і функціональний методи.

Результати. Виходячи з розуміння того, що тезаурус – це складна система опрацьованих людиною знань, у якій різні сфери виокремлюються умовно, зазначаємо, що а рiогi професійний тезаурус концертмейстера базується на загальному тезаурусі, який має бути в будь-якого музиканта (загалом – фахівця) розвинутиим і розгалуженим, утворюючи міцне підґрунтя

для вибудовування саме професійного тезауруса. Тому в наших міркуваннях загальний тезаурус трактується як необхідний фундамент, без якого професійне зростання неможливе. Загальний тезаурус утворюють осмислений життєвий досвід, результати духовної та матеріальної діяльності людини в різних сферах, знання в різних галузях, накопичені й систематизовані людиною протягом життя. Звісно, у результаті утворюється вельми рухлива, динамічна система, залежна від міри активності духовної та когнітивної діяльності особистості: чим вона вища, тим динамічніша система, і навпаки. Напевно, у людини з високим когнітивним і духовним потенціалом система тезауруса складається та зазнає змін до кінця життя.

Основою тезауруса концертмейстера є також музичний тезаурус як упорядкована система знань у теоретичному й історичному розрізах із гармонії, поліфонії, аналізу музичних творів; знань про стилі та жанри, етапи розвитку музичного мистецтва; системи музичної мови. Про сталість цієї системи можна говорити лише умовно: за умов активної професійної діяльності, у результаті якої фахові знання та вміння постійно оновлюються, трансформуються, переосмислюються, відбувається її динамічне становлення у просторі та часі. Навпаки, професійна пасивність призводить до консервування й навіть деградації системи музичного тезауруса, адже незатребувані знання, як відомо, витісняються, а знання, які не підлягають осмисленню або переосмисленню, втрачають актуальність через утрату зв'язків із постійно змінюваним контекстом культури.

Наступним шаром, на якому постає тезаурус концертмейстера, є саме тезаурус виконавця, у якому зберігаються знання про «спеціалізований діяльнісний досвід і способи його набуття» (М. Калашник), отже, ідеться про систему знань щодо майстерності піаніста. Ця система складається з декількох різнорівневих компонентів, які репрезентують різні аспекти піаністичного виконавства у практичному та теоретичному планах: технічний і виразний, теоретичний та історичний, навчальний і концертний, сольний і ансамблевий. Кожний компонент, у свою чергу, є також багатоскладовим і динамічно змінюваним, перебуває у взаємозв'язку та взаємозалежності щодо інших компонентів. Так, наприклад, технічний передбачає володіння різними видами технік, складається поступово (є динамічним у часі) і є основою виразного компонента. У свою чергу, вони залежать від теоретичних знань про історичний розвиток піаністичного виконавського мистецтва. Ці знання набуваються під час навчальної тривалої практики, удосконалюються й виходять на новий рівень у концертній, яка неможлива без першої. Становлення піаніста відбувається як у сфері сольного виконавства, так і у сфері ансамблевого (у класах камерного ансамблю та концертмейстерства, які репрезентують різні його аспекти).

Отже, тезаурус концертмейстера можна визначити як складну багаторівневу ієрархічну систему, основою якої постають загальний, музичний, виконавський тезауруси, а, умовно, надбудовою – знання щодо: 1) специфіки концертмейстерської діяльності відповідно до сучасних умов функціонування та сфер застосування; 2) професійних шляхів, засобів, умінь і навичок її успішної реалізації в різних умовах і сферах; 3) репертуару відповідно до сфери діяльності та її умов. Кожний пункт окреслює певний простір знань, які утворюють динамічну систему, постійно змінювану в культурному контексті. Так, наприклад, останнім часом серед особливих умов функціонування варто назвати дистанційну форму навчання, у якій концертмейстерам доводиться шукати нові шляхи взаємодії із солістами, напрацьовувати й залучати нові професійні засоби, уміння та навички для того, щоб фахова діяльність реалізовувалася успішно. Сучасна композиторська практика та реакція на неї музикантів-професіоналів потребують розширення репертуару тощо. Отже, активна професійна діяльність концертмейстера потребує від фахівця розвинутого, динамічного тезауруса, здатного гнучко реагувати на нові знання та виклики часу.

Згідно з М. Калашник, тезаурус зберігається в усній і письмовій формах. Розвиваючи цю ідею, зазначимо, що тезаурус концертмейстера і зберігається, і формується в цих двох формах. Велике значення для його формування має безпосереднє спілкування з викладачем у класі концертмейстерства, надалі – реалізація набутого досвіду у практичній діяльності, можливо, трансляція знань своїм учням. Важливим є також усне професійне спілкування з колегами: обмін думками, досвідом. Проте не менш важливим може бути поповнення знань завдяки письмовим носіям – нотним текстам (музичним творам), науковим, навчально-методичним, публіцистичним та іншим джерелам, іноді лише окремими моментами, дотичними до безпосередньої професійної діяльності концертмейстера, проте такими, що виконують важливу роль трансформатора всієї системи в системі тезауруса. Результатом активної когнітивної та духовної позиції митця є постійно динамічний тезаурус як основа професійної діяльності концертмейстера.

Висновки. Концертмейстер у сучасних умовах має володіти розвинутим тезаурусом – складною ієрархічною системою взаємозумовлених компонентів. Ця система є рухливою, динамічною, вона гнучко реагує на умови професійної діяльності, що постійно змінюються. Усний і письмовий канали формування та форми існування тезауруса концертмейстера (як і будь-якого тезауруса) забезпечують багатоджерельність інформації, яка має перетворитися на знання. Її сприйняття та трансформація залежать від професійної активності музиканта-концертмейстера.

Література:

1. Боровицька О. Концертмейстерська діяльність: проблема дефініції поняття, сутність феномену, сучасні реалії виконавства. *Молодий вчений*. 2018. № 4 (56). С. 476–479.
2. Ван Цзяле. Формування педагогічно-інтерпретаційного тезауруса майбутніх учителів музичного мистецтва: інструментарій. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2021. № 7 (111). С. 239–248.

3. Зуб Г. Психоемоційний комплекс піаніста-концертмейстера як віддзеркалення еволюції професії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2021. № 60. С. 151–166.
4. Інютючкіна Н. Феномен піаніста-концертмейстера у вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу XIX ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Харків, 2010. 20 с.
5. Калашник М. Музичний тезаурус: специфіка, властивості, форми існування (на прикладі композиторської творчості) : дис. ... докт. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2010. 449 с.
6. Калашник М. Музичний тезаурус: специфіка та форми існування. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2021. № 20. С. 143–153.
7. Калашник М., Лошков Ю. Музичний тезаурус як сховище музичних знань : монографія. Beau Bassin : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2020. 119 с.
8. Калашник М. Синтез мистецтв у фокусі музичного тезауруса виконавця. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2023. № 3 (127). С. 44–55.
9. Кретов А., Новік-Кретова І. Феномен піаніста-концертмейстера в соціокультурному просторі: діалог історії й сучасності. *Культурологічна думка*. 2017. № 12. С. 56–63.
10. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера в соціокультурному контексті сучасності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. 2013. № 19 (1). С. 212–217.
11. Молчанова Т. Модифікація фортепіанної фактури клавірів як важлива виконавська складова: редукція – ампліфікація – музичні патерни – імітації. *Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство*. 2017. № 36. С. 78–83.
12. Нікітська Є., Савченко Г. Творчий проєкт кафедри концертмейстерської майстерності Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського: досвід виконавського та композиторського осмислення. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2022. № 64. С. 57–74.
13. Роль концертмейстера у вихованні творчої особистості співака у класі постановки голосу / В. Павлічук та ін. *Інноваційна педагогіка*. 2020. Т. 2. № 25. С. 130–137.
14. Світайло С. Хоровий тезаурус вчителя музичного мистецтва. Освіта і наука у мінливому світі: проблеми та перспективи розвитку. *Матеріали II Міжнародної наукової конференції, 27–28 березня 2020 р. Ч. I*. С. 234–236.

References:

1. Borovytska, O.M. (2018). Kontsertmeisterska diialnist: problema definitsii poniattia, sutnist fenomenu, suchasni realii vykonavstva [Concertmaster activity: the problem of the definition of the concept, the essence of the phenomenon, modern realities of performance]. *Molodyi vchenyi*, 4 (56), 476–479 [in Ukrainian].
2. Van Tszialie (2021). Formuvannia pedahohichno-interpretatsiinoho tezaurusu maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva: instrumentarii. [Formation of pedagogical and interpretive thesaurus of future music teachers: toolkit]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii*, 7 (111), 239–248 [in Ukrainian].
3. Zub, H.O. (2021). Psykhoemotsiinyi kompleks pianista-kontsertmeistersa yak viddzermalennia evoliutsii profesii [The psycho-emotional complex of a pianist-concertmaster as a reflection of the evolution of the profession]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 60, 151–166 [in Ukrainian].
4. Iniuotchikina, N.V. (2010). Fenomen pianista-kontsertmeistersa u vokalno-instrumentalnomu ansambli (na prykladi avstro-nimetskoho vokalnoho tsykladu XIX st.) [The phenomenon of a pianist-concertmaster in a vocal-instrumental ensemble (on the example of the Austrian-German vocal cycle of the 19th century)]. *Avtoref. dys. kand. mystetstvozn. Kharkiv* [in Ukrainian].
5. Kalashnyk, M.P. (2010). Muzychnyi tezaurus: spetsyfika, vlastyvoli, formy isnuvannia (na prykladi kompozytorskoi tvorchosti) [Musical thesaurus: specifics, properties, forms of existence (on the example of the composer's creativity)]. *Dys. ... dokt. mystetstvozn. Kyiv* [in Ukrainian].
6. Kalashnyk, M. (2021). Muzychnyi tezaurus: spetsyfika ta formy isnuvannia [Musical thesaurus: specificity and forms of existence]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*, 20, 143–153 [in Ukrainian].
7. Kalashnyk, M.P., Loshkov, Yu.I. (2020). Muzychnyi tezaurus yak skhovyshe muzychnykh znan: monohrafiia [Musical thesaurus as a repository of musical knowledge: monograph]. Beau Bassin: LAP LAMBERT Academic Publishing [in Ukrainian].
8. Kalashnyk, M.P. (2023). Syntez mystetstv u fokusi muzychnoho tezaurusu vykonavtsia [Synthesis of the arts in the focus of the performer's musical thesaurus]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii*, 3 (127), 44–55 [in Ukrainian].
9. Kretov, A.I., Novik-Kretova, I.B. (2017). Fenomen pianista-kontsertmeistersa v sotsiokulturnomu prostori: dialoh istorii y suchasnosti [The phenomenon of the pianist-concertmaster in the socio-cultural space: a dialogue between history and modernity]. *Kulturolohichna dumka*, 12, 56–63 [in Ukrainian].
10. Molchanova, T.O. (2013). Mystetstvo pianista-kontsertmeistersa u sotsiokulturnomu konteksti suchasnosti [The art of a pianist-concertmaster in the socio-cultural context of modernity]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Naukovi zapysky Rivnenskoho derzhavnogo humanitarnoho univertsytetu*, 19 (1), 212–217 [in Ukrainian].
11. Molchanova, T.O. (2017). Modyfikatsiia fortepiannoï faktury klaviriv yak vazhlyva vykonavska skladova: reduktiia – amplifikatsiia – muzychni paterny – imitatsii [Modification of the piano texture of claviers as an important performance component: reduction – amplification – musical patterns – imitations]. *Visnyk Prykarpatskoho univertsytetu: Mystetstvozn. 36*, 78–83 [in Ukrainian].

12. Nikitska, Ye.S., Savchenko, H.S. (2022). Tvorchyi proiekt kafedry kontsertmeisterskoi maisternosti Kharkivskoho natsionalnoho universytetu mystetstv imeni I.P. Kotliarevskoho: dosvid vykonavskoho ta kompozytorskoho osmyslennia [Creative project of the department of concertmaster mastery of the Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky: experience of performing and composing comprehension]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 64, 57–74 [in Ukrainian].
13. Pavlichuk, V.I., Chaika, V.A., Tyshkevych, N.P. (2020). Rol kontsertmeistera u vykhovanni tvorchoi osobystosti spivaka u klasi postanovky holosu. [The role of the concertmaster in the education of the singer's creative personality in the class of voice production]. *Innovatsiina pedahohika*, T. 2, 25, 130–137 [in Ukrainian].
14. Svitailo, S.V. (2020). Khorovyi tezaurus vchytelia muzychnoho mystetstva. [Choral thesaurus of a music teacher]. *Osvita i nauka u minlyvomu sviti: problemy ta perspektyvy rozvytku. Materialy II Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii 27–28 bereznia 2020 r. Chastyna I*, 234–236 [in Ukrainian].

ЖАНРИ СКРИПКОВОЇ МУЗИКИ У ТВОРЧОСТІ ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ 1920–1930-Х РОКІВ

Калиниченко Ярослав Олегович,
аспірант

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0002-3127-2805

У статті розглянуто особливості розвитку скрипкової музики у творчості харківських композиторів у контексті історико-геополітичної ситуації в 1920–1930-х роках в Україні та її впливу на жанрово-стильові пріоритети композиторської творчості. З'ясовано, що у вітчизняних історико-культурологічних і мистецтвознавчих працях розглядалися лише окремі аспекти становлення скрипкової музики композиторів харківської школи. Недостатнє вивчення розвитку та жанрових особливостей скрипкової музики у творчості харківських композиторів актуалізує тематику даної розвідки. Відзначено, що нові потреби часу щодо масовості та демократизації мистецтва вкрай негативно позначилися на функціонуванні скрипкової музики, що за своїм характером не відповідала загальним тенденціям глобалізації та відображенню революційного духу. Органічне для скрипкових творів вираження особистих почуттів, ліричних настроїв, філософських ідей уважалось антиреволюційним по своїй суті. Отже, у цей час з'являється небагато сольних скрипкових творів, частіше цей інструмент використовувався в ансамблях. Так, до жанрів струнного квартету звертались К. Богуславський і С. Дрімцов, тематизм творів яких засновувався на мелодіях народних пісень. Одним з небагатьох харківських митців, які писали для скрипки соло, був М. Коляда, у доробку якого Прелюд, Скерцо, тричастинна Соната № 1 і Варіації (1930 рік) для скрипки та фортепіано. За своїм інтонаційним строем ці твори спираються на український фольклорний мелос. Нові шляхи торував у мистецтві представник авангардного напрямку, винахідник атональної системи синтетакордів М. Рославець. Камерно-інструментальним жанрам належить основне місце в його творчості. А харківський період (1921–1922 роки) став етапом творчої зрілості митця, коли попередні пошуки оформились у цілком струнку переконливу систему. У ці роки виникають «магістральні» твори в доробку М. Рославця, у багатьох з яких задіяна скрипка.

Ключові слова: харківська композиторська школа, скрипкова творчість 1920–1930-х років, жанри скрипкової музики, жанрово-стильові пріоритети, історико-геополітична ситуація, вимоги часу, фольклорна основа творчості, авангардні пошуки доби.

Kalynychenko Yaroslav. Genres of violin music in the work of Kharkiv composers 1920–1930 years

The article considers the peculiarities of the development of violin music in the work of Kharkiv composers in the context of the historical and geopolitical situation in Ukraine in the 1920's and 1930's and its influence on the genre and style priorities of the composer's work. It was found out that only certain aspects of the development of violin music by composers of the Kharkiv school were considered in domestic historical-cultural and art-historical works. Insufficient study of the development and genre features of violin music in the works of Kharkiv composers actualizes the subject of this investigation. It was noted that the new needs of the time regarding the mass and democratization of art had an extremely negative effect on the functioning of violin music, which by its nature did not correspond to the general trends of globalization and the reflection of the revolutionary spirit. The expression of personal feelings, lyrical moods, and philosophical ideas organic to violin works was considered anti-revolutionary in nature. So, at this time, there are few solo violin works, more often this instrument was used in ensembles. For example, K. Boguslavskyi and S. Drimstov turned to the genres of string quartet, the themes of whose works were based on the melodies of folk songs. One of the few Kharkiv artists who wrote for solo violin was M. Kolyada, whose works include Prelude, Scherzo, three-part Sonata № 1 and Variations (1930) for violin and piano. According to their intonation structure, these works are based on Ukrainian folklore melos. M. Roslavets, the representative of the avant-garde movement, the inventor of the atonal system of synthetachords, paved new paths in art. Chamber-instrumental genres occupy the main place in his work. And the Kharkiv period (1921–1922) became the stage of the artist's creative maturity, when the preliminary searches took shape in a completely coherent and convincing system. During these years, M. Roslavets' "major" works appear, many of which involve the violin.

Key words: Kharkiv school of composers, violin creativity of 1920's and 1930's, genres of violin music, genre and style priorities, historical and geopolitical situation, requirements of time, folklore basis of creativity, avant-garde searches of time.

Вступ. Одним з актуальних питань вивчення культурної та мистецької спадщини України є ретроспективний аналіз становлення та специфіки композиторських шкіл, як віддзеркалення процесів національно-культурного розвитку суспільства. У цьому зв'язку пріоритетним напрямом сучасного вітчизняного мистецтвознавства постає виконання досліджень щодо регіональних особливостей мистецького простору як специфічного чинника формування національного музичного професіоналізму. У руслі таких пошуків виявляється інтерес

до музичної культури Харкова, зокрема історичного становлення харківської композиторської школи в жанрах скрипкової музики.

Матеріали та методи. Загалом в історико-культурологічних і мистецтвознавчих працях українських науковців розкриваються лише окремі аспекти становлення скрипкової музики композиторів харківської школи. Зокрема, висвітленню розвитку музичної культури Харкова присвячені наукові праці О. Конової [1], Н. Пирогової [2], І. Ян [3]. Деякого узагаль-

нення ці питання дістають у виданнях, присвячених ювілейним датам ХНУМ імені І.П. Котляревського [4; 5]. Деякі моменти становлення харківської композиторської школи та творчість харківських композиторів у жанрах скрипкової музики розглядали М. Бевз [6], І. Драч [7], І. Золотовицька [8], О. Коменда [9], Н. Очеретовська [10], О. Рощенко-Авер'янова [11], Н. Смоляга [12] та інші.

Передумови та своєрідність формування української скрипкової школи досліджували І. Андрієвський [13], І. Білоцерківський [14], автори статей у збірниках, присвячених творчості окремих митців [15], С. Кучеренко [16], О. Щелкановцева [17]. У процесі роботи було використано матеріали архівних фондів [18; 19], періодику 1920–1930-х рр. [20], збірники законодавчих актів і документів [21].

Отже, короткий аналіз досліджень за тематикою статті доводить, що в сучасному музикознавстві питання становлення жанрів скрипкової музики в харківській композиторській школі не отримали належного висвітлення. Недостатнє вивчення особливостей розвитку вітчизняного інструментального мистецтва 20–30-х рр. ХХ ст., а також жанрів скрипкової музики у творчості харківських композиторів визначає актуальність цієї публікації.

Мета дослідження – висвітлити особливості розвитку скрипкової музики у творчості харківських композиторів, установити впливи історико-геополітичної ситуації у 20–30-х рр. ХХ ст. в Україні на жанрово-стильові пріоритети композиторської творчості.

Матеріали та методи. Основними методами, використаними в дослідженні, є: історико-культурологічний (встановлення причинно-наслідкових зв'язків між тенденціями розвитку харківської композиторської школи в напрямі скрипкової музики та соціальними змінами в суспільстві після Жовтневої революції 1917 р.); структурно-функціональний (для визначення ролі окремих композиторів у процесі створення різних жанрів скрипкової музики); біографічний – використання фактів із життя та діяльності окремих особистостей. З теоретичних методів застосовувались аналіз, систематизація, узагальнення, із практичних – збір і опис матеріалів.

Результати. Становлення музичної культури Слобожанщини у 20-ті рр. ХХ ст. відбувалося під впливом ідейно-політичних процесів, що розпочалися в буремні революційні роки. Харків у цей час постав столицею нової української держави, тому мистецтво в цьому місті, як і загалом у країні, набуло державного значення, стало важливим аспектом офіційної ідеології й інструментом поширення серед народних мас новітньої пролетарської культури. Як зазначає І. Ян, у цей час на Харківщині були організовані музичні об'єднання та сформована міцна виконавська база, що сприяла активізації музичного життя, поширенню класичного та нового пролетарського музичного мистецтва серед широких верств населення, заклавши підґрунтя подальшого розвитку музичної культури регіону [3].

Одним із завдань революції стало створення нової робітничо-селянської культури, що має послуговувати

простому робітнику та буде масовою за характером і формами. У першому номері журналу «Музика – масам» (1928 р.) зазначалось, що «до Жовтневої революції всі галузі музичного мистецтва – музична освіта й наука, концертна робота, оперові театри й інше – були привілеями панівної верстви, що тримала це мистецтво у своїх руках і використовувала у своїх класових інтересах. <...> У таких умовах робітництво й селянство лишалося музично-неосвіченим, і єдине, чим задовольняли вони свої потреби в музиці, була пісня, що міцно жила в них і була невід'ємною частиною їхнього життя» [20, с. 1].

У зв'язку із цим у 1920-ті рр. запроваджувалась чітка настанова на залучення найширших верств населення до художньої творчості, зокрема її масових форм – хорового співу, оркестрових колективів, як найефективніших засобів пролеткультивської ідеології, що стала генеральною лінією радянської влади у сфері мистецтва. Планування роботи здійснювалося Народним комісаріатом освіти Української Радянської Соціалістичної Республіки (далі – УРСР), з використанням інструкцій культвідділу профспілок і Соцвиху, сектору мистецтв Народного комісаріату освіти (НКО) Української Соціалістичної Радянської Республіки (далі – УСРР), культсектору Всеукраїнської ради професійних спілок (ВУРПС), ЦК Ленінської Комуністичної Спілки Молоді України (ЛКСМУ) та Всеукраїнського Товариства Революційних Музик (ВУТОРМ). Зазначені організації ставили за перспективну мету залучення широких мас до опанування «пролетарського» мистецтва через створення робітничих творчих студій, пропагування розвитку нової культури тощо.

У 1922 р. серед перших законодавчих актів було ухвалено постанову Всеукраїнського центрального виконавчого комітету (ВУЦВК) «Про введення в дію Кодексу законів про народну освіту», у якій було визначено роль і функцію мистецтва в системі політичної освіти та виховання [21]. Було визначено мережу закладів культури і мистецтв, визначено парадигми їх функціонування та механізм управління системою. На державному рівні сформовано законодавчу базу для організації культурно-освітньої та мистецької діяльності відповідно до потреб системи політичної освіти. Видатна музикознавиця, харків'янка Галина Тюменєва (1903–1999 рр.) була свідком і діяльним учасником культурного ренесансу 1920-х рр. Серед особливо помітних для неї тогочасних подій вона згадувала участь у проєктах-утопіях зі створення нового мистецтва, якими надихалися її однокурсники-композитори [22, с. 15–33].

Цікаві й відомості про планування роботи у сфері мистецтва, а саме: «щоб диригентові знати, як скласти програми концертів, композиторів – які твори писати, державним та професійним органам – які хіби є в музичному житті країни, потрібно вивчати стан музичного життя і, у першу чергу, вивчати масового слухача, його потреби, побажання тощо» шляхом анкетування безпосередньо на концерті [20, с. 7–8]. Питання анкети включали інформацію про національність, вік, соціальний стан слухача (робітник, службовець, селя-

нин, незаможник, червоноармієць, член профспілки, учитель, агроном, член Комуністичної партії (більшовиків) України (КП(б)У), комсомолець, музичні вподобання, рівень музичного досвіду «авдиторії» окремо по соціальних групах.

Але інструментальне мистецтво загалом та скрипкове зокрема не підлягали цим критеріям, і ставлення до них було як до інструменту буржуазії. Великою мірою це зумовлювалось як труднощами освоєння музичних, зокрема і струнно-смичкових, інструментів, так і незрозумілою для широкого загалу музикою, яка вимагала певної музичної освіченості. Перші роки радянської влади стали кризовими в розвитку скрипкової музики, що було зумовлено і новими потребами часу. Адже дух інструментальної / скрипкової музики абсолютно не відповідав тенденціям глобалізації та поширення революційного руху у світових масштабах, до чого в 1920-ті рр. закликали радянські ідеологи. Інструментальна творчість розумілась як відживший вид мистецтва, непотрібний передовому пролетаріату та селянству. Утілення органічних для неї особистих почуттів, інтимних ліричних настроїв чи філософських ідей уважалось антиреволюційним по своїй суті. Отже, прихильність до інструментального мистецтва не відповідала викликам часу, а його популяризація в будь-якому виді була зайвою, недоречною (зокрема, представники Російської асоціації пролетарських музикантів (РАПМ) категорично заперечували навіть право на існування такої музики), а часто й небезпечною для його творців.

Іншою проблемою був брак професійних фахівців, які мали базову музичну освіту, оскільки в буремні революційні та воєнні часи багато музикантів емігрували до Європи чи до США, а від тих, хто залишився, вимагали «ув'язку з політосвітніми органами» [20, с. 9–11]. Тож значна частина талановитих українських композиторів, які мешкали у 1920–1930-х рр. у Харкові, розгорнула свою діяльність саме в галузі написання творів для масового виконання. Скрипка опинилася в зацінці композиторських інтересів, сольні твори для неї майже не з'являються, найчастіше вона виступає як учасник камерно-інструментальних ансамблів.

Одним із небагатьох композиторів, хто в цей час звертався до жанрів скрипкової музики, був Костянтин Богуславський (1895–1937 рр.). Він закінчив композиторський факультет у Семена Семеновича Богатирьова (засновника харківської композиторської школи) і працював музичним керівником Харківської радіостанції Наркомосвіти та вчителем співів у другій трудовій школі. Серед творчого доробку композитора, що включає масові пісні, хорові твори, романси, є камерно-інструментальні ансамблі: «Смерть Комаря» – Варіації для струнного квартету на тему української пісні «Ой, що ж то за шум учинився» (рукопис), *Сюїта* на українські народні пісні для струнного квартету (незакінчена) [20, с. 25].

Малодослідженою є скрипкова творчість іншого харківського композитора Сергія Прокоповича Дрімцова (1867–1937 рр.). Цей митець був автором значної

кількості творів різних жанрів (опера, фортепіанні мініатюри, романси, обробки народних пісень тощо). Серед камерних творів С. Дрімцова за участі скрипки *Сюїта* для струнного квартету на українські теми та *Соната* для скрипки і фортепіано.

У зазначених творах харківські композитори здебільшого орієнтувалися на фольклорні джерела, які відігравали значну та вирішальну роль у побудові сюжету та «зрозумілості» музичної композиції. Окрім того, у 1920-ті рр. затребуваною була композиторська діяльність у створенні музичного супроводу для драматичних вистав у Харківському побутовому театрі. Зокрема, камерно-інструментальна творчість С. Дрімцова включала низку розгорнутих композицій для вистав, які за образним складом були картинами життя українського народу [12].

У цей час до скрипкової творчості зверталось небагато митців. Так, до цієї низки не можна включити Ісака Дунаєвського (1900–1955 рр.), який п'ятнадцять років мешкав у Харкові і, маючи первісну скрипкову освіту, не написав жодного скрипкового твору. Хоча відомо, що під впливом творчої, піднесеної атмосфери харківського філософсько-естетичного гуртка він мріяв (чи то серйозно, чи жартома) написати інструментальний твір для скрипки і барабана. Але це залишилось наміром. Проте І. Дунаєвський усе ж таки посприяв популяризації «буржуазного» інструмента введенням його у фільм «Веселі хлоп'ята» (де головний герой Костя Потехін бере уроки гри на скрипці в німецького музиканта). Отже, скрипка стала набувати статусу демократичного інструмента в масовій культурі.

Значущий вплив на музичне життя Харкова мала діяльність Харківської філії Всеукраїнського музичного товариства імені М.Д. Леонтовича. Починаючи з опублікування Товариством декларації «Жовтень у музику», у якій визначались завдання митців у новому соціалістичному суспільстві, в українській музиці розгортається наполеглива боротьба за активне впровадження радянської тематики. Проголошення гасла «Жовтень у музику!» передбачало проведення низки заходів: перереєстрації членів товариства та глибокої його чистки від «музобивателів» і «буржуазного елементу», налагодження «тісного контакту з компартією» у будівництві радянської культури та рішучої боротьби із «церковщиною, халтурою, міщанством, аполітичною музичною неосвіченістю трудящого люду» [23].

За таких умов мистецька інтелігенція прийняла виклики соціально-культурної політики пролетарської держави, де поряд із революційним пафосом мали місце й прояви національної культури. Боротьба за створення нової культури стала ще інтенсивнішою після проголошення гасла «Музику – на фронт соціалістичного будівництва!». Унаслідок цього один за одним з'являються симфонічні твори, у яких утілювалась героїчна радянська тематика, а неодмінною ознакою «революційності» таких опусів уважалась наявність у них мелодики революційних пісень.

Глибокий слід в українській музичній культурі 1920-х рр. залишив один з основоположників україн-

ської радянської музики, учень С. Богатирьова Микола Терентійович Коляда (1907–1935 рр.). Наприкінці 1920-х рр. творчість цього харківського композитора набула завершеності висловлення й індивідуального стилю, що вивело його в коло найвідоміших композиторів міста. У періодичних виданнях до ювілейних дат надається характеристика того історичного періоду, де зазначається, що «головною прикметою радянського мистецтва було настійливе прагнення митців утілити у своїй творчості багатогранну хвилюючу дійсність, героїку праці, образи юності, рису духовного світу будівника соціалізму» [23]. М. Коляда був саме з тих, хто щиро пройнявся новим світосприйняттям. Це знайшло яскраве відображення в його творчості: у просякнутих ліричним пафосом романах, прославлянні індустрії та досягнень радянської країни, прагненні щасливого комуністичного майбутнього тощо.

М. Коляда писав різножанрову музику, але перевагу віддавав багатій за тембральними можливостями інструментальній галузі. Серед його п'єс для різних інструментів (фортепіано, віолончель) низку творів написано для скрипки. Це *Варіації* для скрипки та фортепіано на тему українського інструментального награву (1930 р.), *Прелюд* (перекладення для скрипки та фортепіано), *Скерцо*, тричастинна *Соната* № 1 для скрипки та фортепіано (дипломна робота). Для творів М. Коляди характерний глибокий зв'язок з українською піснею, її багатим ладовим складом, що стало для композитора джерелом творчого натхнення, сміливих пошуків поєднання національного мелосу із прийомами та засобами сучасного йому музичного мистецтва [25].

Загальна спрямованість мистецтва початку ХХ ст. на пошуки новизни змісту творчості та засобів вираження зумовила надзвичайний інтерес низки композиторів до експерименту. Одним із найоригінальніших вітчизняних митців першої третини ХХ ст. в цьому напрямі був Микола Андрійович Рославець (1881–1944 рр.) – винахідник атональної системи синтетакордів. Камерно-інструментальні жанри були пріоритетними в цього митця: у його доробку чотири скрипкові та дві віолончельні сонати, чотири тріо, п'ять струнних квартетів, квінтет, два концерти для скрипки тощо.

Низка цих творів була написана ним у харківський період творчості (1921–1923 рр.). У ці роки М. Рославець обіймав посаду професора та ректора Харківського музичного інституту, а також завідував відділом художнього виховання Наркомпросу УСРР. Будучи творцем «нової системи організації звуку» та техніки синтетакорду, він був й одним із перших пропагандистів творчості «нововіденців» А. Веберна й А. Шенберга. Багато про що каже його визначення себе як «організатора звуків». Незважаючи на такий підхід до мистецтва та творчості, супротивники з асоціації пролетарських музикантів таврували М. Рославця як «продукт гниття буржуазного суспільства», що призвело до його вигнання з музики наприкінці 1920-х рр. [9].

Над своєю «ною системою організації музики» М. Рославець працював протягом усього життя, але саме початок 1920-х рр. став етапом творчої зрілості

й оформлення попередніх пошуків у цілком струнку й переконливу систему. У цей час виникають такі його «знакові» твори, як Вокально-інструментальний цикл на слова Т. Шеченка, П'ять прелюдій для фортепіано (1919–1922 рр.); Струнний квартет № 3 (1920 р.); Фортепіанні тріо № 2 (1920 р.) та № 3 (1921 р.); Соната для скрипки та фортепіано № 4 (1920 р.); Сонати для віолончелі та фортепіано № 1 (1921 р.) та № 2 (1922 р.); «Людина і море», симфонічна поема за Бодлером (1921 р., втрачена); Симфонія в чотирьох частинах (можливо, № 1) (1922 р.) [9].

У цих опусах віддзеркалено жанрово-стильові зміни індивідуальної композиторської манери, що виразилось в укрупненні масштабу творів (сонати, симфонії, концерту), порівняно з більш камерним обсягом композицій раннього періоду (окремі п'єси, цикли мініатюр); значно висвітлюються фактура й гармонія, що включає елементи різних музичних стилів, а відкриття М. Рославцем змішаної гармонічної техніки постане основою багатьох музичних концепцій у творчості митців останньої третини ХХ ст. Так, у Четвертій скрипковій сонаті спостерігаються інтенсивні пошуки укрупнення композиції. Витонченість композиторського письма сполучається тут із тяжінням до монументальності. Гармонічній мові цього твору притаманні ознаки «змішаної» техніки, де поряд із дисонансовими синтетакордовими комплексами присутні тризвуки чи терцієві структури. Такі самі тенденції знайшли відображення в Першому скрипковому концерті (1925 р.), який, хоча написаний після від'їзду М. Рославця з Харкова, демонструє його композиторські досягнення попереднього періоду.

Висновки. Проведений аналіз творчості харківських композиторів 20–30-х рр. ХХ ст. засвідчив, що в основному їхня діяльність була спрямована на вирішення завдань просвіти пролетаріату, залучення широких верств населення до музичної культури. Пріоритетними напрямками розвитку музичного мистецтва були такі підходи, як оновлення організаційних форм музичного життя (створення хорових, оркестрових, самодіяльних колективів), написання та широке впровадження творів для масового музикування, використання у творчості мелодики революційного характеру, синтезованого з мелосом народних пісень.

Новизна змісту радянської музики вплинула на загострення інтересу низки композиторів до експерименту. Однак пошуки незвичайних, нетрадиційних засобів виразності часом мали однобокий, формальний характер. Боротьба за ідейну перебудову радянської музики, стильове оновлення її жанрів з позицій використання тільки масової пісні загалом призводила до вульгаризації мистецтва, значно звужуючи творчий потенціал композиторів. Цими чинниками, імовірно, пояснюється незначна кількість інструментальних творів, скрипкової музики також, що була створена в ці роки вітчизняними композиторами.

У зазначений період процес становлення української музичної культури багато в чому визначила багатогранна діяльність харківських композиторів

школи С. Богатирьова (К. Богуславський, М. Коляда). У творчому доробку харківських композиторів спостерігаються деякі закономірності: по-перше, скрипкова музика здебільшого представлена жанрами варіацій, сонат для скрипки і фортепіано та п'єсами (скерцо, прелюд, сюїта); а по-друге, синтезом революційної пісенності з українським мелосом. Авангардними пошуками в дусі європейського модернізму просяк-

нута творчість М. Рославця – винахідника нової техніки синтетакорду.

Перспективи наукових досліджень за означеною тематикою вбачаються в подальшому вивченні й аналізі скрипкової музики у творчості окремих представників харківської композиторської школи другої половини ХХ ст. щодо виявлення їхньої індивідуальної та регіональної специфіки.

Література:

1. Кононова О. Музична культура Харкова кінця XVIII – початку ХХ ст. Харків : Основа, 2004. 176 с.
2. Пирогова Н. З історії музичного життя Харкова. Українське музикознавство. Київ : Муз. Україна. 1968. Вип. 3. С. 104–109.
3. Ян І. Харківська філія Всеукраїнського музичного товариства імені М.Д. Леонтовича. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство»*. 2013. Вип. 28. С. 209–214.
4. Харківський державний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського Pro Domo Mea : нариси. До 90-річчя з дня заснування ХДУМ / ред. Т. Веркіна та ін. Харків : ХДУМ, 2007. 336 с.
5. Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія : у 2 т. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. Русакова. Харків : Водний спектр Джі-Ем-Пі, 2017. Т. 1 : Музичне мистецтво. 740 с.
6. Бевз М. Етюди оптимізму з Валентином Борисовим : монографія. Харків : Факт, 2017. 212 с.
7. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : монографія. Суми : СумДПУ імені А.С.Макаренка, 2002. 228 с.
8. Золотовицька І. Дмитро Клебанов. Київ : Музична Україна, 1980. 44 с.
9. Коменда О. Творчість М. Рославця в контексті становлення музичного модернізму : автореф. дис ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ : ІМФЕ імені М.Т. Рильського НАН України, 2004. 19 с.
10. Очеретовська Н. Дмитро Львович Клебанов (до 100 річчя від дня народження). Харків : Ліхтар, 2007. 28 с.
11. Рощенко-Авер'янова О. Харківська композиторська школа на межі тисячоліть. Теоретичні питання культури, освіти та виховання : збірник наукових праць. Київ : Вид центр КНЛУ, 2007. Вип. 32. С. 85–92.
12. Смоляга Н. Сергій Прокопович Дрімцов. Музична Харківщина : збірник наукових праць колективу авторів Харківського інституту мистецтв ім. І.П. Котляревського / упор. : П. Калашник, Н. Очеретовська. Харків : Харк. інст. мистецтв, 1992. С. 156–158.
13. Андрієвський І. Деякі проблеми розвитку української скрипкової школи в контексті еволюції європейської інструментальної музики. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 14. Кн. 6. С. 32–40.
14. Білоцерківський В. Професор І.В. Добржинець. *Музика*. 1974. № 4. С. 25–27.
15. Костянтин Горський (1859–1924 рр.). Пам'яті Костянтина Горського (до 150-річчя від дня народження) : матеріали Міжнародної науково-творчої конференції, Харків, 2009 р. / Генеральне консульство Республіки Польща в Харкові, Польський Дім у Харкові. Харків : Майдан, 2009. 252 с.
16. Кучеренко С. Шляхи становлення та розвитку української скрипкової школи : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Харків : ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2018. 276 с.
17. Щелкановцева О. Пам'яті Адольфа Лещинського. *Часопис Національної музичної академії України*. Київ, 2010. № 2 (7). С. 187–195.
18. Бобришева І. Бібліографія нотних видань за матеріалами журналу «Музика – масам». *Наукові праці Національної бібліотеки імені В.І. Вернадського*. Київ, 2014. Вип. 40. С. 285–294.
19. Вакульчук О. Музично-бібліографічна інформація в українській радянській періодиці 20-х – початку 30-х рр. ХХ ст. *Українська періодика : історія і сучасність*. Львів, 2005. С. 298–305.
20. *Музика – масам*. Харків : Радянське село, 1928–1930. № № 1–12.
21. Культурне будівництво в Українській РСР. Найважливіші рішення Комуністичної Партії і Радянського уряду 1917–1959 рр. : збірник документів : у 2 т. Т. 1 : 1917 – червень 1941 рр. Київ : Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1960. С. 182–183.
22. Аспекти історичного музикознавства : збірник наукових статей. Вип. IX : *Наукові рефлексії харківської музично-історичної школи / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського ; ред.-упоряд. : А. Жданько, С. Анфілова*. Харків : ХНУМ, 2017. 476 с.
23. Від президії Музичного товариства ім. Леонтовича. Декларація Музичного товариства ім. Леонтовича. *Музика*. 1924. № 7/9. С. 132.
24. Тюменева Г. Молодість, у музику перелита. *Вечірній Харків*. 1982. 15 квітня. С. 3.
25. Калашник П. Пам'яті композитора. *Вечірній Харків*. 1982. 23 листопада. С. 3.

References:

1. Kononova, O.V. (2004). Musical culture of Kharkiv at the end of the 18'th – beginning of the 20'th centuries [Музична культура Харкова кінця XVIII – початку ХХ ст.]. Kharkiv: Osнова. 176 p.
2. Pyrohova, N.O. (1968). From the history of the musical life of Kharkiv [Z istorii muzychnoho zhyttia Kharkova]. Ukrainian musicology. Kyiv: Musical Ukraine. Vol. 3. P. 104–109.

3. Yan, I.M. (2013). Kharkiv branch of the All-Ukrainian Musical Society named after M.D. Leontovych [Kharkivska filia Vseukrainskoho muzychnoho tovarystva imeni M.D. Leontovycha]. *Bulletin of KNUKiM. Series "Art history"*. Kyiv. Vol. 28. P. 209–214.
4. Kharkiv State University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky Pro Domo Mea: Essays. To the 90'th anniversary of the founding of the KhDUM [Kharkivskiy derzhavnyi universytet mystetstv im. I.P. Kotliarevskoho Pro Domo Mea : Narysy. Do 90-richchia z dnia zasnuvannia KHDUM] (2007). Ed. T.B. Verkina, G.A. Abadzhian, G.Ya. Botunova and others. Kharkiv: KhDUM. 336 p.
5. Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevskiy. 1917–2017. To the 100'th anniversary of the foundation: a small encyclopedia [Kharkivskiy natsionalnyi universytet mystetstv imeni I.P. Kotliarevskoho. 1917–2017. Do 100-richchia vid dnia zasnuvannia : mala entsyklopediia] (2017). In 2 volumes. Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky. Ed. compiler L.V. Rusakova. Kharkiv: Water spectrum of GM-P. Vol. 1. Musical art. P. 740 p.
6. Bevz, M.V. (2017). Optimism studies with Valentin Borisov [Etiudy optymizmu z Valentynom Borysovyim]: monograph. Kharkiv: Fakt. 212 p.
7. Drach, I. (2002). Composer Vitaly Gubarenko: formula of individuality [Kompozytor Vitalii Hubarenko: formula indyvidualnosti]: monograph. Sumy: A.S. Makarenko SumDPU. 228 p.
8. Zolotovytska, I. (1980). Dmytro Klebanov. Kyiv: Musical Ukraine. 44 p.
9. Komenda, O. (2004). Creativity of M. Roslavets in the context of the development of musical modernism [Tvorchist M. Roslavtsia v konteksti stanovlennia muzychnoho modernizmu]: abstract of the dissertation for obtaining the degree of candidate of art history: 17.00.03, Musical art. Kyiv: IMFE named after M.T. Rylsky National Academy of Sciences of Ukraine. 19 p.
10. Ocheretovska, N.L. (2007). Dmytro Lvovich Klebanov (to the 100th anniversary of his birth) [Dmytro Lvovych Klebanov (do 100 richchia vid dnia narodzhennia)]. Kharkiv: Likhtar. 28 p.
11. Roschenko-Averyanova, O.G. (2007). Kharkiv school of composers on the threshold of millennia [Kharkivska kompozytorska shkola na mezhi tysiacholit]. Theoretical issues of culture, education and upbringing: Collection of scientific papers. Kyiv: Publishing Center KNLU. Issue 32. P. 85–92.
12. Smoliaha, N.V. (1992). Serhii Prokopovich Drimtsov [Serhii Prokopovych Drimtsov]. Musical Kharkiv region: a collection of scientific works of the collective of authors of the Kharkiv Institute of Arts named after I.P. Kotlyarevskiy. Ed. P.P. Kalashnyk, N.L. Ocheretovska. Kharkiv Institute of Arts. P. 156–158.
13. Andrievsky, I.M. (2000). Some problems of the development of the Ukrainian violin school in the context of the evolution of European instrumental music [Deiaki problemy rozvytku ukrainskoi skrypkovoi shkoly v konteksti evoliutsii yevropeiskoi instrumentalnoi muzyky]. Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky. Kyiv. Vol. 14, book 6. P. 32–40.
14. Bilotserkivskiy, V. (1974). Professor I. V. Dobrzhinets. Kyiv: Music. № 4. P. 25–27.
15. Kostiantyn Gorskyi (1859–1924) [Kostiantyn Horskyy (1859–1924)]: Materials of the International scientific and creative conference "In memory of Kostiantyn Gorskyi (To the 150'th anniversary of his birth)" (2009). Consulate General of the Republic of Poland in Kharkiv, Polish House in Kharkiv. Kharkiv: Maidan. 252 p.
16. Kucherenko, S.I. (2010). Ways of formation and development of the Ukrainian violin school [Shliakhy stanovlennia ta rozvytku ukrainskoi skrypkovoi shkoly]: Dissertation for the degree of Candidate of Art History 17.00.03 Musical art. Kharkiv: KhNUM University named after I.P. Kotlyarevskiy. 276 p.
17. Shchelkanovtseva, O.M. (2010). In memory of Adolf Leshchinsky [Pam'iaty Adolfa Leshchynskoho]. Journal of the National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 2010. № 2 (7). P. 187–195.
18. Bobrysheva, I. (2014). Bibliography of sheet music publications based on the materials of the magazine "Music – Mass" [Bibliohrafiia notnykh vydan za materialamy zhurnalu "Muzyka – masam"]. Scientific works of the V.I. Vernadskiy National Library. Kyiv. Vol. 40. P. 285–294.
19. Vakulchuk, O. (2005). Musical and bibliographic information in Ukrainian Soviet periodicals of the 20's and early 30's of the 20'th century [Muzychno-bibliohrafichna informatsiia v ukrainskii radianskii periodytsi 20-kh pochatku 30-kh rr. XX st.]. Ukrainian periodicals: history and modernity. Lviv. P. 298–305.
20. Music for the masses [Muzyka – masam] (1928–1930). Kharkiv: Soviet Village. Issue 1–12.
21. Cultural construction in the Ukrainian SSR (1960). The most important decisions of the Communist Party and the Soviet government 1917–1959 [Kulturne budivnytstvo v Ukrainskii RSR. Naivazhlyvishi rishennia Komunistychnoi Partii i Radianskoho uriadu 1917–1959 rr.] : Collection of documents in 2 volumes. Volume 1. (1917 – June 1941). Kyiv: State Publishing House of Political Literature of the Ukrainian SSR. P. 182–183.
22. Aspects of historical musicology [Aspekty istorychnoho muzykoznavstva]: a collection of scientific articles (2017). Vol. IX. Scientific reflections of the Kharkiv music-historical school. Editor-compiler A.M. Zhdanko, S.G. Anfilova. Kharkiv: KhNUM. 476 p.
23. From the Presidium of the Musical Society named after Leontovich [Vid Prezydii Muzychnoho tovarystva im. Leontovycha] (1924). Declaration of the Music Society named after Leontovich. Kyiv: Music. Issue 7/9. P. 132.
24. Tyumeneva, G. (1982). Youth poured into music [Molodist, u muzyku perelyta]. Evening Kharkiv. April 15. P. 3.
25. Kalashnyk, P. (1982). In memory of the composer [Pam'iaty kompozytora]. Evening Kharkiv. November 23. P. 3.

ХОРОВА СКЛАДОВА ІННОВАЦІЙНОЇ ПОСТАНОВКИ “LES HUGUENOTS” ДЖ. МЕЙЄРБЕРА В МАНГАЙМІ

Кисельова Тетяна Іванівна,

аспірантка кафедри історії української та зарубіжної музики
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
ORCID ID: 0000-0002-6643-7614

Мета статті – визначити особливості втілення хорового складника опери “Les Huguenots” Дж. Мейєрбера в постановці Мангаймського національного театру. Матеріал статті базується на партитурі (нотному тексті) опери Дж. Мейєрбера “Les Huguenots” і відео прем’єрної вистави Національного театру Мангайму 22 січня 2023 року. Спираючись на праці українських і зарубіжних (М. Черкашина-Губаренко, Шан Юн, С. Дьорінг і С. Хенц-Дьорінг) музикознавців з оперної творчості Дж. Мейєрбера дозволило розглянути історію створення оперного шедевра “Les Huguenots” і структурно-композиційної побудови оперного цілого. Аналіз музикознавчих публікацій довів, що виконавські особливості втілення хорового складника опери та постановки, здійснені у XXI столітті, “Les Huguenots” Дж. Мейєрбера не розглянуто в сучасній музикознавчій літературі, що і зумовлює актуальність даної теми. Наукова новизна результатів дослідження полягає в тому, що вперше в музичній науці сконцентровано увагу на вивченні виконавського аспекту втілення хорової складової частини в інноваційній постановці опери “Les Huguenots” Дж. Мейєрбера Національним театром Мангайму. Під час наукової розвідки виявлено, що хоровий компонент є безпосереднім учасником оперного конфлікту, який задіяно в усіх вузлових моментах опери. У результаті проведеного аналізу оперного шедевра Дж. Мейєрбера визначено драматургічні функції хору, зокрема, дієву, молитовну, лейтмотивну та функцію коментатора подій. Обрана для аналізу постановка опери “Les Huguenots” Дж. Мейєрбера відбулась на сцені Національного театру Мангайму 22 січня 2023 року. У постановочну групу ввійшли режисери Йоссі Вілер і Серхіо Морабіто, хормейстер Даніель Юріс, художнє оформлення сцени створила Анна Фіброк, диригент – Яніс Лепінс. Міжконфесійний конфлікт між протестантами (гугенотами) та католиками в даній постановці не прив’язаний до місця та часу для того, щоб зацентрувати увагу на циклічності історичних подій, тому оперний шедевр Дж. Мейєрбера набув популярності за життя композитора і нині не втрачає своєї актуальності.

Ключові слова: опера, творчість Дж. Мейєрбера, оперний хор, драматургія, хорові сцени, інновації постановки.

Kyselova Tetiana. Choral component in the innovative production of G. Meyerbeer’s “Les Huguenots” in Mannheim

The purpose of the article is to determine the peculiarities of the choral component of G. Meyerbeer’s opera “Les Huguenots” in the production of the Mannheim National Theatre. The material in this article is based on the score (musical text) of G. Meyerbeer’s opera “Les Huguenots” and the video of the Mannheim National Theatre’s premiere performance on 22 January 2023. Relying on the works of Ukrainian and foreign musicologists (M. Cherkashyna-Gubarenko, Shan Yun, S. Döring and S. Henz-Döring) on the operatic works of G. Meyerbeer, the research allowed us to consider the history of the creation of the opera masterpiece “Les Huguenots” and the structural and compositional construction of the opera as a whole. The analysis of musicological publications has proved that the performance features of the choral component of the opera and the staging of G. Meyerbeer’s “Les Huguenots” in the XXI century have not been considered in the contemporary musicological literature, which determines the relevance of this topic. The scientific novelty of the research results lies in the fact that for the first time in music science, attention is focused on the study of the performance aspect of the choral component in the innovative production of G. Meyerbeer’s opera “Les Huguenots” by the National Theatre of Mannheim. The research has revealed that the choral component is a direct participant in the operatic conflict, which is involved in all the nodal moments of the opera. In the course of the analysis of G. Meyerbeer’s opera masterpiece, the dramatic functions of the chorus are identified, in particular, the effective, prayerful, leitmotif and commentary function. The production of G. Meyerbeer’s opera “Les Huguenots” selected for analysis took place at the National Theatre of Mannheim on 22 January 2023. The production team consisted of directors Yossi Wheeler and Sergio Morabito, choirmaster Daniel Juris, stage design by Anna Fibrock, and conductor Janis Lepins. The inter-confessional conflict between Protestants (Huguenots) and Catholics in this production is not tied to a place and time in order to focus on the cyclical nature of historical events, so G. Meyerbeer’s operatic masterpiece gained popularity during the composer’s lifetime and still remains relevant today.

Key words: opera, works by G. Meyerbeer, opera choir, dramaturgy, choral scenes, staging innovations.

Вступ. Оперна творчість Джакомо Мейєрбера справила значний вплив на розвиток французької оперної традиції першої половини XIX ст. Німецький композитор став реформатором французької опери, унаслідок чого з’являється новий жанр – велика французька опера. М. Черкашина-Губаренко вважає, що Дж. Мейєрбер мав «синдром оперного реформаторства, який можна назвати спадковим геном німецької оперної культури» [1, с. 90]. На думку Шан Юн, успіх творчості Дж. Мейєрбера полягає «в органічному синтезі німець-

кої, італійської та французької якостей, що формувалися на основі жанрових переваг композитора, орієнтованих на сферу музичного театру та духовної музики» [3, с. 93]. Саме цим і вирізняється оперний твір “Les Huguenots”, який було створено в тандемі з лібретистом Е. Скрібом. Прем’єра відбулась 29 лютого 1836 р. в Парижі, а згодом опера Дж. Мейєрбера отримала виконавські версії як в Європі, так і в Америці. У XXI ст. опера “Les Huguenots” Дж. Мейєрбера не втрачає своєї актуальності, про що свідчать постановки в багатьох

театрах світу, а саме: у Брюсселі (2011 р.), Кілі (2016 р.), Парижі (2018 р.), Дрездені (2019 р.), Берліні (2020 р.), Марселі (2023 р.) та Мангаймі (2023 р.).

Матеріали та методи. Матеріал статті базується на дослідженнях сучасних українських і зарубіжних музикознавців: С. Дьорінгінг і С. Хенц-Дьорінг [5], М. Черкашиної-Губаренко [1; 2], Шан Юн [3] та інших. Методологія дослідження ґрунтується на застосуванні історичного методу, запровадженого для виявлення історії створення опери “Les Huguenots” Дж. Мейєрбера; жанрово-стильового; міждисциплінарного та виконавського підходів, що допомагають розкрити інновації опери “Les Huguenots” Дж. Мейєрбера в постановці Національного театру Мангайму.

Результати. Твір “Les Huguenots” – вершина творчості Дж. Мейєрбера, один із найяскравіших зразків жанру великої французької опери. Опера написана Дж. Мейєрбером в 1836 р. за романом Проспера Меріме «Хроніка часів Карла IX» у співпраці з лібретистом Е. Скрібом, який створив досить вільне романтичне трактування жаклих подій Варфоломійської ночі (із 23 на 24 серпня 1572 р.). Ночі, під час якої відбулись масові вбивства гугенотів у Франції, учинені католиками напередодні Дня святого Варфоломія.

Шан Юн вважає, що роман П. Меріме й оперний твір Дж. Мейєрбера «радіше характеризуються кардинальними розбіжностями, ніж збігами» [3, с. 109], М. Черкашина-Губаренко підкреслює, що загальним для літературного першоджерела та музичного твору є «прагнення оживити історію, відтворити її події із середини через сприйняття героя-сучасника» [1, с. 61]. Як зазначає Шан Юн, головна відмінність творів «проявляється в підході до оцінки протилежних сторін представленого релігійного конфлікту – католиків і гугенотів. П. Меріме не виявляє прихильності до ворогуючих сторін, побічно засуджуючи фанатизм офіційної церкви в будь-якому її конфесійному прояві, симпатії авторів «Гугенотів» більшою мірою схиляються до протестантів» [3, с. 109].

На думку М. Черкашиної-Губаренко, «історія як минуле – фрагмент, вичленований із нескінченного часового потоку – виявляється точкою відліку виявлення цінностей, висхідних до якихось вищих рівнів буття – тих самих, до яких завжди спрямоване справжнє мистецтво» [2, с. 78]. Німецький музикознавець С. Дьорінгінг і С. Хенц-Дьорінг вважають, що твір є не тільки історичним за змістом, а й став частиною дискурсу, який вівся довкола нього. У 1829 р. відбулися прем'єри чотирьох п'єс на тему Варфоломійської ночі, що, на думку дослідників, стали наглядним прикладом для Дж. Мейєрбера та його лібретиста: «Оперний шедевр “Les Huguenots” можна описати як твір, що віддзеркалює минуле в майбутнє» [5, с. 61].

Оперний конфлікт оперного шедевра базується на ворожнечі двох конфесій, на тлі якої розвивається любовна лінія Рауля та Валентини – гугенота та католички. С. Дьорінгінг і С. Хенц-Дьорінг у своїй роботі цитують Г. Гейне, де наголошено, що Дж. Мейєрбер в опері оспівує «свої внутрішні та зовнішні ворожнечі,

свій емоційний конфлікт і свою боротьбу, надію <...> та власні страждання» [5, с. 61–62].

Перша постановка опери відбулась 29 лютого 1836 р. в Парижі, прем'єра на сцені Мангаймського театру пролунала 29 серпня 1842 р. Історія завжди циклічна, її привиди будуть переслідувати нас вічно. Саме під такою егідою пройшла прем'єра опери “Les Huguenots” Дж. Мейєрбера на сцені Національного театру Мангайму 22 січня 2023 р.

У постановочну групу ввійшли режисери **Йоссі Вілер** (швейцарський театральний і оперний режисер, член Берлінської академії мистецтв, Баварської академії образотворчих мистецтв і Німецької академії виконавських мистецтв) і **Серхіо Морабіто** (драматург і оперний режисер італійсько-німецького походження, член Німецької академії виконавських мистецтв); хормейстер – **Дані Юріс** (керівник хору в Національному театрі Мангайму, лауреат міжнародних диригентських конкурсів); художнє оформлення сцени створила **Анна Фіброк** (художниця з декорацій, костюмів, режисерка, професорка сценічного дизайну в Академії образотворчих мистецтв у Відні). Вистава відбулася під орудою диригента **Яніса Ліпіньса** (латвійський оркестровий і хоровий диригент, заступник генерального музичного директора Національного театру Мангайму).

П'ятиактний оперний шедевр було виконано без жодного купюра, вистава тривала чотири години п'ятдесят хвилин. За словами Сергію Морабіто, «керівництво театру не бачить сенсу в корегуванні або редагуванні роботи, як це часто трапляється. Свобода оперної режисури полягає не в редагуванні оперного лібрето або партитури, а в підривної і творчій насолоді від того, що її визначають інші. Чим буквальноніше і точніше ми читаємо, тим більше уяви нам потрібно вкладати» [4, с. 8]. Саме тому постановка не містила пишних декорацій, адже постановники залишали місце для фантазії глядачів. Обираючи декорації та костюми для вистави, Анна Фіброк не прив'язує конфлікт опери до часу та місця. На сцені з'являються чоловічий хор в образі аристократів, що повернулись із гри в теніс, гугеноти мають костюми відповідні епосі Варфоломійської ночі, а жіночий хор – одягнений за модою Голівуду 30–40-х рр. У п'ятій дії на балу герої опери знову з'являються в костюмах, що відповідають XVI ст., а саме 1572 р.

Жанр великої французької опери для постановників є асоціацією з історичним фільмом. Саме тому в основі інтерпретації Національного театру Мангайму лежать принципи режисури, властиві для історичної кінострічки. Принцеса Маргарита фон Валуа постає в образі режисерки «фільму», розриває заручини Валентини та графа Неверського, щоб дозволити «змішаний шлюб» між католичкою (Валентиною) та гугенотом (Раулем).

Незважаючи на те, що опера Дж. Мейєрбера має назву “Les Huguenots”, ця конфесія у творі має меншу чисельність. Серед солістів – це Рауль і його слуга Марсель – хори у третій та в п'ятій дії опери, гості «на кривавому весіллі» [4, с. 15]. Режисери посилили драматургічну роль гугенотів завдяки їх появі під час увертюри

до опери як примар – жертв католицького терору. Так постановники підкреслюють значення тематичного матеріалу увертюри, адже за її основу композитором обрана тема протестантського хоралу М. Лютера “Ein feste Burg ist unser Gott”, що є лейтмотивом-характеристикою гугенотів. Як зазначає Шан Юн, «інтерес Дж. Мейєрбера до названого протестантського хоралу було зумовлено національно-культурною традицією (Німеччина), яка спочатку стала базисом музичної освіти Дж. Мейєрбера» [3, с. 113]. Тема протестантського хоралу, трансформуючись тембрально, звучить у кожній дії, окрім четвертої, підсилюючи кульмінаційні зони.

Режисер-постановник Яніс Ліпінс зазначив, що збільшення численності гугенотів відбувалося і виведенням солістів оркестру на сцену в образі закривавлених мертвих душ, а саме: у першій дії виконавиця партії віоли де амур, у другій – флейтист, у п'ятій дії – бас-кларнетист. Музичні інструменти персоналізуються, спілкуючись із персонажами. Вигляд гугенотів не змінюється, вони від початку і до кінця опери в синцях та в закривавленому одязі, що є символом неминучості смерті.

Католики в опері Дж. Мейєрбера представлені героями, це: Маргарита фон Валуа, граф де Сен-Брі, Валентина де Сен-Брі, граф де Неверо, Коссе, Мерю, Де Рецт і Таванн, хори дворян, придворних дам, монахів у п'яти діях опери. Як підкреслює М. Черкашина-Губаренко, в опері Дж. Мейєрбера «табір католиків змальовано у вигляді колективного портрета, позбавленого самостійних яскравих особистостей» [2, с. 78].

У першій дії розкривається суть релігійного конфлікту опери протиставленням гугенотів католикам. У першій дії в постановці Національного театру Мангайму з'являється досить великий чоловічий хор “*Des jours de la jeunesse*” («Дні молоді») із 36 артистів хору та солістів (граф де Невер, Коссе, Мерю, Де Рецт та Таванн). Це католики, які грають у теніс «на кістках» гугенотів.

М. Черкашина-Гебаренко вважає, що перший акт можна умовно розділити на чотири розділи, де перший «зорієнтований на відтворення звичаїв французького аристократичного середовища. Початковий ансамбль і хор відтворюють музичними засобами невимушено-ігровий стиль спілкування. Мелодії пісенно-танцювального складу зазнають характерної обробки. Це і легкий скерцозний рух, і балансування парного та непарного метрів, і «м'які» синкопи, вишукані тріольні «віньєтки», що асоціюються з формулами світської галантності. Виразальні засоби націлені на імітацію стилю, що спирається на розроблений становий етикет і водночас характеризує обстановку веселої чоловічої вечірки» [2, с. 62].

У другій дії постановки Національного театру Мангайму глядач поринає в атмосферу зйомок голлівудської кінострічки. На початку акту на сцені задіяно хор католиків “*Sombre folie*” («Темне божевілля»), які крокують перед вибагливою режисеркою фільму – Маргаритою, ніби на кастингу.

У третій дії відбувається весілля Валентини та графа де Невера, а згодом дуель графа Сен-Брі

та Рауля. У даній постановці дуелянтів зображено як боксерів на рингу. Хор у третій дії створює образи католицьких жінок “*C'est le jour du dimanche*” («Це неділя, це день відпочинку»), які моляться, і хор солдатів-гугенотів “*Viva la guerre!*” («Хай живе війна!»). Чергування молитви католиків і пісні солдатів-гугенотів веде до неминучого конфлікту, який Дж. Мейєрбер «відкладає», уводячи у третю дію пісні та танці циган.

У четвертому акті мішаний хор з'являється на молитву у храмі з білими хрестами на спині, що є відмінною ознакою католиків. Католики благословляють зброю на вбивство протестантів: “*Oui, gloire au dieu vengeur!*” («Так, слава мстивому Богу!»), демонструють свою істинну, кровожерливу натуру. Символічним є те, що ця сцена відбувається у храмі. Таким чином постановники підкреслюють фанатизм віри католиків. Шан Юн зазначає, що «композиція сцени є розгорнутою тричастинною побудовою з контрастним середнім розділом і динамізованою репрізою. У першому, експозиційному розділі розкривається план змови католиків, що передбачає криваві події Варфоломійської ночі. Основна тема, що в експозиції гордовито й карбовано звучить у партії Сен-Брі, передається в динамічній репрізі квартету й унісонному чоловічому хорі, набуваючи колосального розмаху та сили. Жага помсти об'єднує всіх учасників сцени; саме тут релігійний фанатизм досягає свого апогею» [3, с. 123].

У п'ятій дії звучить протестантський хорал у партії закулісного жіночого хору (гугеноти) “*Dieu est notre forteresse*” («Господь наш оплот»). Як зазначає Шан Юн, даний хорал звучить «на протигагу хору освячення зброї в четвертому акті <...> в оркестровій прелюдії до опери він символізує твердість і непохитність віри гугенотів, серед яких виявляються головні герої опери, які приймають в результаті мученицьку смерть за віру» [3, с. 126]. Протестантський хорал перериває закулісний хор католицьких солдатів “*Par le fer et par l'incendie*”, гаслом яких є винищення «нечистого роду». Загибель протестантів є розв'язкою драматичного конфлікту опери Дж. Мейєрбера.

Хоровий колектив Національного театру Мангайму володіє широкою динамічною палітрою, кульмінаційні вершини рельєфно вибудовані під час репетиційного процесу. Перевага статички в мізансценах під час співу хору сприяла досягненню монолітності звучання мішаного хору, тембрально насиченого – чоловічого, жіночого, ритмічного й динамічного ансамблю між солістами, оркестром і власне хором. Темпова драматургія втілена диригентом Янісом Лієпінсом надзвичайно рельєфно, відповідно до композиторських позначок у партитурі оперного шедевра.

Хор задіяний у всіх вузлових моментах опери, він є безпосередньо учасником конфлікту, бо поділений на два ворожі табори: католиків (народ, солдати) та протестантів (жінки, народ, солдати). Драматургічні функції хорового чинника зумовлені головним конфліктом оперного цілого – міжрелігійним протистоянням, можуть бути визначені таким чином:

- дієва (хор католицьких дворян, I дія; хор солдатів (гугенотів), III дія; освячення зброї, IV дія);
- молитовна (літанія католичок, III дія; протестантський хорал, V дія);
- лейтмотивна (протестантський хорал, V дія);
- коментатор подій (чоловічий хор католиків, I дія; хор католицьких солдатів, V дія);
- колористична та функція відсторонення (хор циган, III дія).

За словами Сергія Морабіто, для постановників було важливо передати головну ідею оперного шедевра Дж. Мейєрбера, а саме: пригнічення релігійної меншини іншою релігією і те, що влада використовує релігію у власних цілях, щоби сакралізувати насильство [4, с. 13].

Висновки. У підсумку аналізу постановки опери Дж. Мейєрбера “Les Huguenots” Національним театром Мангайму 22 січня 2023 р. виявлені такі інновації:

- концепція постановки будувалася на перенесенні міжконфесійного релігійного конфлікту між католиками та гугенотами у часопросторі, зі зміною XVI ст.

на XX ст., Парижу – на Голлівуд. Таким чином підкреслено позачасові рамки релігійних протистоянь, що спостерігаємо й у XXI ст.;

- відповідно до назви опери “Les Huguenots”, було посилено численність гугенотів сценічним уведенням артистів оркестру в образах примар загиблих протестантів;

- образи аристократів переосмислені з погляду їхнього буття у XX ст., де, зокрема, Маргарита де Валуа – режисерка кінострічки;

- артисти хору створюють образи католиків і гугенотів, уособлюючи основний конфлікт опери “Les Huguenots” Дж. Мейєрбера;

- ідея створення оперної постановки як історичної кінострічки зумовила необхідність перебування на сцені різних груп хорового колективу в одязі XX ст. (католики) та XVI ст. (гугеноти);

- визначено драматургічні функції хорового чинника оперного цілого, серед яких – дієва, молитовна, лейтмотивна тощо.

Література:

1. Черкашина-Губаренко М. Історична опера епохи романтизму: досвід дослідження. Київ : Музична Україна, 1986. 152 с.
2. Черкашина-Губаренко М. Музика і театр на перехресті епох : у 2 т. Суми, 2002. Т. 1. 184 с.
3. Шан Юн. Містеріальні аспекти «великої» французької опери та їх відтворення у творчості Дж. Мейєрбера та Ж. Ф. Галеві : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Одеса, 2021. 211 с.
4. Die Hugenotten Giacomo Mezerbeer. NTM (22.01.2023). Pfalzbad Ludwigshafen, 2023. 72 s.
5. Döhning Sieghart, Henze-Döhning Sabine. Giacomo Meyerbeer. Der Meister der Grand Opéra. Eine Biografie Cover. C.H. Beck Verlag, München, 2014. 272 s.

References:

1. Cherkashyna-Hubarenko, M.R. (1986). Istorychna opera epokhy romantyzmu : (dosvid doslidzhennia) [Historical opera of the Romantic era : (research experience)]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 152 s. [in Ukrainian].
2. Cherkashyna-Hubarenko, M.R. (2002). Muzyka i teatr na perekhresty epokh: u 2 t [Music and theatre at the crossroads of epochs]. Sumy. T. 1. 184 s. [in Ukrainian].
3. Die Hugenotten Giacomo Mezerbeer (2023). NTM (22.01.2023). Pfalzbad Ludwigshafen. 72 s. [in German].
4. Shan Yun (2021). Misterialni aspekty “velykoi” frantsuzkoi opery ta yikh vidtvorennia u tvorchoosti Dzh. Meierbera ta Zh. F. Halevi [The Mysterious Aspects of the “Great” French Opera and Their Recreation in the Works of G. Meyerbeer and J.F. Halévy] (Candidate’s thesis). Odesa : Odes. nats. muz. akad. im. A.V. Nezhdanovoi. 211 s. [in Ukrainian].
5. Döhning, Sieghart, Henze-Döhning, Sabine (2014). Giacomo Meyerbeer. Der Meister der Grand Opéra. Eine Biografie Cover. C.H. Beck Verlag, München. 272 s. [in German].

АКТУАЛЬНІСТЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ СТАРОВИННОЇ МУЗИКИ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ (СТОРІНКАМИ ЖУРНАЛУ “EARLY MUSIC”)

Коденко Ірина Іванівна,

концертмейстер кафедри сольного співу та оперної підготовки
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
ORCID ID: 0000-0003-3579-2709

Стаття присвячена сучасним проблемам виконання барокової музики, представленим крізь призму сприйняття авторитетних фахівців. У процесі вивчення іноземної періодики (насамперед матеріалів, що публікуються журналом “Early Music”) виявлено шляхи формування та розвитку історично орієнтованого виконавства в Європі другої половини XX – початку XXI століття. Зазначена сфера виконавства як об’єкт наукової рефлексії спирається на відповідні норми художньої поетики, притаманні епосі Бароко.

Достовірне відтворення стилістики барокових творів, переконлива інтерпретація старовинної музики пов’язані із глибоким вивченням численних трактатів і посібників, що належать до цього періоду, відновленням автентичного інструментарію, осягненням особливостей музичної мови та детальним аналізом конкретних творів. Автором статті обґрунтовується доцільність подальшого розвитку та популяризації виконавського історизму й автентизму, як значної складової частини сучасного звукового середовища та культурного ландшафту. Журнал “Early Music” оцінюється дослідницею як поле продуктивного діалогу, що сприяє актуалізації старовинної музики в музичній культурі наших днів: ідеться про специфіку сприйняття слухачів («тут і зараз»), про вибір оптимальних рішень у виконавській інтерпретації музичних творів минулих епох тощо.

У сучасному виконавстві музикознавства дедалі частіше постає питання відповідності оригіналу виконавських інтерпретацій, створених і виконуваних у різні епохи й історичні періоди представниками різних національних шкіл. На цій основі виникло ще наприкінці минулого століття й інтенсивно розвивається в сучасному світі автентичне виконавство – історично інформована практика у відтворенні старовинної музики. У руслі цієї проблематики і перебуває стаття. Стаття присвячена одному із ключових питань сучасного музичного виконавства. У науково-дослідному плані стаття спрямована на конкретизацію положень теорії автентичного виконавства в його різних стильових утіленнях.

Музична культура цього періоду спиралася на античні вчення, які протягом століть несли моральні й естетичні ідеали. Як центральний об’єкт досліджуваної проблеми обрано питання актуальності інтерпретації старовинної музики в сучасному культурному просторі. Вивчаючи епоху Бароко, ми поринаємо в цей яскравий, невечірний, піднесений час. Перспектива теми статті полягає в поглибленому та різнобічному вивченні історично орієнтованого виконавства, діяльності сучасних ансамблів і виконавців старовинної музики, що забезпечують втрачений «зв’язок часів» і ведуть до справжнього історизму в освоєнні музичної спадщини минулих епох, зокрема її епохи Бароко. Наукова новизна одержаних результатів пов’язана з введенням у науковий обіг не досить досліджених у мистецтвознавстві джерел, присвячених старовинній музиці та способам її виконання. Можливості історично орієнтованого виконавства воістину невечірні, сама ж сфера його досліджень тільки збільшується. Оскільки питання щодо вивчення старовинної музики актуальне і зараз, то сучасні дослідники також продовжують вивчати тонкощі виконавства (акустика, темп, динаміка, інструментарій, орнаментика), а також вивчають праці попередників. Розглянуто основні аспекти музикознавчої думки у сфері історичного виконавства, а також визначені етапи розвитку історично орієнтованого виконавства. У результаті вивчення історичного виконавства як тенденції музичного мистецтва останньої третини XX – початку XXI століття постає цілісна система, на основі якої формуються виконавські принципи, відтворюються головні ознаки історичної інтерпретації старовинної автентичної музики, досліджуються й узагальнюються основні праці та концепції даного напрямку.

Немає конкретних універсальних музичних рішень, тому треба зауважити, що до кожної конкретної епохи, інструмента, композиції має бути особливий індивідуальний підхід, зумовлений історичним виконавством. Зазначені тенденції, на нашу думку, знаходять повномасштабне втілення у професійних дискусіях, які відбуваються на сторінках журналу “Early Music”.

Ключові слова: виконавська інтерпретація, історично орієнтоване виконавство, музика епохи Бароко, журнал “Early Music”.

Kodenko Iryna. Actuality of Baroque music interpretations in contemporary cultural space (using the materials of “Early Music” journal)

The article is devoted to the contemporary problems of Baroque music performance. These problems are presented in the light of authoritative specialists perceptions. On the basis of foreign periodicals learning (first of all the materials published by “Early Music” journal) the ways of historically competent performing art formation and development in Europe of the second half of the 21st – the beginning of the 21st century are revealed. The named sphere of performing art as an object of scholar reflection is based on the relevant requirements of the historical poetics typical of the Baroque period. A trustworthy re-creation of Baroque music stylistics, convincing interpretation of ancient works are bounded up with a deep study of numerous treatises and manuals dating from this period, re-construction of ancient instruments, comprehension the features of music language, and analysis of the concrete pieces in detail. The author of the article substantiates the necessity of subsequent development and popularization conformably to performing historical and authentic method as the significant constituent of contemporary sound environment and cultural landscape of the 21st century. “Early Music” journal is estimated by the researcher as a field of productive dialogue furthering actualization of ancient music

in the music culture of our day. The question is specifics of listeners' perception ("here and now"), selection of some optimum decisions in performing interpretation of musical works appertained to bygone times etc.

In the modern era of musicology, the emphasis is more often on the originality of the original performing interpretations, created and compiled in different eras and historical periods by representatives of different nationalities school.

On this basis, since the end of the last century, the authentic performing-historically informed practice of ancient music has been intensively developing in the modern world. This article is in line with this problem. The article is dedicated to one of the key pillars of the daily musical performing. In the scientific and research plan, this article is aimed at concretizing the position of the theory of authentic performing in various stylistic styles.

The musical culture of this period was inspired by ancient traditions, which carried moral and aesthetic ideals throughout the centuries. As the central object of the researched problem, the relevance of the interpretation of ancient music in the current cultural space is emphasized. In honor of the Baroque era, we commemorate this bright and present hour. The prospect of this article lies in the lost and varied history of historically oriented performing, the activities of contemporary ensembles and performers of early music, which will ensure the passage of the "links of the hours" and lead to modern historicism in the mastered musical decline of past eras, including the Baroque era. The scientific novelty of the obtained results is associated with the lack of research in science about the mysticism of the devices dedicated to ancient music and the methods of performing. The possibilities of a historically oriented performing are truly inexhaustible, but the very scope of its investigation is only increasing. Since the issue of studying ancient music is still relevant today, contemporary researchers also continue to study the intricacies of performance (acoustics, tempo, dynamics, instruments, ornamentation), as well as the works of their predecessors. The main aspects of musicological thought in the field of historical performing are examined, as well as the stages of development of historically oriented performing. As a result of the development of historical performing as a trend of musical mysticism from the last third of the 20th to the beginning of the 21st centuries, a whole system emerges, on the basis of which performing principles are formed, the main signs of the historical and interpretations of ancient authentic music are followed and the basic principles and concepts of this are explained directly.

There are no specific universal musical solutions, so it is necessary to note that for each specific era, instrument, composition, it is due to its own individual approach, inspired by historical wisdom. These trends, in our opinion, find a full-scale embodiment in the professional discussions that take place, as well as in the pages of the "Early Music" magazine.

Key words: performing interpretation, historically competent performing art, music of Baroque period, "Early Music" journal.

Вступ. У музичному виконавському мистецтві другої половини ХХ ст. простежується особливий інтерес до відродження колись забутих чи маловідомих творів, які належать композиторам минулих епох. Такі устремління сучасних музикантів із великим ентузіазмом сприймаються публікою. Зазначена тенденція, що виникла в Європі після Другої світової війни та динамічно розвивалась у різних країнах, дістала назву «історично орієнтоване виконавство». Якщо в 1950–1960-х рр. провідні позиції тут належали музикантам Німеччини, Голландії, Англії, Бельгії, то до кінця ХХ ст. згадана тенденція інтенсивно розвивалась й охопила всю Європу. Поступово увага вчених і музикантів-автентистів¹ зосереджувалась на особливостях відтворення різних історичних стилів і фундаментальних закономірностях, вони вивчали композиторську творчість того чи іншого періоду. На початку ХХІ ст. досягнення та проблеми зазначеного напрямку виразно позначилися у виконавстві, що пройшло тривалий шлях розвитку.

Історичне виконавство зараз цікавить багатьох музикантів різних країн світу, окрім виконання творів, вони часто присвячують свою діяльність відтворенню старовинного інструментарію. Сучасні вітчизняні та зарубіжні музикознавці-дослідники активно вивчають старовинну музику середньовіччя, Ренесансу, бароко та рококо, одним із пріоритетів є технічне освоєння старовинних інструментів. Головним завданням стає те, що з осмисленням накопиченого досвіду у виконавській практиці треба виконувати твори з максимально точним відтворенням звучання тієї епохи, для якої писали композитори минулого, а це можливо тільки на

оригінальних інструментах того часу. Треба розуміти властивості інструмента, вивчати правила композиції та мати гарний музичний смак.

Особливо активний сплеск інтересу до відтворення барокових творів на історичних інструментах спостерігається протягом 60–80-х рр. ХХ ст. З'являється значна кількість музичних колективів у різних країнах, створюються ансамблі нової формації. Виникають міжнародні конкурси не тільки для солістів, а й для ансамблів. Зростання масштабів цього руху спостерігалось у найрізноманітніших областях. Треба зауважити, що явище автентизму нині охоплює музику різних епох: і це не тільки епоха Бароко, а й Ренесанс, середньовіччя, класицизм, навіть неперевершений романтизм ХІХ ст. Окрім того, зазначена сфера охоплює хореографію: відновлюються історичні костюми та драматургія, робляться постановки як ренесансних, так і барокових історичних танців, завдяки яким реалізуються найрізноманітніші проекти, які включають у себе не тільки постановки спектаклів-містерій із раннього середньовіччя, а й грандіозні оперні вистави Г.Ф. Генделя, Ж.Ф. Рамо, Н. Порпори, Ж.Б. Люллі й інших.

Упродовж другої половини ХХ ст. поступово формується й інтенсивно розширюється автентична практика, приєднуючи барокове мистецтво старовинної музики до культурного життя Європи. Якщо в 1970-ті рр. у своїх дослідженнях учені, музикознавці й автентичні музиканти підкреслювали та розглядали особливості та властивості сприймання різних стилів і фундаментальних закономірностей, які були пов'язані із творчістю композитора та його психологією, то на початок ХХІ ст. вже був накопичений великий фактичний матеріал, пов'язаний з вивченням теоретичних трактатів, документальних джерел і манускриптів, розшифровкою нотного

¹ Автентизм – напрям у сучасній виконавській практиці, метою якого є максимально точне відродження звучання музики більш ранньої епохи, співвідношення сучасного виконання із задумками й уявленнями композиторів минулого.

запису, аналізом співвідношення виконавця з музичним текстом. Відбувалися спостереження й експерименти щодо переосмислення традицій музикування у виконавській творчості, багато уваги приділялося розшифровці барокової нотації тощо.

Матеріали та методи. Отже, вибір журналу “Early Music” як репрезентативного видання для оглядової характеристики зазначених процесів варто визнати цілком природним. Зазначене видання прагне оперативно висвітлювати найважливіші музикознавчі відкриття у сфері старовинної музики, регулярно публікує звіти про дискусії музикантів-виконавців і авторитетних дослідників, монографічні випуски, присвячені ювілеям, зокрема, Дж.П. да Палестрини, К. Монтеверді, Д. Букстехуде, Г. Перселла, Ж.Б. Люлі, Г.Ф. Генделя, Ж.Ф. Рамо, В.А. Моцарта й інших.

Робота музикантів і дослідників ведеться не стільки в місіонерському просвітницькому ключі, скільки у знаходженні й освоєнні нового музичного матеріалу й інструментальних тонкощів засобів його втілення. Уже на початку XXI ст. ситуація в європейському культурному просторі стабілізувалась. Розглянутий нарис журналу “Early Music” окреслює можливості історично орієнтованого виконавства, сфера огляду цих досліджень тільки зростає: з’являються нові нотні тексти, рукописи, а також виконавські концепції стали більш численні та багатогранні.

Основні методи, використані у статті, такі:

– історичний і культурологічний, завдяки яким вдалося з’ясувати етапи розвитку історичного виконавства, а також розглянути автентичне виконавство в сучасному музичному світі;

– музикознавчі методи, які виявляють типові риси, які використовуються в історично орієнтованому виконавстві;

– висвітлено для глибшого розуміння основні проблеми інтерпретацій старовинної автентичної музики, завдяки історико-теоретичному аналізу;

– розглядаються особливості старовинного інструментарію та безпосередньо практичного освоєння цих інструментів.

Завдяки розгляду та вивченню цих методів виникає цілісна система, яка дозволяє формувати та відроджувати головні принципи історичної інтерпретації, досліджувати й опрацьовувати нові ознаки та концепції історично орієнтованого виконавства.

Результати. Науковий журнал “Early Music” нового формату є репрезентативним виданням, у якому розглядається спектр проблем, що співвідносяться не тільки з відродженням старовинної музики XVII–XVIII ст. у Європі, у ньому також друкуються важливі матеріали щодо практики як історично орієнтованого виконавства (автентизму) загалом, так і різних його складників зокрема. Засновником і головним редактором журналу “Early Music” став Джон Томсон, саме він у 1973 р. у видавництві Оксфордського університету ініціював організацію спеціалізованого видання для публікації матеріалів наукових дискусій з проблем вивчення та виконання старовинної музики. Нині журнал “Early

Music” є загальноновизнаною платформою для продуктивного обміну думками та спільної роботи над творчими проєктами. На сторінках журналу вступають у діалог такі видатні музиканти, як Н. Арнонкур, Г. Леонгардт, Р. Уїстрейх, Дж. Поттер, Т. Піннок, Ф. Брюгген та інші. До 40-річчя видання “Early Music” (2013 р.) був проведений круглий стіл, на якому висвітлювались дискусійні теми історичного виконавства.

За понад 50-річний період, що існує журнал “Early Music”, обсяг публікацій значно збільшився, що дозволило розширити коло дослідницьких інтересів, і якщо спочатку розглядалися та коментувалися в основному питання, які стосувалися безпосередньо роботи лише над рукописними нотними матеріалами та пошуками історичних документів, то згодом ці дописи максимально охопили всі тонкощі виконавського процесу.

Цікаво проаналізувати основні тематичні напрями, що позиціонує журнал, які розкривають і висвітлюють актуальні найважливіші питання, що стосуються інтерпретації та виконання старовинної музики. Проводиться копійка детальна робота, суттєвим аспектом якої для історичного виконавства є глибоке вивчення численних наукових джерел, відтворення архівних документів, робота із трактатами та посібниками образної епохи, праця з автографами та відновлення нотних рукописів. Ця робота об’єднує найзначніших музикантів, які заклали основи зазначеного напрямку у другій половині XX ст., – австрійського диригента та віолончеліста Ніколауса Арнонкура, голландського клавесиніста Густава Леонгардта, голландського флейтиста та диригента Франса Брюггена, англійського диригента Тревора Піннока, братів Кейкенів – Сигізвальда (барокова скрипка, віола да спала), Бартольда (блокфлейта), Вілланда (барокова віолончель, віола да гамба) та інших.

Виходячи із цього, Френсіс Найтс² у січевому випуску журналу “Early Music” 2013 р. (див.: [5]) наполегливо наголосив на необхідності регулярно переосмислювати та постійно вивчати та досліджувати всі численні джерела (нотні рукописи, дискографія, друковані іконографічні видання). Це все треба робити для повнішого та достовірнішого сприйняття старовинної музики, що виконується. На сторінках журналу на цьому неодноразово акцентували свою увагу також Колін Лоусон, Р. Ірвін, Клайв Браун, Маргарет Бент.

Такі дослідники, як Девід Шуленберг, Джеремі Монтегю, Девід Фоллоус, Кліффорд Бартлер, наполягають насамперед на вивченні та відродженні старовинного інструментарію, а також на вивченні нотації в певний період її існування. Окрім того, Артур Боярс і Фабріс Фітч представляють і коментують своє уявлення щодо виконання різних музичних творів. Тес Найтон, Джон Поттер, Тім Картер, Річард Уїстрейх у своїх розвідках вивчають музику епохи Бароко, розглядають і проводять комплексне дослідження процесу розвитку та змін актуальних ідей, пов’язаних з уявленнями про інтерпретацію старовинної музики.

² Редактор журналу “Early Music”, директор та викладач музичного коледжу у Фітсвільямі (Кембридж). Його дослідні інтереси охоплюють органологію, практику історично орієнтованого виконавства, дослідження нотних рукописів і дискографію.

У всіх зазначених публікаціях (статтях, нарисах, інтерв'ю тощо) пріоритетним завданням є практичне освоєння й опанування гри на старовинних інструментах – адже композитори минулого створювали музику саме для них. Як зазначає Т. Піннок, його уявлення та бачення старовинної музики виявилось «цілковито сформованим оригінальними інструментами в божих руках Г. Леонхардта, Н. Арнокура й інших лідерів «історичного Ренесансу»» [8, с. 17].

З'явився особливий інтерес до сфери досліджень автентичного виконавства, почалась реконструкція історичного інструментарію, на концертну сцену почали повертатися інструменти минулого, як-от клавісин, хамерклавір, тангент-клавір, орган, клавикорд, а також віолон³, лютня, теорба, віуелла, мандоліна, барокова гітара. Відновлюються й інші маловідомі старовинні барокові інструменти: сопранова віола, ребек, віола бастарда, віола д'амур, басові лірони та смичкові ліри. Усі ці унікальні інструменти активно використовувалися ще на початку XVII ст. та були застосовані в оркестрі К. Монтеверді. Склад цього оркестру вражає навіть за сучасними мірками. Старовинні інструменти поєднувались у ньому з новими, які лише входили в музичну практику протягом першої половини XVII ст. Струнна смичкова група складалась із двох скрипок, десяти віол да браччо, трьох віол да гамба та двох контрабасових віол. Щипкові інструменти буди представлені двома басовими лютнями й арфою. До складу духової групи входили дві маленькі флейти, два корнети, кларіно (висока труба), три труби із сурдинами, чотири або п'ять тромбонів. Окрім того, були клавішні інструменти: два чембало та три органи різних типів. Разом – приблизно сорок інструментів!

Упровадження історичного старовинного інструментарію в музично-виконавчу практику XX–XXI ст. сприяло абсолютно новому баченню сучасних музикантів старовинної музики, у яких з'являються нові уявлення щодо сучасної її інтерпретації. Завдяки вивченню цих маловідомих інструментів відбувається серйозне переосмислення та зміна уявлень академічних музикантів стосовно принципів артикуляції, музично-мовних норм, фразування тощо.

Відновлення автентичного інструментарію, створення копій історичних інструментів посилюють проблему, що не втрачає своєї актуальності й у наші дні, – необхідність практичного освоєння музикантами старовинних інструментів. Музиканти-автентисти набувають навичок гри на старовинних інструментах з метою глибшого розуміння відповідних стилів. Незважаючи на те, що манера *non vibrato*⁴ використовується дуже рідко, нині вже часто можна її почути в симфонічних оркестрах. Звичайно, якщо музика старовинних епох виконується на сучасних струнних або духових інструментах, складається інше уявлення щодо арти-

³ Віолон – маловідомий «родич» контрабаса, що зник із практики в середині XIX ст.

⁴ Гра *non vibrato* в сучасному виконавстві на струнно-смічкових інструментах застосовується рідко, для цього необхідно освоїти специфічні прийоми ведення смичка, що дозволяють компенсувати «дефіцит» виразності у виконавському звуковидобуванні (звуковеденні) та інтонуванні.

куляції, штрихів і звуковедення, відбувається трансформація, що зумовлює вибір відповідної техніки для різних національних стилів. Також необхідно постійно розширювати та поповнювати знання щодо розробок нових моделей інструментів, які належать до різних періодів розвитку музичної культури.

Отже, не випадково у статті «Роздуми першопрохідника» Т. Піннок зазначає, що «гарна музична вистава⁵ буде впливати на слухача, але музиканти повинні звертати увагу на нові засоби презентації, які пропонують сучасні засоби комунікації» [8, с. 21]. Він оцінював виконавський інтерес до освоєння історичного простору: як епохальних особливостей, національних традицій, так і старовинних інструментів, уважав це досить перспективним явищем, що буде сприяти формуванню нових моделей творчої презентації.

Нині музиканти-«автентисти» усе частіше переконуються в тому, що в музиці неможлива «ідеальна», абсолютно досконала інтерпретація, що теоретично допустиме існування нескінченної кількості можливих видів виконання – як гарних, так і менш вдалих. Необхідно, щоб кожне виконання, відмінне від попереднього, було по-своєму цікавим. Окрім того, найбільш достовірне джерело музичної інформації укладено «усередині» виконавця, оскільки всі набуті знання акумулюються та заломлюються крізь його індивідуальність.

У дискусіях за участю великих дослідників і виконавців протиставляються різноманітні підходи до «актуальної» інтерпретації музичного твору. У пошуках такої інтерпретації часто співвідносяться й аналітично висвітлюються різні виконання (такий порівняльний аналіз міцно утвердився нині серед основних прийомів, що експлуатуються традиційними методиками музичного виконавства). Зазначені штудії, своєю чергою, сприяють глибшому розумінню сенсу музики, що відтворюється. Освоєння стилів історично орієнтованого виконання дозволяє виконавцям-автентистам відтворити творчість невідомих і маловідомих композиторів, відновити їхній давно знехтуваний і відкинутий репертуар, а також вони відкривають щось важливе для себе.

Підкреслимо, що деякий час дослідники та музиканти-автентисти зосереджували свою увагу на вивченні барокової нотації, що дозволило їм розглядати її як фундаментальну передумову для правильного тлумачення творів цієї епохи. Головну роль в інтерпретації барокової музики, безперечно, відіграє навіть запланований темп, який визначався згідно зі специфічними параметрами нотного тексту. Не випадково Е. Перрот наводить слова Ф. Куперена, який запевняв, що «існує величезна відстань між граматикую і красномовством; приблизно така ж відмінність між записом нот і гарним стилем виконання» (1717 р.) [6, с. 39].

Н. Кеньон зауважував, що «деякий бар'єр між нами та музикою наших попередників полягає не стільки в нерозумінні тексту, скільки «у чомусь іншому»» [4, с. 6]. У зв'язку із цим він вказував, що на сторінках

⁵ Барокова інструментальна музика загалом тяжіє до театральності. Вона репрезентує деякі програмні задуми, співвідносні із правилами риторики, начоно відображає явища природи, душевний стан і почуття людини.

журналу розгортаються дуже вагомими дискусії та ведуться суперечки: «Маргарет Бент розмірковує про пам'ять традиції, Колін Лоусон – про вибір і технологічні особливості інструментів, Тім Картер – про межі музичного тексту, Бонні Блекберн – про «сильну виразність» співу, Іван Муді – про культурні впливи тощо» [4, с. 6].

Зазначимо, питання стосовно вокального мистецтва щодо автентичності виконання старовинної музики були сформовані набагато пізніше, ніж історичні тенденції в інструментальній музиці, які дуже швидко зростали та прогресували. У журналі “Early Music” ці питання вивчали та розглядали у своїх бесідах Річард Уїстрейх і Джон Поттер. Учасники цієї бесіди зазначають, що «старовинна музика виявилася (для сучасних музикантів) новою, подібно до прогресивного напрямку рок-музики. По суті, три види музики – прогресив-рок, старовинна музика й авангард – були в якомусь сенсі революційними; вони, на відміну від нашої досить аскетичної музичної юності, виявилися тим, чого ніхто з нас не міг припустити, ми повинні були не тільки працювати, орієнтуючись на результат, а й відтворювати атмосферу відповідного звукового дійства» [8, с. 23].

Найактуальніші проблеми барокового вокального мистецтва, як стверджували Дж. Поттер і Р. Уїстрейх, були вперше розглянуті тільки на початку XXI ст. в Базелі (2002 р.) на Міжнародному симпозиумі, який був присвячений історичному виконавству. До цього часу дослідники стрімко вивчали питання з освоєння «автентизму», де торкались безпосередньо інструментознавства, вивчали практичні посібники та трактати старовинних композиторів, з'ясовували правила нотації та мануальної техніки. Було необхідно розробити та випрацювати проект спеціального курсу, щоб молоді співаки згідно з вимогами історичного виконавства могли показувати й ілюструвати «неповторну» манеру своєї інтерпретації, бути затребуваними відомими музикантами, які володіють унікальною індивідуальністю. Адже дуже часто випускники-вокалісти в консерваторіях, які декларували відданість історичному виконавству, представляли досить однотипну манеру виконання барокової музики.

Що ж до шляхів розвитку інтерпретаторської практики у сфері старовинної музики, то вони переважно сформувалися до середини 1970-х рр. (хоча специфічні особливості, властиві різним країнам, зберігалися). Так, саме тоді на фестивалі в Лондоні (14–16 травня 1977 р.) була проведена конференція «Майбутнє старовинної музики у Великобританії», на якій були присутніми понад 180 делегатів. Серед них були відомі дослідники, науковці, музиканти-автентисти, представники концертних агенцій, шкіл, бібліотек, музеїв і майстри творці інструментів.

Результатом проведення цієї конференції стало заснування Асоціації старовинної національної музики Об'єднаного Королівства, яку очолив президент Дж. Томсон. Були розглянуті дуже важливі питання й ухвалені організаційні рішення. На одній із конференцій було розглянуто питання щодо діяльності великої кількості старовинних ансамблів, які потребують систематизації, узгодження та впорядкування. Як наслідок цього, з ініціативи Асоціації було створено ансамбль, якому було надано для виконавської роботи (діяльності) понад 100 інструментів із колекції музею Горнімана, музею Королеви Вікторії й Альберта, а також із Паризької консерваторії.

Метою створення ансамблю була небувала, неперевершена за своїми масштабами музично-історична виставка. Організаторами та засновниками, які заклали фундамент цього ансамблю, стали клавесиніст Т. Піннок, бароковий флейтист С. Престон і Дж. Саваль (віола да гамба). Через рік Т. Піннок на інструментах із колекції музею Королеви Вікторії й Альберта взявся до запису старовинних барокових творів. Але через сорок років із глибоким жалем він згадував, що деякі експонати вказаної колекції були не для практичного освоєння та використання, а тільки для огляду.

Висновки. Отже, дослідження публікацій, огляд різних дискусій, які представляє журнал “Early Music”, дає можливість виявити конкретні напрями, які характеризують розвиток і професійний інтерес до історичного виконавства. Висвітлені публікації журналу свідчать про те, що початок XXI ст. характеризується вражаючими перспективами історично орієнтованого виконавства, коли музичний автентизм міцно завоював симпатії значної частини публіки, а виконавці досягли справжньої свободи володіння старовинними інструментами. У країнах Європи й Америки інтерпретація старовинної музики розглядається як дуже актуальна та затребувана дисципліна, що викладається у спеціальних навчальних закладах. Отже, історично орієнтоване виконавство стало нині невід'ємною частиною сучасного музично-виконавського процесу, практичного освоєння та культурного ландшафту музичного мистецтва XXI ст.

Нині не згасає інтерес дослідників і музикантів різних спеціальностей до принципів, які декларуються особливостями зазначених правил виконавського мистецтва, відчутним впливом звукових світів, що відкриваються «автентистами». Ці животрепетні процеси розвитку музичної культури вже не можуть бути піддані сумніву. Зазначені тенденції, на нашу думку, знаходять повномасштабне відображення у професійних дискусіях, які відбуваються на сторінках журналу “Early Music”.

Література:

1. Dolmetsch A. The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries: Revealed by Contemporary Evidence. London ; New York : Novello & Co ; The H.W. GRAY Co, 1946. 493 p.
2. Fabris D. Reviving early opera the past as progress. *Early Music*. 2013. № XLI. P. 33–34.
3. Kaganov G. Intonation of Baroque between the heaven and earth. *Early Music*. 2013. № XLI. P. 43–56.
4. Kenyon N. Introduction. *Early Music*. 2013. № XLI. P. 5–6.
5. Knights F. Revisiting the future of early music in Britain. *Early Music*. 2013. № XLI. P. 1–2.

6. Parrott A. Composers' intentions, performers' responsibilities. *Early Music*. 2013. № XLI. P. 37–43.
7. Pinnock T. Reflections of a “pioneer”. *Early Music*. 2013. № XLI. P. 17–21.
8. Wistreich R., Potter J. Singing early music: a conversation. *Early Music*. 2013. № XLI. P. 22–26.

References:

1. Dolmetsch, A. (1946). *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries: Revealed by Contemporary Evidence* / A. Dolmetsch // London: Novello & Co; New York: The H.W. GRAY Co. 493 p.
2. Fabris, D. (2013). Reviving early opera the past as progress / D. Fabris // *Early Music*. № XLI. P. 33–34.
3. Kaganov, G. (2013). Intonation of Baroque Between the Heaven and Earth. / G. Kaganov // *Early Music*. № XLI. P. 43–56.
4. Kenyon, N. (2013). Introduction / N. Kenyon // *Early Music*. № XLI. P. 5–6.
5. Knights, F. (2013). Revisiting the Future of Early Music in Britain / F. Knights // *Early Music*. № XLI. P. 1–2.
6. Parrott, A. (2013). Composers' Intentions, Performers' Responsibilities / A. Parrott // *Early Music*. № XLI. P. 37–43.
7. Pinnock, T. (2013). Reflections of a “Pioneer” / T. Pinnock // *Early Music*. № XLI. P. 17–21.
8. Wistreich, R., Potter, J. (2013). Singing Early Music: a Conversation / R. Wistreich, J. Potter // *Early Music*. № XLI. P. 22–26.

МУЗИЧНО-ОБРАЗНА СЕМАНТИКА ХОРОВОГО ТВОРУ С. ВОРОБКЕВИЧА НА СЛОВА Т. ШЕВЧЕНКА «ОГНІ ГОРЯТЬ»

Козій Ольга Михайлівна,

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва
Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини
ORCID ID: 0000-0002-3225-991X
Web of Science Researcher ID: G-9247-2019

У статті наголошується на значній ролі буковинського композитора Сидора Воробкевича в розвитку національної культури та мистецтва. Мала кількість досліджень творчості композитора та відсутність аналізу хорового твору «Огні горять» спонукали автора до вибору означеної теми. Метою статті є аналіз музично-образної семантики в хоровому творі «Огні горять».

Автор досліджує музично-образну семантику чоловічого хору композитора, уточнює дефініції термінів «семантика» та «семіотика», детально аналізує форму твору, ладотональний план, мелодичну побудову, гармонічну мову, хорову фактуру, динамічний план та інші засоби музично-образної виразності. Акцентується увага на тому, що семантиці слова, починаючи із заголовка вірша, підпорядковується музично-образна семантика мислення композитора, яка спрямована на осягнення та втілення філософії думки поета. Музично-образна семантика твору не лише визначається концептуальними значеннями смислів структур, але й утворює цілісну систему інтерпретації та сприймання художніх образів у творах.

Проведений у нашому дослідженні аналіз одного з найяскравіших творів митця, «Огні горять», дає підстави говорити про наявність складної музично-образної семантики в художньому задумі твору, яка розділяється на декілька сюжетних ліній. Одна змальовує молодих людей, очі яких сповнені радості та надії (кульмінаційним моментом у розвитку першого образу є другий розділ, у якому композитор звертається до реальної картини свята та гуляння), в іншій сюжетній лінії композитор використовує ладо-інтонаційний комплекс, що передає драматизм і трагічність думок головного героя про швидкоплинність часу.

У висновках автор стверджує, що в результаті дослідження виявлено надзвичайну виразність музично-образної семантики композитора та нерозривну єдність з авторською думкою поета.

Ключові слова: семантика, музично-образна семантика, композитор, художній образ, хоровий твір.

Kozii Olga. Musical and imaginary semantics of the choral work by S. Vorobkevich to the words of T. Shevchenko "Flames are burning"

The article emphasizes the significant role of Bukovyna composer Sydor Vorobkevich in the development of national culture and art. The insufficient number of studies of the composer's work and the lack of analysis of the choral work "Flames are burning" prompted the author to choose the specified theme. The purpose of the article is the analysis of musical and figurative semantics in the choral work "Flames are Burning".

The author investigates the musical-figurative semantics of the composer's male choir, clarifies the definitions of "semantics" and "semiotics", analyzes in detail the form of the piece, the scale-tonal plan, melodic structure, harmonic language, choral texture, dynamic plan and other means of musical-figurative expressiveness. Attention is focused on the fact that the semantics of the word, starting from the title of the poem, is subordinated to the musical-figurative semantics of the composer's thinking, which is aimed at understanding and embodying the philosophy of the poet's way of thinking. The musical-figurative semantics of the work is determined not only by the conceptual meanings of the structures, but also forms a complete system of interpretation and perception of artistic images in the works.

The analysis conducted in our study of one of the artist's brightest works, "Flames Are Burning", provides grounds for asserting the presence of complex musical-figurative semantics in the artistic conception of the work, which is divided into several storylines. One depicts young people whose eyes are full of joy and hope (the climax in the development of the first image is the second section, in which the composer turns to the real picture of a holiday and revelry), in another storyline the composer uses a certain mode and intonation complex that conveys drama and the tragic nature of the main character's thoughts about the fleetingness of time. In the conclusions, the author claims that the research revealed an extraordinary expressiveness of the composer's musical-figurative semantics and an inseparable unity with the author's thought of the poet.

Key words: semantics, musical-figurative semantics, composer, artistic image, choral work.

Вступ. Сучасний національний освітньо-мистецький простір націлений на євроінтеграцію, ставить нові виклики митцям і спонукає до переосмислення надбань творів українського мистецтва. Творчість видатного буковинського композитора, диригента, фольклориста, педагога та письменника Сидора Воробкевича відіграла значну роль у розвитку національної культури,

сповнена любові до рідної мови й української народної пісні. Хорова творчість композитора, яка пронизує всі етапи його життя, налічує понад 400 творів. У хоровому викладі композитора відчувається вплив італійських і віденських класиків [1], за жанровими ознаками, характером музики та стильовими особливостями твори нагадують музичну мову композиторів Пере-

мишльської школи, поєднують національні мистецькі традиції [2, с. 10] і нині захоплюють та спонукають до аналізу сучасних науковців.

Л. Кияновська дотримується думки, що композиторам Галичини притаманні «<...> сердечність, м'яка лірика, тісний зв'язок з фольклорною обрядовістю, корені якої сягають у глибину тисячоліть, а через них філософська зосередженість на вічних проблемах буття, на які немає і не може бути однозначної відповіді, становлять її найістотніші прикмети» [3].

Визначні мистецтвознавці, науковці (М. Білинська, А. Кушніренко, О. Залуцький, Л. Кияновська, Б. Фільц, Л. Філоненко, І. Ярошенко й інші) досліджували творчість композитора та зауважували, що хоровим мініатюрам майстра притаманна задушевна лірична мелодія, яка близька до українських буковинських народних пісень. Твори С. Воробкевича були настільки популярними, що втратили авторство та вважалися народними («Там, де Тагран круто в'ється», «Заграй ми, цигане старий», «Над Прутом у лузі», «Чабан вівці ганяє», «Сині очі», «На чужині погибаю»).

Вагомий внесок у збереження та популяризацію творів композитора зробив А. Кушніренко. У своєму дослідженні «Особливості інтерпретації хорових творів С. Воробкевича в контексті творчого доробку А. Кушніренка: регіональні та інтегративні аспекти» І. Ярошенко зауважує, що «завдяки багаторічній невтомній науково-дослідницькій праці та широкій концертній діяльності професора Андрія Кушніренка була повернута до життя несправедливо забута музична спадщина славетного митця, видатного буковинського письменника і композитора Сидора Воробкевича, багатогранна творчість якого стала вагомим духовним надбанням національної української музичної культури» [4, с. 154].

Матеріали та методи. Дослідження полягає в застосуванні таких методів: гносеологічного, історико-культурного та методу цілісного аналізу хорового твору. Означений методологічний підхід надалі дозволить розкрити принципи зародження та реалізації художньої ідеї твору.

Хорові твори на вірші Т. Шевченка Сидір Воробкевич почав писати наприкінці шістдесятих років, вклавши в них любов і наснагу. Його 12 чоловічих хорів надзвичайно багаті за художньою виразністю, що характерно і для хору «Огні горять», у якому змальовується самотній літній чоловік з важкими, трагічними роздумами про те, що його життя вже пройшло, усе залишилось у минулому і молодість уже ніколи не повернеться.

Семантика заголовку вірша виконує змістову функцію твору та підсвідомо впливає на сприйняття, викликає в реципієнта зацікавленість і очікування подальшого розвитку подій. Звук є основою мислення композитора, спрямованого на осягнення філософії слова. Зауважимо, що музично-образна семантика твору не лише визначається концептуальними значеннями смислів музичних і мовних структур, а й утворює систему сприймання й інтерпретації творів. Уточнимо дефініцію поняття «семантика». Філософський словник

пропонує нам таке розуміння: «семантика – розділ теоретичної логіки, що вивчає відношення виразів логічної мови до позначуваних ними об'єктів і змісту, який вони виражають» [5, с. 574].

Кемпбелл Кері пропонує таке визначення: «Семантика (від грец. *semantikos* – те, що позначає) вивчає відношення між знаком і його змістом. Семантика – це один із розділів семіотики, яка досліджує способи передачі інформації, властивості знаків і знакових систем у людському суспільстві (головним чином природні та штучні мови, а також деякі явища культури, системи), природі (комунікація у тваринному світі) або в самій людині (зорове та слухове сприйняття тощо). Інакше кажучи, семіотика – це теорія знаків і знакових систем» [6, с. 360].

У філософському словнику знаходимо таке тлумачення: «семіотика – наука про різні системи знаків, які використовуються у процесах комунікації для передачі повідомлення, інформації <...>, спеціальну систему знаків або сигналів, призначену для передачі повідомлення, називають кодом» [5, с. 575].

Отже, семіотичні знаки композитора й автора слів зашифровані в хоровій партитурі і в разі правильного розуміння авторської задумки, тобто розкидування образів, зашифрованих знаків композитора, диригент перетворює твір на хоровий шедевр. Тому розуміння й аналіз семантичних ознак і коду композитора є надзвичайно важливим чинником виражальних можливостей музичного образу. Для розкидування глибинного мислення С. Воробкевича пропонуємо розглянути детальний аналіз твору «Огні горять».

Форма твору має наскрізну горизонтальну структуру, проте із чітко окресленими розділами (А, В, С, D). Музично-драматичний розвиток, підпорядкований образам літературного тексту, яскраво та вдало передає мінливість настрою головного героя. Характеру розгортання побудов притаманна зв'язність, безперервність розвитку музичної думки, смислові контрасти динамічних епізодів, що змінюють один одного та яскраво оповідають про розвиток подій. Поетична мініатюра нашого великого пророка Т. Шевченка в хоровому творі С. Воробкевича перетворюється на масштабне полотно, хорову поему, у якій композитор розширює побудову шляхом повторів, підсилює таким чином образну виразність поетичних рядків митця та демонструє різноманітні яскраві зображальні моменти, якими насичений увесь твір.

Результати дослідження. Автором проведено аналіз форми твору:

I розділ – **A** – проста одночастинна форма: $a + b$:

a – період неповторної побудови, модулюючий у *N-dur*, з одноктактовим вступом (1 такт) $8 + 8$ (2–9 такти + 10–17 такти);

b – період єдиної будови, 10 тактів (18–27 такти), *E-dur*;

II розділ – **B** – період єдиної будови, модулюючий, із 12 тактів (28–39 такти), *E dur* → *Cis-dur*;

III розділ – **C** – період неповторної побудови, $8 + 6$ (40–47 такти + 48–53 такти), *cis-moll*;

IV розділ – D – період неповторної будови, 4 + 6, (54–57 такти + 58–63 такти) + 3 такти – розширення другого речення (64–66 такти), *cis-moll*.

Виклад починається феєричним, урочистим однотоковим вступом на *f* у помірному темпі, у якому змальовується картина свята, як заклик сурми чи трембіти, запрошуючи всіх на свято. У 2 т. темп стає більш рухливим (*Con moto*), звучить контрастне таємниче *pp*, яке поступово розвивається (*poco a poco cresc.*) та створює ефект наближення веселого масового гуляння. Водночас ущільнюється фактура, збагачується гармонічна мова, наростає динамічне напруження і а-період закінчується поступовим затиханням у 9 т. на *pp* і уповільненням (*poco rall. e dim.*).

У вступі своєрідно експонується й утверджується тональність *E-dur* (T-D-T – на контрапункті тоніки в басовій партії). Автор використовує світлу святкову тональність, але в мажорі основної тональності (гармонічний мажор) насторожує поява мінорної субдомінанти, яку сприймаємо як попередження про щось лихе, недобре, трагічне. У 10 т. повертається основна тональність і знову звучить контрастне *ff* на слова: «Алмазом добрим дорогим сіяють очі молоді, витає радість і надія в очах веселих». Композитор використовує гучну динаміку та мажорний лад, щоб змалювати ідилію молодості, бадьорості духа, а лідійський лад додає гостроти та зухвалості.

У 16 т. через подвійну домінанту відбувається відхилення в *H-dur* (17 т.), а на словах «Любо, любо, любо їм <...>» – повернення в основну тональність. З *p* розпочинається b – період, у якому змальовуються філософські роздуми щодо молодості з безгрішною душею, з ясними, світлими очима. Означений період починається з низхідних стрибків на ч. 4, потім мелодія звучить хвилеподібно, яка надалі набуває секвенційного розвитку зі стрибками на сексти та після другого кроку секвенції йде прямолінійним низхідним поступовим рухом від звука «ля1» до «мі» малої октави. Інтервалка інтонаційно та тематично є важливим елементом хорової семантичної тканини, конструкцією в мелодиці твору, у гармонії, у хоровій фактурі.

Другий розділ (*Con moto, giocoso*) починається розвитком мелодичної лінії почергово то в партії Тенора (хвилеподібна), то в партії Баса (за звуками тонічного тризвуку), мелодія ніби «тупцює» на місці, а потім поступово рухається вгору. Продовження другого розділу проходить в основній тональності, відбувається модуляція в паралельний гармонічний *cis-moll* і раптово з'являється однойменний *Cis-dur* (38, 39 т.). Використання композитором виражальних можливостей однойменних тональностей, безсумнівно, пов'язується, з одного боку, з художньою образністю поезії Тараса Шевченка (радісні почуття гуляння молодих людей і водночас смуток і зажура, що навіюють на роздуми), а з іншого – вказує на присутність стилю національного колориту коломийок. Гра мажоромінору змальовує швидкоплинність думок головного героя та демонструє зміни його настрою. Надалі твір змінює характер, залишається тональ-

ність *cis-moll* (мелодичний, двічі гармонічний), що передає журбу і безвихідь.

Акцентуємо увагу на динамічних і тембрових характеристиках звучання та ладогармонічній мові твору, як важливих чинниках драматургічного розвитку та музичної виразності в хорових творах і зауважимо, що композитор використовує динамічні відтінки досить широкого діапазону – від *ppp* до *ff* та рухливі нюанси: *cresc.* і *dim.*, які надають твору особливої окраси, філігранності фразування та сприяють семантично-образному розвитку твору. У тексті значна кількість агогічних відхилень і акцентів, які здебільшого припадають на сильну або відносно сильну долю такту, що додають чіткості метроритму, змальовують бадьорість молодих хлопців, імітують притупування чи удар бубна, а в 48 т. та 49 т. підкреслюють інтонації плачу та схлипування головного героя.

Кульмінаційним моментом у розвитку першого образу є другий розділ, у якому композитор звертається до реальної яскраво-ілюстративної картини. У тенорів на словах «І всі регочуться» проходить на *f* тема, яка передає загальний настрій гуляння та веселощів, басова партія імітує сміх, а на словах «І всі танцюють» відбувається різкий спад динаміки на *p*, з'являється синкопований ритм зі словами «Гоп, гоп, га!». Іде поступове наростання динаміки (*poco a poco cresc.*) до *f*, кульмінація проходить в однойменному мажорі, на ферматі вступає соліст і весь третій розділ звучить у виконанні квартету солістів.

У третьому розділі (*Lento lugubre – протяжно, похмуро*) мелодія також має хвилеподібний розвиток, проходить у партії Т1, чергується зі стрибками на кварта, сексти, септими, з'являються поступові рухи як угору, так і вниз. Означений розділ є контрастним до танцювального епізоду, де на слова «Тільки я, неначе заклятий» звучить квартет солістів, який можна вважати центральним епізодом усього твору. У 48 такті вступає хор із *p* і впродовж звучання двох тактів відбувається миттєвий динамічний розвиток до *f*, де питання звучить як прохання порядку. Стони втілено висхідними стрибками на кварту, терцію та ковзаючими секундовими півтоновими низхідними інтонаціями, де ритм і акценти доповнюють драматизацію образу. Композитор зосереджує увагу на риторичному запитанні головного героя, який не може зрозуміти свій стан туги і вкотре ставить собі питання: «Чого я плачу?», яке повторюється 5 разів. Усвідомлення того, що з ним відбувається, звучить у четвертому розділі на *pp*: «Мабуть, шкода, що без пригоди минула молодість моя», у повільному темпі зі швидким динамічним розвитком за 5 тактів до *ff*, як відчай і крик душі та поступове затихання за 4 такти до *pp*, закінчується твір на *ppp*, що передає безвихідь і сум.

У четвертому розділі (*Adagio, molto funebre – повільно, дуже похоронно*) переважає плавна мелодична лінія секундовими ходами, окрім двох стрибків на кварту та квінту. Закінчується твір низхідним поступеним кроком до мінорної тоніки. За допомогою ладо-інтонаційного комплексу композитор передає

драматизм і наголошує на трагічності думок головного героя.

Композитор використовує ладогармонічні та жанрово-стилістичні ознаки, які притаманні як для фольклору, так і для класичної європейської музики: на початку у 2–3 т. використовується золотий хід волторни (в. 3, ч. 5, м. 6); присутність речитативного типу викладення (II ч. в партії Басів). Появу різноманітних фонем: «гоп», «га», «ха-ха» можемо віднести до колористичних прийомів композитора, що наближають авторську ідею із семантикою автентичного колориту до хорового жанру; мелодична семантика побудована на секундо-терцієвих інтонаціях і стрибках на зм. 4, ч. 4, м. 6, в. 6; використовується підголоскова й імітаційна поліфонія, що притаманна українській народній пісні. Гармонічна мова у творі складна, насичена альтерованими ступенями, використовуються головні тризвуки ладу й обернення (тризвуки II, VI, VII ст.; D7, П7, VII7, DD7 з оберненнями).

Висновки. Представлене нами дослідження надає підстави стверджувати, що в хоровому творі С. Воробкевича «Огні горять» спостерігається нерозривна єдність музичної драматургії твору із засобами вираз-

ності хорового письма й авторською думкою поета. У хоровій поемі досконало відображено образну та синтаксично-поетичну основу вірша Т. Шевченка.

Мистецькому мисленню С. Воробкевича притаманна не лише глибина підходу до розкриття ідеї, яка закладена в авторському тексті, а й її реалізація в музичній формі, що пронизує всі шари музичної тканини хорового твору, від мотивної побудови до його головної ідеї, відображає довершеність музичної думки. Такий спосіб роботи з літературним матеріалом і опосередкування поетичного тексту Великого Кобзаря свідчать про глибоке розуміння задуму та приводять до багатогранного розкриття художньо-образного змісту поетичного тексту за допомогою яскравої музично-образної семантики.

Для проведення аналізу хорової партитури твору «Огні горять» у своєму дослідженні нами були використані гносеологічні, історико-культурні методи та метод цілісного аналізу, що надалі дозволило завдяки методологічному підходу розкодувати семіотичні знаки композитора й автора поетичних слів, правильно зрозуміти авторську задумку, охарактеризувати та виявити виразність музично-образної семантики композитора.

Література:

1. Фільц Б. Марія Білинська – перша дослідниця музичної творчості Сидора Воробкевича. *Студії мистецтвознавчі*. 2016. № 1. С. 74.
2. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. : автореф. дис. ... докт. мистецтвозн. : 17.00.01. Київ, 2000. 32 с.
3. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст. Чернівці : Книги-XXI, 2007. 424 с.
4. Ярошенко І. Особливості інтерпретації хорових творів С. Воробкевича в контексті творчого доробку А. Кушніренка: регіональні та інтегративні аспекти. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 4. С. 149–154.
5. Філософський енциклопедичний словник / В. Шинкарук (гол. ред.) та ін. Київ : Абрис, 2002. С. 575.
6. Learning and knowing as semiosis: extending the conceptual apparatus of semiotics / C. Campbell et al. *Sign Systems Studies*. 2019. V. 47 (3/4). P. 352–381. URL: 3b4dc407e33dfe2f5416c2f77efe78bb30a8.pdf (semanticscholar.org) (дата звернення: 26.01.2024).

References:

1. Filts, B. (2016). Mariia Bilynska – persha doslidnytsia muzychnoi tvorchosti Sydora Vorobkevycha [Maria Bilynska is the first researcher of Sydor Vorobkevych's musical work]. *Studii mystetstvoznavchi – Art studies studios*, 1, 74 [in Ukrainian].
2. Kyianovska, L.O. (2000). Stylova evoliutsiia halytskoi muzychnoi kultury XIX–XX st. [Stylova evoliutsiia halytskoi muzychnoi kultury XIX–XX]. *Extended abstract of Doctor's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
3. Kyianovska, L.O. (2007). *Halytska muzychna kultura XIX–XX* [Halytska muzychna kultura XIX–XX]. Chernivtsi : Knyhy-XXI [in Ukrainian].
4. Yaroshenko, I.V. (2020). Osoblyvosti interpretatsii khorovykh tvoriv S. Vorobkevycha v konteksti tvorchoho dorobku A. Kushnirenka: rehionalni ta intehratyvni aspekty. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Arts*, 4, 149–154 [in Ukrainian].
5. Shynkaruk, V.I. (Ed.). (2002). *Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk* [Philosophical encyclopedic dictionary]. Kyiv : Abrys [in Ukrainian].
6. Campbell, C., Olteanu, A. & Kull, K. (2019). Learning and knowing as semiosis: extending the conceptual apparatus of semiotics. *Sign Systems Studies*. Retrieved from 3b4dc407e33dfe2f5416c2f77efe78bb30a8.pdf (semanticscholar.org) [in Canada].

СТИЛІСТИЧНА ЗУМОВЛЕНІСТЬ ПОБУДОВИ ВІРТУАЛЬНОГО ПРОСТОРУ У ЗВУКОРЕЖИСУРІ ДЖАЗОВОЇ МУЗИКИ

Корякін Олексій Олексійович,

кандидат педагогічних наук,
завідувач кафедри сценічного мистецтва, естради та методики режисування, доцент
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0002-3084-8796
Web of Science Researcher ID: JQW-1756-2023

Особливості мистецтва джазу спричиняють суттєві відмінності у звукорежисурі джазової музики загалом та побудові віртуального простору зокрема. Для аналізу віртуального простору у звукорежисурі диференційовано поняття звучання музики в первинному звуковому полі, яке розглядається як сукупність усіх нюансів композиторського та виконавського задуму, та звучання музики у вторинному звуковому полі, під яким розуміється сукупність нюансів утілення композиції у віртуальному звуковому просторі. Специфіка джазу зумовлює визначені особливості створюваного віртуального звукового простору, серед яких виокремлюються: «близький звук», пов'язаний із традиційним простором джазового виконавства; загалом вузкий динамічний діапазон, зумовлений акустичною незбалансованістю більшості джазових складів. У статті обґрунтовуються особливості звукорежисури основних музичних інструментів і голосів у джазовій музиці, як-от: рояль (акцентована ударна природа звуковидобування, шуми демпферів і молоточків); ударна установка (помірне використання динамічної обробки, природність спектральних складників барабанів, розташування великого барабана на невеликому віддаленні за планом); контрабас (акцентованість виконавських призвуків та шумів, розташування на передньому плані); вокал (підкреслення верхнього частотного діапазону, близьке розташування за планом й активне використання пізніх ревербераційних відображень); дерев'яні духові інструменти (близьке розташування за планом зі збереженням стуку клапанів, дихання виконавця та звуку повітряного потоку); мідні духові інструменти (розташування у віртуальному аудіопросторі на значному віддаленні від слухача, що відрізняє мідні духові від інших інструментів у джазі до початку XXI століття). Робиться висновок про те, що звукорежисура джазової музики стилістично зумовлена та визначається також історичним періодом, школою звукорежисури або звукозапису, особливостями творчості окремого звукорежисера.

Ключові слова: джаз, звукорежисура джазу, віртуальний звуковий простір, стиль джазу, звукозапис джазової музики, саунд.

Koriakin Oleksii. Stylistic conditions of the construction of virtual space in sound engineering of jazz music

The peculiarities of jazz art cause significant differences in the sound engineering of jazz music in general and the construction of virtual space in particular. For the analysis of the virtual space in sound engineering, the concept of the sound of music in the primary sound field is differentiated, which is considered as a set of all the nuances of the composer's and performer's idea and the sound of music in the secondary sound field, which is understood as the set of nuances of the embodiment of the composition in the virtual sound space. The specificity of jazz determines certain features of the created virtual sound space, among which stand out: "close sound" associated with the traditional space of jazz performance; in general, a narrower dynamic range due to the acoustic imbalance of most jazz compositions. The article substantiates the peculiarities of sound design of the main musical instruments and voices in jazz music: grand piano (accented percussive nature of sound engineering, noises of dampers and hammers); drums (moderate use of dynamic processing, naturalness of the spectral components of the drums, location of the big drum at a small distance according to the plan); double bass (accentuation of performance overtones and noises, location in the foreground); vocals (emphasis on the upper frequency range, close location according to the plan and active use of late reverberation reflections); woodwind instruments (close location according to the plan while preserving the sound of the valves, the performer's breathing and the sound of air flow); brass instruments (location in the virtual audio space at a significant distance from the listener, which distinguishes brass instruments from other instruments in jazz until the beginning of the 21st century). It is concluded that the sound engineering of jazz music is stylistically conditioned and determined also by the historical period, the school of sound engineering or sound recording, and the features of the work of an individual sound engineer.

Key words: jazz, jazz sound design, virtual sound space, jazz style, sound recording of jazz music, sound.

Вступ. За допомогою варіантності вираження музичного твору у віртуальному аудіопросторі звукорежисура може підкреслити в цьому творі ті чи інші грані сенсу. З розвитком художньої звукорежисури з'явилися різні концепції створення саунду, склалися національні школи та традиції звукорежисури музики різних жанрів. Поступово формувалося уявлення про саунд як самостійний феномен, що містить дійсне виконання музичного твору, низку специфічних якостей, властивих суто його звукорежисурі, і низку властивос-

тей, які деякою мірою залежать від музичного твору. Ця залежність, яка зумовлена жанрово-стильовим, а також змістовими компонентами музичного твору, за понад сто років розвитку звукорежисури набула форми міцних традицій формування саунду, чинне місце в якому посідає віртуальний простір, який створюється засобами звукорежисури. Існування такого роду традицій забезпечує поєднання звукорежисерського стилю із системою музичного стилю через виконавський. В окресленому дискурсі набуває особливого значення уточнення

стилістичної зумовленості побудови віртуального простору у звукорежисурі джазової музики.

Матеріали та методи. Методологія дослідження базується на системно-аналітичному методі, який застосовується для конкретизації рис побудови віртуального простору у звукорежисурі джазової музики.

Результати. Попри те, що джаз використовує здебільшого той самий інструментарій, що і академічна музика, традиції його саунду значно вирізняються. Пов'язано це передусім із звичною просторовістю: для академічної музики акустичним «стандартом» є концертна зала, у якій слухач не лише відчутно віддалений від виконавця, а й оточений досить великим простором [1, с. 38]. У джазі навпаки – ця музика з'явилася в невеликих клубах, де часом навіть не було чітко визначеної сцени [2, с. 12]. Окрім того, у джазі з перших десятиліть свого існування активно використовувалися можливості звукопідсилення, яке в ті роки досягалося максимально близькою постановкою мікрофона до інструмента (що зумовлено технічною недосконалістю електроакустичного тракту: у разі значного віддалення мікрофона від джерела звуку виникав акустичний зворотний зв'язок). Так формувалася слуховий досвід «близького» звучання, який згодом став традиційним для джазу [3, с. 15] і естрадної музики, а зараз займає все більш упевнені позиції в сучасних напрямках звукорежисури академічних складів.

Так званий «близький» звук має цілу низку характерних особливостей. Це пов'язано з тим, що, проходячи через повітряне середовище, звук зазнає тембральних і акустичних змін [4, с. 111]. Наприклад: слабшають високі частоти, а отже, менш помітними стають виконавські шуми, як-от стукіт молоточків рояля або турбулентні шуми в духових; до звуку інструмента додаються звукові відображення від стін приміщення тощо. Слухач, що розташований в безпосередній близькості до інструмента, буде чути виконання в усіх найдрібніших подробицях, усі шуми та призвуки, усі нюанси тембральної гри, тоді як ревербераційний відгук прийде до нього значно пізніше і зі значним ослабленням за рівнем гучності.

Записи джазової музики мають вужчий динамічний діапазон порівняно з академічними, оскільки більшість складів акустично не збалансовані і для забезпечення ясності всіх партитурних ліній звуження динамічного діапазону деяких інструментів є необхідним (причому в концертній практиці ця проблема вирішується також – звуження динамічного діапазону та регулювання музичного балансу засобами звукопідсилення).

Традиція близького розташування виконавців за планом, підкреслення всіх тембральних особливостей кожного інструмента та деякого звуження динамічного діапазону може обґрунтовано розглядатися як основа створення джазового саунду. Якщо в записах академічної музики звукорежисер намагається «помістити» слухача на краще місце в залі, то у джазовій музиці радше на місце виконавця [5, с. 77].

Розглянемо докладніше звукорежисуру найбільш поширених у джазі музичних інструментів.

Розглянемо звукорежисуру рояля у джазовій музиці. Загальна традиція близького розташування за планом (і способу мікрофонного прийому шляхом близької постановки мікрофонів) зробила саунд цього інструмента дуже специфічним: підкреслена ударна природа звуковидобування, присутні шуми демпферів і стукіт молоточків, у медитативних композиціях зберігається близький план у поєднанні з активним використанням реверберації.

Рояль з'явився у джазових складах спочатку як частина ритм-секції, часто для заміщення партії гітари, яка в біг-бендах заглушалася потужними акордами духових (окрім випадків, коли склади, що виконували регтайм, поступово переходили до джазового репертуару), тому основною вимогою для його втілення у звукорежисурі стала розбірливість. Досягалася вона зазвичай яскравою атакою (забезпеченою близькою постановкою мікрофонів) і тембром із досить вузьким спектром (обмеженим переважно діапазоном верхньої середини). Таке збіднення тембрального забарвлення рояля робило його дуже перебірливим у щільних міксах біг-бендів і позбавляло запис зайвої гучності в діапазоні нижньої середини. З погляду музичного балансу рояль, безумовно, відігравав другорядну роль, проте, завдяки специфічним тембральним і просторовим характеристикам, ритмоутворювальна роль його партії зберігалася. Що ж до малих складів і фонограм соло, саунд рояля дуже схожий із його втіленням у записах біг-бендів, проте має дещо ширший спектр як у верхньому, так і в нижньому діапазонах.

Пізніше в композиціях біг-бендів з'являються фортепіанні соло, рояль поступово займає міцні позиції соліста в різних джазових ансамблях [6, с. 142]. З розширенням музично виразних функцій партії розширюється спектральний діапазон (з'являється глибокий нижній регістр, а пізніше і насичений бас), проте характерний підйом у верхній середині закріплюється як характерна тембральна характеристика звучання джазового рояля.

Саунд фортепіано також цікавий своїми стереофонічними властивостями. Рояль може бути представлений як точкове джерело звуку, розміщене в тій чи іншій зоні віртуального простору, а може мати деяку ширину, причому панорування регістрів у такому разі здійснюється «з погляду виконавця», тобто нижній регістр ліворуч, верхній – правіше [4, с. 222]. Найбільш поширеною є ширина, що дорівнює приблизно третині стереобазиса, причому рояль не обов'язково розташований у центрі – може бути зміщений у правий чи лівий канал. Таке розташування часто трапляється в записах тріо та квартетів. Монофонічне втілення рояля є традиційним у такому вигляді звукозапису, як фонограми біг-бенду, а також малих складів напрямів бібоп та фьюжн (які позначаються швидким темпом). Наприклад, в альбомі “Miles In The Sky” Майлза Девіса фортепіано є точковим віртуальним джерелом звуку [7, с. 47], розташованим у лівому каналі, а в альбомі “Time Out” Дейва Брубєка рояль має деяку ширину, що розташовується від центру до правого каналу.

Звернемо увагу на звукорежисуру ударної установки. На сучасному етапі цей інструмент набув великого поширення в різних напрямках естрадної музики, де сприймається найчастіше суто як ритмічна основа композиції. Це зумовлює таке тембральне та динамічне рішення, за якого кожен удар по окремому барабану має бути максимально схожим на попередній [8, с. 75]. У більшості звукозаписів естрадної музики немає жодних відмінностей від першого до останнього удару по великому або малому барабану, виняток становитимуть лише розділи форми, де це зроблено спеціально. І навіть у такому разі новий саунд барабана буде властивий усьому фрагменту. У звукорежисурі джазу, де дуже важливі всі динамічні нюанси виконання, особливі штрихи, за допомогою яких джазові барабанщики домагаються неймовірної тембральної різноманітності, усе інакше. Можна вважати, що ударна установка у джазі й ударна установка в поп- або рок-музиці – це два різні інструменти: вони комплектуються різними тарілками та барабанами із пластиками різного типу і мають різне звучання за умов природного прослуховування. Таке особливе сприйняття інструмента музикантами породило і його особливе втілення у віртуальному аудіопросторі.

У джазі не прийнято використовувати активну динамічну обробку барабанів, хоча на сучасному етапі в записі окремих напрямів, що мають риси популярної або електронної музики, ця традиція порушується для спільної тенденції сучасної звукорежисури до максимального динамічного звуження діапазону (наприклад, альбоми “Between The Sheets” та “Snowbound” гурту “Four Play”) [9, с. 202]. Однак така тенденція простежується й у записах інших напрямів джазової музики. Прикладом можна вважати порівняння саунду альбомів “E.S.T. Live’95” (1995 р.) та “Seven Days of Falling” (2003 р.) гурту “E.S.T.”: в останньому О. Лінтон використовує динамічну обробку набагато активніше.

Тембральне рішення також відрізняється, передусім природністю спектральних складників барабанів, що робить звучання великого барабана не таким щільним, як у фонограмах естрадного напрямку, та позбавленим саб-нижніх частот (зазвичай сам інструмент не має великого підйому в цьому діапазоні, а додавати його за допомогою еквалізації в записі джазової музики було не прийнято до початку XXI ст.). Саунд тарілок позначається характерною розбірливістю найдрібніших деталей, прагненням передати всі нюанси та штрихи, що знайшло відображення в тембрі з підйомом у верхньому діапазоні та нівельованим нижнім регістром (до 3–4 кГц). Хоча трапляються і фонограми з досить жорстким «залізним» тембром тарілок. Така традиція, зумовлена близькою постановкою мікрофонів (притаманною джазовому звукозапису взагалі), була поширена в американському записі джазу та практично не знайшла продовження в записах пізніше 1990-х рр. Виняток становлять фонограми, які зазнають впливу традицій звукозапису рок-музики, наприклад композиція “O.D.R.I.P.” з альбому “Seven Days of Falling” (“E.S.T.”, 2003 р.).

Окрім цього, для джазового саунду характерне розташування великого барабана на невеликому віддаленні за планом, що надає його звучанню деякої гугнявості.

Загальна традиція близького розташування за планом віртуальних джерел звуку та дбайливого ставлення до виконавських призвуків і шумів також знайшла відображення в саунді джазового контрабаса, що забезпечило звучання великою кількістю різноманітних клацань і постукувань. Особлива увага приділяється яскравій атаці і верхнім спектральним складникам. Якщо порівняти з академічною традицією, положення за планом відрізняються: у звукозаписі академічної музики прийнято дещо віддаляти контрабас від слухача (можливо, завдяки орієнтації на звучання симфонічного оркестру), тоді як у джазі контрабас завжди на близькому плані. Ця ж естетика збереглася у звукозаписі бас-гітари, яка замінила контрабас у багатьох складах.

Розглянемо звукорежисуру голосу. Традиції запису джазового вокалу багато в чому сформувалися під впливом досвіду прослуховування «живих» концертів, на яких практично завжди здійснювалося звукопідсилення вокалу, оскільки, як зазначалося, більшість джазових складів акустично незбалансовані. Тому у джазі, на противагу академічній музиці, вокал завжди звучить близько та голосно [10, с. 44]. Окрім того, у звукозаписі джазового вокалу велика увага приділяється верхньому частотному діапазону, у якому розташовуються звуки дихання, призвуки зв’язок. Саме у звукозаписі джазу склалася традиція такого просторового втілення вокалу, за якого поєднується близьке розташування за планом й активне використання пізніх ревербераційних відображень, що знайшла втілення в більшості сучасних естрадних фонограм.

Звернемо увагу на звукорежисуру дерев’яних духових інструментів, які у джазі також набули характерних рис завдяки естетиці близького розташування за планом. Стук клапанів, дихання виконавця та звук повітряного потоку – усе це в академічній звукорежисурі вважається виконавськими шумами і дотепер існує традиція, згідно з якою їх не повинно бути помітно в записі. Однак у джазі це ще один рівень виконавської виразності, якого в жодному разі не можна позбавляти вторинне звукове поле.

Звукорежисура мідних духових інструментів у джазі позначається меншою яскравістю та колоритністю. Джазових трубачів і тромбоністів дуже легко впізнати за виконавськими особливостями, але їхній саунд практично не відрізняється від академічних традицій: зазвичай ці інструменти розташовуються у віртуальному аудіопросторі відповідно до слухового досвіду природного прослуховування, тобто на значному віддаленні від слухача. Таке розташування за планом відрізняє мідні духові від інших інструментів у джазі.

Склалася також традиція слухати ці інструменти на належній відстані завдяки високому рівню гучності, яка пов’язана і з історією походження цих інструментів, і з першими дослідженнями у звукорежисурі джазу. Тоді виконавці розміщувалися навколо єдиного рупора (пізніше – мікрофона) таким чином, щоб у результаті на

записі вийшов необхідний баланс, тому «гучні» інструменти розташовувалися далі за всіх і, відповідно, їхній звук записувався на носій, уже «пофарбований» реверберацією приміщення. Окрім того, самі мідні духові мають чітку залежність спрямованості від спектра, яку загалом можна схарактеризувати так: що вища частота, то вужче спрямованість, тобто безпосередньо перед розтрубом присутні всі частоти спектра, тоді як збоку тембр інакший, позначений спадом у верхньому діапазоні. Тому почути повний тембр мідних духових можна лише на деякому віддаленні.

Лише на зламі ХХ–ХХІ ст. виникає тенденція використання близької постановки мікрофонів під час звукозапису мідних духових [8, с. 77], однак близьке положення мідних духових за планом у фонограмі натепер ще не набуло форми традиції, що склалася.

Окрім традицій звукозапису окремих інструментів, що характеризують загалом джазовий саунд, існують ще й традиції побудови віртуального аудіопростору фонограми, відповідно до яких звукорежисуру джазу можна умовно розділити на такі різновиди, як: звукорежисура оркестрів (біг-бендів та симфоджазу) та звукорежисура малих складів. Водночас формат статті не дозволяє докладно схарактеризувати звукорежисуру оркестрів і малих складів за всіма стильовими напрямками джазу.

Висновки. Для дослідження стилістичної зумовленості побудови віртуального простору у звукорежисурі джазової музики конкретизовано диференціацію поняття звучання музики в первинному звуковому полі та звучання музики у вторинному звуковому полі (або звучання фонограми), оскільки попри те, що для позначення використовуються однакові словосполучення («звучання музики»), мають на увазі зовсім різні явища. Коли йдеться про музичний твір у первинному звуковому полі – це сукупність усіх нюансів композиторського та виконавського задуму, коли про вторинне звукове поле – це сукупність нюансів утілення композиції у віртуальному просторі (фонограми). Для визначеної диференціації поділу уявлень про ці «звучання музики» було вжито поняття «саунд», що озна-

чає звукорежисерське розуміння «звучання». Під саундом розуміється сукупність особливостей утілення музичного твору у віртуальному просторі вторинного звукового поля, що виявляє себе під час безпосереднього слухового сприйняття, створення саунду є полем творчої діяльності звукорежисера, а стиль звукорежисури – сукупність якостей саунду, що дозволяють класифікувати їх як характеристично близькі (належать творчості звукорежисера, школі звукорежисури або звукозапису, історичному періоду розвитку звукорежисури). Вивчення саунду звукозаписів в історичній перспективі дає можливість стверджувати, що до початку 30-х рр. минулого століття звукорежисура оформилася як особливий вид творчості, що швидко подолав етап традиціоналізму і вже до 50–60-х рр. минулого століття знайшов розвинену стильову систему. У цей період у європейських країнах і США складаються різні традиції звукорежисури, формуються уявлення про специфіку саунду композицій різних стилів і жанрів, і хоча звукорежисура все ще досить часто є анонімною, уже з'являються звукорежисери, що мають яскравий індивідуальний почерк, роботи яких досі становлять великий інтерес з погляду звукорежисури загалом й естетики звукозапису зокрема. Далі через період переважаючої реалістичної естетики звукорежисура приходить до індивідуалізму – періоду, у якому винахідливість конкретного художника отримує перевагу. Кожен із цих періодів має характерні традиції формування віртуального простору фонограм та втілення в ньому різних джерел звуку в тому чи іншому жанрово-стильовому алгоритмі звукозапису.

Окрім того, на сучасному етапі можна говорити про існування кількох творчих напрямів, що мають різні традиції саунду та використовують зазвичай різні творчі методи. Можливо, період появи та формування цих творчих напрямів, який припав на межу ХХ–ХХІ ст., і період розквіту такої мультиспрямованості, необхідно розглядати як окремі етапи історії звукорежисури. Однак сучасний історичний стиль звукорежисури ще не досить продемонстрував своєрідність саунду для таких висновків.

Література:

1. Gibson D. The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording, Engineering and Production. Boston : Thomson Course Technology, 2005. 345 p.
2. Gioia T. How to Listen to Jazz. New York : Basic Books, 2017. 268 p.
3. Yanow S. Classic Jazz: Third Ear – The Essential Listening Companion. Lanham : Rowman & Littlefield, 2001. 315 p.
4. Moylan W. Recording Analysis: How the Record Shapes the Song. New York : Routledge, 2020. 568 p.
5. Simons D. Studio Stories: how the great New York were records made: from Miles to Madonna, Sinatra to the Ramones. New York : Hal Leonard Books, 2004. 192 p.
6. Henry C.B. Global Jazz. A Research and Information Guide. Routledge music Bibliographies. New York and London : Routledge, 2022. 378 p.
7. Waters K. The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965–1968 (Oxford Studies in Recorded Jazz). Oxford : Oxford University press, 2011. 320 p.
8. Pras A., Guastavino C. The role of music producers and sound engineers in the current recording context, as perceived by young professionals. *Musicae Scientiae*. 2011. № 15 (1). P. 73–95.
9. Turner R.B. Soundtrack to a Movement: African American Islam, Jazz, and Black Internationalism. New York : University Press, 2021. 246 p.
10. Cook R. Blue Note Records, The Biography. Boston : Justin Charles & co, 2003. 282 p.

References:

1. Gibson, D. (2005). *The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording, Engineering and Production*. Boston.
2. Gioia, T. (2017). *How to Listen to Jazz*. New York.
3. Yanow, S. (2001). *Classic Jazz: Third Ear – The Essential Listening Companion*. Lanham.
4. Moylan, W. (2020). *Recording Analysis: How the Record Shapes the Song*. New York.
5. Simons, D. (2004). *Studio Stories: how the great New York were records made: from Miles to Madonna, Sinatra to the Ramones*. New York.
6. Henry, C.B. (2022). *Global Jazz. A Research and Information Guide*. Routledge music Bibliographies. New York and London.
7. Waters, K. (2011). *The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965–1968 (Oxford Studies in Recorded Jazz)*. Oxford.
8. Pras, A., Guastavino, C. (2011). The role of music producers and sound engineers in the current recording context, as perceived by young professionals. *Musicae Scientiae*. 15 (1). P. 73–95.
9. Turner, R.B. (2021). *Soundtrack to a Movement: African American Islam, Jazz, and Black Internationalism*. New York.
10. Cook, R. *Blue Note Records, The Biography*. Boston.

ОРІЕНТАЛЬНІ ОБРАЗИ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ МУЗИЦІ БАРОКО

Лінь Юлін,

аспірантка кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0009-0005-6127-5299

На прикладі музично-театральних творів західноєвропейських композиторів XVII століття розглядається процес діалогу між західноєвропейською і східною культурами на ранньому його етапі. Звертається увага на два умовні вектори розвитку східної тематики в музично-театральному мистецтві Європи в період бароко – близькосхідний і далекосхідний. Проаналізовано комедію-балет Ж.-Б. Люллі та Мольєра «Міщанин-шляхтич» (перший вектор) і оперу Г. Перселла «Королева фей» (другий вектор), які можна вважати одними з перших зразків утілення східних образів у музиці. Досліджено засоби виразності для створення образу Сходу в кожному із творів, визначено стиліові параметри східних сцен, їхню драматургічну функцію, семантичне навантаження. На підставі комплексного аналізу з'ясовано, що на ранньому етапі розвитку інтеграційного процесу в музично-театральному мистецтві східні образи створювалися передусім візуальними засобами. Це були декорації, реквізит і костюми.

Відома «Турецька церемонія» із четвертого акту комедії-балету Ж.-Б. Люллі сценографічно наближена до східної картини. Водночас композитор зробив спробу надати своїй музиці східного забарвлення, активно використавши ударні інструменти (літаври) та флейту. У створенні музичного образу турків застосовано також принцип характеристики через жанр (марш і молитва). Проте за стилістичними параметрами музична мова «турецьких» номерів відповідає не східному, а барочному стилю.

У «Королеві фей» Г. Перселла увагу сконцентровано на аналізі «Китайської сцени» з п'ятого акту опери. Відзначено, що Китай представлено як казкову, райську країну за допомогою декорацій і костюмів, на що вказують розгорнуті ремарки в партитурі. Стосовно музичного втілення образу Китаю з'ясовано, що його характеристика у стильовому відношенні створена також у європейських традиціях. Але смислове навантаження появи на сцені китайця та китаянки як щасливих представників Едему, яким у Європі бачився Китай, нівелює стильову суперечність.

Ключові слова: бароко, образи Сходу в європейській музиці, творчість Ж.-Б. Люллі, комедія-балет «Міщанин-шляхтич», творчість Г. Перселла, опера «Королева фей».

Lin Youling. Oriental images in European theatrical baroque music

The process of Western European and Eastern cultures dialogue at its early stage is considered on the example of theatrical music by Western European composers of the 17th century. The author pays attention to two conditional vectors of the Eastern themes' development in the theatrical music of Europe during the Baroque period – Middle Eastern and Far Eastern. The comedy-ballet by J.-B. Lully and Moliere "Le bourgeois gentilhomme" (the first vector) and the opera "The Fairy-Queen" by H. Purcell (the second vector), which can be considered one of the first examples of the embodiment of Eastern images in music, are analyzed. Means of expressiveness for creating an image of the East in each of the works are studied, stylistic parameters of oriental scenes, their dramatic function, semantic load are determined. On the basis of a complex analysis, it's found out that at the early stage of the development of the integration process in music-theatrical art, oriental images have been created primarily by visual means. There were scenery, props and costumes.

The famous "Turkish scene" from the fourth act of Lully's comedy-ballet is scenographically close to an oriental painting. At the same time, the composer made an attempt to give his music an oriental coloring, actively using percussion instruments (timpani) and flute. In the creation of the musical image of the Turks, the principle of characterization through genre (march and prayer) was also applied. However, according to stylistic parameters, the musical language of the "Turkish" numbers corresponds not to the Eastern, but to the Baroque style.

In Purcell's "Fairy Queen" the attention is focused on the analysis of the "Chinese Scene" from the fifth act of the opera. Author notices that China is presented as a fairy-tale paradise country with the help of scenery and costumes, it's indicated by extensive remarks in the score. With regard to the musical embodiment of the China's image, it's found that its style characteristics have been also created in European traditions. But the appearance of a Chinese couple on the stage as happy representatives of Eden, as has been seen China in Europe, neutralizes the stylistic contradiction.

Key words: baroque, images of East in theatrical music, works by J.-B. Lully, comedy-ballet "Le bourgeois gentilhomme", works by H. Purcell, opera "Fairy-Queen".

Вступ. Вивчення музичного мистецтва Сходу є одним із важливих векторів наукових досліджень на сучасному етапі. Їхнім предметом стали історія мистецьких традицій, народна творчість, музичний театр, формування власної композиторської та виконавської шкіл, співвідношення національного та загальноєвропейського. Проте не менш важливим є питання, яке досі не отримало широкого наукового висвітлення, – це

питання зворотного впливу східної культури на західноєвропейське мистецтво, особливо епохи Бароко. Окрему інформацію щодо втілення східних образів у музичному мистецтві цього періоду (на рівні констатації фактів) можна частково знайти в українських дисертаціях [1], монографіях і посібниках [2], деяких статтях. Стислі відомості містяться в довідкових і енциклопедичних виданнях [3]. Отже, загальна зацікавленість

темою Сходу, з одного боку, і недостатня розробленість цієї проблематики – з іншого, зумовлюють актуальність обраної теми. Метою статті є висвітлення процесу інтегрування східної тематики у європейське мистецтво XVII ст., визначення засобів утілення східних образів та ступеня їхньої національної ідентичності.

Матеріали та методи. Матеріалом статті є клавіри та партитури музично-сценічних творів Ж.-Б. Люллі [4] та Г. Перселла [5; 6], лібрето [7], літературні першоджерела [8], монографічні праці зарубіжних музикознавців [9; 10], записи сучасних постановок. У дослідженні використані історико-культурологічний підхід і методи комплексного аналізу музично-сценічних творів (порівняльний, формальний, композиційно-драматургічний, музично-стилістичний).

Результати. Протягом тривалого часу представники європейського мистецтва, зокрема музичного, на різних етапах його розвитку зверталися у своїй творчості до східних образів. Уважається, що початок цього процесу припав на XVII ст., коли в Європі почала поширюватися мода на все екзотичне. У Франції в цей період сформувалися й набули популярності музично-театральні жанри; до спектаклів поступово стали додавати сцени зі східною тематикою. Згодом цю ідею підхопили в інших країнах.

Одним із перших таких зразків був «Міщанин-шляхтич» Мольєра (1622–1673 рр.) і Ж.-Б. Люллі (1632–1687 рр.). Свою комедію-балет вони створили на замовлення короля Людовика XIV в 1670 р. після візиту до двору делегації турецького султана, яка не оцінила розкоші королівського палацу. За свідцтвом істориків, король, сприйнявши це як неповагу до себе, зробив відповідний крок – він замовив драматургу п'єсу, де осміювалися б турки. Мольєр разом із Ж.-Б. Люллі виконали це замовлення. Уперше спектакль був показаний у жовтні 1670 р. у замку Шамбор, а в листопаді того ж року – у театрі Пале-Рояль. Головні ролі в цій виставі виконували Мольєр (Журден) і Ж.-Б. Люллі (Муфтії) [3].

Твір було написано та поставлено в дусі свого часу. Барочні постановки, особливо у Франції, мали бути видовищними, з використанням складної машинерії для дивовижних фантастичних сцен, з вигадливими костюмами, великою кількістю персонажів і заплутаною інтригою. Щодо сценічних жанрів, то найбільш популярними при дворі були вистави, у яких чергувалися драматичні діалоги, балетні та музичні номери (сольні арії, ансамблі), зазвичай до постановки входили також самостійні, не пов'язані з дією дивертисменти.

«Міщанин-шляхтич» із його знаменитою турецькою сценою став одним із перших прикладів утілення східних образів у музично-театральній практиці. Загалом для комедії було написано значну кількість музичних номерів, які за своїм об'ємом дорівнюють об'єму драматичного матеріалу, а у стильовому відношенні мають усі ознаки барочного письма. Серед номерів є оркестрові (вступи, інтермедії, ритуальні), вокальні (романс, пісні), ансамблеві (дуети, тріо), хорові та велика кількість різнохарактерних танців.

Знаменита сцена турецької церемонії, найбільш розгорнута, міститься в четвертому акті. За сюжетом, слуга Клеонта Ков'ель переодягається у турецького дєрвіша та посвячує міщанина Журдена у вигаданий турецький дворянський сан, а потім влаштовує одруження його дочки Люсіль із «сином» самого султана (насправді ним виявився переодягнений у турка Клеонт).

Мольєр у своїй комедії, яка виконує функцію лібрето, кілька разів протягом цієї сцени докладно описує її сценічне оформлення. У першій ремарці читаємо: «Шестеро турків урочисто входять під музику по двоє на сцену. Вони несуть три килими і, протанцювавши кілька фігур, піднімають їх високо вгору. Інші турки, співаючи, проходять під тими килимами і стають по обидва боки сцени. Муфтії з дєрвішами закінчує цей похід. Потім турки простилають на підлозі килими і стають на них навколішки. Муфтії із дєрвішами стає посередині <...> турки-помічники падають долілиць, співаючи «Алла», потім здіймають руки до неба, співаючи «Алла»; уся ця церемонія повторюється кілька разів до кінця молитви» [7, с. 9]. У ремарці клавіру позначено: «Муфтії, чотири дєрвіші, шість турецьких танцюристів, шість турецьких музикантів та інші гравці на турецьких інструментах є акторами цієї церемонії» [4, с. 61]. Таким чином, візуально сцена має чітко виражену стилізацію сходу. Важливою є і вказівка на музичні інструменти.

Сценічна дія розпочинається маршем (цей жанр був одним із головних у турецькій музиці та виконувався яничарами). Урочистий і рішучий характер музики, пружний ритм із нарочито підкресленими сильними частками тактів передають велич найвищої духовної особи, а також надмірну важливість того, що відбувається. Щодо музично-стилістичної характеристики турецького маршу, відзначимо, що композитор написав його в тому ж стилі, що й попередні «європейські» номери. Музиці притаманна розвинутість оркестрових голосів, які у своєму сплетінні утворюють гомофону-гармонічну партитуру, чітко визначені структурні розділи форми, мажоро-мінорне ладове забарвлення, велика кількість мелізмів. Про східний елемент в даному разі можна казати умовно. Однак імітацією східної музики можна вважати темброве рішення (проведення основної теми флейтою, яка асоціюється із сопілкою) і активне використання групи ударних інструментів для підкреслення метричних часток тактів (асоціація із турецьким бунчуком).

Для подальшої музично-стилістичної характеристики сцени та визначення її національного забарвлення варто нагадати основні традиційні риси близькосхідної молитовної музики: одноголосся, мелодія з довгим інтонаційним розвитком без чіткого тонального та структурного оформлення, вигадливість мелодичної лінії, використання звеличених секунд.

У європейському стилі написані й наступні епізоди, зокрема молитва «Аллах!». Мнимі турки багато разів звертаються до Аллаха, повторюють його ім'я на одному і тому ж чотириголосному акорді (повний трезвук соль-мінору), хоча для східної культури типо-

вим є одноголосний спів. Те ж саме турки співають й у відповідь на численні запитання Муфтія (тонічний тривзвук, який чергується з доміантовим за всіма правилами голосоведіння). Немає натяку на витончений візерунок східних мелодій і в басовій партії Муфтія, яка побудована на стрибках на широкі інтервали.

Вокальні та хорові епізоди турецької сцени чергуються з балетними номерами, сценічне оформлення яких (костюми та реквізит) є сатиричною стилізацією. Так, друге антре (воно позначено як арія) – це підготовка Журдена до ритуалу посвяти. «Муфті повертається у величезному святковому тюрбані, прикрашеному чотирма або п'ятьма рядками засвічених свічок; за ним двоє дервішів у гостроверхих шапках, теж прикрашених засвіченими свічками, несуть Коран. Двоє інших дервішів вводять пана Журдена і ставлять його навколішки так, щоб він руками торкався землі, а спина його служила пюпітром для Корана; муфті кладе йому на спину Коран і знову починає, кривляючись, прикликати Магомета <...>» [7, с. 10]. Балетна арія, що розташована між хоровими епізодами-молитвами, виконується у стилі веселої енергійної гальярди. Жанровий контраст (молитва – гальярда – молитва), утворений у цій сцені, додатково підкреслює фарсовість дії.

Під звуки третьої танцювальної арії турки заносять меч і тюрбан, який надягають на Журдена. Відповідно до зовнішньої дії Ж.-Б. Люллі написав музику в характері спокійної, плавної куранти. Після чергового заклик Муфтія та турків йде сцена «побиття» міщанина шаблями (четверта арія), а потім палицями. Щодо музичного оформлення ритуалу посвяти Журдена зазначимо, що композитор використав традиційні для французької музики жанри та лексику.

Загальний музичний стиль «Міщанина-шляхтича» характеризується виразними мелодичними лініями та їх ритмічною різноманітністю, використанням поліфонічних методів розвитку голосів у поєднанні з гомофонно-гармонічним складом, чітким структурним оформленням розділів і кадансуванням, опорою на мажоро-мінор, мелізматикою, контрастними зіставленнями. Усе це є ознаками європейського барочного стилю.

У цьому ж стилі написано й турецьку сцену. Східні образи в ній створюються передусім завдяки сценографії, хоча в музиці привертає увагу посилене використання ударних інструментів, що в комплексі з художнім оформленням додає сцені церемонії екзотичного характеру. Казати про яскравий східний колорит у музиці турецької сцени не варто. Для втілення східного образу авторам вистачило візуальних засобів, серед яких стилізація турецького одягу персонажів, використання бутафорії (шаблі, тюрбан для Журдена, Коран), а також вигадані екзотичні елементи ритуалу.

Музичне оформлення сцени, за результатами проведеного аналізу, не відповідає музичним традиціям мусульманського Сходу й утворює деяку суперечність. Це має своє пояснення. По-перше, уся сцена посвяти є умовною, це – розіграний персонажами фарсовий спектакль, а стилістична невідповідність музики сце-

нічному образу – це додатковий засіб для підкреслення умовності дії, яка з початку виглядає як *сцена-фарс*. По-друге, на ранньому етапі розвитку театральних жанрів узагалі не стояло питання відтворення в музиці національного колориту інших культур.

Іншим прикладом звертання до східної тематики в той же період (остання третина XVII ст.) є опера «**Королева фей**» Генрі Перселла (1659–1695 рр.). На відміну від попереднього твору, у цьому творі представлено далекосхідний Китай. Оперу було написано в 1692 р. за комедією В. Шекспіра «Сон літньої ночі». У жанровому відношенні «Королева фей», як і «Міщанин-шляхтич» Ж.-Б. Люллі, є синтетичним твором, у якому чергуються драматичні, музичні та хореографічні номери. З одного боку, у своїй опері Г. Перселл звертається до національного театального жанру «маски», з іншого – спирається на творчий досвід французьких композиторів, твори яких він добре знав. Останнє свідчить про поширення французької музично-театральної традиції за межами своєї країни. Це стосується як жанрових параметрів творів, так і сюжетних: у період XVII – початку XVIII ст. суспільство було зацікавлено «заморською» тематикою, утілення якої надавало глядачам свіжих вражень, а композиторам – більше творчої свободи.

«Королева фей» стала мистецьким утіленням свого часу, його ідей, уявлень про театральний спектакль і його функції. Якщо порівняти літературне джерело та лібрето, то привертає увагу суттєва різниця. На відміну від В. Шекспіра, опера Г. Перселла починається сценою в чарівному лісі, у який феї, за велінням Титанії, завели сп'янілих поетів, щоб їх провчити. Другий акт за змістом збігається із шекспірівським: у ньому показано суперечку між Обероном і його дружиною Титанією, яка не погоджується віддавати до свити чоловіка свого індійського пажа. Дія відбувається в лісі, який Титанія перетворила на чарівну країну фей. Останні розважають свою королеву танцями та піснями. У дусі барочного театру Г. Перселл увів алегоричні фігури – Ніч, Таємницю, Секрет і Сон, які співають для королеви коліскову (у В. Шекспіра ці персонажі відсутні). Третій акт опери також відрізняється від першоджерела: у лібрето скорочено сцену репетиції аматорської постановки про Пірама та Фісбу; головними персонажами залишаються Титанія, Основа з головою віслюка, фантастичні наяди, дріади, фавни, німфи, дикуни (їх немає у В. Шекспіра), а також Оберон і Пек. У четвертому акті після того, як Титанія й Основа засинають, на сцені з'являються персонажі третього шекспірівського акту – дві молоді пари, у стосунках яких починається повна плутанина. Наприкінці дії Оберон знімає чари з Основи та Титанії, яка потім перетворює сцену на сад із фонтанами та сонячним сходом, а чотири Пори року, яких також немає у В. Шекспіра, піснями і танцями завершують четвертий акт. У контексті проблематики статті особливу увагу привертає п'ятий акт опери; його зміст також відрізняється від першоджерела. Після погодження Тезея на брак Гермінії з Лізандром і Єлени з Деметрієм Оберон хоче довести Тезею, що розповіді

героїв про дивні події, які відбувалися цієї ночі, можуть бути правдою. Для цього він вирішує продемонструвати свої магічні можливості. Спочатку перед очима присутніх з'являється Юнона в запряженій павичами колісниці, потім *китайський райський сад*, а в самому кінці – Гіменей зі своїм факелом. Опера завершується грандіозним балетом і хором.

Якщо у В. Шекспіра акцент зроблено на театральній грі та відносинах між людьми, то Г. Перселл на перший план виводить чарівний світ. Такі трансформації шекспірівського тексту були продиктовані мистецькими традиціями барокової епохи. Як і французів, англійців цікавили міфологічні, казково-фантастичні персонажі, незвичайні обставини та дивовижне навколишнє середовище. На бароковій сцені весь світ перетворювався на живі істоти: пори року, день і ніч, планети, рослини, стихії тощо – усе це починало співати та танцювати. Декорації та костюми вражали своєю розкішшю. «Королева фей» стала яскравим прикладом таких творів. У дусі свого часу Г. Перселл додав і низку персонажів, серед яких Весна, Літо, Осінь, Зима, Ніч, Таємниця, Секрет, Сон.

Дотримуючись інтересів публіки та сформованої традиції, композитор у п'ятому акті виводить на сцену міфологічних богів, відсутніх у В. Шекспіра. Появу нових персонажів Г. Перселл обґрунтував магічними діями Оберона. Спочатку з'являється давньоримська богиня Юнона, після неї входить бог шлюбу Гіменей. Між цими двома виходами Г. Перселл розмістив екзотичну китайську сцену, що теж відповідало смакам того часу.

Китай представлено в опері як омріяну казкову країну – чарівну та гармонійну. Про це свідчить розгорнута композиторська ремарка до № 45 (V акт): «Сцена раптово освітлюється, відкривається ясна панорама китайського саду, чия архітектура, дерева, рослини, плоди, птахи та звірі зовсім відмінні від того, що є в нашій частині світу. Панорама завершується аркою, через яку видно інші арки з невеликими альтанками і, наприкінці, ряд дерев. Над усім цим – висячий сад, що піднімається уступама до вершини театру; з обох боків він обмежений чарівними альтанками та різними деревами. У повітрі літає багато дивних птахів. На вершині платформи б'є фонтан, вода з якого падає у великий басейн. Китаєць входить і співає» [6, с. 20]. Наступні три номери – це пісні китайця та соло китаянки з хором. Саме їм, представникам дивовижної країни, доручено співати про первісну гармонійність і чистоту світу та людських душ, про радість і кохання.

Після екзотичного танцю шістьох мавп на заклик жінок з'являється Гіменей. Він погоджується благословити молоді пари та запалює свій факел – вогонь кохання. Поява бога шлюбу супроводжується деякими змінами у сценографії, які відмічено в ремарці партитури (№ 54): «Шість п'єдесталів китайської роботи піднімаються з-під сцени. Вони підтримують шість великих фарфорових ваз, у яких шість апельсинових дерев» [5, с. 21]. Таке оформлення сцени навряд чи є випадковістю, оскільки апельсинове дерево в китайській

культурі – це старовинний символ безсмертя, багатства та родючості, а число «шість» є чисельним вираженням гармонії всесвіту, єдності протилежностей Инь і Ян.

Після завершення соло Гіменея звучить загальний хор, до якого приєднуються всі танцівники. Завершити грандіозну магічну сцену, а разом із цим й оперу, знову доручено китайській парі, яка символізує щасливе життя, – чоловік і жінка танцюють церемонну чакону.

Східний елемент логічно вплітається в сюжет опери, хоча на перший погляд може сприйматися як щось стороннє. Проте він має символічне значення, а не тільки є даниною тогочасній моді. З огляду на тяжіння барокового мистецтва до алегорії, китайська сцена в давньогрецькому сюжетному оточенні виглядає досить обумовленою.

Щодо музичного втілення східного образу, то тут, як у випадку з комедією-балетом Ж.-Б. Люллі, навряд чи можна говорити про східний стиль. Якщо порівняти попередні номери опери з «китайськими», то одразу стає помітною єдність музичного стилю. Музика опери створена в барочному стилі і відповідає жанровим і композиційним вимогам того часу. Так, вступна частина складається з кількох самостійних розділів-номерів, які утворюють контраст один з одним. Перший акт відкривається поліфонічною увертюрою (французький тип); далі йдуть дует, сцена з п'яним поетом, хорова партитура якої відрізняється фактурними контрастами, і жига. Наступні акти композиційно більш розвинені. До їхнього складу входять оркестрові номери (прелюдії, арії, програмний номер «Луна»), хори, ансамблі, сольні вокальні номери та хореографічні сцени. Іноді вокальні соло або танці об'єднуються в невелику сюїту: наприклад, пісні Ночі, Таємниці, Секрету та Сну (другий акт) або Весни, Літа, Осені та Зими (третій акт), які мають тематичне обрамлення (повторення номеру, що передують сюїті).

Стосовно музичного стилю, привертає увагу гнучкість мелодій, велика кількість довгих і коротких юбіляцій (у сольних, ансамблевих і хорових номерах), мелізматика, складний різноманітний ритм з використанням синкоп і пунктирних фігур. Щодо ладового забарвлення, то для музики Г. Перселла характерними є мажор і міно́р (гармонічний і мелодичний). У китайській сцені спостерігається аналогічне. Так, обидві пісні китайського чоловіка мають прості форми (тричастинну репризу та просту двочастинну), мажорне та міно́рне ладове забарвлення; вокальна партія відрізняється вибагливим ритмічним малюнком і насиченістю юбіляціями; мелодія супроводжується цифрованим басом і соло труби. Пісня китайської жінки, на відміну від вишуканості попереднього номеру, більш стримана. Вона має розвинену, із широким діапазоном мелодію (але без будь-якої мелізматика), силабічний ритм і мажорний лад, форму періоду з розширеним другим реченням. Пісня цілком повторюється чотириголосним хором із дотриманням правил голосоведіння. Щодо гармонії «китайських» пісень, то Г. Перселл звертається до простих тризвуків і типових для барочної музики послідовностей. Отже, у стильовому

відношенні композитор додержується європейської традиції.

Чакона (№ 60), яку виконує наприкінці опери китайська пара, за жанровими та музичними параметрами також не має жодного стосунку до східної музики – її традиційно написано у формі поліфонічних варіацій на типову для європейської музики гармонічну послідовність. Проте китайська пара несе символічне смислове навантаження.

Висновки. На підставі аналізу двох опер як перших зразків утілення східної тематики в театральній музиці XVII ст. й історико-культурного контексту з'ясовано, що публіку та композиторів східні образи приваблювали своєю екзотичністю. Останні були представлені мусуль-

манським Близьким (Туреччина) і Далеким Сходом (Китай). На ранньому етапі цього процесу для втілення східних образів передусім використовувалися візуальні засоби виразності – декорації, реквізит, костюми. Музика ж писалася в загальноєвропейському барочному стилі. Це стосувалося різних параметрів, зокрема мелодії, ладо-гармонічної мови, метроритму, інструментарію. Хоча щодо останнього варто нагадати, що у прикладі з «Міщанином-шляхтичем» було зроблено спробу стилізувати Схід через жанрову характеристику (марш, молитва), а також підсилене використання ударної групи.

Започаткована традиція поступово набула свого розвитку в подальші століття і натепер не втратила своєї актуальності.

Література:

1. Даньшина В.Б. Французький музичний театр від бароко до класицизму (на матеріалі творчості Жана-Батіста Люлли та Жана-Філіппа Рамо) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2010. 20 с.
2. Історія опери: Західна Європа XVII–XIX ст. : навчальний посібник / І.Л. Іванова та ін. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
3. Larousse P., Clement F. Dictionnaire lyrique ou Histoire des operas. Paris : Administration du Grand Dictionnaire uni versel, 1879. 765 p.
4. Lully J.-B., Molière. Le bourgeois gentilhomme : comédie-ballet, [Partition musicale et texte manuscrits]. Bordeaux : Édition par Nicolas Sceaux, 2014. 118 p.
5. Purcell H. The Fairy-Queen : an opera [Voc. score]. London : Novello and company, 1951. 161 с.
6. Purcell H. The Fairy Queen: an opera in Five acts [Score]. London. 216 с.
7. Мольєр. Міщанин-шляхтич / пер. І.І. Стешенко. Київ : Знання, 2017. 271 с. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=151>.
8. Шекспір В. Сон літньої ночі. *Зібрання творів* : у 6-ти т. / В. Шекспір. Т. 2. Київ : Дніпро, 1986. С. 414–476.
9. Hutchings A. Purcell. London : British Broadcasting Corporation, 1982. 87 p.
10. Adams M. Henry Purcell. The origin and developments of his musical style. Cambridge University Press, 1995. 388 с.

References:

1. Danshyna, V.B. (2010). Frantsuzkyi muzychnyi teatr vid baroko do klasysyzmu (na materiali tvorchosti Zhana-Batista Liulli ta Zhana-Filippa Ramo) [French musical theater from baroque to classicism (based on the work of Jean-Baptiste Lully and Jean-Philippe Rameau)] : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. myst-va : spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo". Kyiv. 20 s. [in Ukrainian].
2. Ivanova, I.L., Kukol, H.V., Cherkashyna, M.R. (1998). Istoriia opery: Zakhidna Yevropa XVII–XIX stolittia [History of opera: Western Europe of the 17'th – 19'th centuries] : navch. posib. Kyiv : Zapovit. 384 s. [in Ukrainian].
3. Larousse, P., Clement, F. (1879). Dictionnaire lyrique ou Histoire des operas. Paris : Administration du Grand Dictionnaire uni versel, 765 p. [in French].
4. Lully, J.-B., Molière (2014). Le bourgeois gentilhomme: comédie-ballet, [Partition musicale et texte manuscrits]. Bordeaux : Édition par Nicolas Sceaux, 118 p. [in French].
5. Purcell, H. (1951). The Fairy-Queen: an opera [Voc. score]. London : Novello and company. 161 s. [in English].
6. Purcell, H. The Fairy Queen: an opera in Five actes [Score]. London. 216 s. [in English].
7. Molier (2017). Mishchanyn-shliakhtych [The bourgeois gentleman] / per. I. Steshenko. Kyiv : Znannia, 2017. 271 s. [in Ukrainian]. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=151>.
8. Shekspir, V. (1986). Son litnoi nochi [A Midsummer Night's Dream] *Zibrannia tvoriv u 6-ty tomakh*. Tom 2. Kyiv : Dnipro, 1986. S. 414–476 [in Ukrainian].
9. Hutchings, A. Purcell. London : British Broadcasting Corporation, 1982. 87 p. [in English].
10. Adams, M. Henry Purcell. The origin and developments of his musical style. Cambridge University Press, 1995. 388 p. [in English].

“MISSA LUMINOSA” ОЛЕКСАНДРА РОДИНА: ОНОВЛЕННЯ ЖАНРУ МЕСИ

Макаренко Олександр Ігорович,

здобувач освітньо-наукового ступеня доктора філософії кафедри музикознавства,
композиції та виконавської майстерності
Дніпровської академії музики
ORCID ID: 0009-0007-2134-7133

У статті розглядається один із новітніх творів сучасної камерної духовної музики, що належить провідному українському митцю Олександру Родіну (народився в 1975 р.). Він є затребуваним композитором у різних жанрах – симфонічному (симфонічні цикли «Барахолка», «Художник Ваган»), театральному (балети «Аладдін» за мотивами «Книги тисячі і однієї ночі», «Пори року», «Вій» за повістю М. Гоголя, опера «Катерина» за поемою Т. Шевченка), камерно-інструментальному («Книга мрій», «Largamente»). Пріоритетними сферами творчості О. Родіна можна вважати кантатно-симфонічну («Requiem», «Stabat Mater», «Любов і смерть» на слова Ш. Бодлера) та хорову музику, зокрема духовну («Панахида», «Піснь Всесвятій Богородиці»). Особливе місце серед духовної хорової музики О. Родіна посідає твір, визначений ним як «Missa Luminosa» («Світла меса»). Композитор репрезентує новий погляд на усталений хоровий жанр духовної музики, оскільки пропонує незвичний виконавський склад: замість симфонічного оркестру – запропонований струнний квартет, функція хору замінена партією соліста – сопрано. Отже, у месі О. Родіна переплетені традиції католицької духовної жанрової моделі з канонічним латинським текстом, наявністю обов'язкових розділів – «Kyrie», «Gloria», «Credo», «Sanctus», «Benedictus», «Hosanna» та «Agnus Dei» й ознаки камерно-вокальних жанрів. «Missa Luminosa» О. Родіна демонструє внутрішню багатожанровість і різноманітність: у ній приховані ознаки концерту, моноопери, свого роду «вокального» квінтету, вокального циклу тощо. У деяких частинах меси О. Родіна можна виокремити ознаки концертної арії, монологу. Музичне письмо відзначається полістилістичністю з алюзіями творів барокової музики. Тенденція до мінімізації учасників дійства свідчить про камернізацію жанру меси, тобто її оновлення. Ще одним чинником осучаснення меси О. Родіна «Missa Luminosa» є включення інструментального епілогу-постлюдії, не притаманної всім відомим нам зразкам даного хорового духовного жанру. Окрім того, бюджетний варіант сприяє конкурентоспроможності меси разом із різними форматами її виступів, як-от: відеокліпи, локації, відео з ілюстраціями та фотографіями. Відомі варіанти декількох видів виконання й інтерпретаційних версій «Agnus Dei». Окрім основної, оригінальної версії – для сопрано та струнного квартету, відзначимо такі: для органа; для сопрано з органом; для сопрано з камерним оркестром; для сопрано з камерним ансамблем. Останнє виконання відбулось у Софії Київській у рамках фестивалю «Bouquet Kyiv Stage 2023». «Agnus Dei» О. Родіна співзвучний молитовній програмі концерту. Беручи до уваги атмосферу виконання – в умовах концерту, фестивалю, але у храмових будівлях, як-от: Софія Київська, Львівський будинок органної та камерної музики, Hundborg kirke (Данія), переконаємось у поєднанні феноменів духовного (жанр, текст, зміст) і концертного, тобто «концертізації» духовних творів.

Ключові слова: меса, композитор, духовний, жанр, хор, Родін, сопрано.

Makarenko Oleksandr. Oleksandr Rodin's "Missa Luminosa" – an updated version of the mass

One of the latest work of contemporary chamber sacred music by one of the leading Ukrainian artists, Oleksandr Rodin is examined in the article. He is a popular composer in various genres – symphonic (symphonic cycle «Flea Market», «The Artist Vagan»), theatrical (ballets «Aladdin», «The Seasons», «Viy», opera «Catherine»), chamber instrumental («Book of Dreams», «Largamente»). The priority areas of his work are cantata-symphonic («Requiem», «Stabat Mater», «Love and Death») and choral music, including spiritual music («Requiem», «Song to the All-Holy Mother of God»). A special place is occupied by the work designated by the composer «Missa Luminosa» («Luminous Mass»). He represents a new perspective on the established choral genre of sacred music, as it offers an unusual performing lineup – instead of an orchestra, a string quartet, instead of a choir, a soprano. Thus, in O. Rodin's mass, the traditions of the Catholic sacred genre model with the canonical Latin text – «Kyrie», «Gloria», «Credo», «Sanctus», «Benedictus», «Hosanna», «Agnus Dei» the presence of obligatory sections, and the features of chamber vocal genres are intertwined. O. Rodin's «Missa Luminosa» demonstrates internal multigenre and diversity: concert, mono-opera, «vocal» quintet, vocal cycle, etc. In some parts of the mass, one can distinguish signs of a concert aria and a monologue. The musical writing is marked by polystylistic character with allusions to the works of Baroque. The tendency to minimize the participants of the action indicates the chambering of the mass genre namely its renewal. Another factor of modernization of the mass «Missa Luminosa» by O. Rodin is the inclusion of the instrumental epilogue-postlude not inherent all known examples of this choral spiritual genre. Besides, the budget option promotes competitiveness of the mass together with various formats and performances: video with illustrations and photos. Several performances and interpretive versions of the Agnus Dei are known. In addition to the main, original version for soprano and string quartet, we note the following: for organ; for soprano and organ; for soprano and chamber orchestra; for soprano and chamber ensemble. The last performance took place in St. Sophia of Kyiv as part of the Bouquet Kyiv Stage 2023 festival. «Agnus Dei» by O. Rodin is in tune with the concert's prayer program. Considering the atmosphere of the performance, it in the conditions of a concert and festival setting, but in church buildings: St. Sophia of Kyiv, Lviv House of Organ and Chamber Music, Hundborg Kirke (Denmark), we are convinced of the combination of the phenomena of the spiritual (genre, text, content) and concert, that is, the «concretization» of spiritual works.

Key words: mass, composer, spiritual, genre, choral, Rodin, soprano.

Вступ. Сучасний етап особливого інтересу до розмаїття жанрів духовної музики в різних сферах, серед іншого, визначає сутність явища «неосимволізму» (термін О. Маркової [3]). Численні жанри духовної музики, як головного вектора творчості, перебувають у центрі уваги композиторів і ХХ, і ХХІ ст., але потребують їх перегляду й оновлення, пристосування до сучасних потреб слухачької аудиторії. Під оновленням маються на увазі тенденція до камернізації – спрощення виконавського складу, скорочення масштабів; включення новітніх технічних засобів, які візуалізують той чи інший твір. Адже «духовна музика, привертаючи все більшу увагу композиторів, багато в чому спирається на певні традиції, як атрибути <...>. Вимоги часу підштовхують до нових рішень, нових форм, виконавських моделей» [2, с. 11].

Такий процес оновлення духовних творів стосується й меси – одного зі значущих і вагомих музичних жанрів. Згадаємо, що до Х ст. меси виконувались одноголосно (григоріанський спів), але далі набирали все більше обертів, що привело до їх трансформації, уже із ХVІІ ст. вони виконувались з інструментальним супроводом. Натепер ми маємо велику кількість варіантів виконання, серед іншого – і у джазовій манері, оновлених творів цього жанру.

Матеріали та методи. Матеріалом наукової статті було обрано сучасну месу одного із провідних українських композиторів Олександра Родіна “Missa Luminosa”, яка є свідомим нових звершень. На думку музикознавців, композиторський стиль О. Родіна можна визначити як «неоакадемічний», оскільки він «у своїй музиці проявляє схильність наслідувати установлені канони сучасної української академічної музики та поєднувати їх з модерним музичним «словником» ХХІ ст.».

У роботі застосовані загальнонаукові та спеціальні методи дослідження: біографічний – для ознайомлення із творчим портретом композитора О. Родіна та його жанровими пріоритетами; історично-порівняльний – у визначенні особистостей запропонованого твору в контексті інших зразків жанру меси; аналітичний – безпосереднє звернення до музичного тексту меси “Missa Luminosa”.

Музиці композитора О. Родіна властиве парадоксальне поєднання чистої гармонії та дисонансу, ліричних і драматичних моментів, мелодизму й алеаторики, імпресіонізму з експресіонізмом [1].

Лауреат міжнародних конкурсів, премій театральних фестивалів за найкращу музику до драматичних вистав, О. Родін є затребуваним композитором у різних жанрах – симфонічному (симфонічний цикл «Барухолка», «Художник Ваган», “Stabat Mater”), театральному (балети «Аладдін», «Пори року», «Вій», «Вгору по річці», «Видіння Рози», опера «Катерина»), камерно-інструментальному («Книга мрій», «Ескізи для фортепіано», “Largamente”, «Після прочитання Лавкрафта» для струнних). Пріоритетними сферами творчості О. Родіна можна вважати кантатно-симфонічну (“Requiem”, «Любов і смерть») та хорову музику, зокрема духовну

(«Панахида», «Піснь Всесвятій Богородиці»). Особливе місце належить твору, визначеному композитором як “Missa Luminosa” («Світла меса»).

Результати. “Missa Luminosa” for Soprano and String Quarter – один із новітніх творів сучасної камерної духовної музики; у ньому О. Родін репрезентує новий погляд на усталений хоровий жанр духовної музики, оскільки пропонує незвичний виконавський склад: замість оркестру – струнний квартет, замість хору – сопрано. У месі О. Родіна переплетені традиції католицької духовної жанрової моделі з дотриманням канонічного латинського тексту, присутністю обов’язкових розділів меси *ordinarium*, ознаки камерно-вокальних жанрів. Відсутність хорового масиву як провідного чинника жанру меси та «повноцінного» оркестрового супроводу схиляє, немов модулює в інші жанрові пріоритети: концерту для голосу, моноопери, «вокального» квінтету, вокального циклу тощо. В деяких частинах меси можна виокремити ознаки концертної арії, монологу. Отже, “Missa Luminosa” О. Родіна демонструє внутрішню багатожанровість і різноплановість.

Музичне письмо відзначається полістилістичністю з алюзіями творів бароко. Тенденція до мінімізації учасників дійства свідчить про камернізацію жанру меси, тобто її оновлення. Окрім того, бюджетний варіант сприяє її конкурентоспроможності, разом із різними форматами виступів: відеокліпів, локацій, відео з ілюстраціями і фотографіями. Ще одним чинником осучаснення меси є включення постлюдії, не притаманної всім відомим нам зразкам даного жанру.

Перша частина “Kyrie eleison”, що починається зі вступу оркестру, невелика за обсягом, сповнена лірико-споглядального настрою, позбавлена різких контрастів і тональних зрушень. Вона визначається стабільним ритмічно-емоційним тонутом, рівномірною ритмікою. Їй властиві поліфонізація музичної тканини, розшарування оркестрових голосів, характерний плавний рух мелодії із частими затриманнями й оспівуваннями. Усі перелічені чинники загалом становлять перший образно-змістовний і тематичний комплекс усієї меси. Поєднання “Kyrie eleison” прийомом *attacca* із другою частиною “Gloria” утворює відчуття вступної функції першої частини.

На відміну від “Kyrie”, “Gloria” має розгорнуту фактуру, насичену темповими змінами (*Allegro*, *Lentamente*, *Allegro moderato* тощо) і розгортається в подібну тричастинну репрізної форми (репріза – ц. 11). Крайні розділи “Gloria” відтворюють алюзію музики інструментального бароко (концерти А. Вівальді, Й.С. Баха). У середніх розділах є деякі збіги з інтонаційним тезаурусом першої частини “Kyrie eleison” (її початкова інтонація *cis – h – gis – a – gis* проводиться у другій частині меси – ц. 8, т. 5).

“Gloria” відокремлена від наступного “Credo” – традиційно осередку всього твору, змістово-образну його серцевину. Саме тут відбуваються найголовніші події із життя Ісуса Христа – від розп’яття до його воскресіння. “Credo” меси О. Родіна являє собою єдине ціле без розподілу на номери; окрім того, і між внутрішніми

його розділами відсутні різкі контрасти. Початкова секундова інтонація “Credo” з остинатним ритмічним малюнком (короткий пунктир і чверть на сильній долі) пронизує всю частину і стає її тематичним базисом. Отже, в основу третьої частини меси покладено одну з найстійкіших усталених музично-риторичних формул – жалобну секундову інтонацію з розгойдуванням (gis – a – gis).

Четвертий розділ меси включає в себе номери “Sanctus”, “Benedictus” та “Hosanna”. Потрібно звернути увагу на особливу рельєфність символіки, зашифрованої в музичному тексті “Sanctus”, що підтверджує поняття та сутність «неосимволізму». Можна згадати твердження О. Маркової, що «першосимволами музики як утілення Гармонії світу <...> виступають правильні числові пропорції, що народжують і тонність як таку, і інтерваліку, смисл яких – долучення до Божественної суті» [3, с. 37].

Початкова тема “Sanctus” (Largo) викликає безпосередньо асоціації із символом Трійці: на це вказує складний розмір 9/8, що розкладений по трьох групах простого розміру 3/8 у всіх тактах, синхронний рух у голосах з опорою на ритмічну групу із трьох восьмих. Тим самим фігури наповнюються духовним змістом, перетворюються на символи висловлювання філософських, етичних і релігійних ідей, відповідають визначенню «нової сакральності» [4].

В епізоді “Benedictus” привертають увагу водночас дві стійкі символічні музичні фігури: у віолончелей поступово низхідний рух catabasis (символ печалі, оплакування), а в партії першої скрипки (з т. 471) і в сопрано – інтонація оспівування як ключова інтонація “Benedictus”, пов’язана із символікою хреста, розп’яття.

Останній епізод “Hosanna”, доводячи весь розвиток до найвищої кульмінації ff (т. 634), безпосередньо поєднується із заключним “Agnus Dei”. Останній сприймається як своєрідна тиха, лірична кульмінація всієї меси. Тематичним ядром “Agnus Dei” стає інтонація оспівування як у струнному супроводі, так і в співочому голосі. Інструментальна “Postludium” – післямова – це радше голос автора як коментатора, резюме. Тема постлюдії фіксує початковий музичний матеріал “Kyrie eleison” у дзеркальному відображенні. Тим самим утворюється аркоподібна симетрична структура всього твору.

Заключний розділ “Missa Luminosa” О. Родіна – “Agnus Dei” – відокремився і виконується як самостійна частина меси. Адже саме в ній зосереджений той моли-

товно-духовний стан, що властивий всій месі і максимально наближений до нашої сучасності. “Agnus Dei” виділяється не тільки своєю змістовою наповненістю, але й тематизмом, що концентрує в собі найвиразніші та найтиповіші інтонаційні блоки твору, генерує тим самим провідну лірико-рефлексійну, медитативно-філософську глибину “Missa Luminosa”.

Висновки. Натепер існують варіанти декількох виконань та інтерпретаційних версій “Agnus Dei”. Окрім основної, оригінальної версії – для сопрано та струнного квартету, відзначимо такі: для органа (транскрипція Якобуса Гладзіви); для сопрано з органом; для сопрано з камерним оркестром; для сопрано з камерним ансамблем. Останнє виконання відбулось у Софії Київській у рамках фестивалю “Bouquet Kyiv Stage 2023”. “Agnus Dei” О. Родіна співзвучний молитовній програмі концерту, адже, на думку журналістки Марії Кабацій, “Agnus Dei” прямо сьогодні звучить із точки жертвовності світу і це момент, коли постають питання: «Хто ми? Що ми? Які наші сенси і цінності» [7]. Тут є надія на мир у всьому світі, на гармонію, на душевну рівновагу.

Ураховуючи атмосферу виконання – в умовах концерту, фестивалю, але у храмових будівлях, як-от: Софія Київська, Львівський будинок органної та камерної музики (колишній костел і монастир святої Марії Магдалини), Hundborg kirke (Данія), переконуємось у поєднанні феноменів духовного (жанр, текст, зміст) і концертного, тобто «концертізації» духовних творів.

Отже, “Missa Luminosa” («Світла меса») О. Родіна відповідає різновиду жанру “Missa Solemnis” («урочиста велика меса»). Як її варіант вона написана з дотриманням повної структури шестичастної “Ordinarium missae” [4; 5]. Водночас жанр меси поданий у сучасному оновленому вигляді. На це вказує насамперед незвичний камерний виконавський склад – струнний квартет і сопрано. Новизна твору О. Родіна полягає у відмові від хорового звучання, що було закладено первісно у стародавній жанр меси. Адже «вимоги часу підштовхують до пошуку нових рішень, нових форм, виконавських моделей. Такий процес оновлення передусім помітний у тих жанрах, які передбачають і церковну, і концертну практику: духовний концерт, пасіони, псалми, меси» [5, с. 30].

Абсолютна рівновага вокального (сопрано) й інструментального (струнний квартет) начал зміщує головний акцент із вокальності як головного чинника меси – вокально-хорового за своєю природою жанру – і орієнтує її більш на камерно-вокальний жанр.

Література:

1. Olexander Rodin. Олександр Родін /Л. Кияновська та ін. 1975. URL: <https://ukrainianlive.org/rodin-olexander>.
2. Хмилюк Т. “Messa-memoria” М. Попова та «Урочиста меса» О. Польового в контексті оновлення традицій сучасної української духовної музики. Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту. 79 с. URL: <https://nnidam.dp.ua/atestatsiya-kadriv-vyshchoyi-kvalifikatsiyi/osvitno-tvorchuuy-stupin-doktor-mystetstva/>.
3. Маркова О. Неосимволізм музики XXI ст. та виконавське музикознавство. *Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2018. № 3. С. 209–213.
4. Маркова О. Символіка і семантика музичної знаковості. *Українська асоціація когнітивної лінгвістики і поезики* : матеріали I Всеукраїнської науково-практичної конференції «Одеські діалоги культур: творчість, людина,

мова». *Круглий стіл «Риторика медійного дискурсу»* (preliminary edition), 26–27 листопада 2021 р. Одеса : Фенікс, 2021. С. 36–39.

5. Хмилюк Т. “Messa-memoria” М. Попова: канонічне та неканонічне прочитання жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2021. Вип 44. Т. 3. С. 65–69.

6. Хмилюк Т. Оновлення жанрів в українській духовній музиці ХХІ ст. *Музичний твір у перетині сучасних інтерпретаційних процесів* : матеріали науково-практичних конференцій. Дніпро : Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, 2022. С. 30–33.

7. Кабачій М. Чотири тривоги й акція пам’яті: яким фестиваль «Букет» повернувся до Софії Київської і що там відвідати. *Українська правда* : інтернет-видання. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/08/18/255982/>.

References:

1. Kyianovska, L., Mazepa, T., Syrotynska, N. Olexander Rodin. Olexander Rodin. 1975. URL: <https://ukrainianlive.org/rodin-olexander> [in Ukrainian].

2. Khmyliuk, T. “Messa-memoria” М. Popov ta “Urochysta mesa” О. Polovoho v konteksti onovlennia tradytsii suchasnoi ukrainskoi dukhovnoi muzyky [M. Popov’s “Messa-memoria” and O. Polevyyi’s “Solemn Mass” in the context of renewing the traditions of contemporary Ukrainian sacred music]. Scientific substantiation of the creative art project. 79 p. URL: <https://nni-dam.dp.ua/atestatsiya-kadriv-vyshchoyi-kvalifikatsiyi/osvitno-tvorchyy-stupin-doktor-mystetstva/> [in Ukrainian].

3. Markova, O. (2018). 21’st century music neosymbolism and performing musicology. *National Academy of Management*. P. 209–213 [in Ukrainian].

4. Markova, O. (2021). Symbolika i semantyka muzychnoi znakovosti [Symbolism and semantics of musical signification]. *Ukrainian Association of Cognitive Linguistics and Poetics: Proceedings of the First All-Ukrainian Scientific and Practical Conference “Odesa Dialogues of Cultures: Creativity, Man, Language”*. Round table «Rhetoric of media discourse» (preliminary edition). Odessa: Feniks. P. 36–39 [in Ukrainian].

5. Khmyliuk, T. (2021). “Messa-memoria” М. Popova: kanonichne ta nekanonichne prochyttannia zhanru [M. Popov’s “Messa-memoria”: canonical and non-canonical readings of the genre]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: Interuniversity collection of scientific papers by young scientists of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University*. Issue 44, volume 3. Drohobych. P. 65–69 [in Ukrainian].

6. Khmyliuk, T. (2022). Onovlennia zhanriv v ukrainskii dukhovnii muzytsi ХХІ st. [Renewal of genres in Ukrainian sacred music of the twenty-first century]. *Muzychnyi tvir u peretyni suchasnykh interpretatsiinykh protsesiv*. Materials of scientific and practical conferences. Dnipro: M. Glinka Dnipropetrovs’k Academy of Music. Dnipro [in Ukrainian].

7. Kabatsii M. Chotyry tryvohy y aktsiia pamiati: yakym festyval “Buket” povernuvsia do Sofii Kyivskoi i shcho tam vidvidaty [Four alarms and an action of remembrance: how the Buket festival returned to St. Sophia of Kyiv and what to visit there]. *Internetvydannia “Ukrainska Pravda”*. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/08/18/255982/> [in Ukrainian].

ВОКАЛЬНА ПІДГОТОВКА НА ОСНОВІ ВИКОРИСТАННЯ ФОНЕТИЧНОГО МЕТОДУ

Матюшенко-Матвійчук Валентина Володимирівна,

заслужена артистка України

в.о. доцента кафедри «Мистецтво співу»

Академії мистецтв імені Павла Чубинського

ORCID ID: 0000-0003-0034-0227

Researcher ID: IXN-3065-2023

У статті описано, що використання вокальних вправ є актуальним у педагогічному процесі не тільки щодо вокалістів, співаків. Їх застосовують у безмежній кількості навчальних закладів, а також навіть у медичній сфері людської діяльності. Безумовно, професіонали, постійно працюючи над вдосконаленням свого голосу, задіють у процесі роботи над ним різноманітність спектра вправ, серед яких багато таких, що представлені у фонетичному методі підготовки співака. Мета статті – на основі наукових джерел і особистого педагогічного досвіду авторки дослідження описати вагу вокальної підготовки з використанням фонетичного методу. У процесі дослідження авторкою було використано метод структурного аналізу, починаючи з її загального огляду та деталізації саме тих аспектів, що притаманні використанню фонетичних вправ в ієрархії вдосконалення вокальних прийомів співаків і майбутніх вокалістів. Методом синтезу отриманої інформації складено єдину практично значущу концепцію, яка стала узагальненням щодо вокальної підготовки з використанням фонетичних вправ на заняттях з вокалу.

Вдале використання бази повітряного потоку, активності м'язів гортані та суперпозицію розміщення тону являє собою ефективну співочу систему. Ефективність співу є прямим результатом досвіду та навчання, яке включає в себе вміння тримати ноти довше з меншим диханням. Важливим є співвідношення акустичних і аеродинамічних голосових параметрів, які вказують, чи виробляється фонація з якомога меншими зусиллями. Вокальні фонетичні вправи мають терапевтичний ефект на джерело голосу, впливають шляхом надання м'язам гортані та диханню витончених, підтяжених тривалих ізометричних тренувань із дуже м'якою динамікою. Важливим чинником опанування культури вокальної вимови є знання з галузі фонетичної транскрипції. Професійні співаки повинні постійно працювати, підтримувати або відновлювати стан м'язів гортані, щоб уникнути так званого статичного балансу. Якщо розглядати співака як спортсмена, якому потрібні вправи на силу, витривалість, час і спритність, то фонетичний метод є важливим інгредієнтом у режимі тренувань вокаліста.

Ключові слова: вокальний, співак, вправа, фонетичний метод, артикуляція, голос.

Matyushenko-Matviichuk Valentyna. Vocal training based on using the phonetic method

This article describes that the use of vocal exercises as relevant in the pedagogical process not only for vocalists and singers. They are used in an unlimited number of educational institutions, as well as even in the medical field of human activity. Undoubtedly, professionals, constantly working on improving their voice, use a variety of exercises in the process of working on it, including many of those presented as a phonetic method of training a singer. The purpose of this article is to describe the importance of vocal training using the phonetic method on the basis of the scientific sources mentioned above and the personal pedagogical experience of the author of the study. In the process of this study, the author used structural analysis method starting with her general overview and detailing exactly those aspects that are inherent in the use of phonetic exercises in the hierarchy of improving the vocal techniques of singers and future vocalists. The method of synthesizing the obtained information is also used to create a single practically significant concept, which became a generalization regarding vocal training using phonetic exercises in vocal classes. Successful use of airflow base, laryngeal muscle activity, and pitch placement superposition constitutes an effective singing system. Singing performance is a direct result of experience and learning, which includes the ability to hold notes longer with less breathing. The ratio of acoustic and aerodynamic voice parameters is important as it indicates whether phonation has been produced with as little effort as possible. Vocal phonetic exercises have a therapeutic effect on the source of the voice by giving the muscles of the larynx and breathing a graceful, toning, long isometric workout with very gentle dynamics. An important factor in mastering the culture of vocal pronunciation is knowledge in the field of phonetic transcription. Professional singers must constantly work, maintain or restore the condition of the muscles of the larynx to avoid the so-called static balance. If you consider a singer as an athlete who needs strength, endurance, timing and agility exercises, then the phonetic method is an important ingredient in a vocalist's training regimen.

Key words: vocal, singer, exercise, phonetic method, articulation, voice.

Вступ. Загальновідомо, що використання вокальних вправ є актуальним у педагогічному процесі не тільки щодо вокалістів, співаків. Їх застосовують у безмежній кількості навчальних закладів, а також навіть у медичній сфері людської діяльності. Безумовно, професіонали, постійно працюючи над вдосконаленням свого голосу, задіють у процесі роботи над ним різноманітність спектра вправ, серед яких багато таких, що представлені у фонетичному методі підготовки спі-

вака. Сучасна національна наукова думка має вагомий досвід у вирішенні питань із теми, що розглядається. Так, взаємодії вокального та методичного компонентів у процесі професійної підготовки вчителя музики присвячено дослідження Л. Василенко [2], методи вокального навчання у класі сольного співу розглянуто О. Вознюк [3], М. Колос [6], О. Стахевич [8], Л. Тоцькою [9]. Інноваційні аспекти вокально-методичної підготовки майбутнього педагога-музиканта й інтерактивні мето-

дичні підходи вокальної підготовки до практики навчання естрадного співу описано у працях Н. Гунько [4] й О. Ушакової [10].

В. Антонюк [1], О. Данильчук [5] у своїх наукових розвідках довели актуальність використання фонетичного методу та накреслили подальший науковий шлях дослідженням даної методико-педагогічної галузі.

Іноземні науковці відобразили своє бачення використання вокальних вправ не тільки з позиції педагогічного кута зору. Наприклад, К. Abbott, N. Li, R. Branski та інші вважають, що голосові вправи можуть послабити гостре запалення голосових складок [11]. Систематичний огляд впливу вправ на вокальні функції зробили V. Angadi, D. Croake, J. Stemple [12]. Вирішенню складних завдань вокального напрямку присвячено роботи [13; 16; 18; 19]. R. Milbrath та N. Solomon показали, що вправи з голосовою розминкою знімають голосову втому [14]. J. Stemple, L. Lee, B. D'Amico та B. Pickup доведено ефективність вокальних вправ як методу покращення голосоутворення [17].

«Фонетичний метод використовують у вокальній педагогіці як один із засобів впливу на звучання голосу. Відомо, що кожна фонема, склад чи слово цілісно організовують роботу всього голосового апарату. Найменші зміни артикуляційного складу тієї самої фонем створюють вже нові акустичні й аеродинамічні зміни, що позначаються на тембрі голосу. Фундаментальним принципом фонетичного методу розвитку співацького голосу є голосові сигнали домовної комунікації. Критеріями фонопедичного методу є акустична ефективність (сила звуку), енергетична економність (спів без шкоди для виконавця), біологічна доцільність (передача голосом емоцій). Фонетичний метод ґрунтується на активній роботі артикуляційних органів – частини голосового апарату» [3, с. 33].

Мета статті – на основі згаданих вище наукових джерел і особистого педагогічного досвіду авторки дослідження описати вагу вокальної підготовки з використанням фонетичного методу.

Матеріали та методи. У процесі даного дослідження авторкою було використано метод структурного аналізу системи сучасної зарубіжної вокально-педагогічної літератури, починаючи з її загального огляду та деталізації саме тих аспектів, що притаманні використанню фонетичних вправ в ієрархії вдосконалення вокальних прийомів співаків і майбутніх вокалістів. Методом синтезу отриманої інформації в результаті структурного аналізу було складено єдину практично значущу концепцію, яка стала узагальненням щодо вокальної підготовки з використанням фонетичних вправ на заняттях з вокалу.

Результати. Загальновідомо, що мета професійного співака – вразити слухачів балансом між художніми, естетичними особливостями співу й ефективним використанням фізіологічної вокальної системи людини. Вдале використання бази повітряного потоку, активності м'язів гортані та суперпозиції розміщення тону являє собою ефективну співочу систему. Однак, як відзначають науковці, бажана якість голосу часто вимагає

надзвичайно гучного звуку, динамічних рівнів і резонансних якостей конкретної техніки або школи [15].

Ефективність співу є прямим результатом досвіду та навчання, яке включає в себе вміння тримати довші ноти з меншим диханням. Важливим є співвідношення акустичних і аеродинамічних голосових параметрів, які вказують, чи виробляється фонація з якомога меншими зусиллями.

Дж. Сабол, Л. Лі та Дж. Стемпл порушили питання щодо того, які типи вправ будуть корисними для розвитку ефективного співочого голосу. «Загальновідомо, що практика багатьох співаків містить велику кількість ротаційних висхідних гам і багато типів ізотонічної, квітчастої гами, над якими треба працювати. У співочому світі є загальна згода, що існує тісний зв'язок між технікою звукового вокалу, якого навчали старі італійські майстри, та їхньою важкою опорою на «ізометричні» вправи, як-от *messa di voce* (конкретна частота або висота звуку, тобто починається із *crescendo*, витримується на динамічному рівні *forte* та закінчується *diminuendo*). Ізометричні вправи відрізняються від ізотонічних або каліброваних вправ тенічного типу, оскільки вони засновані на одиночних максимальних скороченнях груп м'язів, якими скорочення підтримується протягом періоду кількох секунд без руху. У контрасті, кінетичні або ізотонічні вправи дозволяють м'язу змінювати довжину дуже повільно, а гімнастика – це вправи, які складаються із численних коротких м'язових скорочень» [15, с. 27].

Авторкою даної статті також було спостережено, що підвищеною турботою про догляд за голосом є використання тихого співу, який являє собою практичну техніку в догляді за фізіологією вокаліста.

Іноземні науковці поставили великий за обсягом експеримент тому, що турбота за голосом людини потребує більш детального вивчення. Дж. Сабол, Л. Лі та Дж. Стемпл встановили собі за мету визначити вплив програми вокальних вправ, відомої як вправи на вокальні функції, на конкретні параметри голосоутворення підготовлених співаків. Вправи на вокальні функції – це серія голосових маніпуляцій, які були розроблені для зміцнення ларингеальної мускулатури та для полегшення ефективного голосу складчастої вібрації.

Вокальні фонетичні вправи впродовж експерименту мали терапевтичний ефект на джерело голосу, вплинули шляхом надання м'язам гортані та диханню витончених, підтяжних тривалих ізометричних тренувань із дуже м'якою динамікою. Отже, було забезпечено координацію багатьох аспектів діяльності м'язів гортані та репетицію низки пов'язаних із фонетикою дій.

Усі, хто брав участь в експерименті, проходили регулярні щотижневі уроки співу зі своїми голосовими педагогами. Результати показали, що відбулися достовірні позитивні зміни показників голосової функції експериментальної групи від щоденного додавання вправ на вокальні функції до їхнього звичайного режиму занять співом. Первинні фізіологічні ефекти голосової функції вправи відображалися у змінній гучності фонації, швидкості повітряного потоку та максимальному часі фонації [15].

Багато педагогів співу використовують лише деякі голосні для розвитку співочого голосу, несвідомо співвідносять резонансні чинники з вибором голосних, віддають перевагу таким, які поєднують «рядкові» резонатори, що підсилюють співану мову набагато разів більше її гучності [15, с. 33].

Вибір голосних, які використовуються у вправах на вокальні функції, пов'язаний із фонетикою. Фонетика – наука, що вивчає закони сполучення та чергування звукових одиниць мови.

«Сучасна українська вокальна орфоєпія базується на нормах літературної вимови, визначеної від часів І. Котляревського, та відрізняється від мовної завдяки особливостям співацької редуції, умовам утворення голосних, знаковій специфіці музичної нотації тощо» [1, с. 7].

«Саме принцип складоділення і є наріжним каменем засад вокальної орфоєпії, як важлива обставина, що сприяє виробленню плавного голосоведіння. Отже, особливістю складоподілу у вокальній вимові є спеціальне відкривання складів, навіть тих, які є закритими, згідно із правилами мовної орфоєпії. Наприклад: «Ся-дем у-ку-по-поч-ці тут під ка-ли-но-ю» – мовний складоподіл; «Ся-де-му-ку-по-щці-ту-тпі-дка-ли-но-ю» – складорозподіл, що відповідає вимогам вокальної вимови» [1, с. 8].

Спостережено, що початкове використання голосного [i] у режимі вправ, досліджених Дж. Саолом, Л. Лі та Дж. Стемплом, спричиняє розміщення вперед і готує голосовий механізм для ефективного закриття голосової щілини протягом решти вправ на заокруглених [o]. [o] є таким, що використовується через його невелику округлість, що дозволяє в нижньому положенні гортані менше ніж за [aп/у/і] і більше, ніж для [ε] або [a]. Відношення між положенням голосного, довжиною голосового тракту та губою округлення відображено як симптоми таких, як розбіжність реестру, що було виявлено в усіх експериментальних суб'єктах. Виявлено функціональну потребу в покращенні балансу між групами тиреаритеноїдних / перстнещитовидних м'язів та їх коактивованими м'язами. Існує думка, що такі вправи,

як глісандо або ковзання, потребують антагоністичного балансу між функцією перстнещитоподібної та щитовидно-аритеноїдної груп м'язів [15].

Професійні співаки повинні постійно працювати, підтримувати або відновлювати стан м'язів гортані, щоб уникнути так званого статичного балансу, який виникає, якщо «будь-який м'яз напружується настільки бездіяльно, або якщо будь-який хрящ стає настільки скріпленням, що нове налаштування неможливе без «поламки»» [15, с. 35].

Якщо розглядати співака як спортсмена, якому потрібні вправи на силу, витривалість, час і спритність, то фонетичний метод є важливим інгредієнтом у режимі тренувань вокаліста.

Висновки. У результаті проведеного дослідження дійдено таких висновків. Вдале використання бази повітряного потоку, активності м'язів гортані та суперпозиції розміщення тону являє собою ефективну співочу систему. Ефективність співу є прямим результатом досвіду та навчання, яке включає в себе вміння тримати ноти довше з меншим диханням. Важливим є співвідношення акустичних і аеродинамічних голосових параметрів, які вказують, чи виробляється фонація з якомога меншими зусиллями.

Вокальні фонетичні вправи справляють терапевтичний ефект на джерело голосу шляхом надання м'язам гортані та диханню витончених, підтяжних, тривалих ізометричних тренувань із дуже м'якою динамікою. Отже, спостережено координацію багатьох аспектів діяльності м'язів гортані з репетицією низки пов'язаних з фонетикою дій. Описано достовірні позитивні зміни показників голосової функції від щоденного додавання вправ фонетичного методу на розвиток вокальних функцій до звичайного режиму занять співом. Важливим чинником опанування культури вокальної вимови є знання з галузі фонетичної транскрипції.

Застосування вокальних вправ фонетичного методу слугує відправною точкою для досліджень, спрямованих на аналіз конкретних вокальних вправ, які допоможуть співакові підтримувати оптимальну вокальну ефективність, позбавлену артикуляційних вимог.

Література:

1. Антонюк В. Орфоєпія у художньому співі. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.
2. Василенко Л. Взаємодія вокального і методичного компонентів у процесі професійної підготовки майбутнього вчителя музики : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2003. 20 с.
3. Вознюк О. Методи вокального навчання в класі сольного співу. *Педагогічна освіта*. 2016. С. 31–34.
4. Гунько Н. Інноваційні аспекти вокально-методичної підготовки майбутнього педагога-музиканта. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка*. Серія «Педагогічні науки». 2017. № 155. С. 51–55.
5. Данильчук О. Актуальність фонетичного методу в процесі виховання співака виконавця. *Молодий вчений*. 2019. № 10 (74). С. 53–56.
6. Колос М. Методичні аспекти вокальної підготовки майбутнього вчителя музики. *Гуманітарний вісник Державного вищого навчального закладу «Переяслав-мельницький державний педагогічний університет імені Г. Сковороди»*. Педагогіка. Психологія. Філософія. 2015. Вип. 36. С. 60–68.
7. Методи формування вокальної майстерності на основі резонансного співу / Н. Павлюк та ін. *Інноваційна педагогіка*. 2023. Вип. 55. Т. 3. С. 100–104.
8. Стахевич О. Основи вокальної педагогіки. Ч. 1 : Природно-наукові теорії сольного співу : Курс лекцій. Суми : СумДПУ ім. А.С.Макаренка, 2002. 92 с.
9. Тоцька Л. Методичні засади удосконалення вокальної підготовки майбутніх учителів музики : автореф. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2010. 24 с.

10. Ушакова О. Інтерактивні методичні підходи вокальної підготовки до практики навчання естрадному співу. *Академічні візії*. 2022. № № 8–9. С. 3–17.
11. Vocal exercise may attenuate acute vocal fold inflammation / K.V. Abbott et al. *Journal of Voice*. 2012. № 26 (6). P. 814–824.
12. Effects of vocal function exercises: A systematic review / V. Angadi et al. *Journal of Voice*. 2019. № 33 (1). P. 124–137.
13. Semioccluded vocal tract exercises : literature review / C.A. Cielo et al. *Revista CEFAC*. 2013. № 15. P. 1679–1689.
14. Milbrath R.L., Solomon N.P. Do vocal warm-up exercises alleviate vocal fatigue? *Journal of Speech Language and Hearing Research*. 2003. Vol. 46. P. 422–436.
15. The value of vocal function exercises in the practice regimen of singers / J.W. Sabol et al. *Journal of Voice*. 1995. № 9 (1). P. 27–36.
16. Vocal function exercises for presbylaryngis: a multidimensional assessment of treatment outcomes / C. Sauder et al. *Annals of Otolaryngology, Rhinology & Laryngology*. 2010. № 119 (7). P. 460–467.
17. Efficacy of vocal function exercises as a method of improving voice production / J.C. Stemple et al. *Journal of voice*. 1994. № 8 (3). P. 271–278.
18. Tamplin J. A pilot study into the effect of vocal exercises and singing on dysarthric speech. *Neuro Rehabilitation*. 2008. № 23 (3). P. 207–216.
19. The impact of vocal warm-up exercises on the objective vocal quality in female students training to be speech language pathologists / K.M. Van Lierde et al. *Journal of Voice*. 2011. № 25 (3). P. 115–121.

References:

1. Antoniuk, V. Orfoepiia u khudozhnomu spivi [Orthoepy in artistic singing]. K.: Ukrainska idea, 1999. 24 s. [in Ukrainian].
2. Vasylenko, L.M. Vzaiemodiia vokalnoho i metodychnoho komponentiv u protsesi profesiinoi pidhotovky maibutnoho vchytelia muzyky [The interaction of vocal and methodical components in the process of professional training of the future music teacher] : avtoref. ... kand. ped. nauk: 13.00.02. Kyiv, 2003. 20 p. [in Ukrainian].
3. Vozniuk, O. Metody vokalnoho navchannia v klasi solnoho spivu [Methods of vocal training in the class of solo singing]. *Pedahohichna osvita*. 2016. S. 31–34 [in Ukrainian].
4. Hunko, N.O. Innovatsiini aspekty vokalno-metodychnoi pidhotovky maibutnoho pedahoha-muzykanta [Innovative aspects of vocal-methodical training of the future teacher-musician]. *Naukovi zapysky Kirovohradskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Vynnychenka*. Seriiia “Pedahohichni nauky”. 2017. № 155. S. 51–55 [in Ukrainian].
5. Danylchuk, O. Aktualnist fonetychnoho metodu v protsesi vykhovannia spivaka vykonavtsia [The relevance of the phonetic method in the process of educating a singer-performer]. *Molodyi vchenyi*. 2019. № 10 (74). S. 53–56 [in Ukrainian].
6. Kolos, M.H. Metodichni aspekty vokalnoi pidhotovky maibutnoho vchytelia muzyky [Methodical aspects of vocal training of the future music teacher]. *Humanitarnyi visnyk Derzhavnoho vyshchoho navchalnoho zakladu “Pereiaslav-melnytskyi derzhavnyi pedahohichniyi universytet im. H. Skorovody”*. *Pedahohika. Psykholohiia. Filosofiiia*. 2015. Vyp. 36. S. 60–68 [in Ukrainian].
7. Pavliuk, N.M., Pavlichuk, V.I., Mishchenko, Z.O. Metody formuvannia vokalnoi maisternosti na osnovi rezonansnoho spivu [Methods of forming vocal skills based on resonant singing]. *Innovatsiina pedahohika*. 2023. Vyp. 55. T. 3. S. 100–104 [in Ukrainian].
8. Stakhevych, O.H. Osnovy vokalnoi pedahohiky. Ch. 1: Pryrodno-naukovi teorii solnoho spivu. Kurs lektsii [Fundamentals of vocal pedagogy. Part 1: Natural and scientific theories of solo singing. Course of lectures]. Sumy : SumDPU im. A.S. Makarenka, 2002. 92 s. [in Ukrainian].
9. Totska, L.O. Metodichni zasady udoskonalennia vokalnoi pidhotovky maibutnikh uchyteliv muzyky [Methodical principles of improving the vocal training of future music teachers] : avtoref. ... kand. ped. nauk: 13.00.02. Kyiv, 2010. 24 p. [in Ukrainian].
10. Ushakova, O.A. Interaktyvni metodichni pidkhody vokalnoi pidhotovky do praktyky navchannia estradnomu spivu [Interactive methodical approaches of vocal training to the practice of teaching pop singing]. *Akademichni vizii*. 2022. № № 8–9. S. 3–17 [in Ukrainian].
11. Abbott, K.V., Li, N.Y., Branski, R.C., Rosen, C.A., Grillo, E., Steinhauer, K., & Hebda, P.A. (2012). Vocal exercise may attenuate acute vocal fold inflammation. *Journal of Voice*, 26 (6), pp. 814–824 [in English].
12. Angadi, V., Croake, D., & Stemple, J. (2019). Effects of vocal function exercises: A systematic review. *Journal of Voice*, 33 (1), pp. 124–136 [in English].
13. Cielo, C.A., Lima, J.P.D.M., Christmann, M.K., & Brum, R. (2013). Semioccluded vocal tract exercises: literature review. *Revista CEFAC*, 15, pp. 1679–1689 [in English].
14. Milbrath, R.L., & Solomon, N.P. (2003). Do vocal warm-up exercises alleviate vocal fatigue? *Journal of Speech Language and Hearing Research*. Vol. 46. pp. 422–436 [in English].
15. Sabol, J.W., Lee, L., & Stemple, J.C. (1995). The value of vocal function exercises in the practice regimen of singers. *Journal of Voice*, 9 (1), pp. 27–36 [in English].
16. Sauder, C., Roy, N., Tanner, K., Houtz, D.R., & Smith, M.E. (2010). Vocal function exercises for presbylaryngis: a multidimensional assessment of treatment outcomes. *Annals of Otolaryngology, Rhinology & Laryngology*, 119 (7), pp. 460–467 [in English].

17. Stemple, J.C., Lee, L., D'Amico, B., & Pickup, B. (1994). Efficacy of vocal function exercises as a method of improving voice production. *Journal of voice*, 8 (3), pp. 271–278 [in English].
18. Tamplin, J. (2008). A pilot study into the effect of vocal exercises and singing on dysarthric speech. *Neuro Rehabilitation*, 23 (3), pp. 207–216 [in English].
19. Van Lierde, K.M., D'haeseleer, E., Baudonck, N., Claeys, S., De Bodt, M., & Behlau, M. (2011). The impact of vocal warm-up exercises on the objective vocal quality in female students training to be speech language pathologists. *Journal of Voice*, 25 (3), pp.115–121 [in English].

МІКРОХРОМАТИКА: ПОШУК НОВИХ ЗВУКОВИХ МОЖЛИВОСТЕЙ У ФЛЕЙТОВІЙ МУЗИЦІ

Новосадов Ярослав Григорович,

викладач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії
Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського
ORCID ID: 0000-0002-6484-9914

У статті розглянуто мікрохроматику як одну з найбільш популярних технік у музичних композиціях XX–XXI століть, що вивчає тонові відношення, які виходять за рамки традиційної темперованої системи й охоплюють надзвичайно малий інтервал між звуками. Також розглянуто композиторський внесок у розвиток флейтового мистецтва.

У межах статті автором досліджено історичний контекст розвитку мікрохроматики у XX столітті, проаналізовано основні принципи мікрохроматичної музики та перспективи подальших досліджень. У галузі дослідження мікрохроматики в сучасному музикознавстві розглянуто праці визначних дослідників, що відомі своїми внесками в теорію музики та питання мікрохроматики. Серед них такі: Д. Стюарт, К. Манкопф, Д. Тимочко, Д. Мандельбаум, а також роботи в контексті виконавства на духових інструментах зарубіжних авторів – Д. Плейфолда, Ж. Оттетера, Й. Кванца, Й. Тромліца, Т. Бьома, Л. Лоренцо, українських – Є. Качмарика, І. Єрмака, Я. Карп'яка.

Автором розкрито мікрохроматику як мелізматичну та ладову систему. Детально розглянуто застосування техніки мікрохроматики у виконанні музики на флейті та визначено технічні аспекти та творчі можливості, які відкриває дана техніка для флейтистів. У статті розкриваються методи нестандартного звуковидобування, а також досягнення різноманітних варіантів зміни тембру чи звучання інструмента, створення нових звукових ефектів і їхньої виразності у виконанні. Проблема мікрохроматики володіє широкими можливостями для подальших досліджень, включаючи розвиток нових теоретичних моделей, розроблення нових методів запису й аналізу мікротонових музичних структур тощо. В цілому загалом, дослідження мікрохроматики в сучасному музикознавстві відкривають нові горизонти для розуміння музичної творчості та сприяють розвитку новаторських підходів до музичного мистецтва.

Ключові слова: мікрохроматика, звук, флейта, музичне мистецтво, композиторська техніка, виконавство, XX століття.

Novosadov Yaroslav. Microchromatics: the search for new sound possibilities in flute music

The article examines microchromatics as one of the most popular techniques in musical compositions of the XX–XXI centuries, which studies tonal relationships that go beyond the traditional tempered system and include extremely small intervals between sounds. The composer's contribution to the development of flute art is also considered.

Within the scope of this article, the author investigated the historical context of the development of microchromatics in the XX century, analyzed the main principles of microchromatic music and the prospects for further research. In the field of microchromatics research in modern musicology, the works of prominent researchers known for their contributions to music theory and the issue of microchromatics are considered. Among them – D. Stewart, K. Mankopf, D. Tymochko, D. Mandelbaum, and works in the context of performance on wind instruments by foreign authors – D. Playfold, J. Otteter, J. Kvantz, J. Tromlitz, T. Böhm, L. Lorenzo, and Ukrainians – E. Kachmarika, I. Yermak, Ya. Karpyak.

The author revealed microchromatics as a melismatic and modal system. The application of the microchromatic technique in the performance of music on the flute is considered in detail, and the technical aspects and creative possibilities that this technique opens up for flutists are defined. The article reveals the methods of non-standard sound production, as well as the achievement of various options for changing the timbre or sound of the instrument, creating new sound effects and their expressiveness in performance. The problem of microchromatics has wide opportunities for further research, including the development of new theoretical models, the development of new methods of recording and analyzing microtonal musical structures, etc. In general, the research of microchromatics in modern musicology opens up new horizons for understanding musical creativity and contributes to the development of innovative approaches to musical art.

Key words: microchromatics, sound, flute, musical art, composition technique, performance, XX century.

Вступ. Дослідження мікрохроматики в музиці охоплює як теоретичні, так і практичні аспекти. Зокрема, проблему сприйняття й інтерпретації мікротональних інтервалів, складність нотації, інструментальної адаптації й інтеграції в музичну освіту. Оскільки мікротональна музика продовжує розвиватися та набувати популярності, пошук інноваційних рішень для цих проблем сприятиме її подальшому розвитку. Незважаючи на те, що композитори XX–XXI ст. часто використовували мікрохроматику у своїх композиціях, дане питання і досі залишається малодослідженим. В основному провідні праці в області мікрохроматики написані

англійською, французькою, італійською та німецькою мовами, що ускладнює процес їх вивчення в Україні. Що стосується флейтового виконавства, зауважимо, що методичні рекомендації для виконання мікрохроматичної музики потребують більш детального опису. Сказане визначає актуальність даної статті.

Матеріали та методи. Вивчення мікроінтервалів належить до сфери музикознавства, теорії музики, акустики та психоакустики. Специфіка статті зумовила необхідність вивчення музично-теоретичних і методичних робіт науковців XX–XXI ст. Серед них такі: Д. Стюарт, К. Манкопф, Д. Тимочко, Д. Мандель-

баум. На наш погляд, варто відзначити німецького фізика та психоакустика Е. Терхардта, який проводив дослідження в галузі психоакустики, зокрема і сприйняття висоти. Німецький композитор і музикознавець К.-Ш. Манкопф брав участь у дослідженні мікротональності в сучасній музиці. Його композиції часто включають мікроінтервали, а його наукова робота заглиблюється в теоретичні аспекти мікротональної музики. Американський музичний теоретик і композитор Д. Тимочко досліджував альтернативні системи налаштування. Його робота розкриває математичні аспекти мікротональності, сприяє розумінню зв'язків між висотою тону в нетрадиційних гамах. Американський композитор і теоретик Д. Мандельбаум також досліджував проблеми мікротональності й альтернативні системи налаштування. Його робота сприяє теоретичному розумінню мікроінтервалів і їх застосування в композиції. Значна кількість досліджень присвячена виконавству на духових інструментах (В. Апатського), особливостям музичної флейтової практики (І. Єрмак), аналізу історичної еволюції та сучасних тенденцій флейтової музики (А. Карп'як).

Мета статті – дослідження особливостей мікрохроматичної музики в контексті флейтового виконавства.

Результати. ХХ–ХХІ ст. стали періодом розквіту різноманітних стилів та напрямів професійної музики, глибокої трансформації системи музичного мислення. Це період відходу від традиційних тональних структур, упровадження експериментальних рішень у музичні композиції. Мікрохроматична музика передбачає використання мікротонів, тобто інтервалів, менших за ті, які традиційно використовуються в західній музиці. Такий підхід часто асоціюється з авангардними й експериментальними жанрами. Термін «мікрохроматика» з'явився в контексті дослідження надзвичайно малих висот звуку в музиці [6].

«Мікрохроматика» та «мікротональність» є тісно пов'язаними термінами, що стосуються дослідження менших інтервалів між висотами, ніж ті, які традиційно трапляються в західній музиці. У музикознавстві мікрохроматика трактується як інтервальна система, яка містить мікроінтервали, тобто інтервали, які складаються менше ніж з півтону. У європейській музиці термін «мікрохроматика» не вживається, натомість застосовують поняття «мікротональна музика» [9]. Оскільки мікротональність стала ширшим терміном, поняття «мікрохроматика» використовується для підкреслення тонких градацій і складних варіацій висоти, досліджуваних у цих музичних композиціях.

Деякі музикознавці та композитори вживають терміни «мікрохроматика» та «мікротональна музика» як синоніми. [7]. У низці європейських мов використовуються свої терміни на позначення того ж музичного феномену. Так, у Німеччині, Австрії, Чехії починаючи з перших десятиліть ХХ ст. і дотепер поширений термін “Viertelton-Musik”, а тип інтервальної структури, що лежить в основі такої музики, називається “Viertelton-System”. В італійській літературі вживається термін “microtonalismo” тощо.

Загалом всю мікрохроматику можна розділити на мелізматичну та ступеневу. Мелізматична мікрохроматика сприймається слухачем як видозміна діатонічного або хроматичного ступеня, тоді як ступенева мікрохроматика має статус інтервальної системи в один ряд із діатонікою та хроматикою. Варто відзначити проблему інтонування мікроінтервалів, бо музикантам, які виховані у традиціях європейської музики, мікрохроматика буде нагадувати радше нестройне, фальшиве звучання [9].

Для музичного мистецтва ХХ ст. мікрохроматика стала явищем, яке набувало все більшої популярності. Композитори, які шукали нове звучання, міцно закріпили мікрохроматику в мові сучасної музики. У творчості таких композиторів, як Г. Грассль, К. Хубер, А. Хаба, Х. Карильйо, мікрохроматика стала важливою рисою стилю. З мікроінтервалами також експериментували П. Булез, Ч. Айвз, К. Пендеревський та інші відомі композитори.

Одним із початківців західного мікротонального дослідження був американський композитор Ч. Айвз. У своїх композиціях він додав мікротональні елементи, щоб створити унікальні тональні кольори та відчуття дисонансу. Створені Ч. Айвзом нетрадиційні системи заклали основу для того, щоб майбутні композитори заглибились у можливості, які пропонує мікрохроматика [10].

Розвиток мікрохроматики тісно пов'язаний із створенням нових музичних інструментів, проте виконання мікрохроматики можливе також і на традиційних музичних інструментах. Зокрема, на струнних інструментах, фортепіано також, використовується скордатура, тобто перестройка струн. Проте на струнних інструментах можна виконувати будь-які інтервали без використання перестройки, уся складність виконання мікрохроматики полягає в точні інтонації. За таким же принципом можна використовувати принцип мікрохроматики на духових музичних інструментах, наприклад на тромбоні, за допомогою куліси [7].

Зупинимось детальніше на застосуванні мікрохроматики у флейтовому мистецтві. Відзначимо, що флейтисти, як і інші інструменталісти, часто досліджують нетрадиційні прийоми гри, щоб розширити виразні можливості своїх інструментів. Шляхом регулювання амбушюру флейтисти можуть видобувати високі звуки, які виходять за межі звичайного діапазону висоти флейти та можуть створювати незвичайні звукові ефекти. Подібно до інших духових інструментів, флейтисти можуть видобувати кілька висот одночасно, регулюючи свій амбушюр і аплікатуру. Особливу увагу варто зосередити на принципах видобування мікрохроматичних звуків. Зокрема, існує декілька способів видобування мікроінтервалів на флейті. «Амбушюрний спосіб мікроінтервальної інтонації» досить детально описує у своїй школі І. Кванц ще в епоху Бароко. Проблема барочної флейти полягала в нерівномірній темперації. Наприклад ноти Bb та A# мали різну висоту, Bb була на 1/9 тону вище за A#. Природа амбушюрного регулювання інтонації полягає в повороті від себе або до себе

губного отвору. Таким шляхом можна було досягнути підвищення або пониження звуку» [7].

Ще одним способом видобування мікрохроматичних звуків є принцип нетрадиційної аплікатури. В основі нетрадиційної аплікатури для мікрохроматики лежать 3 акустичні принципи, перший із яких – принцип «вилочної аплікатури», який утілюється пониженням тону, якщо, окрім звичайної аплікатури, закривається один або декілька отворів, розташованих нижче. Другий принцип – «передування», тобто видобування звука-обертону, та третій принцип – використання дублюючих клапанів. Натисканням обидвох клапанів ми досягаємо додаткового підвищення або пониження тону [6]. Деякі флейтисти використовують спеціально розроблені чвертьтонові флейти з додатковими клапанами або модифікаціями для полегшення гри чвертьтонові. Ці інструменти забезпечують більшу гнучкість для виконавців, які вивчають мікротональну музику.

Мікротональна музика часто спричиняє проблеми з нотним записом, оскільки композитори мають точно передати бажані висоти й інтервали. Це може передбачати використання спеціальних символів або альтернативних систем позначень для представлення мікротональних елементів.

Композитори, які пишуть музику для флейти з використанням мікротонів, сприяють розширенню діапазону та можливостей інструмента. Зокрема, американський композитор Е. Сімс зробив значний внесок у мікротонову музику. Його композиції для флейти, як-от “Density 21.5”, досліджують новий тембр, пропонують флейтистам можливості для інтерпретації в умовах мікротональної музики. Італійський композитор С. Скіарріно відомий своїми авангардними композиці-

ями, які часто включають розширені техніки та мікротональні елементи. Його твори для флейти, зокрема “Il cerchio Tagliato dei suoni”, досліджують новий звуковий характер флейти за допомогою мікротональності та тембру [6].

Однією з найбільш знакових постатей є Я. Кларк – британський флейтист і композитор, відомий своїм інноваційним внеском у сучасну флейтову музику. Хоча Я. Кларк досліджував різноманітні техніки та нетрадиційні методи гри, зокрема й мультифонику та перкусійні ефекти, він не отримав широкого визнання за роботу в мікротональній музиці. Його композиції часто вирізняються ритмічною складністю, унікальними тембральними ефектами та багатю палітрою розширених прийомів гри на флейті. Деякі з його відомих творів, як-от “The Great Train Race”, “Hypnosis” і “Zoom Tube”, ставлять перед виконавцями завдання досліджувати виразні можливості інструмента за межами традиційних рамок. Хоча Я. Кларк зосереджувався на розширенні технічних і виразових меж флейти, його робота не обмежується тільки мікротональними системами.

Висновки. Отже, професійна музика ХХ–ХХІ ст. зазнала захопливої еволюції, що характеризується відходом від тональних норм, включенням глобальних впливів, експериментуванням з електронними елементами та прагненням до міждисциплінарної співпраці. Композитори цієї епохи, охоплені духом новаторства, розширили межі музичного вираження, залишили тривалу спадщину, яка продовжує впливати на сучасні композиції. Дослідження мікротональної музики є динамічною сферою, де виконавці та композитори постійно розширюють межі в мікротональному спектрі.

Література:

1. Апатський В. Основи теорії і методики духового музично-виконавського мистецтва. Київ : НАМУ ім. П. Чайковського, 2006. 432 с.
2. Єрмак І. Особливі прикраси у флейтовому виконавському мистецтві ХVІІІ ст. Можливості їх використання та техніка виконання на сучасному інструменті. *East European Scientific Journal*. Варшава, 2018. Вип. 11 (39). С. 11–17.
3. Карпак А. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (ХІХ–ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Львів, 2002. 19 с.
4. Качмарчик В. Реформа Т. Бьома (до проблеми дослідження механіко-акустичної системи флейти). *Музичне мистецтво* : збірник наукових статей Донецької державної музичної академії імені С.С. Прокоф'єва. Донецьк, 2004. Вип. 4. С. 218–227.
5. Новосадов Я., Мозгальова Н. Історія становлення флейтового мистецтва. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова*. Серія 14. Вип. 29. 2023. С. 222–229.
6. Herzog M. Microtonal Explorations: A Comprehensive Guide. London : Routledge, 2019. 302 s.
7. Kauffman H. Microtonal Approaches in Avant-Garde Jazz. *Journal of Musicology*. 2016. № 32 (4). P. 567–584.
8. Kushnir A. Kyiv flute performance school: main principal. URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/view-ByFileId/747937.pdf> (дата звернення: 02.12.2023)
9. Martinez E. Microtonal Guitar Techniques: A Comprehensive Guide. Nashville : Mel Bay Publications, 2021. 408 s.
10. Park J. Microtonal Approaches in Contemporary Korean Art Music. *In Proceedings of the World Conference on Music Research*. Cambridge Scholars Publishing, 2020. P. 112–125
11. Schneider E. The Microtonal Guitar: Design, Techniques, and Repertoire. Berlin : Springer, 2017.
12. Zheng Q., Lee S.Y. A Comparative Analysis of Microtonal Scales in East Asian Traditional Music. *Asian Music*. 2017. № 48 (2). P. 45–62.

References:

1. Apatskyi, V. *Osnovy teorii i metodyky dukhovoho muzychno-vykonavskoho mystetstva* [Fundamentals of the theory and methodology of spiritual music and performance art]. Kyiv: NAMU im. P. Chaikovskoho, 2006. 432 s. [in Ukrainian].

2. Yermak, I. Osoblyvi prykrasy u fleitovomu vykonavskomu mystetstvi XVIII st. Mozhyvosti yikh vykorystannia ta tekhnika vykonannia na suchasnomu instrumenti [Special decorations in flute performance art of the 18th century. Possibilities of their use and performance technique on a modern instrument]. *East European Scientific Journal*. Vyp. 11 (39). Varshava, 2018. S. 11–17 [in Ukrainian].
3. Karpiak, A. Ya. Fleitove mystetstvo v muzychnii kulturi Lvova (XIX–XX st. [Flute art in the musical culture of Lviv (XIX–XX centuries)]. Avtor. dys. kand. mystetstvozn. LNMA im. M. Lysenka. Lviv, 2002. 19 s. [in Ukrainian].
4. Kachmarchyk, V. Reforma T. Boma (do problemy doslidzhennia mekhaniko-akustychnoi systemy fleity) [T. Böhm's reform (to the problem of studying the mechano-acoustic system of the flute)]. *Muzychne mystetstvo: zb. nauk. st. Donetskoï derzhavnoi muzychnoi akademii im. S.S. Prokofieva*. Donetsk, 2004. Vyp. 4. S. 218–227 [in Ukrainian].
5. Novosadov, Ya., Mozghalova, N. Istoriia stanovlennia fleitovoho mystetstva [The history of the development of flute art]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. Drahomanova. Serii 14*. Vyp. 29. 2023. S. 222–229 [in Ukrainian].
6. Herzog, M. *Microtonal Explorations: A Comprehensive Guide*. London: Routledge, 2019. 302 s. [in Ukrainian].
7. Kauffman, H.R. (2016). *Microtonal Approaches in Avant-Garde Jazz*. *Journal of Musicology*, 32 (4), 567–584.
8. Kushnir A. *Kyiv flute performance school: main principal*. URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/747937.pdf> (data zvernennia: 02.12.2023) [in Ukrainian].
9. Martinez, E.L. (2021). *Microtonal Guitar Techniques: A Comprehensive Guide*. Nashville: Mel Bay Publications [in English].
10. Park, J.H. (2020). *Microtonal Approaches in Contemporary Korean Art Music*. In *Proceedings of the World Conference on Music Research* (pp. 112–125). Cambridge Scholars Publishing [in English].
12. Schneider, E.A. (2017). *The Microtonal Guitar: Design, Techniques, and Repertoire*. Berlin: Springer [in English].
12. Zheng, Q., & Lee, S.Y. (2017). *A Comparative Analysis of Microtonal Scales in East Asian Traditional Music*. *Asian Music*, 48 (2), 45–62 [in English].

НОВІ МЕТОДИ ФОРМУВАННЯ ЗВУКОВИСОТНОСТІ НА СТРУННО-СМИЧКОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ ІЗ ВИКОРИСТАННЯМ РОЗШИРЕНИХ ТЕХНІК

Островський Станіслав Стефанович,

аспірант

Навчально-наукового інституту культури і мистецтв

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ORCID ID: 0000-0001-6418-7124

У статті висвітлено використання обертонових прийомів гри на струнних інструментах, які останнім часом стали невід'ємною складовою частиною композиторської техніки в музиці другої половини XX – початку XXI століття. Техніки звуковидобування, що засновані на акустичному феномені натурального звукоряду, з його фізичними властивостями, використовуються сучасними композиторами як художній прийом, з одного боку, та як ладо-гармонічна форми організації музичного матеріалу, з іншого. На основі акустичних закономірностей обертонового ряду зроблено спробу пояснити деякі особливості сонористичної гармонії та різні підходи у формуванні звукових текстур у композиції, основним чинником розвитку та структури якої є тембр.

Звуковисотність сонористичного комплексу по суті стає результативною, тобто прямим наслідком маніпуляцій із звуковидобуванням обертонів на інструменті. У цьому сенсі нову гармонію, що утворюється в результаті цих маніпуляцій, можна вважати «обертоновою гармонією». Це надає підстави виробляти нові підходи до розуміння й аналізу сучасних сонористичних партитур. Інакше кажучи, ці обертонові техніки є альтернативною спектральній музиці. Розширені інструментальні техніки отримали широке застосування у творчості таких композиторів, як С. Шарріно, Р. Саундерс, Т. Хосокава, Дж. Крам, Б. Фуррер, Г. Лагенман та інші. У їхній творчості нові інструментальні методи істотно впливають на формування складних текстур, які становлять звуковисотну та темброву складову частину звукових комплексів, а також є прийомами фактурного розвитку. У такому разі в контексті аналізу сонорної вертикалі стосовно зазначених “extended techniques” виправдано вжити термін «темброфактура».

Ключові слова: сучасна композиція, сучасна академічна музика, сонористика, акустика, розширені техніки, обертоновий ряд, гармоніки, мультифоніки, фактура, флажолети, спектр звука, тембр.

Ostrovskiy Stanislav. New methods of pitch formation on stringed instruments using overtone techniques

The article highlights the use of overtone techniques of playing stringed instruments, which have recently become an integral part of the compositional technique in the music of the second half of the 20th – beginning of the 21st century. Sound production techniques, based on the acoustic phenomenon of the natural scale with its certain physical properties, are used by modern composers as an artistic technique on the one hand, and as a ладо-harmonic form of organization of musical material on the other. On the basis of the acoustic regularities of the overtone series, an attempt has been made to explain some features of sonoristic harmony and different approaches in the formation of sound textures in a composition, the main factor in the development and structure of which is the timbre.

The pitch of the sonorous complex essentially becomes effective, i.e., a direct consequence of certain manipulations with the sound production of overtones on the instrument. In this sense, the new harmony formed as a result of these manipulations can be considered “overtone harmony”. This provides grounds for developing new approaches to the understanding and analysis of modern sonoristic scores. In other words, these overtone techniques are some alternative to spectral music. Advanced instrumental techniques were widely used in the work of such composers as S. Charrino, R. Saunders, T. Hosokawa, J. Crum, B. Furrer, G. Lagenman, and others. In their work, new instrumental methods have a significant impact on the formation of complex textures, which in turn constitute both the pitch and timbre component of sound complexes, and are techniques of textural development. In this case, in the context of the analysis of the sonorous vertical in relation to the specified “extended techniques”, it is justified to use the term “timbre texture”.

Key words: modern composition, modern academic music, sonoristics, acoustics, advanced techniques, overtone series, harmonics, multiphonics, texture, flagolets, sound spectrum, timbre.

Вступ. Розширені техніки звуковидобування, що є предметом вивчення в даній статті, англійською прийнято називати “extended techniques”, але останнім часом усе більше вживається термін «нові інструментальні техніки». Ці техніки були відкриті композиторами в основному у другій половині XX – на початку XXI ст. В узагальненому сенсі вони являють собою альтернативні прийоми звуковидобування, які кардинально відрізняються від традиційних. Це саме ті прийоми, які слухач ідентифікує як незвичні, оригінальні, ті, що виходять за межі загальновідомих, нормативних (ordinario) прийомів гри (базовий набір штрихів і артикуляцій).

Натепер запроваджена вже велика кількість альтернативних прийомів звуковидобування, і майже кожен сучасний композитор знаходить все нові і нові прийоми, як із визначеною, так і з невизначеною висотою тону (переважно шумові та перкусійні). Останніми десятиліттями все більше привертають увагу композиторів мультифоніки й обертонові прийоми гри, що засновуються на спектральній складовій частині звуку, тобто на натуральних (нетемперованих) частотах. Однак у сучасному музикознавстві цим «обертоновим ефектам» гри на струнно-смичкових інструментах не приділено належної уваги науковців.

Матеріали та методи. Нині відомо обмаль теоретичних робіт, присвячених проблемам сучасних

композиторських технік, особливо в галузі сонорної композиції. Важливим аспектом, що розвинувся в академічній музиці кінця ХХ – початку ХХІ ст., є практики творчого співробітництва, які діють між виконавцями та композиторами, оскільки розмаїтість композиторських стилів призвела до порівняно різноманітного розширення технічних можливостей і вимог. Це зумовило появу низки публікацій, які стали актуальними як для виконавців, так і для композиторів. Авторами досліджень у галузі тембру та нових прийомів звуковидобування є: Пітер Віл (Peter Veale) [4], Елен Феллоуфілд (Ellen Fallowfield) [5; 9; 10], Валері Велбенкс (Valerie Welbanks) [6], Каспар Йоханнес Вальтер (Caspar Johannes Walter) [7; 8] та інші. Деякою мірою цих питань у своїх працях торкалися українські музикознавці А. Загайкевич [1], А. Шаріна [2], Г. Юферова [3].

Мета статті – розглянути феномен обертонових технік звуковидобування на струнно-смичкових інструментах, висвітлити принципи та прийоми їх використання, встановити їхню роль як складової частини композиторської техніки у формуванні звуковисотності та фактури в сонористичній композиції.

Методологія наукової розвідки ґрунтується на комплексному підході, заснованому на практичному

й аналітичному методах, зокрема музикознавчого аналізу партитур. Іншими методами в роботі є загальнонаукові теоретичні – систематизація (класифікація), узагальнення, та практичні – збір інформації й описування.

Результати. Опановуючи обертонову природу музики, сучасний композитор звертається до тембральної сторони звуку, використовує те, що становить здебільшого перші 16 обертонів – ті «незвичні звучання», відомі як гармоніки, обертони, флажолети на струнних інструментах або обертоновий ряд мідних духових тощо. Утіленням колористичних властивостей натурального звукоряду стали саме розширені техніки гри на інструментах.

1. Натуральні та штучні гармоніки на струнно-смичкових інструментах

Натуральні флажолети: використовуються як окремі ноги на різних інструментах і в різних видах артикуляції, і в різних видах глісандо, що виконуються на відкритих струнах струнно-смичкових інструментів.

Валері Велбенкс у своїй дисертації “Foundations of Modern Cello Technique; Creating the Basis for a Pedagogical Method” дає практичні вказівки з вилучення всіх можливих гармонік на віолончелі [3; 6]:

Exercise 1: Harmonics 1-16 (upper half of the string)

Play all of these notes by lightly placing the left-hand second finger at the pitch indicated by the diamond note-head. Play at a *mezzo forte* dynamic, taking care that the bow moves closer to the bridge as the notes get higher in pitch. All of these harmonics sound at the same pitch as indicated by the note-head.

Одним із найяскравіших композиторів, який використовує переважно обертонові розширені техніки, є італійський митець Сальваторе Шаріно. У своїй музиці він звів майже в абсолют застосування обертонового спектра звуку. По суті, уся музика С. Шаріно – це такий собі тотальний обертоновий музичний усесвіт. Побудована переважно на обертонах, його музика цілком відповідає його натуралістичній концепції.

С. Шаріно досить рясно використовує обертонові розширені техніки, як-от натуральні та штучні флажолети, гармонічні трелі, флажолетні глісандо та мультифоніки.

Надзвичайний інтерес в музиці С. Шаріно становить абсолютно унікальна трактовка струнних інструментів – у партитурах композитора партії струнно-смичкових записані майже суто натуральними та штучними флажолетами [11]:



Salvatore Sciarrino. 6 Capricci for violin solo

Оскільки виконавець не притискає ноту пальцем до грифа, а лише легко торкається струни, граючи натуральний флажолет, звук, що виникає, відрізняється за висотою від записаного, проте має з ним природний акустичний зв'язок. Саме цей акустичний зв'язок між зафіксованою висотою ноти на лінійці нотного стана (отже, і місцем

притискання пальця до струни) та результативним звучанням флажолету і є втіленням філософської натуралістичної концепції С. Шаріно в його власному підході до звуковисотності. Нота, яка звучить, є в деякому сенсі «обертонною тінню» тієї ноти, яка виконується традиційним засобом на даному відрізку струни.



Такий «прихований вимір життя», деяка ефемерність звучання, без применшення, стали основою звуковисотності в музиці С. Шаріно. Варто зазначити, що композитор фіксує натуральні гармоніки не тільки у вузлових точках струни, а й в інших, так би мовити, «непіфагорійських зонах», де, здавалося б, неможливо витягти флажолет. Але в цих зонах усе ж таки виникають досить непередбачувані звучання високих гар-

монік, фізика яких пов'язана з фактором розщеплення тону, що утворює феномен мультифоніки на струні. Природу таких складних звукових комплексів сам композитор постійно досліджує у співпраці з виконавцями.

Іноді композитори фіксують фактичну звуковисотність цих натуральних гармонік на додатковому нотному стані. Такий спосіб нотної фіксації властивий фінській композиторці Кайї Сааріахо:

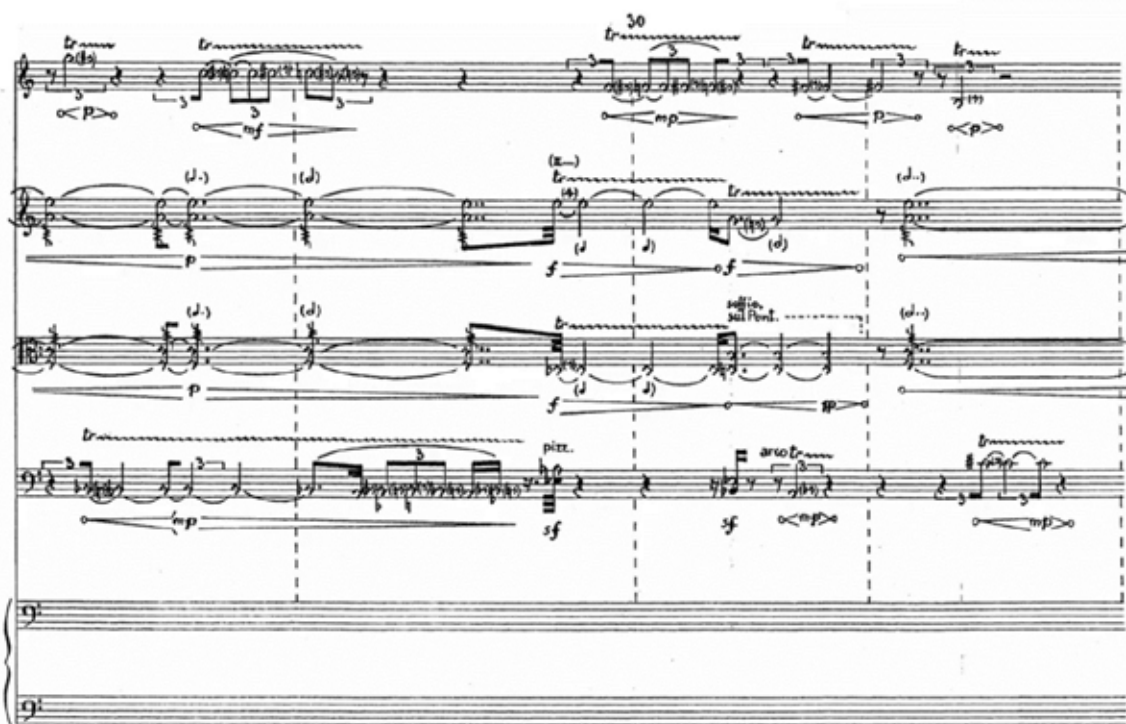


Kaija Saariaho. Spins and Spells for Cello Solo (1996)

У музиці С. Шаріно найчастіше спостерігаємо специфічне формування сонорних комплексів, у яких переважно проявляються гармонічні складники, що виникають безпосередньо з основних гармонік відкритих струн струнно-смичкових інструментів. Найстабільніші гармоніки, які формуються на відкритій струні, обмежені сьомим обертоном включно. Сукупність усіх відкритих струн струнно-смичкових інструментів дає лише п'ять звукових висот – мі, ля, ре, соль і до. Шляхом побудови натурального гармонічного ряду включно до сьомого обертону на основі кожного із зазначених п'яти звуків

і наступним поєднанням цих гармонік виникає майже хроматична гамма. Єдиним відсутнім звуком у цій гаммі є звук «мі-бемоль», який С. Шаріно часто впроваджує у свої твори шляхом використання штучних флажолетів.

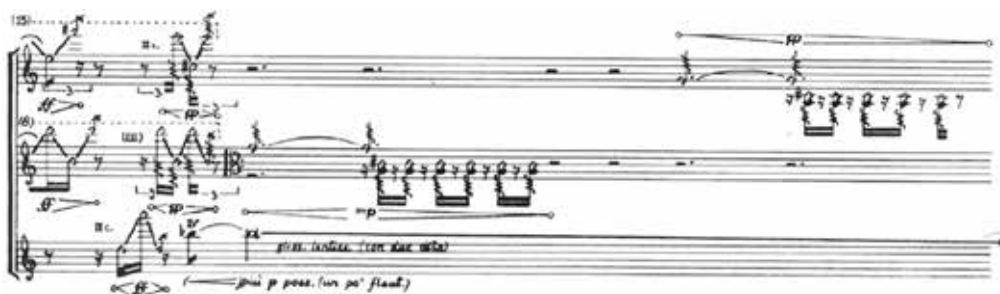
Застосовуючи техніку штучних флажолетів, Сальватор Шаріно також інтегрує в музичний твір ті висоти, які в деяких октавах недоступні для реалізації за використання лише натуральних гармонік. Отже, цей прийом надає можливість, залишаючись поза темперацією, створювати складні музичні структури з урахуванням дванадцятитонові системи:



Salvatore Sciarrino. *Le ragioni delle conchiglie* (1986) for quintet

Флажолетні глісандо – глісандо з використанням натуральних флажолетів, інакше “harmonic glissando”. Це не є глісандо у прямому розумінні, із плавною зміною висоти тону (як це властиво звичайному глісандо), а по суті є арпеджіо з натуральних гармонік, за якого висота тону змінюється від одного обертону до іншого. Сальватор Шаріно систематично застосовує прийом накладання флажолетного глісандо на різних струнах інструментів, які грають одночасно, що в результаті створює досить складну спектральну

гармонію. Спектральна природа цієї гармонії також обґрунтована тим чинником, що палець проходить через всі «точки дотику» струни, тому, за визначених умов розташування, кута та сили натискання смичка, у зонах між точками натуральних флажолетів і виникають ті непередбачувані високі гармоніки. Досить часто композитор застосовує парне глісандо з використанням двох струн інструмента. Відповідно, у різних інструментів глісандо може мати різноспрямований рух:



Salvatore Sciarrino. *Codex purpureus* (1983)

Не можна говорити про абсолютну, тотальну натуральність звуковисотності С. Шаріно й інших подібних технік, навіть коли використовуються суто натуральні гармоніки. Це можливо тільки на одній відкритій струні, тому що у співвідношенні з її основною частотою інші гармоніки будуть натуральними частотами. Наприклад, якщо на струні «До» на віолончелі заграли всі можливі обертони, то з основною частотою будуть збігатися лише ті обертони, що є її октавними подвоєннями тощо, інші гармоніки будуть відрізнятися від темперованих частот, а деякі (11-та, 13-та) – майже на чверть тону. Тому тут треба враховувати те, що струни на струнно-смичковому інструменті настроєні в межах температії, тобто вони «перебувають» у темперованих співвідношеннях одна з одною, тому гармоніки на різних струнах не будуть перебувати одна з одною в натуральних співвідношеннях, але будуть у цих співвідношеннях у межах обертонового ряду на своїй власній струні. Єдиний спосіб досягти чистої натуральної гармонії – це настроїти інші відкриті струни інструмента в натуральних співвідношеннях з тією струною, яка буде відповідати тоніці твору (наприклад, струна «До» віолончелі, або альтя).

Штучні флажолети використовуються також як окремі ноти на струнних і струнно-смичкових інструментах і в різних видах артикуляцій, але відрізняються тим, що, на відміну від натуральних флажолетів, ці флажолети можна взяти в будь-якому місці струни, а не тільки в «математичних зонах гармонік». Є ще одна

суттєва відмінність штучних флажолетів від натуральних – базова частота утворення штучного флажолету (зона притискання струни до грифа) зумовлена темперованим слухом музиканта, якщо, звичайно, він навмисно не відхиляється від темперованої висоти. Інакше кажучи, якщо виконавець бере, наприклад, квартовий флажолет, то результативний звук буде вищий рівно на дві октави від ноти, що притискається. Відповідно, якщо виконавець притискає ноту в межах темперованої системи, то і результативний звук буде в темперованих частотах, але на дві октави вищий. Інший випадок – квартовий і терцовий штучний флажолети, результативний звук яких є квінта через октаву та терція через дві октави. Ці флажолети будуть уже в натуральних співвідношеннях від звуку, який притискається. Отже, стосовно темперованої висоти тієї ноти, від якої береться штучний флажолет, квінтовий флажолет буде завищено на 2 цента, а терцовий знижено на 14 центів, відповідно до частотних характеристик обертонового ряду.

За допомогою штучних флажолетів на струнно-смичкових інструментах можна виконувати глісандо флажолетом – прийом, який використовують багато сучасних композиторів для досягнення досить оригінальних сонористичних текстур. Японський композитор, «майстер створення тиші», Тошіо Хосокава у своїх творах часто застосовує глісандо штучними флажолетами для створення колористичних фонових текстур, за допомогою максимально можливої довжини струни.

Toshio Hosokawa. Woven Dreams

Саме застосування штучних гармонік у поєднанні з дуже повільним глісандо стає необхідним засобом для досягнення вкрай низької динаміки на струнних у творчості композитора.

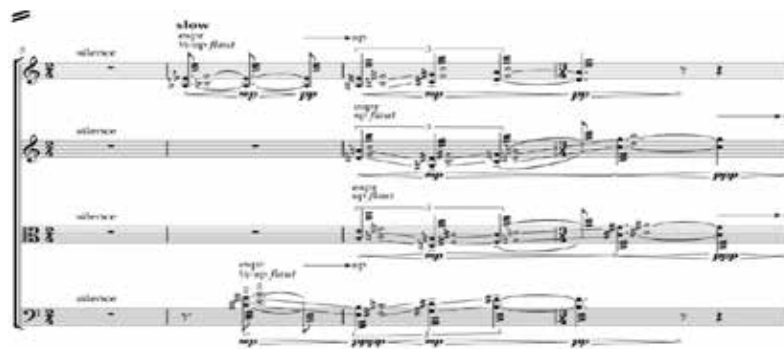
2. Мультифоніки на струні – інший сонористичний ефект, що застосовується в сучасній музиці. Акустичний ефект мультифонік, що виникають, характеризується ступенем непередбачуваності у звучанні, що надає

кожному виконанню твору унікальних особливостей та відображає алеаторичний характер даного підходу. У своєму струнному квітеті “Fletch” британська композиторка Ребекка Сандерс досліджує таке акустичне явище, як мультифоніки, що виникає в результаті швидких глісандо на подвійних гармонічних трелях зі зміною тиску смичка в області *sul ponticello*. В інструкції до партитури Р. Сандерс не лише надає докладні описи

технічних аспектів виконання, а й уводить виконавця у природу акустичного феномену мультифонік. Не позбавлено уваги і відзначено самою композиторкою прагнення до власного вивчення цього акустичного явища в межах свого музичного твору: «Цей елементарний звук чи жест досліджується у струнному квартеті. Його найчистіша форма – подвійна гармонічна трель, що йде вгору до *sul ponticello*, часто зі швидким глісандо, що швидко наростає з нічого до фортисимо. Воно негайне та справжнє, але водночас нестабільне та непередбачуване <...> Різні ступені *sul ponticello* досліджують можливі шари обертонів <...> Смичок знову і знову видає швидкі квазімеханічні манакальні трелі, сховані під поверхнею тиші. Поверхня, вага та відчуття є частиною реальності музичного виконання: вага смичка на струні; диференціація дотику пальця лівої руки до струни <...> Істотна матеріальність звуку має для мене першорядне

значення: усвідомлювати зернистість і шум інструмента, простежувати суть фрагментів кольору в обмеженій і скороченій палітрі тембрів і дослідити фізичний жест, який створює фрагмент звуку» [12].

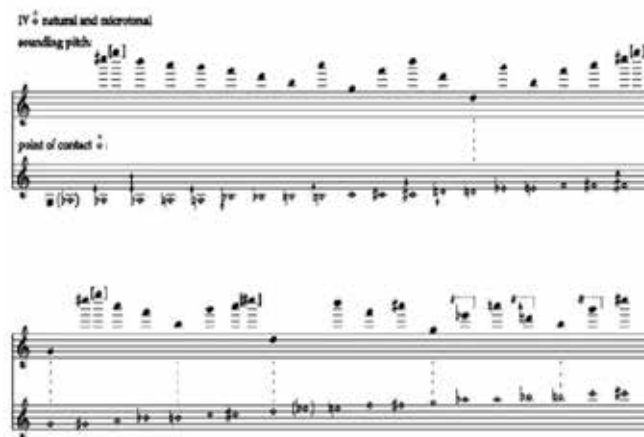
Композиторка застосовує подвійну гармонічну трель, поєднуючи її із глісандо й одночасно рухаючи смичок у позицію *sul ponticello*. Через те, що гармонічна трель не переривається, а глісандо проходить через всі точки торкання струни, у зонах відсутності натуральних гармонік виникають непередбачені високі обертони, що збуджуються як силою натискання смичка, так і його переміщенням в область *sul ponticello*. Високі обертони, що виникають у цих зонах, мають мультифонічну природу з певними акустичними закономірностями, і в поєднанні з натуральними гармоніками дають тембральний ефект, неймовірно насичений, за словами Ребекки, «фрагментами кольору» та «зернистістю».



Rebecca Saunders. "Fletch" for string quartet

В інструкції до партитури композиторка вказує точне місце взяття натуральних гармонік на струнах і дає розшифровку фактичного звучання. Водночас Р. Сандерс дає також варіанти відхилення на чверть тону від зазначеного звуку, тобто від «піфагорійської»

точки видобування гармоніки, що зумовлює зовсім іншу результативну висоту звучання: «Нижче показані реальні висоти звуку деяких гармонік. Точна висота звуку не має вирішального значення, варто сказати, що додавання *sul pont* створює додаткові шари обертонів».



Rebecca Saunders. "Fletch" for string quartet

Як і Сальватор Шаріно, Ребекка Сандерс у контексті своєї творчості проводить поглиблене дослідження феноменів музичної акустики, як-от струнні флажолети та мультифоніки в їх різноманітних формах, надаючи їм нового музичного контексту. Узагалі, той факт, що ака-

демічний композитор досліджує деякі акустичні феномени у власних творах, є значущим і цікавим явищем у сучасній музиці.

Таке унікальне акустичне явище, як акордові мультифоніки на струнно-смичкових, заслуговує на окрему

увагу. Донедавна вважалося, що мультифоніки можливі лише на духових інструментах, однак у творах останніх років усе частіше трапляються мультифоніки на струнах смичкових інструментів, роєля та гітари. Деякі

композитори не тільки виписують флажолет для взяття мультифоніки, а й виписують у нотний стан точний звуковий склад мультифонічного акорду з нетемперованими висотами, з позначенням номерів їх гармонік.

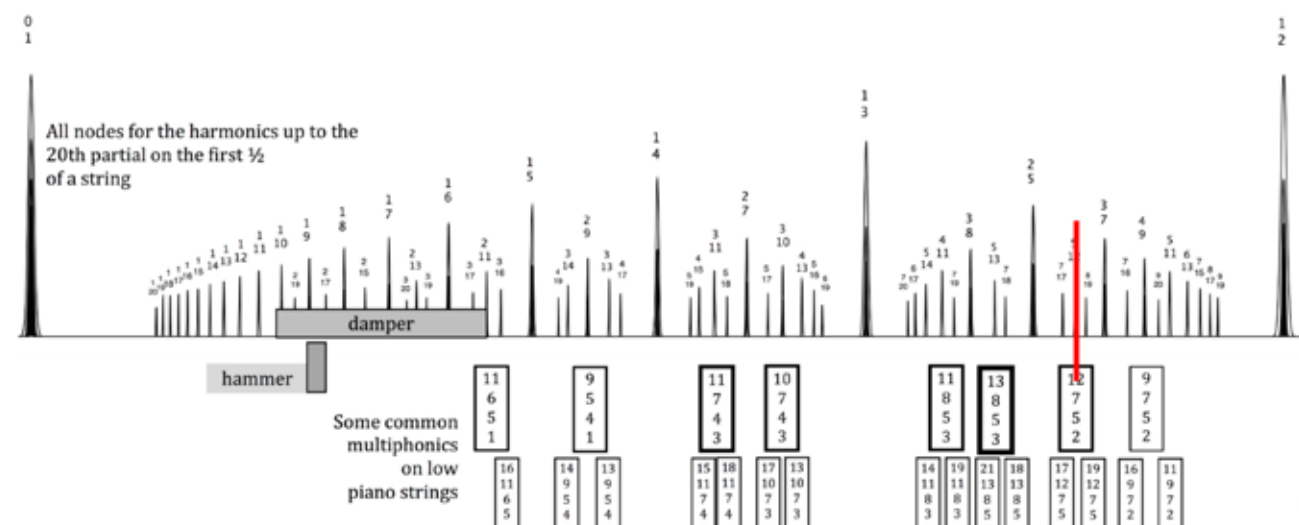


У своїй вебстатті “Multiphonics for Stringed Instruments: Performance Practice and Research Practice” норвезька віолончелістка Елен Фелловфілд описує свою працю в області струнних мультифонік. Її глибокі дослідження послужили основою для розроблення мобільного додатка *Cello Map*, створеного для полегшення виконавцю та композитору знаходження всіх можливих гармонік і мультифонік на віолончелі. Авторка у своєму дослідженні визначила 8 мультифонік для кожної струни віолончелі та діаграми для інших струнних інструментів. У своєму дослідженні Елен спиралася на відкриття німецького композитора Каспара Йоханнеса Вальтера, який опублікував аплікатури мультифонік для фортепіано та створив алгоритм для прогнозування змісту висоти звуку у струнних мультифоніках. Вальтер стверджував, що його алгоритм може бути згенерований на будь-якому струнному інструменті.

ності, композитор знайшов логіку у знаходженні точки дотику струни ще для двох мультифонік. Після обчислень сумарних тонів, продовжуючи цей процес крок за кроком, К.Й. Вальтер визначив розташування точок контакту для мультифонік за всією довжиною струни: «Потім я розробив алгоритм, який здатний обчислити всі можливі звуки в ідеалізованій системі (у цій моделі не враховувалися фактичні обмеження, що накладаються різними параметрами фізичної системи). Я назвав цей алгоритм алгоритмом дробового вікна. «Мультифонічні карти» фортепіанних струн, засновані на цьому алгоритмі, тим часом стали важливою основою для створення та виконання музики з такого роду мультифонікою. Навіть більше, алгоритм дозволяє знайти точку контакту для мультифоніки, коли відомі лише дві складові частини звучання, пропустивши алгоритм у зворотному напрямку» [8].

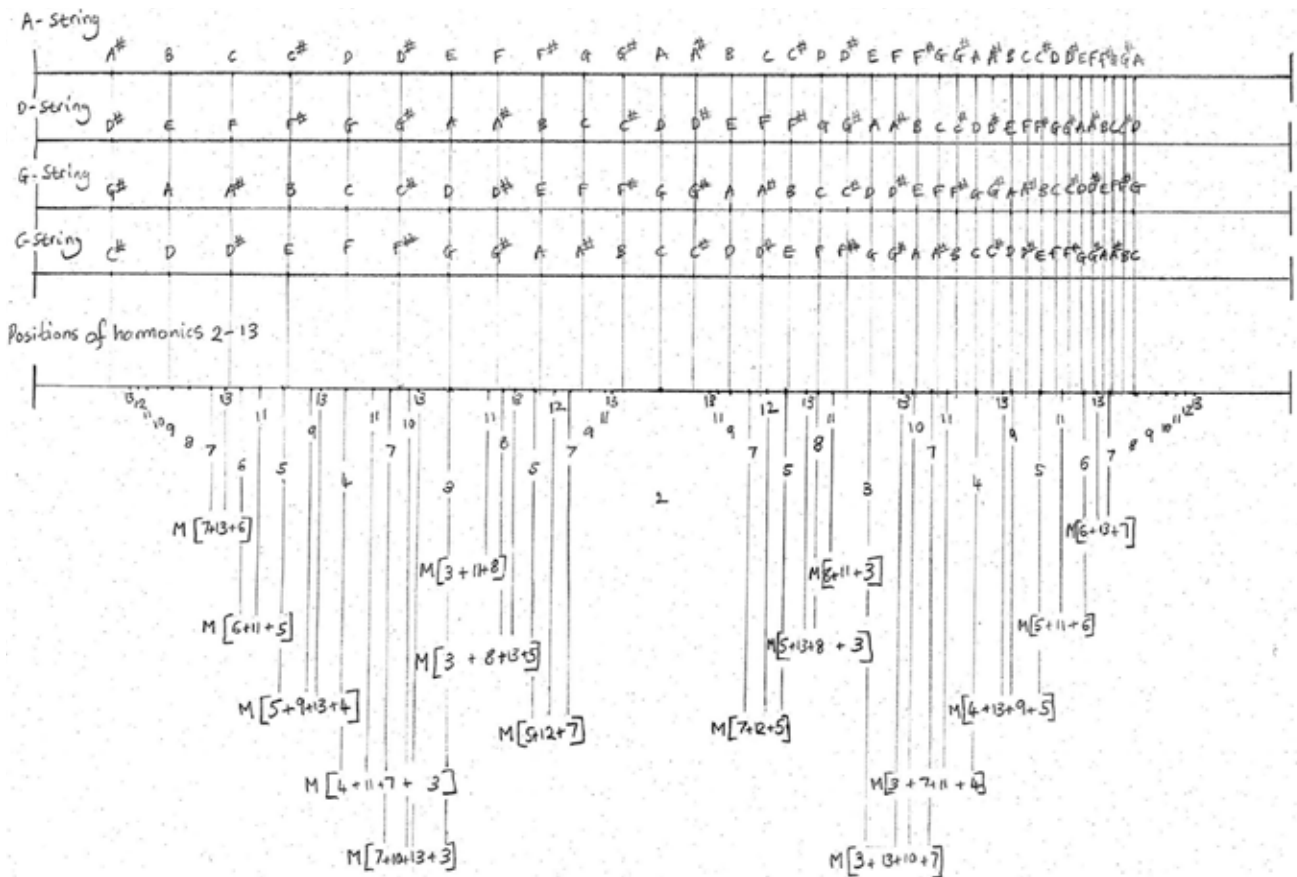
К.Й. Вальтер зауважив, що обертони, які становлять склад звуку в мультифонічному акорді, є деякою впорядкованою математичною структурою, де чотиризвучний акорд складається із двох центральних частот і двох додаткових звуків, що являють собою суму та різницю цих центральних частот. Виходячи із цієї закономір-

ності, композитор знайшов логіку у знаходженні точки дотику струни ще для двох мультифонік. Після обчислень сумарних тонів, продовжуючи цей процес крок за кроком, К.Й. Вальтер визначив розташування точок контакту для мультифонік за всією довжиною струни: «Потім я розробив алгоритм, який здатний обчислити всі можливі звуки в ідеалізованій системі (у цій моделі не враховувалися фактичні обмеження, що накладаються різними параметрами фізичної системи). Я назвав цей алгоритм алгоритмом дробового вікна. «Мультифонічні карти» фортепіанних струн, засновані на цьому алгоритмі, тим часом стали важливою основою для створення та виконання музики з такого роду мультифонікою. Навіть більше, алгоритм дозволяє знайти точку контакту для мультифоніки, коли відомі лише дві складові частини звучання, пропустивши алгоритм у зворотному напрямку» [8].



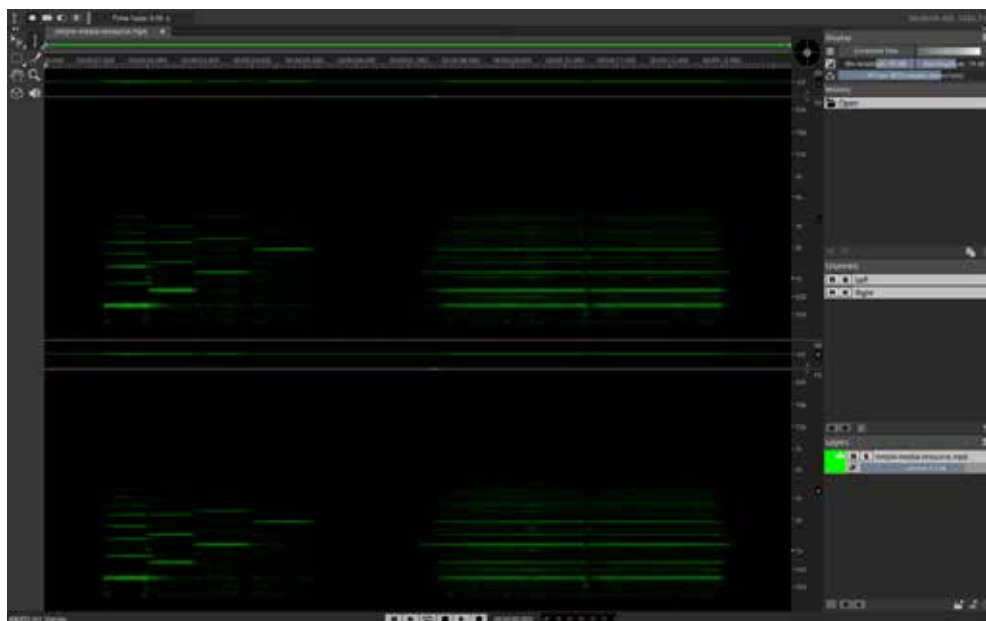
Вищезгадана Елен Фелловфілд продовжує дослідження К.Й. Вальтера й у своїй праці приходять до схо-

жих результатів, що свідчить про природну закономірність цього акустичного феномену [10].



На схемі розташування мультифонік на струнах віолончелі, яку наводить Е. Фелловфілд у своїй теоретичній праці, можна побачити ті самі ряди Фібоначчі, які складаються з номерів гармонік у складі мультифлажолету: «Я визначила струнну мультифоніку як: одичне збудження, у якому дві чи більше гармоніки звучать чітко та водночас на одній струні. Інакше кажучи, мультифоніка – це особливий випадок гармонік, коли в акорді можна почути кілька гармонік водночас. Це можна побачити в оригінальному ескізі струни, опу-

блікованому на Cello Map, де вузлові точки для кількох гармонік показані поряд із їхньою мультифонічною комбінацією, що зіставлена з півтоною шкалою, нанесеною вздовж довжини кожної струни. Потім я реалізувала алгоритм Уолтера для генерації серії теоретичних мультифонічних звуків із відносно високими верхніми межами вмісту висоти тону та зіставила їх з наявними результатами для віолончелі, гітари, контрабаса та фортепіано. Це показало, що результати (досягнуті емпіричним шляхом) дуже добре узгоджуються з алго-



ритмом Уолтера, а результати різних струнних інструментів дуже добре корелюють один з одним» [10].

Також у своїй вебстатті дослідниця дає досить відеоприкладів вилучення мультифонік. В одному з відео, де демонструється мультифоніка на струні D, авторка показує мультифоніку, основними компонентами якої є «гармоніки Фібоначчі» (3, 5, 8 та 13). Спочатку вона грає окремо гармоніки індивідуально, а потім саму мультифоніку. Автором цієї статті ухвалене рішення експериментально перевірити звуковисотний склад обертонів мультифоніки, яку демонструє дослідниця. Аудіозапис було проаналізовано у програмі *Spectralayers*. Усі звуки мультифлажолету збіглися за частотами з окремо зіграними гармоніками (3, 5, 8, 13). Також на спектрограмі можна побачити й інші шуми з області негармонічного спектра, які входять до складу мульт

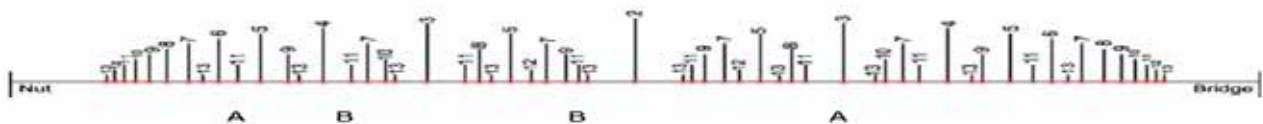


У своєму основному дослідженні “A handbook of cello technique for performers and composers” Елен Фелловфілд детально розглядає методику відтворення мультифонік на струнних інструментах і проводить аналіз чинників, які впливають на стабільність мультифонік. Авторка також надає роз’яснення щодо відмінностей у стабільності мультифонік, отже, і складності їх реалізації: «Деякі області на струні містять кілька гармонік на короткій довжині струни; я називаю ці області гармонійними «кластерами». Мультифоніка більш надійна у кластерах, які містять кілька гармонік середнього діапазону.

тифоніки, що пояснює її специфічне «інфернальне» звучання. Менш насичений колір говорить про їхню слабку амплітуду, порівняно з обертонами.

Схожу техніку знаходження точки дотику для мультифоніки дає Валері Велбенкс у своїх рекомендаціях. У даному прикладі привертає увагу наочність того, як мультифонічний акорд збирається з окремих високих гармонік, що виникають між зонами натуральних флажолетів струни, які позначені у співвідношеннях довжини струни: «Зіграйте чотири гармоніки, отримані висоти нотуються на верхньому нотному стані (це складники багатоголосся). Грайте найвищу із цих чотирьох гармонік, у даному випадку 3-й вузол 11-ї гармоніки. Використовуйте легкий тиск лівою рукою та повільніший удар смичком із більшим тиском і ближче до містка» [6; 13].

На рисунку нижче показані всі вузлові точки на струні до тринадцятої гармоніки. Видно кластери, наприклад, навколо шостої гармоніки в точці А та навколо восьмої гармоніки в точці В, у яких створюється надійна мультифоніка. З рисунка також зрозуміло, що немає кластерів, які включають другу гармоніку <...>, що розподіл гармонійних кластерів є симетричним щодо середини струни. Отже, для кожного знайденого надійного мультифонічного звуку існує «подвійний» мультифонічний звук на однаковій відстані із протилежного боку від середини струни» [5, с. 147–148].



Також авторка зазначає як непередбачуваність звучання мультифонік на струнах, так і те, що цей феномен ще мало вивчений: «Компонентні тони мультифоніки може бути важко передбачити, але із практикою їхню надійність можна покращити. Досліджень мультифоніки струнних інструментів мало; акустичне пояснення ефекту досі відсутнє» [5, с. 146].

На думку автора цієї статті, обґрунтування такого акустичного феномену, як «мультифоніки на струні», варто шукати в області акустичного резонансу, за якого відбувається збудження деяких обертонів вище і нижче точки дотику пальцем. Математичні закономірності складу мультифлажолетів можна пояснити тим, що обертони, що вступають у резонанс, мають природний акустичний зв’язок з обертонами на всій

довжині струни, як тієї частини, що коливається, так і тієї, що «відсікається». Це явище, вірогідно, має ту саму природу, що й акустичний резонанс відкритих фортепіанних струн. Це твердження є гіпотетичним та потребує подальшого експериментального підтвердження.

Висновки. Починаючи з останньої третини ХХ ст. дуже важливим чинником оновлення звучання музичних творів стали розширені інструментальні техніки, або “extended techniques”, що засновані на гармоніках, мультифоніках і резонансах. У визначеному контексті застосування вони набувають набагато більшого значення, ніж просто нові інструментальні техніки. Виходячи з того, що в основі цих прийомів лежать акустичні феномени

натурального звукоряду, що зумовлені фізикою коливання звукової хвилі, можна говорити про нове розуміння музичної гармонії, яка заснована на натуральних частотах та їх природних співвідношеннях. Отже, обертоновий ряд стає новою парадигмою сонорної вертикалі, заснованої на обертонових техніках звуковидобування.

Розширені інструментальні техніки набули широкого застосування у творчості С. Шарріно, Р. Саундерс, Т. Хосокави, Дж. Крама, Б. Фуррера, Г. Лагенмана й інших. Але натепер у нас майже немає спроб їх теоретичного осмислення. Такий стан відкриває широкі перспективи для подальших практичних експериментів і теоретичних досліджень “extended techniques”.

Література:

1. Загайкевич А. Українська електронна музика: практика дослідження. *Музика в інформаційному суспільстві*. Київ, 2008. С. 39–62.
2. Шаріна А. Розширені способи фортепіанного звуковидобування: досвід класифікації (на прикладі творів для фортепіано соло сучасних українських композиторів). *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. Київ, 2019. № 58. С. 32–42.
3. Юферова Г. Музичні комп'ютерні технології в комунікаційних процесах у сучасній українській музиці : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Суми, 2021. 255 с.
4. The Techniques of Oboe Playing / P. Veale et al. Kassel : Bärenreiter, 1994.
5. Fallowfield Ellen. Cello map: a handbook of Cello technique for performers and composers : doctoral thesis. University of Birmingham, 2010.
6. Welbanks Valerie. Foundations of Modern Cello Technique; Creating the Basis for a Pedagogical Method, Department of Music Goldsmiths College, University of London July 2016.
7. Walter Caspar Johannes. Mehrklänge auf dem Klavier. Von Phänomen zur mikrotonalen Theorie und Praxis', In *Mikrotonalität-Praxis und Utopie*, eds. Cordula Pätzold and Caspar Johannes Walter. Mainz : Schott, 2014.
8. Caspar Johannes Walter. URL: https://www.casparjohanneswalter.de/texts/fraction_windowing.
9. Cello map. URL: <https://cellomap.com/actions-index/>.
10. Fallowfield E. Multiphonics for Stringed Instruments: Performance Practice and Research Practice. URL: <https://www.researchcatalogue.net/view/1057169/1057170>.
11. Sciarriono Salvatore. 6 Capricci for violin solo. Edition Sheet Music. Published by Ricordi.
12. Saunders Rebecca. “Fletch” for string quartet. Publisher Edition Peters. Edition Set of Parts EP 12702.

References:

1. Zahaikevych, A.L. (2008). Ukrainian electronic music: research practice [*Ukrainska elektronna muzyka: praktyka doslidzhennia*]. Music in the information society. Kyiv. Pp. 39–62 [in Ukrainian].
2. Sharina, A. (2019). Advanced methods of piano sound production: classification experience (on the example of works for solo piano by modern ukrainian composers) [*Rozshyreni sposoby fortepiannoho zvukovydobuvannia: dosvid klasyfikatsii (na prykladi tvoriv dlia fortepiانو solo suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv)*]. Kyiv musicology. Cultural studies and art history. Kyiv. Issue 58. P. 32–42 [in Ukrainian].
3. Yuferova, H. (2021). Musical computer technologies in communication processes in modern ukrainian music [*Muzychni komp'uterni tekhnologii v komunikatsiinykh protsesakh u suchasnykh ukrainskii muzytsi*]: Dissertation for the degree of Candidate of Art History : 17.00.03, Musical art. Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko. Sumy. 255 p. [in Ukrainian].
4. Veale, P., Steffen-Mahnkopf, C.-S., Motz, W., Hummel, T. (1994). The Techniques of Oboe Playing. Kassel: Bärenreiter [in English].
5. Fallowfield, Ellen (2010). Cello map: a handbook of Cello technique for performers and composers (doctoral thesis, University of Birmingham) [in English].
6. Welbanks, Valerie (2016). Foundations of Modern Cello Technique; Creating the Basis for a Pedagogical Method, Department of Music Goldsmiths College, University of London [in English].
7. Walter, Caspar Johannes (2014). Mehrklänge auf dem Klavier. Von Phänomen zur mikrotonalen Theorie und Praxis, In *Mikrotonalität-Praxis und Utopie*, eds. Cordula Pätzold and Caspar Johannes Walter (Mainz: Schott) [in English].
8. Walter, Caspar Johannes (2019). Variants of continued fraction algorithms and their relationship to the fraction windowing algorithm for modeling the sounding pitches of multiphonics on piano strings. URL: https://www.casparjohanneswalter.de/texts/fraction_windowing [in English].
9. Cello map. URL: <https://cellomap.com/actions-index/> [in English].
10. Fallowfield, E. Multiphonics for Stringed Instruments: Performance Practice and Research Practice. URL: <https://www.researchcatalogue.net/view/1057169/1057170> [in English].
11. Sciarriono, Salvatore. 6 Capricci for violin solo. Edition Sheet Music. Published by Ricordi [in English].
12. Saunders, Rebecca. “Fletch” for string quartet. Publisher Edition Peters. Edition Set of Parts EP 12702 [in English].

КУЛЬТУРОТВОРЧА МІСІЯ СПІВАЧКИ ЗОРЯНИ КУШПЛЕР**Приймак Соломія Іванівна,**

заслужена артистка України,

доцент кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв

Львівського національного університету імені Івана Франка

ORCID ID: 0009-0003-8100-8353

У статті висвітлено культуротворчу місію всесвітньовідомої оперної та камерної співачки (мецо-сопрано) українського походження (Львів), почесної президентки Галицького музичного товариства, професорки співу в університеті Моцартеум (Зальцбург, Австрія) Зоряни Кушплер. Підкреслено значення громадянської позиції вокалістки, як щодо життєдіяльності, так і щодо творчості. Адже попри те, що Зоряна Ігорівна вже понад 15 років є примадонною європейських оперних театрів, вона вносить значну лепту в популяризацію музики своєї Батьківщини.

Обґрунтовано активне пропагування співачкою оперної та пісенної творчості українських композиторів і вітчизняної фольклорної музики. Зокрема, нещодавно Зоряна Кушплер видала унікальний для світової музичної культури альбом "Ukrainian InterMezzo / Українське ІнтерМецо", який уважається першим таким зразком у світі з українським репертуаром для мецо-сопрано у супроводі оркестру. Окрім того, від початку повномасштабної війни в Україні артистка виконала приблизно 40 благодійних концертів у різних країнах Європи. А також Зоряна Кушплер на постійній основі проводить у рідному Львові майстер-класи для молодих вокалістів, у грудні 2023 р. очолювала жюри Всеукраїнського конкурсу молодих вокалістів імені В. Сліпака.

Проаналізовано контекст формування творчого стилю співачки. Вокальну майстерність Зоряни Кушплер здобувала під керівництвом батька – відомого співака, народного артиста України та професора кафедри сольного співу Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка Ігоря Кушплера. Саме батьку артистка багато в чому завдячує своїй професійній майстерності, своєму першому успіху на оперній сцені у стінах Львівського національного академічного театру опери та балету імені С. Крушельницької, багаторічним солістом якого був І. Кушплер. Згодом артистка вдосконалювала вокальний вишкіл у Гамбурзькій вищій школі музики під керівництвом одного із кращих вокальних педагогів, німецько-американської сопрано Юдіти Бекманн, брала участь у майстер-класах іспанської оперної діви Терези Берганци.

Виявлено основні вектори культуротворчої місії співачки, які представлені виконавською (участь у різноманітних фестивалях та концертах, запис компакт-дисків з виконанням української музики), педагогічною (проведення майстер-класів для молодих українських вокалістів) та громадською (організація благодійних концертів і гастролей країнами Європи й Америки) практиками.

Ключові слова: Зоряна Кушплер, культуротворча місія, громадянська позиція, вокальна майстерність, оперне виконавство.

Solomiya Priymak. The cultural mission of singer Zoryana Kushpler

The article highlights the cultural mission of the world-famous opera and chamber singer (mezzo-soprano) of Ukrainian origin (Lviv), honorary president of the Galician Music Society, professor of singing at the Mozarteum University (Salzburg, Austria) Zoryana Kushpler. The significance of the vocalist's civic position, both in terms of her life and work, was emphasised. After all, despite the fact that Zoryana Igorivna has been a prima donna of European opera houses for more than 15 years, she makes a significant contribution to the popularisation of the music of her Motherland.

The singer's active promotion of opera and song works by Ukrainian composers and national folk music is substantiated. In particular, Zoryana Kushpler has recently released an album unique for the world music culture, Ukrainian InterMezzo, which is considered the first such example in the world with Ukrainian repertoire for mezzo-soprano accompanied by an orchestra. In addition, since the beginning of the full-scale war in Ukraine, the artist has performed about 40 charity concerts in different European countries. Zoryana Kushpler also regularly holds masterclasses for young singers in her native Lviv, and in December 2023 she chaired the jury of the V. Slipak All-Ukrainian Competition for Young Singers.

The context of the formation of the singer's creative style is analysed. Zoryana Kushpler acquired her vocal skills under the guidance of her father, a famous singer, People's Artist of Ukraine and professor of the Department of Solo Singing at the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Ihor Kushpler. It is to her father that the artist owes much of her professional skills and her first success on the opera stage at the Lviv National Academic Opera and Ballet Theatre named after S. Krushelnyska, where I. Kushpler was a long-time soloist. Subsequently, the artist improved her vocal training at the Hamburg Higher School of Music under the guidance of one of the best vocal teachers, German-American soprano Judith Beckmann, and took part in masterclasses of the Spanish opera diva Teresa Berganzi.

The main vectors of the singer's cultural mission have been determined, which are represented by her performing (participation in various festivals and concerts, recording CDs with Ukrainian music), pedagogical (holding master classes for young Ukrainian singers) and public (organising charity concerts and tours in Europe and America) practices.

Key words: Zoryana Kushpler, cultural mission, civic position, vocal skills, opera performance.

Вступ. Серед плеяди сучасних вокалістів західної діаспори на особливу увагу заслуговує Зоряна Кушплер. «Примадонна Віденської опери» [5], яка «володіє потуж-

ним голосом» [9] – саме так відзначають постать цієї унікальної співачки музичні критики ХХІ ст. Із 2007 р. Зоряна Кушплер є однією із провідних солісток Віден-

ської національної опери, а у 2010 р. отримала премію «За видатні виконавські заслуги» Шлезвіг-Гольштайнського музичного фестивалю (Німеччина). У 2020 р. співачка стала запрошеною солісткою Віденської народної опери, на сцені якої регулярно виступає й нині. Репертуар артистки охоплює понад 50 оперних ролей, велику кількість окремих арій, пісень і романсів, що презентують найрізноманітніші епохи та стилі. Із 2023 р. мисткиня є професоркою співу в університеті Моцартеум (Зальцбург, Австрія). А також оперна зірка прагне поділитися досвідом з молодими вокалістами, підтвердженням чого є її численні майстер-класи у країнах Європи.

Але попри визнання таланту співачки в усьому світі, Зоряна Кушплер завжди залишається українкою. Д одному з інтерв'ю мисткиня стверджує: «Я мрію, аби українське мистецтво посіло достойне місце у світовому вимірі. Щоб імена українських композиторів органічно сприймалися за кордоном в одному ряду із прізвищами таких слов'янських творців, як Леош Яначек, Бедржих Сметана, Станіслав Монюшко та інші» [1].

Уже понад 25 років своєю надзвичайно активною гастрольною діяльністю Зоряна Кушплер сприяє поширенню української музики в Америці, Азії, Німеччині, Австрії, Англії, Швейцарії, Італії, Іспанії й інших країнах світу. А її гастролі в українському емігрантському середовищі стають справжнім святом національного мистецтва. З огляду на успішне творення співачкою історії сучасного вокального мистецтва, видається актуальним детально висвітлити культуротворчу місію Зоряни Кушплер у контексті реалій сьогодення.

Матеріали та методи. Матеріальну базу роботи становлять: наукові статті, присвячені творчій діяльності Зоряни Кушплер (Л. Кияновської [3], І. Маковецької [4], О. Чигера [8], А. Терещенко [7]), рецензії на виступи артистки й інтерв'ю з нею в українських й іноземних ЗМІ. Вичерпну інформацію про життєтворчість співачки знаходимо на її персональному вебсайті “Zoryana Kushpler” [11].

У статті використано такі методи дослідження: *історіографічний* – для аналізу особливостей розвитку сучасного вокального мистецтва Європи, зокрема й України; *описовий* – для висвітлення основних етапів життєтворчості Зоряни Кушплер; *структурно-аналітичний* – для аналізу рис виконавського стилю співачки та розкриття векторів її культуротворчої місії; *комплексний* – для узагальнення основних аспектів досліджуваної проблематики.

Результати дослідження. Висвітлення життєтворчості визначних особистостей забезпечує подальший розвиток української культури. Плідна багатогранна творчість видатної співачки сучасності Зоряни Кушплер (нар. У 1975 р.), яка спрямована на популяризацію вітчизняного музичного мистецтва у світі та збереження культурно-мистецької спадщини для майбутніх поколінь, заслуговує на особливу увагу.

Формування громадянської позиції майбутньої оперної діви відбулося ще в дитинстві, адже їй пощастило народитися в сім'ї талановитих українських музикантів – батько Ігор Кушплер (1949–2012 рр.) був

відомим оперним і камерним вокалістом (баритон), народним артистом України, солістом Львівського національного академічного театру опери та балету імені С. Крушельницької, а також визначним педагогом, професором і завідувачем кафедри сольного співу Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка. У цьому закладі працювала й мати співачки – Ада Кушплер (нар. У 1947 р.), яка довгі роки була на посаді декана вокального та диригентського факультетів, професором кафедри концертмейстерства. Саме батько прищепив їй ще в дитинстві шалену любов до опери, а згодом розвинув під навчання у своєму класі оперного співу у ЛНМА імені М. Лисенка (клас камерного співу М. Логойди). Окрім того, неабиякий національний вплив на Зоряну Кушплер мало мистецьке середовище рідного їй Львова, який слушно вважають мистецьким центром Галичини. Після закінчення навчання вона успішно дебютувала на сцені Львівського національного академічного театру опери та балету імені С. Крушельницької, виконувала партію Розіни в опері «Севільський цирюльник» Дж. Россіні. Як зазначає артистка багато років по тому: «Звичайно, Львів був і залишається моїм першим домом та місцем сили: коли приїжджаю сюди, я відчутно наповнююсь енергією рідної землі та людей» [6].

Але, бажання розвиватися спонукало співачку продовжити навчання за кордоном – у 1998 р. вона вступила до Гамбурзької вищої школи музики у клас Юдіти Бекманн (нар. у 1935 р.). Окрім того, Зоряна Кушплер удосконалювала вокальний вишкіл на майстер-класах усвітньовідомих оперних співаків – Терези Берганци, Ренати Скотто та Курта Молля. Отже, на творче становлення мисткині мали вплив традиції як української, так і західної вокальних шкіл.

Успіх на європейській сцені прийшов до співачки одразу ж – вона отримала першу премію на трьох міжнародних конкурсах. Такий стрімкий кар'єрний ріст спонукав її залишитися в Європі та здобувати новий досвід. Спершу артистка працювала солісткою Бернського оперного театру у Швейцарії (протягом 2004–2006 рр.), але після закінчення контракту переїхала до Відня. Розпочався новий етап у творчому житті Зоряни Кушплер і справжній розквіт її таланту: із 2007 р. вона провідна солістка Віденської національної опери, а із 2020 р. – запрошена артистка Віденської народної опери.

Міжнародна гастрольна діяльність Зоряни Кушплер охоплює практично всі найбільші оперні сцени світу, вона виступала в Міланській La Scala, Римському театрі «Арджентіна», Венеційському «Ля Феніче», «Сан Карлуш» у Лісабоні, Барселонському «Лісеу», у театрі «Колон» у Буенос-Айресі, та на інших концертних майданчиках. Зоряна Кушплер співпрацює з такими видатними диригентами, як Крістоф Ешенбах, Франц Вельсер-Мьост, Зубін Мета, Сір Невіл Маррінер, Рене Якобс, Сейжі Озава, Марко Армільято, Роман Кофман, Володимир Сіренко й інші. Її сценічними партнерами є славетні вокалісти Пласідо Домінго, Роберто Аланья, Роландо Вілласон, Агнес Бальста, Хосе Кура, Самуел Реме, Томас Хемпсон та багато інших.

У репертуарі Зоряни Кушплер понад 50 оперних партій, які представляють різні стилі й епохи: бароко – Нерон із «Коронації Поппеї» К. Монтеверді, Сесто, «Юлій Цезар у Єгипті» Г.Ф. Генделя; класицизм – Марцеліна, Керубіно, Секстус, Дорабелла, Амінта з опер В.А. Моцарта «Весілля Фігаро», «Мілосердя Тита», «Так чинять усі жінки», «Король-пастух»; романтизм – Розіна, Маркіза Мелібеа із «Севільського цирюльника» та «Подорожі до Реймса» Дж. Россіні, Кармен, Мерседес із «Кармен» Ж. Бізе, Маддалена, Прецьозілла, Фенена, Еболі, Ульріка з «Ріголетто», «Сила долі», «Набукко», «Дон Карлос», «Бал-маскарад» Дж. Верді, Марі з «Летючого голландця» Р. Вагнера, Ерда, Швертлейта, Вальтраута, Магдалена з опер «Золото Рейна», «Валькірія», «Загибель богів», «Нюрнберзькі мейстерзінгери» Р. Вагнера; веризм – Сузукі з «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, Лола із «Сільської честі» П. Масканьї; експресіонізм – Аделаїда з «Арабелли» Р. Штрауса та багато інших.

Ще однією особливістю творчої діяльності Зоряни Кушплер є те, що вона здобула визнання та славу не лише як оперна співачка, але й як майстер камерного виконавства. Адже поєднувати обидві, такі різні, царини вокального мистецтва здатен далеко не кожний співак. Концертний репертуар славетної артистки охоплює складну музику в різних жанрах – симфонії, ораторії, пісні та романси. Зоряна Кушплер виконує солоспіви композиторів-класиків (Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Й.С. Баха, Л. Бетховена) та романтиків (Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса, Ф. Мендельсона, С. Франка й інших).

Усі критики відзначають надзвичайну красу голосу Зоряни Кушплер, а також зауважують особливу гру артистки: «Меццо-сопрано з повним звучанням милозвучності, з невимушеною вокальною технікою, ідеальною інтонацією та максимально гнучкою динамічною диференціацією» [11], «Прекрасний чуттєвий, слов'янський тембр, дуже хороша техніка, приваблива зовнішність, а також акторський талант – цього досить для стрімкої кар'єри» [11].

Плідною є творча співпраця співачки із сестрою-близнючкою Оленою, яка проявила себе прекрасною піаністкою-виконавицею та працює викладачкою фортепіано Гамбурзької музичної академії. У тандемі сестри Кушплер виконали декілька успішних камерно-вокальних програм із творів західноєвропейських і українських композиторів, а також записали декілька компакт-дисків. Загалом, у творчому портфоліо Зоряни Кушплер 10 компакт-дисків.

Набутий за кордоном досвід спонукав артистку втілювати його в українське музичне мистецтво. Уже більше десяти років Зоряна Ігорівна проводить майстер-класи для студентів музичних закладів. Зокрема, ще у 2011 р. відбувся перший такий захід у залі рідної їй ЛНМА імені М. Лисенка у рамках вокальних майстер-курсів «Повернення до Alma Mater, або поклик душі». Окрім того, досить часто відбуваються майстер-класи співачки в Органному залі Львова та Львівській національній філармонії імені М. Скорика, які

проводяться в рамках Міжнародного фестивалю музичного мистецтва «Віртуози» [6]. Наприкінці 2023 р. Зоряна Кушплер очолила Конкурс молодих вокалістів імені В. Сліпака, на якому також поділилася з майбутніми співаками власним досвідом.

Примадонну поєднує творча співпраця з оперними театрами Львова, Києва й Одеси. Протягом 2017–2018 рр. вона виступала на Міжнародному фестивалі класичної музики “Lviv Mozart”, а також у цей період брала участь у святкуванні 150-ї річниці Національної опери України та проєкті «В Україну повернуся», що відбувся на Софійській площі.

Після початку повномасштабної війни в Україні співачка не залишилася осторонь, а одразу ж почала організовувати благодійні концерти. Для ще більшої популяризації української музики у світі у 2022 р. оперна зірка записала унікальний альбом під назвою “Ukrainian InterMezzo/Українське ІнтерМеццо». Особливістю даного альбому є те, що він вперше у світі записаний з українським репертуаром для мецо-сопрано в супроводі оркестру. Компакт-диск був виданий наприкінці 2023 р. всесвітньо відомою австрійською студією звукозапису “Gramola”, а сам запис відбувся у Львові в Органному залі, у супроводі оркестру-біженця з Луганська – Академічний симфонічний оркестр Луганської обласної філармонії (оркестр двічі змінював місце праці – у 2015 р. колектив оселився в Северодонецьку, а у 2022 р. – у Львові) під батугою його головного диригента Івана Остаповича.

Основу альбому “Ukrainian InterMezzo” становлять 12 творів видатних українських композиторів: Миколи Лисенка (арія Насті з опери «Тарас Бульба»), Бориса Лятошинського («Горе за горем»), Анатолія Кос-Анатольського («Чотири воли пасу я»), Костянтина Данькевича (арія Стехи з опери «Назар Стодоля», арія Варвари з опери «Богдан Хмельницький»), Віктора Матюка («Кохана Батьківщина»), Юлія Мейтуса («Ксенія»), Олега Ківи (Камерні кантати № № 1–3), Олеся Чижка («І спати не хочеться»), а також батька співачки Ігоря Кушплера («Ой, по горі роман цвіте»), якому й присвячене це видання. Оркестровки вокальних шедеврів зробив відомий львівський композитор, заслужений діяч мистецтв України, проректор ЛНМА імені М. Лисенка Віктор Камінський. Примадонна підкреслює: ««Українське ІнтерМеццо» – це історія про мою країну і мою культуру, мій шлях боротьби за свободу України» [10].

Висновки. Отже, культуротворча місія Зоряни Кушплер означена багатовимірністю її особистості, де найголовнішим мірилом є громадянська позиція. За визначні заслуги перед Батьківщиною співачка відзначена високими званнями та нагородами: у 2016 р. вона стала «Людиною року» у галузі культури та мистецтва в Україні, із 2019 р. є почесною президенткою відновленого після 80 р. забуття Галицького музичного товариства, у 2021 р. їй присвоєно орден Княгині Ольги III ступеня.

Отже, Зоряну Кушплер можна вважати амбасадоркою української культури у світі. Співачка зазначає: «Я завжди пишалася і пишаюся своїм походженням.

І в першу чергу наголошую, що я з України! Для мене дуже важливою є власна ідентифікація, це виховую й у своєму синові. Якщо ти пишася своїми витоками і робиш свою роботу на всі сто відсотків, причому завжди, то упереджень у ставленні до тебе бути не може. Такий мій особистий досвід» [2].

Література:

1. Голинська О. Зоряна Кушплер: «Ми – воїни на своєму «полі бою»». *Музика : український інтернетжурнал*. 24 серпня 2022. URL: <https://mus.art.co.ua/zoriana-kushpler-my-voiny-na-svoiemu-poli-boiu/> (дата звернення: 15.01.2024).
2. Гузьо Г. Від початку війни не спілкуюся з російськими колегами і не виконую творів російських композиторів. *Високий замок*. 13.12.2023. URL: https://wz.lviv.ua/interview/502994-vid-pochatku-viiny-ne-spilkuusiaz-rosiiskymu-kolehamy-i-ne-vykonuiu-tvoriv-rosiiskikh-kompozytoriv?fbclid=IwAR1omo2ZBXitmDcaabpN1i9361LU2JjzwhZLI_5_i9Jn2km0w_ZYAMxhils.
3. Кияновська Л. Зіркові шляхи Зоряни Кушплер. *Музика*. 2007. № 1.
4. Маковецька І. Творча діяльність співачки Зоряни Кушплер у контексті культурної дипломатії. *European Scientific Platform*. Wien, Republik Österreich, 9. April, 2021. С. 173–174. URL: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/logos/article/view/11044/10402> (дата звернення: 16.01.2024).
5. Сольний концерт Зоряни Кушплер. URL: <http://austria.mfa.gov.ua/ua/press-center/news/10695-solynij-koncert-zoryani-kushpler> (дата звернення: 10.01.2024).
6. Суть майстер-класів – надихнути, дати енергетичний посыл та напрямок, куди йти. *День* : газета. 11 вересня 2021 р. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/sut-mayster-klasiv-nadykhnutu-dasy-enerhetychnyy-posyl-ta-napryamok-kudy-yty>.
7. Терещенко А. Кушплер Зоряна Ігорівна. *Енциклопедія сучасної України* / редкол. : І. Дзюба та ін. ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2016. URL: <https://esu.com.ua/article-52597> (дата звернення: 22.01.2024).
8. Чигер О. Роль засобів масової інформації та комунікації у сприянні мистецької діяльності співаків діаспори: концертно-опера діяльність української співачки Зоряни Кушплер. *Вокальне мистецтво: історія, сучасність, перспективи* : збірник статей / ред.-упор. Г. Карась. Івано-Франківськ, 2015. С. 152–166.
9. Lewis Z. New Cleveland Orchestra season gets off to grand start with Mather's Symphony № 3. 2012. 21 Sept. URL: <http://www.cleveland.com/musicdance> (дата звернення: 17.01.2024).
10. Ukrainian InterMezzo Зоряни Кушплер. *Zbruc*. 11.12.2023. URL: <https://zbruc.eu/node/117217> (дата звернення: 23.01.2024).
11. Zoryana Kushpler : personal website. URL: <http://www.zoryana-kushpler.de/media.php#content> (дата звернення: 09.01.2024).

References:

1. Golynska, O. (2022) Zoryana Kushpler – “mu voinu na svoemu poli bou” [Zoryana Kushpler – “we are warriors on our own battlefield”]. *Ukrainskyi internet-gyurnal “Myzuka”*. URL: <https://mus.art.co.ua/zoriana-kushpler-my-voiny-na-svoiemu-poli-boiu/> [in Ukrainian].
2. Guzo, G. (2023). Vid pochatku wiynu ne spilkuysya z rosiyskumu kolegamu i ne vukonyy tvoriv rosiyskukh kompozitoriv [Since the beginning of war, I have not communicated with russian colleagues or performed works by russian composers]. *Vusoky zamok*. URL: https://wz.lviv.ua/interview/502994-vid-pochatku-viiny-ne-spilkuusiaz-rosiiskymu-kolehamy-i-ne-vykonuiu-tvoriv-rosiiskikh-kompozytoriv?fbclid=IwAR1omo2ZBXitmDcaabpN1i9361LU2JjzwhZLI_5_i9Jn2km0w_ZYAMxhils [in Ukrainian].
3. Kyianovska, L. (2007) Zirkovi shlyahu Zoryanu Kushpler [Zoryana Kushpler's starry ways]. *Myzuka*. № 1 [in Ukrainian].
4. Makovetska, I. (2021). Tvorchia diyalnist spivachku Zoryanu Kushpler v konteksti kulturnoi duplomatii [Zoryana Kushpler's creative activity in the context of cultural diplomacy]. *European Scientific Platform*. Wien, Republik Österreich. P. 173–174. URL: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/logos/article/view/11044/10402> [in Ukrainian].
5. Solnyi concert Zoryanu Kushpler [Solo concert by Zoryana Kushpler]. URL: <http://austria.mfa.gov.ua/ua/press-center/news/10695-solynij-koncert-zoryani-kushpler> [in Ukrainian].
6. Syt maister-klasiv – naduhnytu, datu enerhetychnui posul ta napryamok, cydu itu (2021)/ [The essence of the masterclasses is to inspire, give energy and direction]. *Hazeta “Den”*. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/sut-mayster-klasiv-nadykhnutu-dasy-enerhetychnyy-posyl-ta-napryamok-kudy-yty> [in Ukrainian].
7. Tereshchenko, A. (2016). Kushpler Zoryana Igorivna. *Encyklopedia sychasnoi Ukrainu*. Redcol. I.M. Dzuba, A.I. Zukovskui, M.H. Zeleznyak [ta in.], NAN Ukrainu, NTSH. K.: Instytut encyklopedychnuh doslidzen NAN Ukrainu. URL: <https://esu.com.ua/article-52597> [in Ukrainian].
8. Chiger, O. (2015). Roll zasobiv masovoi informacii ta comunicacii y spruyanni mustetckiy diyalnosti spivakiv diasporu: [concertno-operna diyalnist ukrainskoi spivachku Zoryanu Kushpler] [The role of media and communication in promoting the artistic activities of diaspora singers: concert and opera activities of Ukrainian singer Zoryana Kushpler]. *Vocalne mustetstvo: istoria, sychasnist, perspektvyu*: zb. st. / red.-upor. H. Karas. Ivano-Frankivsk. P. 152–166 [in Ukrainian].
9. Lewis, Z. New Cleveland Orchestra season gets off to grand start with Mather's Symphony № 3. 2012. 21 Sept. URL: <http://www.cleveland.com/musicdance> [in English].
10. Ukrainian InterMezzo Zoryanu Kushpler. *Zbruc*. 11.12.2023. URL: <https://zbruc.eu/node/117217> [in Ukrainian].
11. Zoryana Kushpler: personal website. URL: <http://www.zoryana-kushpler.de/media.php#content> [in English/Germany/Ukrainian].

МИСТЕЦЬКО-ТВОРЧІ ПОСТАТІ ЖИТОМИРСЬКОГО ТРІО БАЯНІСТІВ «ГАРМОНІЯ»

Резнік Олена Сергіївна,

доктор філософії,

доцент кафедри мистецької освіти

Житомирського державного університету імені Івана Франка

ORCID ID: 0000-0003-1827-1522

Предметом обговорення статті обрано відомий в Україні своєю концертною діяльністю та творчими здобутками колектив – житомирське тріо баяністів «Гармонія». Усвідомлюючи зміни, які зумовленіплинністю часу, авторка статті визначила аспект своєї наукової розвідки з огляду на вимоги сучасного музикознавства – висвітлити мистецько-творчі постаті житомирського тріо баяністів «Гармонія» у контексті особистісних і колективних здобутків мистецької творчості. У результаті вивчення та проведення аналізу різних історичних джерел дослідниця з'ясує передумови появи нового культурно-історичного явища – житомирського тріо баяністів «Гармонія». Спираючись на інформацію періоджерел, науковиця у здійсненій розвідці розкриває практичний досвід кожного учасника житомирського тріо баяністів «Гармонія»: В.А. Губанова, В.Я. Омельчука, В.М. Богорядова, С.В. Петрука, Б.Ю. Талька, в інтегруючому напрямі педагогічної діяльності в Житомирському музичному фаховому коледжі імені В.С. Косенка. У процесі подання матеріалу статті дослідниця надає відомості про освіту баяністів; установлює початок педагогічної діяльності кожного учасника ансамблю в Житомирському музичному фаховому коледжі імені В.С. Косенка; означає сольні виконавські здобутки музикантів; зауважує широкий спектр колективного музичування баяністів у різних інструментальних ансамблях; відображує особистий внесок кожного із трьох баяністів першого складу колективу у формування та наповнення концертного репертуару тріо баяністів «Гармонія» в аспекті перекладення музичних творів; виявляє високі результати педагогічної діяльності всіх членів колективу в контексті перемог їхніх студентів на всеукраїнських і міжнародних виконавських конкурсах; наголошує на важливості методичної діяльності баяністів із тріо «Гармонія»; зазначає просвітницьку діяльність членів колективу в аспекті концертної діяльності й організації та проведенні фестивалів баянно-акордеонного виконавства та народно-інструментального мистецтва; конкретизує дати змін виконавського складу колективу баяністів; висвітлює професійні здобутки житомирського тріо баяністів «Гармонія» на всеукраїнському та міжнародних конкурсах. Узагальнюючи наукову розвідку, авторка статті встановлює, що рушійною силою, які забезпечують безперервний процес існування житомирського тріо баяністів «Гармонія», є педагогічна діяльність учасників колективу – на зміну викладачу у виконавський склад ансамблю приходить його учень.

Ключові слова: тріо баяністів «Гармонія», Житомирське музичне училище імені В.С. Косенка, культурно-історичне явище, спадкоємне оновлення виконавського складу колективу, мистецько-творчі постаті, професійно-музична освіта, студенти-баяністи, виконавський конкурс, педагогічна та концертна діяльність, музична школа, репертуар ансамблю, філармонія, баян-виконавська школа.

Rieznik Olena. Artistic and creative figures of the Zhytomyr bayan trio “Harmonia”

The subject of the article is the Zhytomyr bayan trio “Harmonia”, an ensemble known in Ukraine for its concert activities and creative achievements. Aware of the changes caused by the passage of time, the author of the article defined an aspect of her scientific research in view of the requirements of modern musicology – to highlight the artistic and creative figures of the Zhytomyr bayan trio “Harmonia” in the context of personal and collective achievements of artistic creativity. By studying and analyzing various historical sources, the researcher uncovers the prerequisites for the emergence of a new cultural and historical phenomenon, the Zhytomyr trio of bayan players “Harmonia”. Based on the information from primary sources, the author reveals the practical experience of each member of the Zhytomyr bayan trio “Harmonia”: V.A. Hubanov, V.Ya. Omelchuk, V.M. Bohoriadov, S.V. Petruk, B.Yu. Talko in the integrating direction of pedagogical activity at the Zhytomyr Music Professional College named after V.S. Kosenko. In the course of presenting the material of the article, the researcher provides information about the education of bayan players; establishes the beginning of the pedagogical activity of each member of the ensemble at the Zhytomyr Music Professional College named after V.S. Kosenko; denotes the solo performing achievements of the musicians; emphasizes the wide range of collective musicianship of the bayan players in various instrumental ensembles; reflects the personal contribution of each of the three players of the first composition of the ensemble to the formation and expansion of the concert repertoire of the bayan trio “Harmonia” in terms of arrangements of musical works; reveals the high results of the pedagogical activity of all members of the ensemble in the context of their students' victories at national and international performance competitions; emphasizes the importance of the methodological activity of players from the bayan trio “Harmonia”; highlights the educational activities of the ensemble members in terms of concert activities and the organization and holding of festivals of bayan and accordion performance and folk instrumental art; specifies the dates of changes of the performing members of the ensemble; highlights the professional achievements of the Zhytomyr bayan trio “Harmonia” at national and international competitions. Summarizing the scientific research, the author of the article establishes that the driving forces that ensure the continuous existence of the Zhytomyr bayan trio “Harmonia” are the pedagogical activities of the ensemble members: the student replaces the teacher in the ensemble's performing lineup.

Key words: bayan trio “Harmonia”, Zhytomyr Music Professional College named after V.S. Kosenko, cultural and historical phenomenon, hereditary renewal of ensemble's performing staff, artistic and creative figures, professional music education, bayan students, performance competition, pedagogical and concert activities, ensemble repertoire, philharmonic, bayan performance school.

Вступ. Історичне музикознавство, як одна зі складових частин наукової галузі мистецтвознавства та одна з форм духовної діяльності людей, досліджує розвиток музичного мистецтва в соціальному та культурному аспектах. З метою відтворення цілісної картини розвитку музичного мистецтва сучасні музикознавці здійснюють наукові розвідки, у яких висвітлюють музичне мистецтво в аспекті його історичного розвитку та періодизації; досліджують основні напрями, течії, стилі та жанри музичного мистецтва; вивчають розвиток музичного інструментарію з огляду на постійне вдосконалення його конструкції; відображають концертно-виконавську діяльність з теоретичним аналізом репертуарних уподобань музикантів; здійснюють функцію музичної критики в контексті аналізу й оцінювання явищ музичної практики; розкривають біографічні відомості діячів музичного мистецтва.

Реалізуючи практичне освоєння музичного мистецтва, сучасні музикознавці на основі знання законів функціонування та розвитку досліджуваного об'єкта здійснюють логічні операції на трьох частинах спрямованості часу: у самому моменті сьогодення – перетворення минулого на сьогодення та сьогодення на майбутнє, механізм якого втілюється через реконструкцію минулого за даними, що залишилися, та конструювання майбутнього відповідно до зв'язків сьогодення.

Багаторічна творча діяльність житомирського тріо баяністів «Гармонія» як духовний здобуток українського музикознавства в самому моменті сьогодення потребує нової наукової розвідки з огляду на третю зміну виконавського складу ансамблю.

Метою дослідження є розгляд мистецько-творчих постатей учасників житомирського тріо баяністів «Гармонія» усіх трьох складів в аспекті спадкоємного виконавського перевідродження – від викладача до учня.

Матеріали та методи. Представники сучасного музикознавства неодноразово звертались до розгляду творчо-виконавської діяльності житомирського тріо баяністів «Гармонія» у різних музикознавчих аспектах.

Значний інтерес виявляють наукові розвідки І.С. Копоть, результати яких висвітлювались у періодичній пресі, у збірці праць Житомирського науково-краснознавчого товариства дослідників Волині, у фаховому науковому виданні Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Так, наприклад, у статті І.С. Копоть «Баяне, грай!», опублікованій у газеті «Житомирщина», висвітлено творчу діяльність житомирського тріо баяністів «Гармонія» в аспекті визначення засновників колективу, означення жанрово-стилістичних репертуарних уподобань баяністів, відображення гастрольних поїздок, заснування учасниками тріо фестивалю баянно-акордеонного виконавства та народно-інструментального мистецтва на Поліссі [11]. Стаття І.С. Копоть із збірки праць Житомирського науково-краснознавчого товариства дослідників Волині «Музейна справа на Житомирщині: історія, досвід, проблеми» найбільш змістовно розкриває навчально-освітнянську, композиторську, викладацьку, виконавську та творчо-мистецьку діяльність Віктора Губанова [13].

Здійснюючи ґрунтовну розвідку щодо розгляду історії заснування та функціонування Житомирської обласної філармонії у визначений хронологічний період 1938–2018 рр., Ірина Копоть згадує про ювілейний концерт житомирського тріо баяністів «Гармонія» в оновленому складі й у статусі сучасного інструментального колективу, який здобув звання лауреатів престижних міжнародних і всеукраїнських конкурсів [12, с. 168].

Заслужують на увагу нариси про знаних діячів освітянської ниви «Відомі педагоги Житомирщини», у яких різні автори висвітлюють стислі біографічні відомості про життя та науково-педагогічну діяльність викладачів вищих навчальних закладів усіх рівнів акредитації, середніх спеціальних навчальних закладів, учителів загальноосвітніх шкіл і професійно-технічних училищ. Формуючи нариси відомостями про освітян Житомирщини різних галузей, авторська редколегія книги презентує також творчу та педагогічну діяльність музикантів, зокрема Віктора Губанова, Віктора Омельчука, В'ячеслава Богорядова (засновників першого складу тріо баяністів «Гармонія»), як представників баянної академічно-філармонійної школи Житомирського музичного училища імені В.С. Косенка. Так, наприклад, Е. Дишнієва-Набедрик присвятила два нариси Віктору Губанову [6, с. 138–139] і Віктору Омельчуку [7, с. 417–418], у яких розкриває історію здобуття освіти, уточнює початок викладацької діяльності, характеризує напрями методичних напрацювань, визначає наявність власної баянної школи, зауважує результати сольної виконавської діяльності, висвітлює географію гастролей, наголошує на організаційній діяльності фестивалів баянно-акордеонного виконавства та народно-інструментального мистецтва на Поліссі. Надаючи такі вичерпні відомості про індивідуальні творчі напрями діяльності баяністів, Е.Б. Дишнієва-Набедрик лише в нарисі про Віктора Омельчука епізодично згадує про тріо «Гармонію». За таким же принципом побудовано зміст нарисів, присвячених творчо-педагогічній діяльності В'ячеслава Богорядова, автором якого є В.Я. Омельчук [14, с. 44–45].

Необхідно згадати і про наукові розвідки, у яких відтворено репертуарні напрацювання тріо баяністів «Гармонія» в аспекті висвітлення їхніх закордонних концертних турів, як-от стаття М.В. Будди та В.Я. Омельчука «Житомирське тріо баяністів «Гармонія». Творчі портрети естрадно-джазових музикантів» у журналі «Джаз» [2].

Г.В. Улич-Савчин вивчає проблеми баянно-акордеонного мистецтва України та здійснила розгляд оригінального репертуару українських композиторів у контексті конкурсу “Perpetuum mobile”, у якому зазначила затребуваність оригінальної баянної літератури, створеної Віктором Губановим; наголосила на обов'язковості виконання твору В.А. Губанова «Вальс» із «Ретро-сюїти» у сучасних конкурсах і фестивалях українського баянно-виконавського мистецтва; висвітлила концертні виступи В.А. Губанова в рамках конкурсів «Візерунки Прикарпаття» (2014 р.) і “Perpetuum mobile” (2015 р.) [19].

Н. Сторонська й А. Бойчук висвітлюють події, факти та перспективи XIII Міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів “*Regretuum mobile*” і означають новий аспект діяльності Віктора Губанова – як члена журі конкурсу разом із провідними представниками баянно-акордеонного академічно-філармонійного виконавства України, Франції, Великої Британії, Литви, Латвії, Польщі, Словаччини, Австрії, Італії, Іспанії, Чехії, Сербії [16].

На відображення творчих постатей баяністів із тріо «Гармонія» спромігся й житомирський музикант-баяніст В.М. Травкін, який, окрім дружніх посвят у віршованій формі, також конкретизує здобутки В.А. Губанова [18, с. 21] і В.Я. Омельчука [18, с. 105], як у категорії сольного виконання, так і у складі тріо баяністів «Гармонія», характеризує творчу діяльність В.М. Богорядова як керівника ансамблю народних інструментів «Фантазія» Житомирського музичного училища імені В.С. Косенка [18, с. 119], вказує на творчі досягнення тріо баяністів «Гармонія» на Всеукраїнському та міжнародних виконавських конкурсах, зазначає географію гастрольних поїздок колективу [18, с. 103].

Характеристику композиторської творчості В.А. Губанова у форматі рецензій надано І. Снедковим і М. Дмитришиним у нотному виданні «Концертні твори Віктора Губанова». Окрім того, нотна збірка містить творчу біографію баяніста в контексті його двох мистецьких важливих складників – конкурсної та концертної діяльності [3].

Факти стислого енциклопедичного характеру про сфери діяльності В.А. Губанова подано у вступній статті А.А. Семешка й О.В. Кмітя до нотної авторської збірки музиканта «Концертні твори для баяна (акордеона) Віктора Губанова» [4].

Надані В.А. Губановим із власного архіву для ознайомлення статті періодичної німецької преси [20–22] доповнюють дану наукову розвідку інформацією, яка відображає концертне турне житомирського тріо баяністів «Гармонія» у Німеччині.

Довершеність здійсненого наукового дослідження втілювалась через особисте творче спілкування автора статті з учасниками житомирського тріо баяністів «Гармонія» – народним артистом України В.А. Губановим, С.В. Петруком, Б.Ю. Талько, які в атмосфері творчої співпраці ділилися своїми спогадами про власні професійні здобутки в аспекті наявних напрямів музично-творчої, виконавської, педагогічної, концертної, методичної, громадської діяльності [8–10].

На жаль, натепер відсутнє наукове дослідження, яке б відображало узагальнюючу історію всього творчого шляху житомирського тріо баяністів «Гармонія» в аспекті висвітлення мистецько-творчих здобутків кожного баяніста із трьох виконавських складів колективу, що і визначає актуальність даної наукової розвідки.

Методика наукової розвідки базувалась на загальнонаукових методах наукового пізнання за ознаками мети та способу реалізації. За ознаками мети були використані первинні методи, які визначились у зборі інформації в аспекті пошуку наявних за обраною темою

джерел к краєзнавчому відділі Житомирської обласної універсальної наукової бібліотеки імені Олега Ольжича й усного опитування учасників житомирського тріо баяністів «Гармонія»; вторинні методи, що зумовили обробку, систематизацію й аналіз зібраної інформації. За ознакою способу реалізації застосовувались логіко-аналітичні методи: *аналізу* – у вивченні мистецько-творчих здобутків кожного члена ансамблю; *синтезу* – у встановленні єдиних досягнень житомирського тріо баяністів «Гармонія»; *аналогії* – у розгляді творчих постатей учасників колективу у хронології таких відомостей, як: освіта, сольні виконавські здобутки музикантів, результати педагогічної діяльності, концертний репертуар тріо «Гармонія» в аспекті перекладення музичних творів кожним учасником, концертно-просвітницька творчість і методична функція; *конкретизації* – у детальному відображенні назв всеукраїнських і міжнародних конкурсів із зазначенням місць і дат їх проведення, а також здобутих результатів; *візуальної методу* – у наочному показі фотографій як окремих учасників ансамблю, так і колективу, а також світлин дипломів лауреатів, які підтверджують професійні здобутки житомирського тріо баяністів «Гармонія» на всеукраїнському та міжнародних конкурсах; *індукції* – у формуванні загального висновку щодо не тільки результатів діяльності ансамблю «Гармонія», а й надбань кожного члена колективу; *дедукції* – у з’ясуванні рушійних сил, які зумовлюють безперервний процес розвитку та функціонування житомирського тріо баяністів «Гармонія».

Результати. Наукову розвідку в аспекті дослідження мистецько-творчих здобутків житомирського тріо баяністів «Гармонія» здійснено у форматі апріорій передумов появи нового культурно-історичного явища й апостеріорій практичного багаторічного досвіду кожного члена колективу. Динамічним утворенням-ризикою для зародження нового культурно-історичного явища послугував навчальний заклад – Житомирське музичне училище імені В.С. Косенка, у якому в період 1982–1986 рр. розпочали педагогічну діяльність трое представників харківської та київської баянно-академічної школи: Віктор Омельчук (з 1982 р.), Віктор Губанов (з 1983 р.), В’ячеслав Богорядов (з 1986 р.). Тож, у 1986 р. з’явилось новонароджене культурно-історичне явище – житомирське тріо баяністів «Гармонія».

Віктор Анатолійович Губанов – виконавець партії першого баяна житомирського тріо баяністів «Гармонія» усіх трьох складів колективу. Народився 23 березня 1955 р. в місті Горлівка Донецької області. Випускник Губкінського музичного училища Белгородської області (1970–1974 рр. навчання). Учень педагогічно-виконавської школи А.Г. Вальсамакіна та М.Т. Калашнікова. Вищу професійну музично-виконавську освіту здобув у Харківському інституті мистецтв імені І.П. Котляревського (1974–1979 рр. навчання, клас викладача О.І. Назаренка). Після закінчення закладу вищої освіти В.А. Губанова призвано на строкову службу до Київського вищого танково-інженерного училища як музиканта духового оркестру.



Перший педагогічний досвід реалізовував упродовж двох навчальних років у Дзержинському музичному училищі (1981–1983 рр.). У часи сьогодення можна з упевненістю сказати, що свій талант у багатьох аспектах музично-творчої діяльності В.А. Губанов утілював у період

40-річної плідної праці (1983–2023 рр.) у Житомирському музичному училищі імені В.С. Косенка (нині Житомирський музичний фаховий коледж імені В.С. Косенка) [10; 6, с. 138].

Сольна виконавська діяльність Віктора Анатолійовича визначається високопрофесійним майстерним рівнем гри, який визнано на світовій арені баянного мистецтва: *володар Гран-прі* Міжнародного конкурсу «Приз міста Ланчіано» (Італія, м. Ланчіано, 2012 р., категорія вар'єте); *звання лауреата I премії* – Міжнародний конкурс ім. Горні Крамера (Італія, м. Поджо Руско, 1998 р.), Міжнародний конкурс «Кубок Кривбасу» (м. Кривий ріг, 2001 р., категорія вар'єте), Міжнародний конкурс «Зірки баяна на Запоріжжі» (м. Запоріжжя, 2002 р.); *звання лауреата II премії* – Міжнародний конкурс «Кубок Кривбасу» (м. Кривий ріг, 1998 р.), Міжнародний конкурс «Приз Кастельфідардо» (Італія, м. Кастельфідардо, 1998 р.); *звання дипломанта* – Міжнародний конкурс «Дні гармоніки у Клінгенталі» (Німеччина, м. Клінгенталь, 1995, 1996, 1997 рр.), Міжнародний конкурс «Трофей світу» (Італія, м. Рекоаро-Терме, 1998 р.), Міжнародний конкурс «Ассо Holiday» імені Яна Табачника (м. Київ, 2006 р.) [10; 3, с. 5–6].

Виконавська діяльність В.А. Губанова широко представлена у сфері колективного музикування: тріо баяністів «Гармонія», ансамбль народних інструментів «Фантазія», тріо народних інструментів «Volero» (лауреат I премії Міжнародного конкурсу «Приз міста Ланчіано» (Італія, 2017 р.)), естрадний ансамбль «Сузір'я блюз» (лауреат III премії Міжнародного конкурсу «Самородки», м. Севастополь, 2010 р.).

До репертуарного здобутку тріо баяністів «Гармонія» В.А. Губановим здійснено особистий внесок в аспекті перекладення оригінальної баянної літератури: Три мініатюри з дитячого альбому В. Підгорного – I ч. «Прелюдія у стилі Скрябіна», II ч. «Швидкоплинність», III ч. «Шкільний вальс» [2, с. 39].

Клас викладача В.А. Губанова – це своєрідний знак якості високого виконавського рівня студентів, який має підтвердження на всеукраїнських і міжнародних конкурсах: *Віталій Українець* – диплом лауреата

III ступеня Міжнародного конкурсу «Його величність, баян!» (м. Житомир, 2016 р.); *Василь Ясенчук* – дипломант Міжнародного конкурсу «Його величність, баян!» (м. Житомир, 2016 р.); *Павло Бондар* – диплом лауреата I ступеня II Всеукраїнського конкурсу-огляду молодих виконавців «Київ Accord PRIZE» (м. Київ, 2023 р.) і диплом лауреата I ступеня XVI Всеукраїнського відкритого конкурсу баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття» (м. Дрогобич, 2023 р.); *Нікіта Безсмертний* – диплом лауреата III ступеня X Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах «Арт-Домінанта» (м. Харків, 2023 р.); *дует баяністів "Asturia" у складі Артема Білецького й Ігоря Речицького (керівник В.А. Губанов)* – диплом лауреата I ступеня X Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах «Арт-Домінанта» (м. Харків, 2023 р.); *тріо баяністів у складі: О. Мужа, К. Єрмакової, М. Юценка (керівник В.А. Губанов)* – дипломант I Міжнародного конкурсу «Акорди Львова» (м. Львів, 2006 р.); *квартет баяністів у складі: П. Манченка, Ю. Литвинчука, І. Грищенка, Ю. Булеги (керівник В.А. Губанов)* – диплом лауреата II ступеня «Міжнародного конкурсу «Зірки баяна на Запоріжжі» (м. Запоріжжя, 2002 р.) [10].

Високий виконавський рівень студентів В.А. Губанова підтверджено продовженням їх навчання в закладах вищої освіти. Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, Одеська національна музична академія ім. А.В. Нежданової, Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського – рівень баянно-виконавської школи випускників Віктора Анатолійовича Губанова.

Багаторічний виконавський досвід В.А. Губанова зумовив відображення власних концертних імпровізаційних композицій в аспекті композиторської творчості: Ретро-сюїта (I ч. «Коли йде дощ», II ч. «Вальс», III ч. «Веселий вікенд»), Джазова п'єса, Сонатинка, Вальс-мюзет «У Парижі дощ», Самба «Мік-Мак», Поліритмічний етюд (3x2) пам'яті В.Г. Міхеєва «Струмок життя» [3; 4].

Формуючи творчий портрет В.А. Губанова в контексті всіх видів його діяльності, І.Є. Копоть надає визначальні характерні риси виконавської манери баяніста: «В.А. Губанов-баяніст володіє фантастичною технікою. Однак сучасних музикантів цим майже не здивуєш – рівень виконавської майстерності у світі, здається, перебуває вже за межею людських можливостей. Гра Віктора Губанова приваблює іншим – умінням донести до слухача зміст виконуваних творів, не втрачаючи ані краплинки. Дивовижна зосередженість, навіть відстороненість, заради досягнення сенсу музики, і неймовірна сценічна витримка – ось, на мою думку, визначальні риси творчої манери митця» [13, с. 432].

Довголітня творчість В.А. Губанова, означена здобутками в сольному й ансамблевому виконавстві, педагогічній праці, композиторській і концертній діяльності, була удостоєна високих почесних звань: заслуженого артиста України (2001 р.) і народного артиста України (2012 р.) [3].



Виконавець партії другого баяна в ансамблі «Гармонія» – **Віктор Якович Омельчук (1956–2021 рр.)**. З-поміж трьох учасників першого складу житомирського тріо баяністів «Гармонія» постать Віктора Яковича в и з н а ч а є т ь с я своїм родовим поліським корінням.

Народився 14 квітня 1956 р. в місті Овруч (нині Овруцька міська громада Коростенського району Житомирської області). Свою першу професійну музичну освіту здобув у 1975 р. в Житомирському музичному училищі імені В.С. Косенка. Довершення вищої професійної музичної освіти здійснювалось у Київській державній консерваторії (1980 р., клас В. Панькова). Професійні виконавські навички баяніста вдосконалював під час військової строкової служби в ансамблі пісні і танцю прикордонних військ Західного прикордонного округу. У 1982 р. повернувся до своїх витоків і почав працювати викладачем Житомирського музичного училища імені В.С. Косенка [7, с. 417].

Як творча особистість Віктор Якович удосконалював та довершував свій професійний статус у різних аспектах музично-творчої діяльності: він був завідувачем відділу народних інструментів, керівником оркестру народних інструментів, головою секції баяна-акордеона в обласному методичному об'єднанні, членом президії Асоціації баяністів та акордеоністів України при Національній музичній спілці та головою Асоціації баяністів обласного відділення Національної музичної спілки, отримав звання заслуженого діяча мистецтв України (2016 р.) [1; 15, с. 40].

Сольний виконавський здобуток В.Я. Омельчука означився перемогою на Міжнародному конкурсі імені Горні Крамера (Італія, м. Поджо Руско, 1998 р., звання лауреата I премії в категорії сольного виконання). Професійні навички колективного музикування реалізовував не тільки у тріо баяністів «Гармонія», а й в ансамблі народних інструментів «Фантазія» Житомирського музичного училища.

Віктор Якович як досвідчений учасник тріо баяністів брав активну участь у формуванні репертуару колективу. Особисто ним здійснено перекладення таких творів: «Дві джазові імпровізації» А.В. Білошицького, «Новорічна увертюра» О. На Юн Кін, «Дрібничка» Л. Андерсона, Балади на тему Д. Елінгтона «Караван» В. Новікова, Концертної фантазії на тему Дж. Гершвіна [2, с. 39], «Маленька органна прелюдія та fuga» d-moll Й.С. Баха, «Прелюдія, fuga та варіація» h-moll С. Франка [1].

Здобутий професійний виконавський рівень В.Я. Омельчука зумовив передачу майстерності учням свого класу, які стали дипломантами та лауреатами всеукраїнських оглядів-конкурсів молодих виконавців (В. Леонов, Ю. Литвинчук, М. Лозко, Р. Невмержицький) [1; 7, с. 418].

Означивши для себе пріоритетною складовою частиною своєї мистецько-творчої діяльності питання безперервного процесу спадкоємності академічного баянного виконавства у тріаді початкової, середньої та вищої ланок професійної музичної освіти, В.Я. Омельчук ініціював організацію та проведення фестивалів баянно-акордеонного виконавства та народно-інструментального мистецтва на Поліссі (1997, 2000 рр.), а також здійснював підготовку своїх студентів до вступу в заклади вищої освіти мистецького напрямку.

Споглядаючи за концертними виступами В.Я. Омельчука й усвідомлюючи якісний рівень його виконання, Г.Ю. Бродська надає такі характеристики професійній майстерності баяніста: «Для виконавського стилю Омельчука характерні яскрава індивідуальність, віртуозність виконання, глибоке проникнення у стиль виконуваних творів» [1].

В'ячеслав Михайлович Богорядов (1946–2021 рр.) як учасник першого складу житомирського тріо баяністів «Гармонія» втілював функцію виконавця партії третього баяна. Народився 1 серпня 1946 р. в місті Тавда Свердловської області. Проте необхідно зазначити, що професійну музичну освіту здобував в Україні: спочатку в Сімферопольському музичному училищі, а згодом у Харківському інституті мистецтв імені І.П. Котляревського. Викладацька діяльність В'ячеслава Михайловича означається двома періодами роботи у двох навчальних закладах освіти – Житомирському училищі культури імені Івана Огієнка (1972–1986 рр.) і Житомирському музичному училищі імені Віталія Косенка (1986–2017 рр.) [14, с. 44].

Здобутий практичний досвід В'ячеслава Михайловича в аспекті баянного виконавства зумовив набуття ним статусу консультанта-методиста при Житомирському обласному методичному об'єднанні. Методична та практична допомога В.М. Богорядова викладачам



музичних шкіл означається в таких напрямках діяльності: проведення концертів за участю учнів свого класу; прищеплення музично-естетичного смаку учням музичних шкіл; формування мотивації учнів музичних шкіл до вступу в Житомирське

музичне училище; демонстрування власних методичних напрацювань; рецензування методичних докладів, рефератів, розробок; консультування з питань атестації; забезпечення музичних шкіл педагогічними кадрами з-поміж своїх випускників.

Творчо-виконавська діяльність В.М. Богорядова втілювалась і в ролі баяніста-акомпаніатора, який здійснював інструментальний супровід солістів-вокалістів, хорових і хореографічних колективів художньої самодіяльності Житомирщини.

Власний виконавський рівень випробував участю в конкурсах майстерної гри на баяні, як-от: I Всеукраїнський конкурс баяністів імені В.Я. Підгорного (м. Харків, 1991 р., участь), Міжнародний конкурс імені Горні Крамера (Італія, м. Поджо Руско, 1998 р., лауреат I премії) [14, с. 44].

В'ячеслав Богорядов здійснив реалізацію свого таланту і в аспекті досвідченого керівника ансамблю народних інструментів «Фантазія» Житомирського музичного училища, який неодноразово брав участь у різноманітних концертах училища, міста, області й у своєму концертному здобутку має виступи на Всеукраїнському фестивалі баянно-акордеонного виконавства та народно-інструментального мистецтва (1997, 2000 рр.) [18, с. 119]. Довершеністю концертної діяльності ансамблю народних інструментів «Фантазія» під керівництвом В.М. Богорядова визначається виступ у Палаці «Україна» на звітному концерті мистецтва Житомирщини.

Як учасник першого складу житомирського тріо баяністів «Гармонія» В.М. Богорядов зробив власний внесок у наповнення концертного репертуару ансамблю, здійснивши оригінальні перекладення музичних творів, зокрема: В. Підгорного (Драматична поема «Чумацький шлях»), В. Власова (Парафраз на українські теми), О. Петерсона («У краю невідомих гігантів» із сюїти «Канадіана»), О. На Юн Кіна (Концертна імпровізація на тему І. Дунаєвського «Капітан»), В. Семенова (Музична фантазія на спомин В.М. Шукшина «Калина красная»), В. Лосси та М. Россо (Полька «У цирку») [2, с. 39; 14, с. 45].

В.Я. Омельчук зазначає основні мистецько-творчі здобутки В.М. Богорядова та наголошує на функціональній сутності його життєвих позицій: «Активний учасник громадського та культурного життя училища



та міста, член асоціації баяністів та акордеоністів Всеукраїнської музичної спілки, своєю творчою працею він сприяв розвитку кращих традицій вітчизняної виконавської культури, популяризації ролі баяна й акордеона в музично-естетичному вихованні молоді» [14, с. 45].

Творча діяльність першого складу житомирського тріо баяністів «Гармонія» (В.А. Губанов, В.Я. Омельчук, В.М. Богорядов) означилась професійними здобутками на виконавських конкурсах: Міжнародному конкурсі імені Горні Крамера (Італія, м. Поджо Руско, 1998 р., Гран-прі), II Всеукраїнському конкурсі-фестивалі «Зірки баяна на Запоріжжі» (м. Запоріжжя, 2002 р., I премія) [3, с. 5; 6, с. 139; 18, с. 103]. Перший виконавський склад житомирського тріо «Гармонія» здійснив концертні тури у Франції та Німеччині [10].

У 2003 р. в житомирському тріо баяністів «Гармонія» відбулось перше спадкоємне оновлення виконавського складу колективу. Функцію виконавця партії третього баяна взяв на себе Сергій Петрук – учень В'ячеслава Михайловича Богорядова [8; 10].

Сергій Вікторович Петрук народився 25 травня 1981 р. в місті Житомирі. У шестирічному віці виявив зацікавленість до виконавства на баяні. Перші зачатки





музичної освіти формувались під егідою Володимира Борисовича Согріна – викладача Житомирської музичної школи № 4 (нині заклад «Музична школа імені Лесі Українки») та Наталії Іванівни Євченко, викладачки Житомирської музичної школи № 1 (нині заклад «Музична школа імені Б.М. Лятошинського»). У 1996 р. Сергій Петрук став студентом Житомирського музичного училища

імені В.С. Косенка. Успішне навчання під керівництвом В'ячеслава Михайловича Богорядова зумовило продовження здобуття професійної музичної освіти у Вищому музичному інституті імені Миколи Лисенка (2000–2006 рр. навчання) (нині Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка). Новим творчим керівником Сергія Петрука став заслужений артист України Ярослав Мефодійович Ковальчук [8].

Здобуття вищої освіти поєднував із викладацькою діяльністю в музичних школах № 1 і № 3 міста Житомира. Із 2007 р. Сергій Вікторович Петрук починає працювати в Житомирському музичному училищі імені В.С. Косенка. Протягом шістнадцяти років здійснює викладацьку діяльність за такими навчальними дисциплінами, як: спеціальний клас (баян), клас ансамблю, диригування, педагогічна практика. С.В. Петрук як керівник школи-студії педагогічної практики ПЦК (баян, акордеон) Житомирського музичного фахового коледжу імені В.С. Косенка здійснює методичні консультації в рамках виїзних проєктів до музичних шкіл Житомирщини, зокрема, 28 квітня 2023 р. відбувся методичний день у Бердичівській музичній школі, під час якого проведено майстер-класи С.В. Петруком,

Б.Ю. Талько, В.А. Губановим з учнями-баяністами та продемонстровано концертний виступ тріо баяністів «Гармонія».

Педагогічна діяльність Сергія Петрука відображена здобутками на виконавських конкурсах сольного й ансамблевого напрямів: *Антон Глазюк* – диплом лауреата I ступеня Регіонального конкурсу юних баяністів-акордеоністів імені Анатолія Білошицького (м. Коростень, 2014 р.), диплом лауреата III ступеня I-го відкритого Всеукраїнського конкурсу баяністів-акордеоністів «Баянне коло на Запоріжжі» (м. Запоріжжя, 2016 р.), диплом з відзнакою X Всеукраїнського відкритого конкурсу баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття» (м. Дрогобич, 2017 р.), диплом лауреата II ступеня XII Відкритого всеукраїнського конкурсу юних баяністів-акордеоністів імені Анатолія Білошицького (м. Коростень, 2018 р.), грамота за III місце Міжнародного конкурсу юних баяністів, акордеоністів та ансамблів «Сучасні ритми» (м. Кривий ріг, 2019 р.); *квартет баяністів "Grand classic" у складі: Ігоря Речицького, Євгенія Школенка, Богдана Соболевського, Артема Білецького (керівник С.В. Петрук)* – диплом лауреата I ступеня X Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах «Арт-Домінанта» (м. Харків, 2023 р.) і диплом лауреата I ступеня Міжнародного фестивалю-конкурсу баяністів, акордеоністів та ансамблів «Сучасні ритми» (м. Кривий ріг, 2023 р.); *оркестр народних інструментів Житомирської музичної школи № 5 (керівник С.В. Петрук)* – диплом лауреата III ступеня Всеукраїнського конкурсу-фестивалю баяністів «Кубок Надросся» (смт Рокитне, 2013 р.) [8].

Удосконалення виконавського рівня студентів Сергія Петрука здійснюється в аспекті концертної діяльності в рамках Всеукраїнського фестивалю «День українського баяна та акордеона»: ансамбль українських народних інструментів студентів і викладачів житомирського музичного училища імені В.С. Косенка (керівник С.В. Петрук, м. Житомир, 2018 р.), дует акордеоністів у складі Антона Глазюка та Сергія Щербаня (керівник С.В. Петрук, м. Житомир, 2019 р.), соло Антон Глазюк (клас С.В. Петрука, м. Житомир, 2019 р.), мистецького проєкту «Митець – культура – виміри часу»,





Дні польської культури в Україні: Антон Глазюк (клас С.В. Петрука, м. Житомир, 2018 р.) [8].

Необхідно відмітити активну громадську позицію Сергія Петрука, яка була втілена в мистецькому проєкті «На музичному фронті». Разом із квітетом студентів Житомирського музичного фахового коледжу імені В.С. Косенка “Grand classic” Сергій Петрук реалізував цикл концертів у містах Житомирської області (м. Баранівка, м. Звягель, м. Коростишів, смт Хорошів) з метою збору коштів на підтримку Збройних сил України.

Музично-творча діяльність Сергія Петрука уособлює наслідування педагогічної баянної школи В'ячеслава Михайловича Богорядова.

Професійний виконавський рівень другого складу житомирського тріо баяністів «Гармонія» (В.А. Губанов, В.Я. Омелчук, С.В. Петрук) має визнання як на вітчизняному, так і на міжнародному рівнях: I Міжнародний конкурс баяністів та акордеоністів «Акорди Львова» (м. Львів, 2006 р., II премія), Міжнародний конкурс «Приз міста Ланчіано» (Італія, м. Ланчіано, 2012 р., I премія) [3, с. 6]. Гастрольні поїздки другого складу житомирського тріо баяністів «Гармонія» відбулись у Бельгії, Франції, Німеччині, Італії [10].

У 2022 р. житомирське тріо баяністів «Гармонія» поновлює свою творчу діяльність в аспекті другого спадкоємного оновлення. До виконавського складу Віктора Губанова і Сергія Петрука доєднався Борис Талько [9; 10].



Борис Юрійович Талько – учень Віктора Губанова, учасник третього складу тріо баяністів «Гармонія», виконавець партії другого баяна. Народився 3 листопада 1988 р. в місті Коростишів Житомирської області. Початкову музичну освіту здобув у місцевій музичній школі по

класу баяна в Марини Григорівни Слоквенко. Здобуття вищої музичної освіти відбувалось в аспекті постійного вдосконалення майстерності гри на баяні під чуттєвою опікою двох досвідчених високопрофесійних майстрів академічно-філармонійної баянної школи, на той час заслужених артистів України: Віктора Анатолійовича Губанова (Житомирське музичне училище імені В.С. Косенка, 2006–2009 рр.) і Володимира Анатолійовича Мурзи (Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, 2009–2014 рр.; асистентура-стажування при ОНМУ імені А.В. Нежданової, 2014–2017 рр.). Довершення виконавського рівня майстерності Борис Талько втілював у концертній діяльності в рамках міжнародних фестивалів сучасного мистецтва, як-от: Усеукраїнський фестиваль «День українського баяна і акордеона» (м. Одеса, 2013 р.; м. Київ, 2014 р.; м. Дніпро, 2015 р.; м. Житомир, 2016 р.); Міжнародний молодіжний фестиваль «Баян-парад» (м. Одеса, 2012 та 2015 рр.); Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва «Два дні та дві ночі нової музики» (м. Одеса, 2016 р.); серія концертів “Rotary Club goes classic” у Бельгії (м. Льєж, 2017 р.; м. Монтенакен, 2017 р.) [9].

Як баяніст-виконавець Борис Талько має досвід роботи філармонійного напрямку: артист оркестру Академічного ансамблю української музики, пісні і танцю «Чайка» Одеської обласної філармонії імені Давида Ойстраха (2009–2017 рр.) та Житомирської обласної філармонії імені Святослава Ріхтера (2017–2019 рр.).

Виконавський рівень Бориса Талька був відзначений на V Міжнародному конкурсі баяністів-акордеоністів “Perpetuum mobile” (диплом лауреата III ступеня, м. Дрогобич, 2012 р.) відомими фахівцями баянного виконавського мистецтва – М.А. Давидовим, В.Д. Зубицьким, В.П. Рунчаком, В.А. Мурзою, А.Я. Сташевським, А.О. Нижником, Б.Б. Мирончуком, А.А. Дубієм, В.Г. Чумаком, С.В. Максимовим, С.Г. Барвік-Карпатським, М.І. Севрюком, О.О. Маляровим, Т.О. Антоновим.

У 2017 р. Борис Талько розпочав викладацьку діяльність у Житомирському музичному фаховому коледжі імені В.С. Косенка за такими навчальними дисциплінами, як: спеціальний клас (баян), клас ансамблю, диригування, диригент оркестру народних інструментів, педагогічна практика.

У музично-виконавській творчості Бориса Талька так само простежується насиченість колективної музичної діяльності як учасника колективу (виконавець партії другого баяна тріо баяністів «Гармонія» – із 2022 р., концертмейстер Народного аматорського фольклорного колективу «Родина» РБК м. Коростишів – із 2019 р.), так і керівника колективу (керівник оркестру народних інструментів викладачів закладу «Музична школа Гармонія» – із 2017 р., керівник оркестру народних інструментів Житомирського музичного фахового коледжу імені В.С. Косенка – із 2020 р.) [9].

Здобутий виконавський досвід у багатоаспектній концертній діяльності зумовлює становлення баянної школи Бориса Талька, яка має вже здобутки на виконавських конкурсах: *Артем Білецький* – диплом лауреата I ступеня Міжнародного фестивалю-конкурсу баяністів, акордеоністів та ансамблів «Сучасні ритми» (м. Кривий ріг, 2023 р.), диплом лауреата I ступеня XVI Всеукраїнського відкритого конкурсу баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття» (м. Дрогобич, 2023 р.), диплом лауреата II ступеня X Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах «Арт-Домінанта» (м. Харків, 2023 р.); *Ігор Речицький* – диплом лауреата I ступеня відкритого фестивалю-конкурсу виконавців на народних інструментах серед здобувачів освіти III–IV курсів закладів фахової передвищої освіти (м. Дніпро, 2023 р.), диплом лауреата I ступеня X Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах «Арт-Домінанта» (м. Харків, 2023 р.); *Євгеній Школенко* – диплом лауреата III ступеня X Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах «Арт-Домінанта» (м. Харків, 2023 р.) [9].

У педагогічно-виконавську практику Бориса Талька закладено традиції звітних концертів студентів його класу, як-от концерт «Від бароко до сучасності» за участю Артема Білецького, Богдана Соболевського, Євгенія Школенка (10 березня 2023 р. в закладі «Музична школа Гармонія»); концерт «Від соло до квартету» за участю Артема Білецького, Ігоря Речицького, Богдана Соболевського, Євгенія Школенка (15 березня 2023 р. в Житомирському музичному фаховому коледжі імені В.С. Косенка, 7 червня 2023 р. в закладі «Музична

школа імені Святослава Ріхтера»); концерт оркестру народних інструментів Житомирського музичного фахового коледжу імені В.С. Косенка (24 травня 2023 р. в Житомирському музичному фаховому коледжі імені В.С. Косенка) [9].

У виконавській і педагогічній діяльності Борис Талько гідний учень і послідовник свого вчителя – народного артиста України Віктора Анатолійовича Губанова.

Висновки. Результати здійсненої наукової розвідки дозволяють зробити висновок про спадкоємний процес перевищження виконавського складу житомирського тріо баяністів «Гармонія», який відбувся в лоні баянної виконавської школи викладача-наставника. Визначаючи передумови появи нового культурно-історичного явища (житомирського тріо баяністів «Гармонія»), з'ясовано, що динамічним утворенням для зародження нового колективу послугувало новоутворене кадрове забезпечення фахівцями баянно-виконавської школи Житомирського музичного училища імені В.С. Косенка. Першоджерелом нового культурно-історичного явища означено виконавську діяльність В.А. Губанова, В.Я. Омельчука, В.М. Богорядова. Відображений період функціонування житомирського тріо баяністів «Гармонія» наголошує на тому факті, що протягом 37 років діяльності колективу двічі відбувся процес перевищження виконавського складу: В.А. Губанов, В.Я. Омельчук, В.М. Богорядов (перший склад колективу, 1986–2003 рр.), В.А. Губанов, В.Я. Омельчук, С.В. Петрук (другий склад колективу, 2003–2021 рр.), В.А. Губанов, Б.Ю. Талько, С.В. Петрук (третій склад колективу, із 2022 р.). Здійснений аналіз освіти учасників колективу всіх трьох виконавських складів дозволяє стверджувати, що житомирське тріо баяністів «Гармонія» сформувалось із представників харківської та київської баянної-академічної школи та продовжує базуватись на виконавцях харківської, одеської і львівської шкіл баянної виконавської мистецтва академічно-філармонійного напрямку. Педагогічна діяльність учасників колективу визначається рушійними силами, які здійснюють функцію формування виконавського складу житомирського тріо баяністів «Гармонія», зумовлює ефективність вимушених процесів



оновлення, чим утілює спадкоємне перевідродження та створює безперервний процес розвитку та функціонування. В.А. Губанов, Б.Ю. Талько, С.В. Петрук продовжують виховувати плеяду молодих виконавців баянного мистецтва, які натеper мають здобутки – визнання на всеукраїнських і міжнародних конкурсах як у сольній, так і в ансамблевій категоріях. Отже, ми можемо стверджувати, що в мистецько-творчій діяльності В.А. Губанова, Б.Ю. Талька, С.В. Петрука означаються процеси спадкоємності та системності, які

визначаються головними критеріями науковості. Головним завданням третього виконавського складу житомирського тріо баяністів «Гармонія» є напрацювання яскравого репертуару та розширення концертної діяльності. І маємо бути впевненими в появі нових перемог цього високопрофесійного колективу на виконавських конкурсах, що зумовить нові наукові розвідки. Світовий дух реалізує себе через діяльність окремих індивідів, які не підозрюють того, що своєю діяльністю здійснюють світову історію (Георг Вільгельм Фрідріх Гегель).

Література:

1. Бродська Г.Ю. Омельчук Віктор Якович. *Енциклопедія сучасної України* / редкол. : І.М. Дзюба та ін. ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2022. URL: <https://esu.com.ua/article-75315>.
2. Булда М.В., Омельчук В.Я. Житомирське тріо баяністів «Гармонія». Творчі портрети естрадно-джазових музикантів. *Джаз*. 2013. № 1 (41). С. 38–40.
3. Губанов В.А. Концертні твори. Житомир : вид. О.О. Євенок, 2021. 64 с.
4. Губанов В.А. Концертні твори для баяна (акордеона). Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2004. 36 с.
5. Демчук Б.В. Губанов Віктор Анатолійович. *Енциклопедія сучасної України* / редкол. : І.М. Дзюба та ін. ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. URL: <https://esu.com.ua/article-32167>.
6. Дишнієва-Набедрик Е.Б. Губанов Віктор Анатолійович. *Відомі педагоги Житомирщини: нариси про знаних діячів освітянської ниви* / наук. ред. і кер. автор. колективу М.І. Лавринович. Житомир : Полісся, 2003. С. 138–139.
7. Дишнієва-Набедрик Е.Б. Омельчук Віктор Якович. *Відомі педагоги Житомирщини: нариси про знаних діячів освітянської ниви* / наук. ред. і кер. автор. колективу М.І. Лавринович. Житомир : Полісся, 2003. С. 417–418.
8. Из усних спогадів викладача Житомирського музичного фахового коледжу імені В.С. Косенка Петрука С.В. // Архів О.С. Резнік. 2023. 5 с.
9. Из усних спогадів викладача Житомирського музичного фахового коледжу імені В.С. Косенка Талька Б.Ю. // Архів О.С. Резнік. 2023. 3 с.
10. Из усних спогадів Народного артиста України, викладача Житомирського музичного фахового коледжу імені В.С. Косенка Губанова В.А. // Архів О.С. Резнік. 2023. 12 с.
11. Копоть І.Є. Баяне, грай! *Житомирщина*. 1997. 17 квіт. № 43.
12. Копоть І.Є. Житомирська філармонія в культурному просторі міста: 80 років діяльності. *Аспекти історичного музикознавства* : збірник наукових статей Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського / ред.-упоряд. : Г.І. Ганзбург, Л.І. Шубіна. Харків : ХНУМ, 2018. Вип. 11. С. 156–173.
13. Копоть І.Є. Заслужений артист України баяніст Віктор Губанов : творчий портрет у рік ювілею. *Музейна справа на Житомирщині: історія, досвід, проблеми* : наукова збірка «Велика Волинь» : праці Житомирського науково-краєзнавчого товариства дослідників Волині / гол. ред. М.Ю. Костиця. Житомир : Косенко, 2005. Т. 33. С. 430–432.
14. Омельчук В.Я. Богорядов В'ячеслав Михайлович. *Відомі педагоги Житомирщини: нариси про знаних діячів освітянської ниви* / наук. ред. і кер. автор. колективу М.І. Лавринович. Житомир : Полісся, 2003. С. 44–45.
15. Працівники культури і мистецтва України, іноземні громадяни, удостоєні державних нагород, почесних звань України у II півріччі 2016 р. : довідкове видання / уклад. О.М. Ісаченко. Київ, 2017. 68 с.
16. Сторонська Н., Бойчук А. XIII Міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів “Perpetuum mobile”. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / ред.-упор. : М. Пантюк та ін. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 37. Т. 3. С. 315–320.
17. Семешко А.А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ століть : довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. 244 с.
18. Травкін В.М. Дарую радість людям. *Збірник дружніх посвят*. Житомир : Волинь, 2013. 292 с.
19. Улич (Савчин) Г.В. Проблеми дослідження баянно-акордеонного мистецтва України: національні та міжнародні репертуарні тенденції : колективна монографія. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals* : Collective monograph. Riga, Latvi : Baltija Publishing, 2021. С. 396–413.
20. Akkordeon in der Kapelle. *Service*. 2003. 16 November. № 46.
21. Bajan-Trio begeistert. *Donnerstag*. 2007. 29 November.
22. Ukrainisches Akkordeon trio aus Zhitomir in der Kapelle des Musischen Internats in Hadamar. *Dienstag*. 2003. 18 November.

References:

1. Brodska, H.Iu. (2022). Omelchuk Viktor Yakovych. [Viktor Yakovych Omelchuk] / Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy [Elektronnyi resurs] – [Encyclopedia of Modern Ukraine] [Electronic resource] / Redkol. : I.M. Dziuba, A.I. Zhukovskiy, M.H. Zhelezniak [ta in.]; NAN Ukrainy, NTSh. K. : Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. Rezhym dostupu: <https://esu.com.ua/article-75315> [in Ukrainian].

2. Bulda, M., Omelchuk, V. (2013). Zhytomyrske trio baianistiv "Harmonii". Tvorchy portrety estradno-dzhazovykh muzykantiv [Zhytomyr bayn trio "Harmony". Creative portraits of pop and jazz musicians]. *Dzhaz* № 1 (41) – Jazz. pp. 38–40 [in Ukrainian].
3. Hubanov, V.A. (2021). Kontsertni tvory [Concert works]. Zhytomyr : vyd. O.O. Yevenok. 64 p. [in Ukrainian].
4. Hubanov, V. (2004). Kontsertni tvory dlia baiana (akordeona) [Concert works for bayan (accordion)]. Ternopil : Navchalna knyha – Bohdan. 36 p. [in Ukrainian].
5. Demchuk, B.V. (2006). Hubanov Viktor Anatoliiovych [Gubanov Victor Anatoliiovych] / Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy [Elektronnyi resurs] – [Encyclopedia of Modern Ukraine] [Electronic resource] / Redkol. : I.M. Dziuba, A.I. Zhukovskiy, M.H. Zhelezniak [ta in.]; NAN Ukrainy, NTSh. K. : Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. Rezhym dostupu: <https://esu.com.ua/article-32167> [in Ukrainian].
6. Dyshniieva-Nabedryk, E.B. (2003). Hubanov Viktor Anatoliiovych. Vidomi pedahohy Zhytomyrshchyny: narysy pro znanykh diiachiv osvitiianskoi nyvy.[Gubanov Victor Anatoliiovych. Famous teachers of Zhytomyr region: essays on well-known figures in the field of education] / nauk. red. i ker. avtor. kolektyvu M.I. Lavrynovych. Zhytomyr : Polissia. Pp. 138–139 [in Ukrainian].
7. Dyshniieva-Nabedryk, E.B. (2003). Omelchuk Viktor Yakovych. Vidomi pedahohy Zhytomyrshchyny: narysy pro znanykh diiachiv osvitiianskoi nyvy [Viktor Yakovych Omelchuk. Famous teachers of Zhytomyr region: essays on well-known figures in the field of education] / nauk. red. i ker. avtor. kolektyvu M.I. Lavrynovych. Zhytomyr : Polissia. Pp. 417–418 [in Ukrainian].
8. Iz usnykh spohadiv vykladacha Zhytomyrskoho muzychnoho fakhovoho koledzhu imeni V.S. Kosenka Petruka S.V. (2023) [From the oral recollections of a teacher at the Zhytomyr Music Vocational College named after V.S. Kosenko Petruk S.V.] (Arkhiv Rieznik O.S.). 5 p. [in Ukrainian].
9. Iz usnykh spohadiv vykladacha Zhytomyrskoho muzychnoho fakhovoho koledzhu imeni V.S. Kosenka Talka B Iu. (2023) [From the oral recollections of a teacher at the Zhytomyr Music Vocational College named after V.S. Kosenko Talka B.Yu.] (Arkhiv Rieznik O.S.). 3 p. [in Ukrainian].
10. Iz usnykh spohadiv Narodnoho artysta Ukrainy, vykladacha Zhytomyrskoho muzychnoho fakhovoho koledzhu imeni V.S. Kosenka Hubanova V.A. (2023) [From the oral recollections of the People's Artist of Ukraine, teacher of the Zhytomyr Music College named after V.S. Kosenka Gubanova V.A.] (Arkhiv Rieznik O.S.). 12 p. [in Ukrainian].
11. Kopot, I. (1997). Baiane, hrai! [Bayan, play!]. Zhytomyrshchyna – Zhytomyr Region. 17 kvit. (№ 43) [in Ukrainian].
12. Kopot, I. (2018). Zhytomyrska filarmoniiia v kulturnomu prostori mista : 80 rokiv diialnosti. [Zhytomyr Philharmonic in the cultural space of the city: 80 years of activity]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva : zb. nauk. st. Kharkiv. nats. un-t mystetstv imeni I.P. Kotliarevskoho – Aspects of historical musicology : collection of scientific articles Kharkiv. national University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky; [red.-uporiad. Hanzburh H.I., Shubina L.I.]*. Kharkiv : KhNUM. Vyp. 11. Pp. 156–173 [in Ukrainian].
13. Kopot, I. (2005). Zasluzhenyi artyst Ukrainy baianist Viktor Hubanov : tvorchy portret u rik yuvileiu [Honored Artist of Ukraine accordionist Viktor Gubanov: a creative portrait in the anniversary year]. *Muzeina sprava na Zhytomyrshchyni: istoriia, dosvid, problemy : nauk. zb. "Velyka Volyn" : pratsi Zhytomyrskoho nauko-vo-kraieznavchoho tovarystva doslidnykiv Volyni – Museum affairs in Zhytomyr region: history, experience, problems : scientific collection "Great Volyn" : works of the Zhytomyr scientific and local history society of researchers of Volyn / Hol. red. M.Iu. Kostrytsia. Zhytomyr : Kosenko. T. 33. Pp. 430–432* [in Ukrainian].
14. Omelchuk, V.Ia. (2003). Bohoriadov Viacheslav Mykhailovych. Vidomi pedahohy Zhytomyrshchyny : narysy pro znanykh diiachiv osvitiianskoi nyvy [Bogoryadov Vyacheslav Mykhailovych. Famous teachers of Zhytomyr region : essays on well-known figures in the field of education] / nauk. red. i ker. avtor. kolektyvu M.I. Lavrynovych. Zhytomyr : Polissia. Pp. 44–45 [in Ukrainian].
15. Pratsivnyky kultury i mystetstva Ukrainy, inozemni hromadiany, udostoiieni derzhavnykh nahorod, pocheshnykh zvan Ukrainy u II pivrichchi 2016 roku : dovidkove vydannia (2017) [Culture and art workers of Ukraine, foreign citizens, awarded state awards, honorary titles of Ukraine in the II half of 2016] / ukladach O.M. Isachenko. Kyiv. 68 p. [in Ukrainian].
16. Storonska, N., Boichuk, A. (2021). KhIII Mizhnarodnyi konkurs baianistiv-akordeonistiv "Perpetuum mobile" [13'th international competition of accordionists and accordionists "Perpetuum mobile"]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk : mizhvuz. zb. nauk. prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka – Current issues of humanities : interuniversity collection of scientific works of young scientists of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University / redaktery-uporiadnyky M. Pantiuk, A. Dushnyi, I. Zymomria. Drohobych : Vydavnychiy dim "Helvetyka". Vyp. 37. Tom 3. Pp. 315–320* [in Ukrainian].
17. Semeshko, A.A. (2009). Baianno-akordeonne mystetstvo Ukrainy na zlami KhKh-KhKhI stolit [Bayan and accordion art of Ukraine at the turn of the 20th-21st centuries]. *Dovidnyk. Ternopil : Navchalna knyha – Bohdan. 244 p.* [in Ukrainian].
18. Travkin, V.M. (2013). Daruiu radist liudiam [I give joy to people] / *Zbirnyk druzhnykh posviat. Zhytomyr : Volyn. 292 p., 360 il.* [in Ukrainian].
19. Ulych (Savchyn), H.V. (2021). Problemy doslidzhennia baianno-akordeonnoho mystetstva Ukrainy: natsionalni ta mizhnarodni repertuarni tendentsii [Research problems of the accordion-accordion art of Ukraine: national and international repertoire trends]. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals : Collective monograph. Riga, Latvi : Baltija Publishing. Pp. 396–413* [in Ukrainian].
20. Akkordeon in der Kapelle [Accordion in the chapel]. *Service. 2003. 16 November. № 46* [in German].
21. Bajan-Trio begeistert [The accordion trio is delighted]. *Donnerstag. 2007. 29 November* [in German].
22. Ukrainisches Akkordeon trio aus Zhitomir in der Kapelle des Musischen Internats in Hadamar [A trio of accordion players from Zhytomyr in the chapel of the music boarding school in Hadamar]. *Dienstag. 2003. 18 November* [in German].

КОНЦЕРТНІ АРІЇ ВОЛЬФГАНГА АМАДЕЯ МОЦАРТА

Руденко Олександр,

доктор філософії,

старший викладач кафедри хореографії та музичного мистецтва

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ORCID ID: 0000-0002-0368-6445

Стаття присвячена творчості композитора Вольфганга Амадея Моцарта. Розглядається жанр концертної арії, який досить тісно пов'язаний з італійським оперним мистецтвом. Окреслено імена найвідоміших фахівців, які присвятили свої роботи дослідженню різних аспектів діяльності композитора. Зазначено, що В.А. Моцарт у своїй творчості спирався на кращі композиторські здобутки свого часу, особливо в жанрі оперної музики. Визначено, що жанр концертної арії за часів композитора не мав саме такої назви і не вважався окремим напрямом. Досліджено становлення терміна «концертна арія». Зазначається, що такі вставні номери були бажаними в найкращих і популярних мистецьких заходах того часу. Наведено імена виконавців (переважно оперних), які були справжніми тогочасними «примами» концертної й оперної сцени. Визначено, що даний напрям є надзвичайно важливою частиною творчості В.А. Моцарта. Розглядаються причини, через які композитор звернувся до діяльності в даному напрямі, та головні умови, які дозволили композитору стати надзвичайно затребуваним у цьому жанрі. Окреслені основні етапи навчання Вольфганга Моцарта техніки вокального мистецтва. Доведено, що вчителі композитора поєднували якості професійних виконавців і вчителів. Саме ці знання та їхній практичний досвід дозволили композитору надалі створювати твори, які були на межі людської співочої можливості, і навіть успішно перетинати її. Розглядаються найважливіші музичні прийоми, які застосовував композитор під час написання віртуозних творів, та наводяться конкретні приклади. Визначено, що послугами композитора користувалися не тільки вокальні виконавці, а й організатори концертів, оперних вистав, можновладці, королівські особи й інші композитори, які не були проти прекрасного вставного номеру у своїй музичній надбання.

Ключові слова: арія, вокал, виконавець, голос, концерт, опера, жанр, партитура.

Rudenko Oleksandr. Concert arias by Wolfgang Amadeus Mozart

The article is devoted to the work of the brilliant composer Wolfgang Amadeus Mozart. The genre of the concert aria is considered, which is quite closely related to the Italian operatic art. The names of the most famous specialists who devoted their works to the study of various aspects of the composer's activity are outlined. It is noted that Mozart relied on the best composer achievements of his time in his work. Especially in the genre of opera music. It is noted that the genre of the concert aria, during the composer's time, did not have such a name and was not considered by the composer as a separate direction. The formation of the term "concert aria" is studied. It is noted that such insert numbers were desired in the best and most popular art events. The names of performers (mainly opera performers) who were the real "primas" of the concert and opera scene of that time are given.

It was determined that this direction is an extremely important part of Mozart's work. The reasons why the composer turned to activities in this direction and the main conditions that allowed the composer to become so popular in this genre are considered. The main stages of Wolfgang's training in the technique of vocal art are defined. It has been proven that the composer's teachers combined the qualities of prominent performers and teachers of their time. It was this knowledge and their practical experience that allowed the composer, in the future, to create works that were at the limit of human possibility. Moreover, to successfully cross this line. The most important musical techniques used by the composer in creating virtuoso works are considered and specific examples are given. It was determined that the services of the composer were used not only by vocal performers, but also by organizers of concerts, opera performances, powerful people, royal persons and other composers who were not against a beautiful insert number in their musical works.

Key words: aria, vocal, performer, voice, concert, opera, genre, score.

Вступ. Інтерес до творчості всесвітньо відомого композитора Вольфганга Амадея Моцарта не тільки не зменшується, а навпаки, завдяки новим науковим знахідкам, важливим історичним подіям і відкриттям постійно зростає. Існує досить багато досліджень, пов'язаних із творчістю найвідомішого представника музичного мистецтва Священної Римської Імперії. Водночас творчість геніального композитора настільки багатогранна та багатожанрова, що час від часу будуть з'являтися цікаві думки та факти, пов'язані з його композиторською та публічною діяльністю. Однією з таких малодосліджених тем, особливо в українському музикознавстві, є робота композитора в жанрі концертної арії. Наукових досліджень і аналітичних публікацій

у цьому різновиді вокальної творчості наявно досить небагато.

Жанр концертної арії є досить великим пластом вокальної музики, який надзвичайно тісно пов'язаний з одним із найвищих досягнень у галузі музичного мистецтва – оперою. Можна стверджувати, що жанр концертної арії і виник завдяки оперному жанру. Саме тому, незважаючи на відокремлення, яке із часом відбулося, у жанрі присутні такі обов'язкові складники, як використання канонічних текстів (або окремих фрагментів лібрето), оркестрового супроводу, складних вокальних прийомів тощо. Тобто це надзвичайно вагомий вокальний жанр, споріднений з оперним мистецтвом, особливо на початковому етапі свого існування.

За роки свого творчого життя В.А. Моцарт створив понад півсотні таких творів. У порівнянні з кількістю музичних доробків композитора в інших жанрах це не така вже і велика кількість, але значущість від цього не тільки не зменшується, а навпаки, зростає. Необхідно визнати, що жоден з інших композиторів не зробив для розвитку цього жанру так багато.

Матеріали та методи. Рукописи партитур концертних арій є надзвичайно цінним матеріалом, особливо коли в них наявні позначки самого композитора. Надважливим матеріалом є і партитури арій, які представлені для ознайомлення проєктом NMA ("Neue Mozart-Ausgabe" – Нові видання Моцарта), що засновані на оригінальних рукописах композитора та з його власним автографом.

Методологічну основу становить комплексний підхід, який поєднує історичний, стилевий і музично-аналітичний методи дослідження. Важливу роль відіграє й аналіз популярних вокально-виконавських прийомів, які були досить поширені в тогочасному вокальному мистецтві.

Загалом, методологія наукового дослідження спирається на характерні засади, притаманні європейським музикознавцям. Серед них відомі праці таких моцартознавців, як Г. Аберт, А. Ейнштейн, Д. Лісон, М. Солон, Ф. Браунберенс, О. Ян.

Важливою складовою частиною для дослідження стали наукові праці з методики постановки голосу та вокального виконавства загалом. Це труди П. Барб'є, Е. Херіота, Дж. Манчіні, П.Ф. Тозі, Н. Ваккаї.

Загалом, методи дослідження базуються та визначаються сукупністю наукових підходів, необхідних для розкриття теми. Це, у свою чергу, дозволяє досить широко розглянути питання стосовно проблем виконання концертних арій В.А. Моцарта.

Найбільш значущим методами є: метод історичного моделювання, що дозволяє відтворити конкретні історичні умови роботи композитора в даному жанрі; метод лінгвістичного аналізу – для дослідження поезії та літературних текстів; біографічний – для визначення внеску відомих виконавців у формування композиторського стилю В.А. Моцарта; компаративний – для порівняння методів роботи з літературним текстом у різні періоди творчої діяльності, а також семантичний підхід, який надає ключ до змістового аналізу художнього твору.

Результати. Концертна арія як жанр почала формуватися в XVII ст. Досить тривалий час, практично всю класичну епоху, самого терміна «концертна арія» не існувало. Створюючи концертні композиції, В.А. Моцарт не бачив гострої потреби у відокремленні таких здобутків від інших арій. Вони могли існувати і як невід'ємна частина опери і як окремі твори.

На думку багатьох дослідників, першу спробу закріпити таке поняття зробив доктор Г. Шілінг в Енциклопедії всіх музичних наук (1834–1838 рр.). У ній автор досить точно розкриває поняття арії як у музичному, так і в поетичному відношенні. Надалі Ш. Кунце розширив це поняття. Він наголосив, що такі арії – твори для голосу з оркестром, які існують як самостійно, так

і як вставні номери, призначені для розташування у творах інших композиторів. Варто зазначити, що за часів В.А. Моцарта написання таких творів не було чимось «неординарним», або таким, що суперечить поширеним традиціям. Їх створювали насамперед на замовлення виконавця.

Арії замовлялися вокальними виконавцями з досить різних причин. Найчастіше – бажання розкрити весь потенціал природних і набутих технічних вокальних можливостей. Варто зауважити, що розкриття всього потенціалу співака – тільки частина роботи, так би мовити, технічна. Наступним, мабуть, не менш важливим для замовника бажанням, є необхідність приховати або «обійти» всі «слабкі сторони», як технічні, так і виконавські, які є в кожного співака, навіть найкраще підготовленого.

Композитор створив вставні вокальні номери для опер таких ушлюблених майстрів, як П. Анфоссі, Б. Галуппі, Н. Піччині, Д. Чимарозі й інші. У сучасних наукових дослідженнях автори найчастіше говорять про наявність не менше 15 таких вставок до опер, але зрозуміло, що їх набагато більше завдяки існуванню вставок до церковних творів, опер-пастишко тощо.

Так, тогочасне оперне мистецтво є одним із найвищих явищ музичного мистецтва, але повсякденне життя було наповнено самим різними подіями і, як і в наш час, до них досить часто були приурочені концертні заходи.

Перелік застосування концертних заходів, де такі неординарні твори були вкрай необхідні, надзвичайно великий. До них можна віднести концерти різного масштабу (від бенефісів до визначних подій, пов'язаних із членами королівської родини). Для демонстрації всіх вокальних можливостей А. Вебер В.А. Моцарт створив "Alcandro, lo confesso <...> Non sod'onde viene ta Mia speranza adorata!" (Алькандре, визнаю, я не знаю, що відбувається), "Ah non sai qual pena sia" (Ой, ти не знаєш, що це за покарання). Видатному тенору В. Адамбергу було призначено "Misero! O sogno" (Шкода! Або сон). Замовниками були виконавці різних типів голосів. А. Вебер – сопрано, А. Раафф – тенор, Ф. Бауманн – бас. Вінцем тогочасного вокального виконавства вважалися співаки іншого гатунку – кастрати. Серед них – Ф. Чекареллі.

Урешті-решт, арії розпочали розподіляти на дві визначні групи. Перша – арії призначені для концертного виконання, друга – вставки до крупних творів, на кшталт опери. Варто зазначити, що замовниками таких творів були не лише артисти, які прагнули слави співака з видатними вокальними можливостями, а і організатори концертних заходів, директори театрів, диригенти, королівські особи, навіть інші композитори (часом відомі та знані). Головна мета – залучення максимальної кількості публіки, яка бажала чогось незвичного, неординарного.

Оскільки перелік осіб, яким за протоколом необхідно було присвятити «музичне вітання» під час виконання опери, що приурочена до окремо взятої святкової події, постійно змінювався, В.А. Моцарт досить часто вносив зміни до власних партитур. Нерідко змінюва-

лися й вокальні виконавці, що призводило до створення нових вставних номерів до вже завершених опер. На той час це була досить поширена практика. Поновлення оперної вистави в іншому місці, де задіється нова група виконавців (вокальних також), природно приводило до бажання прима-виконавців теж отримати власну можливість блиснути неординарними вокальними даними перед публікою. Безумовно, тогочасними примами були А. Пуліні, для якого В.А. Моцарт створив “Non temer, amato bene” (Не бійся коханий), А. Феррарезе дель Бене – “Al desio, di chi t’adora” (За бажанням тих, хто тебе обожає), К. Кавальєрі – “In cual eccesi, o Numi” (У яких надмірностях, о боги).

У результаті проведеного аналізу партитур таких концертних номерів-вставок, де враховані побажання замовника, виконавця та публіки (яка, безумовно, повинна бути задоволеною), стає більш зрозумілим досить тісний зв’язок В.А. Моцарта з італійською оперою як такою.

Становлення В.А. Моцарта з раннього дитинства відбувалося на тлі та за допомогою кращих традицій італійського мистецтва, оскільки в цей час театральне життя спиралося переважно на італійську оперу. Вона задавала тон, формувала та задовольняла смаки публіки. Уже в дитинстві, подорожуючи з концертними виступами Європою разом із батьком і сестрою, В.А. Моцарт міг ознайомитися з італійським оперним мистецтвом і найпопулярнішими оперними виконавцями. Безумовно, важливими були і поради батька із цього питання.

Розуміючи всю важливість знання основ тогочасної вокальної техніки, Леопольд Моцарт піклувався, щоб Вольфганг навчався у відомих і досвідчених співаків. За щасливим збігом обставин, перебуваючи в Лондоні, відомий італійський кастрат, який був камерним співаком герцога Тосканського, увійшов у дружні стосунки з родиною Моцартів. Відомий англійський історик музики та композитор Чарльз Берні (1726–1814 рр.) описував його голос як об’ємне та надзвичайно потужне сопрано. На його думку, це найкраще, що існувало після Фарінеї.

Іншим наставником юного В.А. Моцарта був композитор і співак-кастрат Джустио Фернандо Тендуччі (1735–1790 рр.). Дж.Ф. Тедуччі займався з Моцартом у Парижі в період із 1777 по 1778 рр. Оскільки Дж.Ф. Тедуччі брав активну участь у постановках майже в усіх найвизначніших тогочасних театрах, можна зробити висновок, що його досвід і вміння були безцінними. Зважаючи на специфіку дитячого голосу, очевидно, що вибір батьком учителів був зовсім не спонтанним, а добре продуманим. Завдяки наставникам, природному дару та постійним заняттям В.А. Моцарт домогся досить значних успіхів. Надалі юний унікум виступав не тільки як виконавець-інструменталіст, а і як співак.

Важливу роль це відіграло в дорослому композиторському житті, де йому довелося працювати зі співаками, задіяними в постановках його власних опер. Важливим фактом, який підтверджує прихильність до італійського

оперного мистецтва В.А. Моцарта, є його листи. У них він надзвичайно точно та детально розкривав професійні якості почутих виконавців, надавав їм вичерпну характеристику. Композитор завжди звертав увагу на дикцію, чистоту інтонування, манеру, рівність звукового діапазону, володіння мелізмами та тогочасними віртуозними прийомами. Більшість таких тогочасних надбань лежить в основі вокального виховання і в наш час. Надалі композитор створив 14 опер і не менше 60 творів у жанрі концертної арії.

На думку багатьох відомих музикознавців, особлива віртуозність таких арій, яка найчастіше спрямована на пар виконавця, є головним доказом впливу на В.А. Моцарта тогочасних італійських оперних традицій.

І тут є два важливі моменти. По-перше – створення таких арій є важливою частиною доходу композитора. Для задоволення замовника було необхідно вбудувати в музичну мову досить велику кількість чинників, особливо коли йшлося про співаків-кастратів. З одного боку, це велика можливість, бо, по-перше, ідеться про застосування надвельчезного діапазону голосу (порівняно навіть з найбільш талановитими та професійно навченими співаками-некастратами). Обов’язковою складовою частиною мали бути всілякі інтервальні скачки (інколи на надзвичайно великі інтервали), витримані ноти у високому діапазоні, висхідні та низхідні пасажі. Важливим було показати володіння дрібною технікою та багато іншого.

По-друге, інколи обов’язкове застосування великої кількості такого роду прийомів стає обтяжливим, особливо коли йдеться про ліричність твору, з мелодією, яка миттєво запам’ятовується. І геніальність В.А. Моцарта успішно вирішувала ці надзвичайно складні питання. Як приклад можна навести такі твори, як Концертна сцена “Alcandro, lo confesso <...> Non sò d’onde viene” (Алькандро, зізнаюся <...> я не знаю, звідки він), створена для А. Вебер, Концертна арія “Sperai vicino il lido” (Я сподівався, що біля берега), створена для Е. Вендлінг тощо.

Висновки. Завдяки глибокому розумінню професійних аспектів вокального виконавства та надзвичайно об’ємним і багатограним знанням у сфері композиції В.А. Моцарт зумів створити справжні шедеври в напрямі концертної арії. Ці опуси є справжніми світовими прикрасами музичного мистецтва, які стоять поряд із найвищими досягненнями композитора в інших напрямках, включно з оперними та симфонічним.

Арії належать до надзвичайно складних, особливо з виконавського погляду, оскільки створювалися здебільшого для конкретного професійно досвідченого виконавця з далеко не ординарними можливостями, вихованого на найкращих засадах італійського оперного виконання.

Надбання цього напрямку відносять до одних із найскладніших, які існують у вокальному музичному мистецтві. Вони насичені надзвичайними технічними складнощами, напруженістю, складним орнаментом, емоційністю та величезним колом настроїв.

І головне – вони мають відбиток не тільки самого генія якого ніби контурами проступає під час прослуховування даних творів.
В.А. Моцарта, а і генія вокального виконавця, голос

Література:

1. Assmann J. Die Zauberflöte. Oper und Mysterium. München : Carl Hanser Verlag, 2005. 383 S.
2. Dahlhaus C. Idomeneo. *Mozart's Opern. Alles von "Apollo und Hyacinth" bis zur "Zauberflöte"*. München ; Zürich : Piper Verlag, 2005. S. 91–112.
3. Henzel C. Von der Konzertarie zur konzertanten Operaufführung zur Funktion der Opernmusik im Konzertleben im späten 18. Jahrhundert. *Mozart-Jahrbuch 2000*. Kassel ; Basel ; London ; New York ; Prag : Bärenreiter, 2002. S. 167–178.
4. Kramer U. Konzertarie – Konzert in der Arie. Mozarts Arien mit mehreren konzertierenden Soloinstrumenten und ihr historisches Umfeld. *Mozart-Jahrbuch 2000*. Kassel ; Basel ; London ; New York ; Prag : Bärenreiter, 2002. S. 145–166.
5. Kunze S. Vorwort. Zum vorliegende Band. W.A. Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Serie II, Bühnenwerke, Werkgruppe 7: Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester. In 4 Band. Kassel ; Basel ; Tours ; London ; New York : Bärenreiter, 1967.
6. Liebscher J. Der Schauspielregisseur. *Mozart's Opern. Alles von "Apollo und Hyacinth" bis zur "Zauberflöte"*. München ; Zürich : Piper Verlag, 2005. S. 129–138.
7. Malkiewicz M. Konzertarie – Kastratenarie – Opernarien. (K) eine Gattungstypologische Grenzziehung. *Mozart-Jahrbuch 2000*. Kassel ; Basel ; London ; New York ; Prag : Bärenreiter, 2002. S. 179–200.
8. Mozart L. Gründliche Violinschule. Augsburg: Gotter J.J. und Sohn, 1787. 276 S.
9. Vaccaj N. Metodo pratico di canto italiano per camera. *Nuova edizione riveduta*. Milano ; Roma ; Napoli ; Palermo ; Parigi ; Londra ; Lipsia ; Buenos-Aires : G. Ricordi & C. 38.
10. Vill S. Mozart's Opern. Così fan tutte ossia la scuola degli amanti. *Mozart's Opern. Alles von "Apollo und Hyacinth" bis zur "Zauberflöte"*. München, Zürich : Piper Verlag, 2005. S. 213–237.

References:

1. Assmann, J. The Magic Flute. Opera and mystery / Jan Assmann. Munich: Carl Hanser Verlag, 2005. 383 pages.
2. Dahlhaus, C. Idomeneo / C. Dahlhaus // Mozart's operas. Everything from "Apollo and Hyacinth" to "The Magic Flute". Munich, Zurich: Piper Verlag, 2005. Pp. 91–112.
3. Henzel, C. From the concert aria to the concert opera performance to the function of opera music in concert life in the late 18th century / C. Henzel // Mozart Yearbook 2000. Kassel, Basel, London, New York, Prague: Bärenreiter, 2002. Pp. 167–178.
4. Kramer, U. Concert Arie – Concerto in the Aria. Mozart's arias with several concert solo instruments and their historical environment / U. Kramer // Mozart Yearbook 2000. Kassel, Basel, London, New York, Prague: Bärenreiter, 2002. P. 145–166.
5. Kunze, S. Vorwort. About the present volume / S. Kunze // W. A. Mozart, new edition of all works, International Mozarteum Foundation Salzburg. Series II, stage works, work group 7: arias, scenes, ensembles and choirs with orchestra. In 4 volumes. Kassel, Basel, Tours, London, New York: Bärenreiter, 1967.
6. Liebscher, J. The acting director / J. Liebscher // Mozart's operas. Everything from "Apollo and Hyacinth" to "The Magic Flute". Munich, Zurich: Piper Verlag, 2005. P. 129–138.
7. Malkiewicz, M. Concert aria – castrato aria – opera aria. (No) genre-typological demarcation / M. Malkiewicz // Mozart Yearbook 2000. Kassel, Basel, London, New York, Prague: Bärenreiter, 2002. Pp. 179–200.
8. Mozart, L. Thorough Violin School / L. Mozart. Augsburg: Gotter J.J. and son, 1787. 276 p.
9. Vaccaj, N. Practical method of Italian singing for chamber / N. Vaccaj. New revised edition. Milan, Rome, Naples, Palermo, Paris, London, Leipzig, Buenos-Aires: G. Ricordi & C. 38 p.
10. Vill, S. Mozart's Opern. Così fan tutte ossia la scuola degli amanti / S. Vill // Mozart's Opern. Alles von "Apollo und Hyacinth" bis zur "Zauberflöte". München, Zürich: Piper Verlag, 2005. S. 213–237.

ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧІСТЬ ТРУБАЧІВ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Сорокін Петро Олексійович,

аспірант кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0009-0007-6532-913X

У статті відзначено діяльність видатних трубачів кінця ХХ – початку ХХІ століття, що вже мають авторитет та ім'я у сфері духової вітчизняної музики. Серед них Валерій Посвалюк, Роман Білошицький, Валерій Богданов, Микола Баланко, Ігор Гишка, Володимир Кашперський, Лідія Остап'юк, Олександр Морозов, Олександр Сіончук, Микола Заремський, Леонід Ігнатівський, Олексій Гаршин, Борис Корощенко, Євгеній Білий. Також виокремлено постаті сучасних музикантів, які є послідовниками та продовжувачами традицій українського трубного виконавства. Автором здійснено аналіз особливостей виконавської творчості окремих українських трубачів початку ХХІ століття та конкретизовано ключові стилістичні риси їхньої гри; пов'язано виконавську індивідуальність музикантів із їхньою професійною освітою та педагогами, що формували техніку трубачів. До матеріалів дослідження, окрім провідних митців духового мистецтва, включено імена виконавців, чия творчість належить до нових віянь сучасної музичної культури України та заслуговує на увагу з боку науковців і мистецтвознавців. Зокрема, на прикладі творчості Андрія Ільківа та Денніса Аду надається характеристика особливостей виконавства талановитих трубачів ХХІ століття, розкриваються життєві відомості та професійне становлення у сфері трубного виконавства.

У запропонованій статті автор зазначає здобутки музикантів у сфері трубного виконавства не лише на території України, а й за її межами. Дослідником стисло розглянуто концертний репертуар, який виступає свідченням стилістичного напрямку гри Андрія Ільківа та Денніса Аду, презентовано також матеріали, що висвітлюють педагогічну діяльність зазначених трубачів. Визначено, що творчість Андрія Ільківа більше тяжіє до класичного стилю трубного виконавства, натомість Денніс Аду віднайшов себе у джазових напрямках, як-от: мейнстрім і хард-боп.

У матеріалах публікації зазначено творчі колаборації, що створювали артисти у процесі трубного виконавства, виокремлено вітчизняні та міжнародні зв'язки із провідними світовими та мени відомими митцями.

Ключові слова: трубне виконавство, українські трубачі, творчість.

Sorokin Petro. Performing arts of Ukrainian trumpeters of the late 20th – the early 21st century

The article notes the activities of prominent trumpeters of the late 20th and early 21st centuries, who already have authority and a name in the field of national wind music.

Among them: Valery Posvalyuk, Ihor Gishka, Valery Bogdanov, Mykola Balanko, Volodymyr Kashperskyi, Lidia Ostapyuk, Oleksandr Morozov, Oleksandr Sionchuk, Mykola Zaremskyi, Roman Biloshitskyi, Leonid Ignatovskiy, Oleksiy Garshin, Borys Koroshchenko, Yevgeny Bily. Figures of modern musicians who are followers and continuers of the traditions of Ukrainian trumpet performance are also singled out. The author analyzed the peculiarities of the performance of individual Ukrainian trumpeters of the beginning of the 21st century and specified the key stylistic features of their playing: the performance individuality of musicians is connected with their professional education and teachers who shaped the technique of trumpeters. In addition to the leading artists of spiritual art, the research materials include the names of performers whose work belongs to the new trends of modern musical culture of Ukraine and deserves the attention of scientists and art critics. In particular, on the example of the work of Andriy Ilkiv and Dennis Adu, the characteristic features of the performance of talented trumpeters of the 21st century are given, life information and professional development in the field of trumpet performance are revealed.

In the proposed article, the author notes the achievements of musicians in the field of trumpet performance not only on the territory of Ukraine, but also abroad. The researcher briefly reviewed the concert repertoire, which is evidence of the stylistic direction of the playing of Andriy Ilkiv and Dennis Adu, and also presented materials that illuminate the pedagogical activities of the mentioned trumpeters. It was determined that Andriy Ilkiv's work gravitates more towards the classical style of trumpet performance, while Dennis Adu found himself in jazz directions: mainstream and hard bop.

The materials of the publication indicate creative collaborations created by artists in the process of trumpet performance, highlight domestic and international connections with leading world and lesser-known artists.

Key words: trumpet performance, Ukrainian trumpeters, creativity.

Вступ. Гра на трубі як окремий вид духового виконавства завжди посідала особливе місце в українській музичній культурі. Труба – класичний представник групи мідних духових, традиційно є символом духового мистецтва й інструментальної майстерності музикантів-духовиків. Набувши популярності та розвитку у другій половині ХХ ст., трубне виконавство продовжує залишатися одним із найбільш поширених видів творчості й у ХХІ ст.

Теоретичний і практичний базис, що сформували трубачі минулої епохи, став надійним підґрунтям для професійного зростання виконавців сучасності. Питання всебічної характеристики мистецької активності окремих музикантів має художньо-естетичну, соціокультурну, етичну й інші проєкції, пов'язані з оцінкою творчості та діяльності музиканта як за його життя, так і після його відходу з нього.

Нині музиканти-духовики, зокрема і трубачі, продовжують професійні наративи своїх наставників, тому важливо брати до уваги не лише виконавство діячів мистецтва нашого часу, а і враховувати їхню професійну школу, в основі якої лежать інтерпретаційні принципи її засновників. Це дозволить сформувати більш повне уявлення про стиль гри артистів, провести загальну аналогію.

Аналіз виконавської творчості сучасних трубачів: їхньої індивідуальної манери, особливостей репертуару, конкурсно-фестивальної діяльності тощо, дозволить представити цілісну картину стану трубного мистецтва в українській музичній культурі. Дослідницький акцент на фігури вітчизняних музикантів – наших сучасників, досягнення яких у напрямі духового мистецтва є різноманітними та видатними, і чий різнобічний внесок у його розвиток важко переоцінити, надасть можливість продемонструвати актуальність трубного виконавства у XXI ст.

Матеріали та методи. Сучасні дослідження вітчизняних мистецтвознавців присвячені широкому колу актуальних питань, пов'язаних із виконавством на трубі. Увагу науковців привертають і творчі постаті провідних українських музикантів-трубачів, чия творчість так чи інакше закарбувалася в українському духовому виконавстві. Так, особистість В. Посвалюка, який мав значний вплив на прогрес вітчизняної мистецької духової педагогіки та здійснював популяризацію гри на трубі на теренах держави, неодноразово фігурувала в публікаціях вітчизняних і закордонних авторів. Його діяльність охарактеризована у працях: Чже Ло «Валерій Посвалюк та Тимофій Докшицер: методичні стратегії професійної майстерності трубача» [5], О. Кавунник «Ретроспекція творчості Тимофія Докшицера й Валерія Посвалюка в контексті музикознавчої регіоніки» [4], С. Цюлюпи та Г. Марцинюка «Пам'яті видатного українського трубача» [8] тощо.

Проте не лише з іменем В. Посвалюка сучасні науковці пов'язували свою пошукову діяльність. Так, наприклад, О. Овчар присвятила власне дослідження життєвому та творчому шляху В. Богданова в публікації «Життєпис і творчий портрет В.О. Богданова – фундатора духової музичної історії України» [7]. Характерні риси виконавської індивідуальності В. Богданова в монографії «Валерій Богданов. До 70-річчя музиканта» розкривала й Л. Богданова [2].

Акцент на регіональне мистецтво гри на трубі зробив О. Левчук, зосередивши дослідницьку діяльність на постатях трубачів Хмельниччини. Його стаття «Трубачі Хмельниччини в історії духового інструментально-оркестрового виконавства Поділля» [6] присвячена аспектам творчої діяльності педагогів класу труби мистецьких освітніх закладів Хмельниччини, де науковець встановлює роль окремих особистостей у процесі професійної підготовки музиканта-духовика.

Професійне становлення та життєвий шлях трубача І. Гишки, якому у 2023 р. виповнилося 75 років, привернули увагу Р. Ваврика. Він опублікував результати власного дослідження у праці «Віхи життєвого і творчого

шляху ювіляра» [3]. Нині трубне виконавство активно поповнюється новими іменами солістів, чия творчість також заслуговує на дослідницьку увагу, проте серед авторів зберігається тенденція до вивчення діяльності вже відомих музикантів. У зв'язку із цим у статті конкретизуються постаті сучасних трубачів і розглядаються особливості їхньої виконавської творчості.

Результати. Нині вітчизняне трубне виконавство традиційно пов'язують із творчістю його корифеїв, які розпочали свій професійний шлях ще у другій половині XX ст. і у XXI ст. виступають його символом. Серед таких музикантів відмітимо Валерія Посвалюка, Ігоря Гишку, Валерія Богданова, Миколу Баланка, Володимира Кашперського, Лідію Остап'юк, Олександра Морозова, Олександра Сіончука, Миколу Заремського, Романа Білошицького, Леоніда Ігнатівського, Олексія Гаршина, Бориса Корощенко, Євгенія Білого. Музична діяльність останніх чотирьох діячів мистецтва у другій половині XX – на початку XXI ст. територіально помічена на Сумщині.

Творчість цих трубачів відіграла важливу роль у становленні сучасного трубного виконавства та духового мистецтва України. Вони виховали талановите молоде покоління своїх наступників і продовжувачів традицій регіональних шкіл гри на трубі, яке нині демонструє свою творчість не лише на території держави, а й за її межами.

Одними з таких виконавців є Андрій Ільків і Геннадій Шепель. Трубач Андрій Ільків поєднує сольну, ансамблеву й оркестрову гру у своїй професійній діяльності. Він виступає постійним учасником квінтету «Київ-брас», а також оркестру «Філармонія націй». Ці три складові частини – соло, ансамбль, оркестр – дозволяють йому тримати практично весь світовий музичний репертуар, створений для труби. «Андрій Ільків уважає за правило доброго тону уникати розмов про власні перемоги на національних і міжнародних виконавських конкурсах, уважаючи сучасний статус «лауреата» безповоротно знеціненим. А йому було б чим похвалитися, принаймні «Перший талант світу» (почесне звання, отримане від Товариства любителів музики французької Тулузи в 1995 р.) – це звучить гордо» [1].

Технічна майстерність Андрія Ільківа сформувалася на педагогічних принципах шкіл трубного виконавства Західної України. Його першим учителем і наставником був батько – Василь Ільків, а основи гри на інструменті закладали: Андрій Кібіта (Рівненське музичне училище) та Роман Андросюк (Хмельницьке музичне училище) [9]. Трубач є артистом престижної компанії *YAMAHA*, завдяки чому брав участь у таких знакових подіях, як концерти «Пам'яті Тимофія Докшицера», «Її високість труба запрошує», проєктах, присвячених Луї Армстронгу та Джорджу Гершвіну. У виконавському арсеналі Андрія Ільківа є майже всі різновиди труб. Артист здійснює активну гастрольну діяльність на територіях Європи, США, ОАЕ, Індії.

В Україні виконавство музиканта було представлено на відкритті відновлених Михайлівського Золотоверхого собору та Золотих воріт у Києві, форумах Корпусу

миру, дипломатичних прийомах та інших важливих заходах Київщини. Оркестрові соло трубоча можна почути у провідних виставах Національної опери України: «Лускунчик», «Спляча красуня», «Фауст» та інших [1]. У перервах між концертами Андрій Ільків систематично є членом журі конкурсів і фестивалів, проводить майстер-класи, здійснює фондові записи для Національної радіокомпанії України. У кінці ХХ ст. музикант став постійним учасником брас-квінтету «Україна», зокрема в 1993 р., який пізніше був перейменований на «Київ-брас». Він відмітив, що закордонні гастрольні тури внесли живу енергію в музичну творчість і колективу, і артиста. «Уважаю, що справжнє професійне становлення ансамблю почалося під час гастролей Францією, коли ми побачили, чим і як живе західний світ <...> Гастролі спонукали до самовдосконалення. Звичайно, усе це супроводжувалося змінами у складі ансамблю. У сьогоднішньому складі «Київ-брас» виступає останні дванадцять років. Окрім мене, в ансамблі грають трубоча Геннадій Шепель, валторніст Михайло Желізняк, тромбоніст Сергій Кашин і тубіст Віталій Демченко» [1]. У творчий репертуар трубоча входять різножанрові твори: духовні, естрадно-джазові, класичні. Сам музикант відмічав, що його композиції до програм обиралися за тематикою та змістом самого заходу. Серед них концерти до ювілейних дат Ісаака Дунаєвського, Джорджа Гершвіна, Луї Армстронга. Одна з найважливіших умов творчості трубоча – постійна співпраця з композиторами й аранжувальниками Анатолієм Серебренніковим і Андрієм Білоусовим.

У репертуарній політиці трубоча прагне дотримуватися правила «золотої середини», аргументуючи це смаками публіки. Зважаючи на специфічність сучасної музики та невідповідність більшості українських слухачів до її сприймання, свою творчість він збагачує новітніми композиціями поступово, «як переключення, на правах екзотики, «Антагонізм № 75» або симфонія Жільбера Амі спрацьовують» [1].

Унікальність Андрія Ільківа, за свідченням Ю. Бенці, у тому, що музикант уперше серед українських виконавців опанував барокову трубу – кларіно. Виконавство на даному духовому інструменті налічує значну кількість тонкощів у налаштуванні й інтерпретації загалом (уперше українські слухачі познайомилися з кларіно в 1996 р. завдяки Едварду Тарру). На творчість музиканта як ансамбіста «Київ-брас» досить вагомий вплив здійснила діяльність колективу «Canadian Brass»: «Студентом я буквально молився на «Canadian Brass», не міг навіть уявити, що колись доведеться спілкуватися із цими видатними виконавцями. Ми завжди рівнялися на «Canadian Brass». Перша труба і керівник цього ансамблю Фред Міллс бував у Києві декілька разів, уперше у 2004 р. Разом з ним готували великі програми» [1].

Свою майстерність музикант передає наступникам у формі майстер-класів, оскільки традиційні методи освіти не завжди відповідають графіку та ритму концертного життя трубоча: «З консерваторії, де викладав дев'ять з половиною років, мене було звільнено «за

прогули» – у день сольного виступу в одному з найпрестижніших залів Європи» [1].

Цікавою та неординарною сторінкою в духовому виконавстві України є творчість Денніса Аду, який активно пропагує мейнстрім і хард-боп звучання в інтерпретації труби. Освіту музикант здобув у стінах Криворізького музичного училища імені М. Глінки. Проте знайомство із джазом трубоча розпочав ще у класі свого першого педагога В. Газарова, який відкрив для Денніса Аду постать усесвітньовідомого джазмена Луї Армстронга.

У 1998 р. музикант дебютував на фестивалі «Горизонти джазу» (Кривий Ріг), а пізніше брав участь у фестивалях: «Джаз на Дніпрі» (Дніпропетровськ), «Пам'яті Л. Утьосова» (Південний), «Millau en Jazz» (Франція), «Fel du Sher» (Франція), «Jazz a Vienn» (Відень), «Джаз-карнавал в Одесі», «Джаз Коктебель». Деннісу пощастило займатися в рамках майстер-класу трубоча John Faddis [9].

Його фестивально-конкурсна діяльність на території України була відзначена значною кількістю здобутків. Так, у 2006 р. Денніс Аду став лауреатом премії «Кращий трубоча» конкурсу «ДоДж-юніор», а у 2009 р. отримав премії як кращий джазовий музикант України на фестивалі «ДоДж», «Кращий трубоча» та «Краще аранжування джазового стандарту» [9]. У 2012 р. стає бенд-лідером *Kyiv Big Band*, а також є лідером проєктів: *Денніс Аду Квінтет*, *Секстет і Септет*, а у 2014 р. бенд-лідер *Денніс Аду Бігбенду*.

Починаючи із 2010 р. і дотепер трубоча викладає мистецтво гри на інструменті в Київській муніципальній академії музики імені Р. Глієра та своєю творчістю активно популяризує джаз в Україні, будучи учасником численної кількості джаз-фестів. Так, звичайними є такі оголошення: «Із 14 по 17 листопада в арт-центрі «Closer» відбудеться джазовий фестиваль «Am I Jazz». Його учасник Денніс Аду – найвідоміший український джазовий трубоча і лідер *Dennis Adu Big Band*» [10].

Реалізуючи свою творчість у сфері джазової музики, трубоча активно співпрацює з іншими її поціновувачами, зокрема: Борисом Могилевським (альт-саксофон), Lucas Robert Pino (тенор), Олександром Чаркінін (тромбон), Glenn Zaleski (фортепіано), Олександром Ємецем (контрабас), Павлом Галицьким (барабани). У 2020 р. артист випустив альбом «Influences» на українському лейблі «Who Is Able» разом із вищезазначеними музикантами.

Трубоча відмічає, що нині в українському музичному середовищі істинним джазовим виконавцям досить складно, оскільки «джазову музику не дуже цінують у нашій місцевості» [10]. Проте все ж трубоча називає декілька закладів, де панує творча атмосфера: «Хорошу музику грають у Barmen Dictat, у Coffee Jazz Wine на Подолі, у Buena Vista Social Bar грають Latin Jazz і сальсу щопонеділка, там збираються музиканти, щоб поджемити у стилі Latin Jazz. Концерти проходять у клубі «32JazzBar» на Воздвиженці» [10].

У репертуарі виконавця мають місце й популярні, трендові джаз-композиції, і менш відомі слухачам

твори, наприклад музика одного із кращих сучасних композиторів і тенор-саксофоністів – Seamus Blake. Натхнення митець убаचाє у виконавстві Nicholas Payton – майстерного трубача, композитора та піаніста, а також надихається творчістю Ambrose Akinmusire, Phil Dizack, Marquis Hill і Gerald Clayton, убаचाє свіжі інтонації в їхній грі [10].

Протягом творчого шляху трубач співпрацював із виконавцями, серед яких київські музиканти: Дмитро Александров, Ілля Єресько, Олексій Фантаєв, Олег Марков, Дмитро Коваленко, Роман Коляда, а також іноземці: Ku-Umba Frank Lacy, Gregory Porter, Curtis Fuller, Jim Rotondi, Roy and Ofer Assaf, Steve Slagle, Javon Jackson, Larry Willis, Quincy Davis, Dana Hall, Wayne Escoffery Jimmy Bosch, Seamus Blake [9].

Висновки. Творчість українських трубачів першої половини ХХІ ст. характеризується активною гастрольною діяльністю, що все частіше виходить у світовий простір. Їхня творчість насичена різноманітними стилістичними напрямками. На прикладі музикантів Андрія Льківца та Денніса Аду продемонстровано діаметрально протилежні сторони мистецтва гри на трубі, які нині презентують вітчизняні виконавці. Представлені трубачі виступають яскравим символом сучасного прогресивного трубно-виконавства, що має своє продовження в молодому поколінні, яке виховують талановиті трубачі першої половини ХХІ ст.

Представлені у статті матеріали не ставали предметом окремого дослідження, тому порушена проблематика має широкі перспективи для подальших наукових розробок.

Література:

1. Бентя Ю. Як стають найкращими трубачами? *День*. Культура. 2011. № 42. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/yak-stayut-naikrashchymy-trubachamy> (дата звернення: 23.01.2024).
2. Богданова Л. Валерій Богданов. До 70-річчя музиканта. Харків, 2009. 88 с.
3. Ваврик Р. Віхи життєвого і творчого шляху ювіляра. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2023. Вип. 15. С. 39–45.
4. Кавунник О. Ретроспекція творчості Тимофії Докшицера й Валерія Посвалюка в контексті музикознавчої регіоніки. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : збірник наукових праць. Рівне : Волинські обереги, 2021. Вип. 13. С. 84–88.
5. Ло Чже. Валерій Посвалюк та Тимофій Докшицер: методичні стратегії професійної майстерності трубача. *International Science Journal of Education & Linguistics*. 2022. Vol. 1. № 5. Р. 41–47.
6. Левчук О. Трубочі Хмельниччини в історії духового інструментально-оркестрового виконавства Поділля. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : збірник наукових праць. Рівне : Волинські обереги, 2021. Вип. 13. С. 94–96.
7. Овчар О. Життєпис і творчий портрет В.О. Богданова – фундатора духової музичної історії України. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : збірник наукових праць. Рівне : Волинські обереги, 2020. Вип. 12. С. 20–25.
8. Цюлюпа С., Марцинюк Г. Пам'яті видатного українського трубача. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : збірник наукових праць. Рівне : Волинські обереги, 2019. Вип. 11. С. 37–41.
9. Денніс Томасович Аду. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%96%D1%81_%D0%A2%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87_%D0%90%D0%B4%D1%83 (дата звернення: 21.01.2023).
10. Трубочі Денніс Аду про фестиваль Am I Jazz, улюблені джазові клуби і популярність джазу в Україні. *Vogue*. Культура. Music. URL: <https://vogue.ua/article/culture/muzyka/trubach-dennis-adu-o-populyarnosti-dzhazovih-klubah-i-muzykantah-za-kotorymi-stoit-sledit-38583.html> (дата звернення: 21.01.2023).

References:

1. Bentia, Yu. (2011). Yak staiut naikrashchymy trubachamy? [How do you become the best trumpet player?]. Den. Kultura – Day. Culture. № 42. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/yak-stayut-naikrashchymy-trubachamy> (date of application: 23.01.2024) [in Ukrainian].
2. Bohdanova, L.A. (2009). Valerii Bohdanov. Do 70-richchia muzykanta [Valery Bohdanov. To the musician's 70th birthday]. Kharkiv, pp. 88 [in Ukrainian].
3. Vavryk, R.V. (2023). Vikhy zhyttievoho i tvorchoho shliakhu yuviliara. [Milestones of the life and creative path of the jubilee]. Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoi muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia. Zbirnyk naukovykh prats – The history of formation and development prospects of brass music in the context of the national culture of Ukraine and abroad. Collection of scientific papers. Vyp. 15. Pp. 39–45 [in Ukrainian].
4. Kavunnyk, O.A. (2021). Retrospektiia tvorchosti Tymofii Dokshytsera y Valerii Posvaliuka v konteksti muzykoznavchoi rehioniky. [Retrospection of the work of Timofiy Dokshitsier and Valery Posvalyuk in the context of musicological regionalism]. Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoi muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia. Zbirnyk naukovykh prats – The history of formation and development prospects of brass music in the context of the national culture of Ukraine and abroad. Collection of scientific papers. Vyp. 13. Pp. 84–88 [in Ukrainian].
5. Lo Chzhe (2022). Valerii Posvaliuk ta Tymofii Dokshytser: metodychni stratehii profesiinoi maisternosti trubacha [Valery Posvalyuk and Timofii Dokshitsier: methodical strategies of the trumpeter's professional skills]. International Science Journal of Education & Linguistics. Vol. 1, № 5, pp. 41–47 [in Ukrainian].
6. Levchuk, O.A. (2021). Trubachi Khmelnychchyny v istorii dukhovoho instrumentalno-orkestrovoho vykonavstva Podillia [Trumpeters of Khmelnytskyi in the history of brass instrumental and orchestral performance of Podillia]. Istoriia

stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoï muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia. Zbirnyk naukovykh prats – The history of formation and development prospects of brass music in the context of the national culture of Ukraine and abroad. Collection of scientific papers. Vyp. 13. Pp. 94–96 [in Ukrainian].

7. Ovchar, O.P. (2020). Zhyttiepys i tvorchiy portret V.O. Bohdanova – fundatora dukhovoï muzychnoi istorii Ukrainy [Biography and creative portrait of V. O. Bogdanov – the founder of spiritual music history of Ukraine]. Istoriiia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoï muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia. Zbirnyk naukovykh prats – The history of formation and development prospects of brass music in the context of the national culture of Ukraine and abroad. Collection of scientific papers. Vyp. 12. Pp. 20–25 [in Ukrainian].

8. Tsiuliupa, S.D., Martsyniuk, H.P. (2019). Pamiati vydatnoho ukrainskoho trubacha [In memory of the outstanding Ukrainian trumpeter]. Istoriiia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoï muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia. Zbirnyk naukovykh prats – The history of formation and development prospects of brass music in the context of the national culture of Ukraine and abroad. Collection of scientific papers. Vyp. 11. Pp. 37–41 [in Ukrainian].

9. Dennis Tomasovych Adu. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%96%D1%81_%D0%A2%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87_%D0%90%D0%B4%D1%83 (date of application: 20.01.2024) [in Ukrainian].

10. Trubach Dennis Adu pro festyval Am I Jazz, uliubleni dzhazovi kluby i populiarnist dzhazu v Ukraini [Trumpeter Dennis Adu about the Am I Jazz festival, his favorite jazz clubs and the popularity of jazz in Ukraine]. Vouge. Kultura. Music – Vouge. Culture. Music. URL: <https://vogue.ua/article/culture/muzyka/trubach-dennis-adu-o-populyarnosti-dzhaza-lyubimyh-dzhazovyh-klubah-i-muzykantah-za-kotorymi-stoit-sledit-38583.html> (date of application: 02.01.2024) [in Ukrainian].

РЕПЕРТУАР ПЕКІНСЬКОГО ФІЛАРМОНІЧНОГО ХОРУ 80–90-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ: ЖАНРОВА ТА СТИЛЬОВА ПАНОРАМА

Тан Фань,

аспірантка кафедри історії української та зарубіжної музики
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
ORCID ID: 0000-0002-2918-7345

Мета дослідження полягає у вивченні та систематизації в жанрово-стильовому аспекті репертуару Пекінського філармонічного хору 80–90-х років ХХ століття. Методологія дослідження базується на поєднанні музикознавчого та системного методів, за допомогою яких здійснюється окреслення репертуарного спектра хорового колективу. Пекінський філармонічний хор є еталоном співацьких традицій академічної манери. Репертуарна спрямованість названого хору вирізняється різноманітною жанрово-стильовою палітрою, яка представлена шістьма напрямками (хорові п'єси а cappella китайської та європейської музики; обробки народних пісень для хору а cappella та із супроводом; концертно-духовні твори із супроводом та для хору а cappella; світські хорові твори із супроводом; аранжування вокальних творів; аранжування інструментальних творів). Найбільш затребуваними у слухачькій аудиторії є твори таких композиторів, як: О. Лассо, Й.С. Бах, В.А. Моцарт, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Р. Штраус, А. Дворжак, А. Копленд, Е.Л. Веббер, Ці Дан Юнань, Ян Хуннян; Ін Джу, Мен Хаорань, Сюй Цзяньцян, Чжан Іда, Моу Хонген, Лю Сяогенг, Ван Юньцай та інші. Наукова новизна полягає в здійсненні першого аналізу репертуару Пекінського філармонічного хору; у визначенні жанрово-стильових пріоритетів репертуарної політики названого хорового колективу; систематизації репертуарних творів за жанрами та стилями. Вивчення репертуару Пекінського філармонічного хору дало можливість констатувати, що твори вирізняються високим ідейно-художнім рівнем; характеризуються широким тематичним діапазоном; жанровою та стильовою різноманітністю. Визначено, що репертуар Пекінського філармонічного хору є показовим щодо тенденції всебічного синтезу (історичних пластів, жанрових і культурних парадигм) у хоровому мистецтві останньої чверті ХХ століття. Аналіз хорового репертуару даного колективу репрезентує феномен мистецького діалогу в культурному середовищі сучасності.

Ключові слова: дитячий хор, жанрово-стильовий аспект репертуару, Пекінський філармонічний хор, Ян Хуннян.

Tang Fan. Beijing Philharmonic Chorus repertoire 1980–1990's: Panorama of genres and styles

The purpose of this study is to study and systematize the genres and styles of the repertoire of the Beijing Philharmonic Choir in the 1980–1990's. The research method is based on the combination of musicological and systematic methods, as well as the analysis of the repertoire of the choir. The research results show that the Beijing Philharmonic Choir is a standard in the academic singing tradition. The repertoire direction of the choir is characterized by diverse genres and styles, and is mainly divided into six directions: a cappella works of Chinese and European music; Chinese folk songs for a cappella and accompaniment; concert and spiritual works for a cappella choir; secular choral works with accompaniment; choral arrangements of vocal works; choral arrangements of instrumental works. The most popular works by the audience are those of the following composers: O. Lasso, J.S. Bach, W.A. Mozart, F. Schubert, R. Schumann, R. Strauss, A. Dvorak, A. Copland, E.L. Weber, Qi Dan, Yang Hongnian, Meng Haoran, Xu Jianqiang, Zhang Yida, Mou Honggeng, Liu Xiaogeng, Wang Yuncai, etc. The scientific novelty lies in the first analysis of the singing repertoire of the Beijing Philharmonic Chorus, the determination of the genre and style priorities of the designated choir repertoire, and the systematization of the repertoire works by genre and style. By studying the singing repertoire of the Beijing Philharmonic Chorus, it can be seen that the choral works sung by the choir have a high ideological and artistic level, a wide range of themes, and a variety of genres and styles. The repertoire of the Beijing Philharmonic Chorus represents the trend of choral art synthesis (historical class, genre and cultural paradigm) in the last 25 years of the 20th century. The analysis of this collective choral repertoire represents the phenomenon of artistic dialogue in the cultural environment of the current era.

Key words: Children's choir, repertoire genre, Beijing Philharmonic Choir, Yang Hongnian.

Вступ. Репертуар є вагомою складовою частиною успішної творчості дитячого хорового колективу, адже сукупність творів, що виконуються хором, становить основу всієї його діяльності, сприяє розвитку художньої активності учасників колективу, перебуває у безпосередньому зв'язку з різними формами й етапами роботи хору (репетиція, концерт).

Принцип художньої доцільності, художньої цінності твору особливо важливий саме в дитячому хорі, де подолання технічних труднощів не повинно заважати юним співакам відчувати себе творцями чудового світу музики. Н. Белік-Золотарьова відзначає: «Специфіка дитячого хорового виконавства зумовлена передусім співацькими можливостями дітей і підлітків. Вихо-

дючи із цього, обирається репертуар дитячого хорового колективу. Основними критеріями обрання того чи іншого твору має бути його художня цінність, його відповідність принципам системності та послідовності навчання, сприяння розвитку як вокальних навичок, так і асоціативного мислення дітей, їх зацікавленості у творчості» [2, с. 197].

Керівнику дитячого хору під час складання репертуару необхідно враховувати виконавську складність творів. С. Савенко зауважує: «Виконання надскладних творів, прагнення до популярного репертуару – «хорових хітів» – за відсутності необхідних умінь призводить до недосконалого виступу, закріплення інтонаційних, ритмічних та інших помилок, вихо-

вує поблажливе ставлення до неякісного виконання» [8, с. 132].

Водночас у репертуарі мають бути твори, у яких труднощі можна подолати у процесі роботи. Розучування та подальше виконання таких творів сприяють розкриттю потенціалу учасників хору та стимулюванню успішного розвитку виконавського рівня колективу. Висловлену думку доречно доповнюють слова С. Савенка: «<...> такі твори стимулюють діяльність хору, змушують гранично розкривати можливості учасників, у кінцевому підсумку, колектив, який розучив складний твір, у своєму розвитку робить «крок уперед». Інакше кажучи, це принцип побудови навчання на високому рівні складності» [8, с. 132–134].

Саме через осмислення музичних образів у дітей виховується світогляд, розширюється їхній життєвий і виконавський досвід, тому головним критерієм для формування репертуару залишається висока художня цінність творів – глибина їхнього змісту та досконалість музичної форми.

Не менш важливо, щоб у репертуарі хорового колективу була представлена хорова музика «авторів своєї країни», авторські обробки і перекладення. Отже, репертуар хорового колективу складається з урахуванням усього вищезазначеного. Серед стабільних показників репертуару такі: включення до репертуару хору опусів композиторів різних епох, творів сучасних композиторів, хорових композицій авторів своєї країни, регіону, обробки народних пісень, духовних піснеспівів.

Отже, основні принципи підбору репертуару в дитячому хоровому колективі ґрунтуються на декількох складниках, як-от: ідейна спрямованість, доступність репертуару (образна та технічна), художня цінність.

Матеріали та методи. Одним з еталонних дитячих хорових колективів музичного мистецтва Китаю останньої чверті ХХ ст. є Пекінський філармонічний хор. За роки існування Пекінський філармонічний хор виконав понад 1 000 китайських і зарубіжних творів. Серед них такі: «Луна» О. Лассо; «Ave Maria» Й.С. Баха, Ш. Гуно; «Alleluia» В.А. Моцарта; «Ave Maria», «Auf dem Wasser zu singen», «Heidenröslein» Ф. Шуберта; «Heidenröslein» Р. Шумана; «An der schönen, blauen Donau» Р. Штрауса; «Als die alte Mutter» А. Дворжака; обробки англійських колядок «Jingle Bells Through the Ages», «We Wish You a Merry Christmas»; обробки неаполітанських народних пісень «Funicula», «Tiritomba», «Marechiaro»; обробка американської народної пісні «Shenanboah»; спірічуелси «The Battle of Jericho», «Deep river»; Е.Л. Веббер, «Pie Jesu» з реквієму; Ц. Франк, «Panis angelicus»; К. Дебюссі, «Clair de Lune»; А. Копленд, «I Bought Me a Cat»; С. Барбер, «Adagio»; Дж. Гершвін, «Sing of Spring»; А. Естевес, «Mata del Anima Sola»; Е. Агиляр, «Psalm 150»; З. Кодай, «Hegyí éjszakák, Táncnóta», «Harangszó»; А. Хачатурян, «Танец с саблями»; Мен Хаорань, Сюй Цзяньцян, «Весняний світанок»; Ян Хуннянь, Чжан Да, «Краєвиди Юньнані»; Ян Хуннянь, «Квітка жасмину»; Моу Хонген, Лю Сяогенг, «Водяна курка», багато інших творів.

Репертуар Пекінського філармонічного хору представляє доволі широку палітру хорової музики різних

стилів і жанрів. Розглянувши список хорових творів, які виконує названий колектив, можна відзначити не тільки опуси китайських композиторів або обробки фольклорних пісень, але й європейську хорову музику.

Аналіз попередніх досліджень. Естетично-виховні можливості репертуару хорового колективу, як джерела для виховання різнобічно розвиненої дитячої особистості, підкреслюють провідні хорові педагоги та музикознавці: І. Бермес [1], Н. Белік-Золотарьова [2], Л. Долинська [3], Ю. Іванова [4], Н. Кречко [5], С. Прокіпов [7], С. Савенко [8], Лінь Хай [6] Ян Хуннянь [9–12] та інші. У процесі дослідження було виявлено, що існує достатня кількість наукової літератури, де розглянуті проблеми підбору та формування репертуару в дитячому хорі, його великий виховний і навчальний потенціал у дитячому хоровому виконавстві, але жанрово-стильовий аспект репертуару Пекінського філармонічного хору та систематизація репертуарних творів за жанрами та стилями залишились поза увагою досліджень у науковому колі України та Китаю. З огляду на цей факт, звернення до обраної теми є актуальним і практично обґрунтованим.

Мета дослідження полягає у вивченні та систематизації в жанрово-стильовому аспекті репертуару Пекінського філармонічного хору 80–90-х рр. ХХ ст.

Дослідження базується на поєднанні музикознавчого та системного методів, за допомогою яких здійснюється окреслення репертуарного спектра хорового колективу.

Результати. Засновником і керівником хору Пекінської філармонії був знаний диригент і хоровий педагог, професор диригентського відділу Центральної музичної консерваторії, художній керівник Китайського дитячого хору Національного симфонічного оркестру Китаю, засновник Пекінської філармонії, диригент Молодіжного хору Центральної музичної консерваторії, художній керівник Симфонічного оркестру Куньмін, заступник голови Міжнародного товариства дитячого хорового та виконавського мистецтва Ян Хуннянь. Він був керівником названого хорового колективу із днів його заснування (1983 р.) до останніх років свого життя (2020 р.). Натепер хор Пекінської консерваторії успішно продовжує закладені його засновником виконавські традиції й естетично-виховну мету – прищеплення естетичного смаку засобами хорового мистецтва.

Ян Хуннянь за тридцять сім років роботи з хором Пекінської філармонії сформував «еталон» виконавського стилю та напрями творчої діяльності колективу, сприяв удосконаленню його мистецького рівня, розширив жанрово-стильову палітру репертуару хору перлинами китайської та західноєвропейської хорової музики, власними обробками народних пісень і загальноновизнаних музичних шедеврів, репрезентував дитяче хорове мистецтво Китаю в різних країнах (Італія, Угорщина, Корея, Туреччина, Ізраїль, Фінляндія й інші).

Ян Хуннянь першим у Китаї теоретично узагальнив і систематизував свій практичний досвід у царині хорового мистецтва у ґрунтовних дослідженнях: «Наука навчання дитячого хору» [11], «Робота з хором» [12].

Як компетентний диригент і досвідчений хоровий педагог Ян Хуннянь досконало знав тонкощі роботи в галузі своєї діяльності та розумів важливу роль репертуарних збірок у розвитку хорових колективів. Він є укладачем нотних збірок «Вибрані китайські та зарубіжні дитячі хори» [9], «Збірник співу молоді та жіночого хору» [10]. У збірках представлені різноманітні за тематикою та рівнем складності хорові твори, які становлять репертуар Пекінського філармонічного хору. Підбираючи матеріал, Ян Хуннянь звертав увагу на те, щоб репертуарний список дитячого хору відповідав виконавським можливостям і творчому потенціалу юних співаків. Названі нотні видання були важливим підсумком плідної й успішної творчої діяльності Пекінського філармонічного хору під орудою Яна Хунняня.

Аналіз творчої діяльності Пекінського філармонічного хору дає можливість дійти висновку, що він наслідуює універсальні традиції академічної манери співу та поєднує їх із національними співацькими традиціями, репрезентуючи оригінальні сценічні рішення драматургії виконуваних хорових творів. У цьому плані типова репертуарна спрямованість названого хору. Вона поділяється на шість напрямів:

- 1) хорові п'єси а саррелла китайської та європейської музики;
- 2) обробки народних пісень для хору а саррелла та із супроводом;
- 3) концертно-духовні твори із супроводом і а саррелла;
- 4) світські хорові твори із супроводом;
- 5) аранжування вокальних творів, шкільні пісні;
- 6) аранжування інструментальних творів.

Такий широкий спектр репертуарного напрямку Пекінського філармонічного хору є важливим джере-

лом формування виконавського стилю та репрезентує досить високий рівень виконавського мистецтва колективу.

Проведений огляд дозволяє згрупувати репертуар Пекінського філармонічного хору за період 80–90-х рр. ХХ ст. у відповідну таблицю з розподілом за жанровими пріоритетами (Таблиця 1).

Аналіз репертуару Пекінського філармонічного хору показав, що одним із його важливих пластів є обробки народних пісень, які майстерно зроблені композиторами та хоровими диригентами (Ян Ваньянь, Ян Хуннянь, Ін Джу, Аодзі Йокояма, Наодзумі Ямамото). Вони приваблюють своєю жанровою різноманітністю та безпосередніми, живими образними текстами. Народні пісні виконують виховну функцію, розширюють кругозір дітей, формують їхнє позитивне світовідчуття. Будучи однією з найбільших цінностей багатомістової народної культури, народні пісні поетично привабливі та задушевні, вони глибоко проникають у внутрішній світ людини та здатні вплинути на духовне життя дітей.

Популярним напрямом у репертуарі Пекінського філармонічного хору є західноєвропейська духовна хорова музика. Через необхідність і важливість ознайомлення дітей із класичною спадщиною західноєвропейської музики в репертуарі хору Пекінської консерваторії є твори композиторів епохи Відродження (О. Лассо), музика бароко (І.С. Бах), Віденської класики (В.А. Моцарт), романтизму (Ф. Шуберт, Р. Шуман) тощо. Хорові твори відрізняються і за рівнем складності, і за своїми масштабами, але вони всі цікаві, змістовні, красиві, усі служать співочому та загальному музичному розвитку дітей.

Не менш важливими в репертуарі колективу є твори композиторів ХХ ст. (Е.Л. Веббер, Дж. Гершвін, А. Есте-

Таблиця 1

№	Жанр	Назва твору й автор
1.	Хорові п'єси а саррелла	«Луна» О. Лассо; «Heidenröslein» Р. Шумана; «Sing of Spring» Дж. Гершвіна; «Вісім коней» Се Енкбаяр; «Сутінкова пісня», «На вершині пагорба» З. Кодай.
2.	Обробки народних пісень для хору а саррелла та із супроводом	Китайська народна пісня «Квітка жасмину»; монгольська народна пісня «Пастораль»; шандунська народна пісня «Квітка жаба»; обробки англійських колядок «Jingle Bells Through the Ages», «We Wish You a Merry Christmas»; обробки неаполітанських народних пісень «Funicula», «Tiritomba», «Marechiaro»; обробки американських народних пісень «Shenanboah», «Down in the Valley», «I bought me a cat», «Simle gifts»; обробки мексиканських народних пісень «La cucaracha», «La Bamba»; обробка канадської народної пісні «Ah! si mon moine voulait danser»; обробка філіппінської народної пісні «Kaming Mag Ma Ni»; обробки єврейських народних пісень «Ya Va Bom», «Hava Nageela».
3.	Духовні твори із супроводом та а саррелла	Ц. Франк, «Panis angelicus»; Й.С. Бах – Ш. Гуно, «Ave Maria»; В.А. Моцарт, «Alleluia»; Ф. Шуберт, «Ave Maria»; Е. Агилар, «Psalm 150»; М. Хайд, «Ave Maria»; Е.Л. Веббер, «Pie Jesu» з реквієму. Спірочуєли: «The Battle of Jericho», «Deep river», «Elijah Rock», «The battle of Jericho», «Jingle bells through the ages».
4.	Хорові твори із супроводом	«Три ескізи», Дай Юу; «Прогулянка снігом у пошуках квітучої сливи», Хуан Цзи; «Auf dem Wasser zu singen», «Heidenröslein», Ф. Шуберт; «Весняний світанок», Мен Хаорань, Сюй Цзяньцян; «Красиви Юньнані», Ян Хуннянь, Чжан Іда; «Квітка жасмину», Ян Хуннянь; Моу Хонген, Лю Сюянген; «Водяна курка», «Уссурийська баркарола» в аранжуванні Ван Юньцай і Гуо Сонг; «String in the earth and air», Г.Флемінг; «Sing of spring», Дж. Гершвін.
5.	Аранжування вокальних творів, шкільні пісні	«An der schönen, blauen Donau», «Полька Трик-трак», Р. Штраус; «Als die alte Mutter», А. Дворжак; «I Bought Me a Cat», «Ching-A-Ring Chaw», А. Копленд; «Mata del Anima Sola», А. Есерес; «It's a smaii world», Р.М. Шерман; «Over the rainbow», Г. Арлен; «We are the World», М. Джексон, Л. Річ; «Pueblito, mi pueblo», Ф. Сільва; «Pueblito para la madre», О. Гуалані; «Alma del Huila», «Rio Neiva», А. Осоріо; «Negro bembon», «Mata del Anima Sola», Е. Готнет; «Bengawan Solo», Келсанг; «Прощання», Дж. Одвей.
6.	Аранжування інструментальних творів	«Adagio», С. Барбер; «Clair de Lune», К. Дебюссі; «Танок із шаблями», А. Хачатурян.

вес, Е. Агиляр, З. Кодай та інші), які зумовлюють деякі виконавські труднощі та потребують освоєння сучасної музичної мови. Різні за музичною мовою, стилістикою, жанрами хорові твори дають уявлення про сучасну дитячу хорову творчість, про можливості дитячого хору та про сучасну хорову музику.

У репертуарі хору представлено джазову музику. Виразна мелодія, незвичайна пряна гармонія, гострий ритм і неповторне почуття свінгу – характерні для цього стильового напрямку. Серед хорової музики джазового напрямку дуже популярні спіричуели. Спіричуели – це духовні пісні афроамериканців, що виникли у США у другій половині XVIII ст. внаслідок звернення негрів до християнства, тому основні теми спіричуелів – здобуття свободи, дарованої християнською вірою.

Також у репертуарі колективу присутня естрадна музика. Це сприяє прищепленню дітям смаку до гарної естради, умінню відрізнити професійну музику від так званої «попси».

Репертуар хору Пекінської консерваторії характеризується прикладами хорової музики різних стильових напрямів: академічного (епоха Відродження, епоха Бароко, Віденська класика, романтизм, музика XX ст.), народного (обробки пісень китайського, монгольського, англійського, неаполітанського, американського, канадського, єврейського, мексиканського, філіппінського пісенного фольклору), джазового (спіричуели), естрадного.

Висновки. Жанрово-стильова панорама хорової музики в репертуарі Пекінського філармонічного хору простягається від світської старовинної хорової музики епохи Відродження до сучасних багатоголосних хорових опусів. Найбільш затребуваними у слухацькій аудиторії є твори таких композиторів, як:

О. Лассо, Й.С. Бах, В.А. Моцарт, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Р. Штраус, А. Дворжак, А. Копленд, Е.Л. Веббер, Ці Дан Юнань, Ян Хуннянь, Ін Джу, Мен Хаорань, Сюй Цзяньцян, Ян Хуннянь, Чжан Іда, Моу Хонген, Лю Сяогенг, Ван Юньцай та інші. Вивчення репертуару даного хорового колективу дало можливість констатувати, що твори вирізняються високим ідейно-художнім рівнем; характеризуються широким тематичним діапазоном; жанровою та стильовою різноманітністю. Репертуар Пекінського філармонічного хору є показовим щодо тенденції всебічного синтезу (історичних пластів, жанрових і культурних парадигм) у хоровому мистецтві останньої чверті XX ст.

Репертуарна палітра Пекінського філармонічного хору охоплює громадські, морально-етичні ідеали, звернення до питань історії та філософії, – усе це має велике значення в утвердженні вічних морально-етичних цінностей у сучасному культурному просторі. Панорамний огляд хорового репертуару званого колективу репрезентує феномен мистецького діалогу в культурному середовищі сьогодення.

Наукова новизна полягає у здійсненні першого аналізу репертуару Пекінського філармонічного хору; у визначенні жанрово-стильових пріоритетів репертуарної політики названого хорового колективу; систематизації репертуарних творів за жанрами та стилями.

Перспективи подальших досліджень обраної тематики вбачаємо в аналізі творчості Пекінського філармонічного хору з метою виявлення інноваційних прикмет і тенденцій сучасного дитячого хорового виконавства. Представлені матеріали та результати даної статті сприятимуть формуванню нового поля для роздумів над питаннями розвитку дитячого хорового виконавства в Китаї.

Література:

1. Бермес І. Репертуар дитячого хору як педагогічна проблема. *Молодь і ринок*. 2015. № 9 (128). С. 15–19. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2015_9_5.
2. Белік-Золотарьова Н. Хорове виконавство як категорія сучасного українського інтегрованого хорознавства. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків : ХНУМ, 2023. Вип. XXXI (31). С. 191–209.
3. Долинська Л. Дитячий хор як виконавський феномен в жанровій системі музичного мистецтва. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія «Музичне мистецтво». Київ, 2018. № 2. С. 80–93.
4. Іванова Ю. Синергія інтонування та емоцій у дитячому хоровому виконавстві. *Культура України*. Харків, 2021. Вип. 75. С. 115–119.
5. Кречко Н. Характерні ознаки репертуарної політики академічних хорових колективів України в контексті розвитку вітчизняної хорової культури другої половини XX ст. *Молодий вчений*. 2017. № 10 (50). С. 284–289. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2017_10_67.
6. Лінь Хай. Традиції та сучасні тенденції розвитку вокально-хорової школи Китаю. *Педагогіка вищої середньої школи. 16. Спеціальний випуск: мистецько-педагогічна освіта (теорія, методи, технології)*. Кривий Ріг, 2006. Ч. 1. С. 265–271.
7. Прокопов С. Проблеми репертуару дитячих хорових колективів на сучасному етапі. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*. Харків, 2008. № 1. С. 246–253.
8. Савенко С. Конкурсно-фестивальні форми в хоровій творчості: традиційні моделі та сучасні тенденції : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Одеса, 2021. 224 с.
9. Ян Хуннянь. Вибрані китайські та зарубіжні дитячі хори : збірник співу молоді та жіночого хору Китайського симфонічного оркестру. Т. 1. Пекін : People's Music, 2004. 237 с.
10. Ян Хуннянь. Збірник співу молоді та жіночого хору Китайського симфонічного оркестру. Т. 1. Пекін : Народне музичне видавництво, 2005. 382 с.
11. Ян Хуннянь. Наука навчання дитячого хору. Пекін : Народне музичне видавництво, 2002. 378 с.
12. Ян Хуннянь. Робота з хором. Т. 1–2. Пекін : Центральна консерваторія музичної преси, 2008. 910 с.

References:

1. Bermes, I. (2015). Repertuar dytiachoho khoru yak pedahohichna problema [Children's choir repertoire as a pedagogical problem]. *Molod i rynok*. № 9 (128). S. 15–19. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2015_9_5 [in Ukrainian].
2. Byelik-Zolotaryova, N. (2023). Khorove vykonavstvo yak katehoriia suchasnoho ukrainskoho intehrovanoho khoroznavstva [Choral performance as a category of modern Ukrainian integrated choral studies]. *Aspekti istorichnogo muzikoznavstva*, 31 (31), 184–206 [in Ukrainian].
3. Dolynska, L. Dytiachyi khor yak vykonavskiy fenomen v zhanrovii systemi muzychnoho mystetstva [Children's choir as a performance phenomenon in the genre system of musical art]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya "Muzychne mystetstvo"*. Kyiv, 2018. № 2. S. 80–93 [in Ukrainian].
4. Ivanova, Yu. Synerhiia intonuvannia ta emotsii u dytiachomu khorovomu vykonavstvi [Synergy of intonation and emotions in children's choral performance]. *Kultura Ukrainy*. Kharkiv, 2021. Vyp. 75. S. 115–119 [in Ukrainian].
5. Krechko, N. Kharakterni oznaky repertuarnoi polityky akademichnykh khorovykh kolektyviv Ukrainy v konteksti rozvytku vitchyznianoï khorovoi kultury druhoï polovyny XX stolittia [Characteristic features of the repertoire policy of academic choral groups of Ukraine in the context of the development of the national choral culture of the second half of the 20'th century]. *Molodyi vchenyi*, 2017. № 10 (50). S. 284–289. http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2017_10_67 [in Ukrainian].
6. Lin Khai. Tradytsii ta suchasni tendentsii rozvytku vokalno-khorovoi shkoly Kytaiu [Traditions and modern trends in the development of the vocal and choral school of China]. *Pedahohika vyshchoi serednoi shkoly*, 16 (Spetsialnyi vypusk: Mystetsko-pedahohichna osvita (teoriia, metody, tekhnolohii). Kryvyi Rih, 2006. Ch. 1. S. 265–271 [in Ukrainian].
7. Prokopov, S. Problemy repertuaru dytiachykh khorovykh kolektyviv na suchasnomu etapi [Problems of the repertoire of children's choirs at the modern stage]. *Problemy suchasnosti: kultura, mystetstvo, pedahohika*. Kharkiv, 2008. № 1. S. 246–253 [in Ukrainian].
8. Savenko, S. Konkursno-festyvalni formy v khorovii tvorchosti: tradytsiini modeli ta suchasni tendentsii [Competition and festival forms in choral creativity: traditional models and modern trends]: dys. ... kand. mystetstvozn. : 17.00.03 "Muzychne mystetstvo". Odesa, 2021. 224 s. [in Ukrainian].
9. Yan Khunnyan' (2004). Vybrani kytays'ki ta zarubizhni dytyachi khory: Zbirnyk spivu molodi ta zhinochoho khoru Kytays'koho symfonichnoho orkestru [Selected Chinese and Foreign Children's Choirs: A Collection of Youth and Women's Choirs of the China Symphony Orchestra]. Tom 1. Pekin: Vydavnytstvo People's Music [in Chinese].
10. Yan Khunnyan' (2005). Zbirnyk spivu molodi ta zhinochoho khoru Kytays'koho symfonichnoho orkestru [Collection of singing of the youth and women's choir of the Chinese Symphony Orchestra]. Tom 1. Pekin: Narodne muzychne vydavnytstvo, 1 [in Chinese].
11. Yan Khunnyan' (2002). Nauka navchannya dytyachoho khoru [The science of training a children's choir]. Pekin: Narodne muzychne vydavnytstvo [in Chinese].
12. Yan Khunnyan' (2008). Robota z khorom [Work with the choir]. Tom 1–2. Pekin: Tsentral'na konservatoriya muzychnoyi presy [in Chinese].

РОЛЬ ПСИХОСОМАТИКИ У ФОРМУВАННІ ВІЛЬНОГО ВОКАЛЬНОГО ЗВУЧАННЯ

Тарасюк Леся Михайлівна,

старший викладач кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва
Уманського державного педагогічного університету імені П. Г. Тичини
ORCID ID: 0000-0001-9785-4472

Нині підхід до освіти з урахуванням психофізичних станів учня набуває все більшої актуальності. Розмірковуючи про роль психосоматики в голосоутворенні, автор статті лише планує програму навчання вокального мистецтва, у чому і полягає новизна висунутих ідей. Центральним моментом, що розглядається у статті, є наявність найтіснішого зв'язку між тілесним і емоційним аспектами життя кожної людини, що не може не позначитися на формуванні звуковидобування.

Отже, можна уявити, що відхилення від культурного шляху розвитку і є один із центральних витоків порушень тілесних функцій і виникнення психосоматичних розладів. Людина входить до культури, спілкується з іншими людьми, здійснює свідому діяльність і живе під впливом зовнішніх природних і соціальних чинників. У цьому відношенні людина є складною біопсихосоціальною сутністю, яка підлягає всім законам як першої (природної), так і другої (культурної) природи. Природний початок у житті та діяльності людини підпорядковується всім законам світу, а другий – культурі (філософія, наука, мистецтво, релігія тощо).

Сам факт виникнення та розвитку психосоматичного напрямку свідчить про органічну єдність соматичного та психічного в генезі здоров'я та хвороб. Привертає увагу соціально-інформаційна перенапруга свідомості сучасної людини. Значне збільшення квоти розумової праці за помітного зменшення фізичних навантажень поставило перед філософією науки завдання осмислення діалектики психосоматичної єдності та суперечності в цілісній структурі особистості.

Висвітлення проблеми пошуку вільного звучання співака, з погляду психоемоційного стану, є початком нового етапу впорядкування знань у цій галузі. Спроба висунування нової гіпотези та запровадження раніше не висвітлених критеріїв у питаннях синтезу вокального мистецтва та психосоматики є основними завданнями статті.

Робота написана для педагогів, які шукають нові шляхи підходу до розкриття таланту своїх учнів, а також для широкої аудиторії людей, які шукають своє справжнє звучання.

Ключові слова: *голосоутворення, голос, вокал, навчання вокального мистецтва, психосоматика, психоемоційний зажим, тілесне напруження, розслаблення.*

Tarasjuk Lesya. The role of psychosomatics in the formation of free vocal sound

Currently, the approach to education, taking into account the psychophysical conditions of the student, is becoming increasingly relevant. Discussing the role of psychosomatics in voice formation, the author can only outline the planned program of vocal art training, which is the novelty of the ideas put forward. The central point considered in the article is the existence of a close connection between the bodily and emotional aspects of each person's life, which cannot but affect the formation of sound production. The coverage of the problem of finding a singer's free sound, from the point of view of the psycho-emotional state, seems to be the beginning of a new stage in the ordering of knowledge in this area. The attempt to put forward a new hypothesis and the introduction of previously unreported criteria in the synthesis of vocal art and psychosomatics are the main objectives of this article.

Thus, it can be imagined that the deviation from the cultural path of development is one of the central origins of bodily function disorders and the emergence of psychosomatic disorders. A person enters a culture, communicates with other people, carries out conscious activities and lives under the influence of external natural and social factors. In this regard, a person is a complex biopsychosocial entity that is subject to all the laws of both the first (natural) and the second (cultural) nature. The natural beginning in human life and activity is subject to all the laws of the world, and the second – to culture (philosophy, science, art, religion, etc.).

The very fact of the emergence and development of the psychosomatic direction testifies to the organic unity of the somatic and the mental in the genesis of health and disease. At the same time, attention is drawn to the social and information overload of the consciousness of a modern person. A significant increase in the quota of mental work with a noticeable decrease in physical exertion posed a challenge to the philosophy of science understanding the dialectic of psychosomatic unity and contradictions in the integral structure of the individual.

The work is written for teachers looking for new ways to approach the disclosure of the talent of their students, as well as for a wide audience of people who are in search of their true sound.

Key words: *voice formation, voice, vocals, vocal art training, psychosomatics, psychoemotional clamp, body tension, relaxation.*

Вступ. Голос – природний досконалий музичний інструмент і водночас звичайний засіб самовираження, що постійно використовується в житті кожної людини. Прояв своїх почуттів, емоцій, бажань, думок у вигляді голосу є в людини органічним, природним процесом.

Видатний фізіолог, лауреат Нобелівської премії в галузі фізіології та медицини 1904 р. Іван Петрович Павлов уважав, що жоден музичний інструмент із най-

досконаліших не може конкурувати з голосом людини, який наділений такою винятковою чутливістю та сприйняттям, що на ньому з найдрібнішими подробицями можуть відобразитися всі таємниці психології життя.

Голосом людина здатна відтворювати багато різноманітних звуків, часто досить складних. У голосі виражається емоційний стан людини: злість, здивування, радість тощо.

Голос має значення для представників багатьох спеціальностей. Співаки, артисти, музиканти, викладачі – їхня професійна діяльність напряму залежить від стану голосової функції. До голосового апарату людини входять ротова та носова порожнини із приносними синусами, глотка, гортань з голосовими зв'язками, трахея, бронхи, легені, грудна клітка з дихальними м'язами та діафрагмою, м'язи черевної порожнини. Центральна нервова система організовує їхні функції в єдиний, цілісний процес звукоутворення, що є складним психофізичним актом.

Матеріали та методи. Різноманітні прояви людини через голос дають нам уявлення про її емоційний стан. Під час відтворення звуків голосовим апаратом людини в тілі активуються м'язи периферичної та центральної нервової системи. Великі психотерапевтичні та виховні можливості людського голосу були високо відзначені такими мислителями минулого, як Платон, Аристотель, Піфагор і Конфуцій.

Психосоматика – напрям у медицині та психології, який вивчає, як почуття та переживання впливають на стан фізичного тіла та здоров'я людини. Психоемоційний стан, почавши формуватися в ранньому дитинстві, перебуває в постійній зміні протягом життя кожної дорослої людини. Поняття «психосоматичний» було вперше вжито в 1818 р. німецьким лікарем Йоганном-Християном Хайнротом. Але лише через століття цей термін став загальноприйнятим у медичній практиці, в основному завдяки психологам-практикам [3, с. 231].

Хоча психосоматика як наука досить молода, підхід до здоров'я в таких стародавніх країнах, як Індія, Китай, Греція, завжди спирався на принцип зв'язку тілесного та психічного.

Суб'єктивні відчуття, як-от страх, агресія, огида, радість, смуток, мобілізують дуже складні тілесні процеси, як-от зміна серцевого ритму та циркуляції крові, дихання, діяльності шлунково-кишкового тракту, зміни в м'язовій системі та залозах. Оскільки ці явища постійно супроводжують нас у повсякденному житті, ми сприймаємо їх як належне і не усвідомлюємо, що коли ми сміємося чи плачемо, ми залучені до одного з найбільших таємств біологічної науки. Усі ці процеси, у яких початкові ланки загального ланцюга сприймаються суб'єктивно як емоції, а наступні – об'єктивно, як зміна тілесних функцій, називаються психосоматичними явищами. Їхня частково суб'єктивна, а частково об'єктивна природа призвела до поширеної помилки про протилежність духовного та фізичного. Підвищення кров'яного тиску та прискорення серцевого ритму, що супроводжують гнів або страх, можна вивчати за об'єктивними параметрами. Однак страх або гнів може відчувати тільки та людина, якої торкнулися ці відчуття. Сам факт, що фізіологічні та психологічні явища відбуваються в тому самому організмі, інтерпретувався таким чином, що людина розділена на душу (психо) та тіло (сома), і вивчення людини було відповідно розділене на два напрями, які століттями залишалися ізольованими один від одного. Як нами зазнача-

лося вище, наші почуття постійно впливають на наші тілесні функції. Але так само добре нам знайомі і явища зворотного порядку, коли фізіологічні зміни впливають на нашу психологію.

Незважаючи на те, що нині, у звичайному житті, ми все менше звертаємо увагу на свій тілесний стан, а іноді можемо зовсім не помічати власного тіла, усіх процесів, які відбуваються в ньому, зокрема й голосоутворення. У разі накопичення надмірної напруги в тілі формуються блоки, але завдяки правильному підбору вправ організм швидко відновлює свої природні функції.

Дотепер розроблені та набувають великої актуальності тілесно орієнтовані методи та системи розвитку особистості, які ставлять за мету навчити людину поверненню до свого природного стану так званої «мінімально необхідної напруги», щоб тіло під час будь-якого заняття діяло вільно та легко. Усі такі техніки віддають перевагу природним, розслабленим діям і прагнуть зменшити звичну напругу в тілі. Усі такі системи розглядають тіло та розум як єдине ціле, як безперервний психофізичний процес, де зміни в одній ланці, неодмінно впливають на всі інші.

Думку, що успішний творчий процес – це талант плюс праця, нині нам доведеться доповнити, на підставі багатьох прикладів про те, як талановиті та працьовиті співаки ставали досить посередніми та навіть цілком втрачали свої початкові можливості внаслідок тих чи інших драматичних подій, що сталися в їхньому житті та відклали свій відбиток на психоемоційний стан людини.

Навчання академічного вокалу нині – це багато в чому повернення до ефективних методик і високих вимог педагогів минулого, але й чималою мірою створення нової системи звільнення від психологічних затисків, які несвідомо отримує дитина у процесі дорослішання під впливом на неї батьків, учителів, ровесників та соціуму загалом, а також сучасна доросла людина, що переживає все більш чуттєво кожен ситуацію, у яку потрапила.

Зараз широко відомі так звані професійні захворювання співаків. Лідери серед них – характерні захворювання голосових зв'язок, але джерела показують, що вокалісти минулого не мали масово таких проблем із голосовим апаратом. Якщо на початку та в середині ХХ ст. більшість співаків працювали голосом до солідного віку, про що свідчать аудіо- та відеозаписи, а йдучи з великої сцени, могли викладати та вільно показувати учням найскладніші вправи, а також ми маємо багато історичних свідчень, не підтверджених звуковими записами, зважаючи на те, що ще не було звукозаписних пристроїв, про те, як великі педагоги минулого могли виконувати пасажі найвищого рівня у віці 70–80 років (Гарсія, Еверарді й інші), то нині стає нормою втрата голосу та вокальної форми співаком уже в 40–50 років. Причина полягає не тільки в поступовій втраті вокальної техніки, а й у постійному зростанні темпу життя, високих стандартах публічності та стресі, що накопичується. Голосовий апарат сучасного співака перебуває в постійній напрузі, унаслідок перелічених вище

чинників, проте багатьох негативних наслідків можна уникнути, задумавшись про природу затисків у голосі та почавши поступово їх усувати.

Свідомий пошук непомітних іноді на перший погляд напружень у голосоутворюючому процесі буде дуже ефективним за повільних вдумливих дій, які поступово замінять звичний шаблон на новий – вільніший і природніший.

Для вокаліста першочергове значення має присутність чи відсутність психоемоційних затисків, спазмів у тілі, особливо в нижньощелепному суглобі, шийному (горловому) та грудному (діафрагмальному) відділах хребта. Згідно із твердженнями Вільгельма Райха, психосоматичне блокування м'язових груп у сегменті щелепи відбувається через придушення трьох основних емоцій: плачу, крику та гніву. Мова та глибокі м'язи ший також пов'язані із придушенням гніву та крику. У разі затиску в шийному відділі шия під час співу стискається та подається вперед. Залежно від особливостей людини та глибини проблеми, затиск може сформуватися в горлі чи щелепі [4, с. 182].

Психологи вважають, що плач звільнює почуття печалі й образи. Якщо він стримується, м'язи горла, рота, грудей, живота, які завжди беруть участь у процесі плачу, напружуються; коли блокується гнів – напружуються м'язи спини (плечей); конфлікт і страх спричиняє напругу м'язів щелепи.

Результати. Для усунення напруги в м'язах, що беруть участь у голосоутворенні, потрібно пройти визначений алгоритм дій.

Перший етап – виявлення тілесного затиску, далі проводитиметься підбір вправ для його розслаблення. Для цього використовуються різні підходи та методики. Паралельно із цим може виявитися психотравма, що спричинила формування напруги. У такому разі може знадобитися дослідження виявленої травми та робота над нейтралізацією її наслідків із фахівцем. У процесі такої тілесно-психологічної терапії відбувається вивільнення енергії, що приводить до поліпшення загального психічного та фізичного стану та формування більш вільного звучання.

За твердженням О.П. Тарасенко, «робота з тілом дуже важлива не тільки для освоєння вокальної техніки, а й узагалі для повноцінного життя людини. Робота з тілом учня-вокаліста із застосуванням елементів психологічних технік дає можливість не тільки скинути зайву напругу, яка гальмує процес опанування вокальних навичок, а й надає новий досвід у процесі самоусвідомлення. Виховуючи в середині себе внутрішнього контролера, учень виробляє навичку бути свідомим не тільки на уроках з вокалу, а й у своєму житті взагалі. Він навчається контролювати своє тіло, емоції та своє життя, а це означає, що він може ними керувати. Також така робота допомагає подолати страхи та сприяє вихованню впевненості в собі, дає можливість учню розкрити повною мірою свої творчі здібності, заявити про своє «Я» та сформуватися всебічно розвиненою гармонійною особистістю. А все це є пріоритетними завданнями сучасної освіти» [5, с. 376].

Часто учень робить вказану педагогом вправу на розслаблення тієї чи іншої групи м'язів до співу, але, починаючи співати, знову спрацьовує старий шаблон, і дуже важливо стежити на початковому етапі за цим переходом, за регулярних свідомих занять м'язи швидко запам'ятовують зручне та природне для них становище і процес невдовзі налагоджується.

Розглянемо деякі затиски, які впливають на голосоутворення, та методи для їх усунення.

Існує дуже проста вправа для тіла, яка допоможе щодня скидати напругу з кожної частини тіла. Її можна робити навіть у транспорті або на роботі. Потрібно встати прямо та напружити до межі праву руку. Тримати її в максимальній нарузі 10 секунд, а потім розслабити. Тепер виконати аналогічні дії з лівою рукою, правою ногою, лівою ногою, тулубом, шиєю. Повторити вправу ще раз і сконцентруватися на приємному відчутті розслаблення. Після цього напружити всі м'язи тіла водночас, долічити до 10 і цілком розслабитися, занурюючись у приємні відчуття. Тут працює м'язова пам'ять на стан розслаблення. Після тотальної напруги це почуття особливо приємне, і мозок запам'ятовує його, перетворює на звичку. На жаль, натепер наша звичка протилежна: це хронічні блоки та затиски в нашому тілі, які обмежують свободу голосу.

Стислі щелепи. Цей затиск виникає від прагнення не закричати від гніву, приховати емоцію. Зберігати проблеми в собі. Щоб стримати гнів або біль, ми стискаємо щелепи. Нижня щелепа відіграє важливу роль у реалізації агресії. Тому коли людина відчуває гнів, то потужний руйнівний імпульс, який зароджується у глибині тіла, надходить до наших щелеп. Цей імпульс і надає щелепі додаткової сили стиснення. Тому пригнічений гнів часто проявляється в сильній нарузі нижньої щелепи та щелепному затиску. Щоб зняти такий затиск, потрібно розслабити м'язи щелепи. Можна рухати її своєю рукою вгору-вниз, можна відкривати, а закриваючи, чинити опір рукою, – щоб вона долала цей опір із зусиллям. Потім спробуйте опустити свою щелепу рукою вниз і вимовляти в такому положенні звуки «а-о-у». Послухайте, як вільно вони тепер звучать. Зняти цей м'язовий блок також допоможе імітація плачу, кусання, руху губами, гримасування та масаж м'язів обличчя та чола.

Затиск ший. Тут задіяні глибокі м'язи ший та язика. Цей м'язовий затиск – наслідок стримування крику, плачу та гніву. Оскільки фізичний вплив за допомогою масажу на глибинні м'язи ший практично неможливий, тут використовуються вправи тілесної терапії у вигляді імітації блювотних рухів, різні максимально природні та спонтанні вигуки, стогін та інші емоційні вирази, які зазвичай стримуються людиною, нахили й обертання голови. Відповідно до тілесно орієнтованої терапії, такі вправи сприяють розслабленню м'язів даного сегменту, отже, усуненню або значному зменшенню тих емоційних станів, через які утворилися блоки.

Затиск м'язів: лопаток, плечей, широких м'язів грудей, рук і грудної клітини. Цей м'язовий блок виникає через стримування дихання, яке є реакцією на стриму-

вання будь-якої емоції. Зняти м'язовий затискач допоможуть дихальні вправи з акцентуванням на максимально повному розслабленні м'язів у момент повного видиху. Потім підключаються активні рухи рук і кистей клієнта з імітацією влучних ударів.

Здавлена гортань. Затиски в горлі так само виникають, коли доводиться придушувати плач або крик, стискаючи горлові м'язи. Горловий затиск відображається і на наших зв'язках, створюючи в них додаткову напругу. У результаті м'язи, які беруть участь у звукоутворенні, стають малорухомими. Це відбивається на звучанні голосу. Він може бути надто рівним і монотонним або хрипливатим і сиплим. А може і навпаки, бути занадто високим, ближче до фальцету. За допомогою напруги сучасні люди навчилися стримувати крик, гнів, злість. Коли ми хочемо придушити плач, у нас стискає горло. Що потрібно із цим робити? Розтиснути гортань, розправити навіть подумки цей м'язовий ком. Краща вправа для цього – просто позіхати, голосно, довго та протяжно, не соромлячись. Тоді зникнуть здавленість, покашлювання та пирхота. Адже позіхання – це природний механізм,

даний нам від природи для зняття напруги. Окрім того, воно сприяє надходженню більшої порції повітря в наш організм. Ми часто позіхаємо вдень не тільки тому, що нам нудно, а тому, що несвідомо хочемо скинути ту напругу, яка в нас виникає внаслідок спроб змусити себе робити щось, що нам не подобається.

Спів у ніс – теж через затиск гортані. Звук виходить у ніс через напружений корінь язика та стиснуту гортань. Ще одна вправа для того, щоб розслабити гортань, – сміх.

Висновки. Узагальнюючи вищевикладене, можна сказати, що підхід до навчання вокалу з погляду психосоматики є особливо актуальним нині, коли стає таким важливим саме синтез наук, пошук нових підходів до освітнього процесу, зокрема й до викладання вокального мистецтва.

У статті ми розглянули, як емоційний стан вокаліста може впливати на якість звукоутворення, та намітили можливі підходи та загальні практичні рекомендації щодо усунення чинників, що заважають вільному формуванню звуку.

Література:

1. Грицюк І.М. Основи психосоматики : методичні матеріали для студентів спеціальності «Практична психологія». Луцьк : Вежа-Друк, 2016. 27 с.
2. Лисецька О.Я. Вплив негативних емоцій на стан м'язів у процесі фізичного виховання : методичні рекомендації. Маріуполь : ВЦ МДУ, 2014. 48 с.
3. Психосоматика: психічне, тілесне, соціальне : хрестоматія : навчальний посібник / Г.П. Мозгова та ін. Київ : НПУ імені М.П. Драгоманова, 2021. 383 с.
4. Мушкевич М.І., Чагарна С.Є. Основи психотерапії : навчальний посібник / за ред. М.І. Мушкевич. 3-тє вид. Луцьк : Вежа-Друк, 2017. 420 с.
5. Тарасенко О.П. Основні аспекти роботи з тілом учня-вокаліста із використанням елементів психологічних технік на уроках вокалу. *Грааль науки*. 2021. № 1. С. 372–376.
6. Хлівна О.М., Магдисяк Л.І. Психологія тілесності : навчально-методичний посібник. Луцьк : Вежа-Друк, 2022. 192 с.

References:

1. Hrytsiuk, I.M. (2016). *Osnovy psykhosomatyky [Basics of psychosomatics]*. Lutsk: Vezha-Druk [in Ukrainian].
2. Lysetska, O.Ya. (2014). *Vplyv nehatyvnykh emotsii na stan m'iaziv v protsesi fizychnoho vykhovannia [The influence of negative emotions on the state of muscles in the process of physical education]*. Mariupol: VTs MDU [in Ukrainian].
3. Mozghova, H.P., Khanetska, T.I. & Yakymchuk, O.I. (2021). *Psykhosomatyka: psykhychne, tilesne, sotsialne [Psychosomatics: mental, physical, social]*. Kyiv: NPU imeni M.P. Drahomanova [in Ukrainian].
4. Mushkevych, M.I. & Chaharna, S.Ye. (2017). *Osnovy psykhoterapii [Basics of psychotherapy]*. (3rd ed.). Lutsk: Vezha-Druk [in Ukrainian].
5. Tarasenko, O.P. (2021). *Osnovni aspekty roboty z tilom uchnia-vokalista iz vykorystanniam elementiv psykholohichnykh tekhnik na urokakh vokalu. Hraal nauky. – The grail of science, 1, 372–376* [in Ukrainian].
6. Khlivna, O.M. & Mahdysiuk, L.I. (2022). *Psykhoholiiia tilesnosti [Psychology of physicality]*. Lutsk : Vezha-Druk [in Ukrainian].

ДРАМАТУРГІЧНІ ФУНКЦІЇ КЛАРНЕТА В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ А. САЛЬЄРІ

Теремко Олександр Степанович,

аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва

Навчально-наукового інституту мистецтв

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

ORCID ID: 0000-0001-9258-1049

У статті досліджуються драматургічні функції кларнета в оперній творчості видатного австрійського композитора А. Сальєрі. А саме його роль як важливого інструмента в контексті відтворення характерного настрою композитора. Головним аспектом цієї роботи є визначення ролі тембру, конструкції інструмента, функціонал та опис його інтеграції в опері й оркестр композитора. Проведено докладний аналіз оперних творів А. Сальєрі, визначено конкретні епізоди, де кларнет використовується композитором. Цей підхід дозволяє систематично розглядати музичні особливості та їхній вплив на драматургію творів. У статті детально розглянуто різноманітні аспекти використання кларнета в оперних ансамблях, розкрито його внесок у створення емоційного тла, підсилення сценічної динаміки та підтримання сюжетної напруги. Досліджується, як композитор використовує кларнет у різних операх, надаючи інструменту специфічні музичні образи та визначаючи його роль у вираженні глибоких почуттів і конфліктів персонажів. Було проведено, наскільки це можливо, у хронологічній послідовності опис першої появи інструмента в операх “Il ricco d’un giorno” та “Les Danaïdes”, де його роль була невеликою та в основному дублюючою. Поступово інструмент починає отримувати окремі партії, невеличкі соло та супроводи в аріях. Також описується одне з найбільших соло, яке написано для арії “Or gli affannosi palpiti” з опери «Фальстаф». Стаття є цінним внеском у розуміння творчості А. Сальєрі, розкриває нові аспекти його оперної музики крізь призму виразності та драматургії кларнета. Ураховано контекст історичного періоду, у якому діяв А. Сальєрі, а також особливості оперного жанру та традиції того часу. Це допомагає зрозуміти, як використання кларнета може бути пов’язане зі специфікою епохи. Проведено аналіз роботи композитора із цим інструментом, запропоноване глибше осмислення його внеску в розвиток оперного жанру та поглиблення музичного розуміння творчості Антоніо Сальєрі.

Ключові слова: драматургія тембру, драматургічні функції, кларнет, опера, оркестр, А. Сальєрі.

Teremko Oleksandr. Dramatic function of the clarinet in the operatic works of A. Salieri

This article explores the dramaturgical functions of the clarinet in the operatic works of the outstanding Austrian composer A. Salieri. Namely, its role as an important instrument in the context of reproducing the characteristic mood of the orchestra. The main aspect of this work is to define the role of timbre, instrument construction, functionality and description of its integration into the composer's operas and orchestra. He conducted a detailed analysis of the operas by A. Salieri, identifying specific episodes and moments where the clarinet is used by the composer. This approach allows us to systematically consider musical features and their impact on the drama of the works. The article examines in detail various aspects of the use of the clarinet in opera ensembles, revealing its contribution to creating an emotional background, enhancing stage dynamics and maintaining plot tension. In particular, the study examines how the composer uses the clarinet in different operas, giving the instrument specific musical images and defining its role in expressing deep feelings and conflicts of the characters. The first appearance of the instrument in the operas “Il ricco d’un giorno” and “Les Danaïdes” was described in as chronological a sequence as possible, where its role was not large and mostly duplicated. Gradually, the instrument began to receive octet parts, small solos, and accompaniments in the arias. The author also describes one of the largest solos, which was written for the aria “Or gli affannosi palpiti” from the opera “Falstaff”. The article is a valuable contribution to the understanding of Salieri's work, revealing new aspects of his operatic music through the prism of clarinet expressiveness and drama. The context of the historical period in which Salieri was active, as well as the peculiarities of the opera genre and traditions of that time, are taken into account. This helps to understand how the use of the clarinet can be related to the specifics of the era. By analyzing the composer's work with this instrument, the article offers a deeper understanding of his contribution to the development of the opera genre and a deeper musical understanding of Antonio Salieri's work.

Key words: timbre drama, dramatic functions, clarinet, opera, orchestra, A. Salieri.

Вступ. Актуальність теми дослідження полягає в декількох аспектах. Вивчення ролі кларнета у творчості А. Сальєрі може пролити світло на музичні інновації того часу та внесок композитора в його інтеграцію до оркестру. Також важливим є розуміння естетики класицизму та його традицій через спектр можливостей тембру інструмента. Аналіз драматургічних функцій може надати унікальний погляд на культурний контекст того часу, зважаючи на зростання популярності цього інструмента в музичному середовищі.

Для студентів, музикантів і дослідників ця тема відкриває нові горизонти в розумінні оперної музики

та використання кларнета у класичному оркестровому складі з боку драматургії тембру.

Також дана тема може бути актуальною в сучасній інтерпретації для виконавців і диригентів, які шукають глибшого розуміння інтерпретації оперних творів цього композитора.

Стаття може слугувати основою для подальших досліджень в області органології, а саме функцій тембру кларнета та його розвитку в оркестрі епохи класицизму.

Загальна актуальність полягає в тому, що допомагає розкрити культурні, музичні та технічні аспекти використання кларнета в оперній творчості Антоніо

Сальєрі, розширює розуміння класичної музики та її розвитку.

Матеріали та методи. Мета дослідження передбачає вивчення й аналіз ролі кларнета у творчості оперного композитора Антоніо Сальєрі. Розгляд драматургічних функцій кларнета в його оперних творах і визначення впливу цього інструмента на музичні характери, настрої і сюжетні лінії. Зокрема, стаття спрямована на такі ключові аспекти:

– драматургічний: ставить питання про те, як кларнет впливає на драматичні аспекти оперних постановок А. Сальєрі. Це може включати передачу емоцій, створення настрою та підсилення сюжетних подій;

– внесок у розвиток оперного жанру: у результаті проведення аналізу ролі кларнета в музиці А. Сальєрі розглянуто, як цей інструмент може впливати на розвиток оперного жанру загалом, особливо в перехідний між класицизмом і романтизмом період;

– підкреслення унікальності творчості А. Сальєрі: у статті поставлено завдання підкреслити унікальність музичної мови А. Сальєрі та роль кларнета як складової частини цієї мови в контексті оперної музики.

Загалом, стаття спрямована на розуміння того, як кларнет впливав на творчий процес Антоніо Сальєрі, як він сприяв досягненню конкретних музичних і драматургічних ефектів у його оперних композиціях.

Питання драматургії тембру є цікавим і важливим для повнішого розуміння можливостей і функціоналу того чи того музичного інструмента. У результаті проведеного аналізу праць нашої наукової спільноти можна сказати, що основну увагу приділено саме драматургії тембру та загального звучання. Досліджують хорову драматургію, де розглядаються її особливості та функціонування, у статтях В. Штихалюк, Н. Павлюк [3], С. Якимчук [4].

Велика кількість досліджень щодо драматургії тембру оркестрової музики, можна виділити роботу С. Коробецької «Стильоутворюючі функції тембру в оркестровій музиці ХХ ст. (теоретичний аспект)» [2], також у цій тематиці працювали О. Кушнірук, О. Колісник, О. Батовська, Д. Булгак, З. Лаврова. Що стосується досліджень питання драматургії тембру інструмента, то тут робит значно менше. Драматургію тембру мідних досліджували П. Круль [5], В. Сидорченко, О. Кушнірук [6]. Якщо брати кларнет, то із цієї тематики є одна стаття «Роль кларнета в тембровому втіленні образу головної героїні опери Д. Шостаковича «Катерина Ізмайлова»» П. Бойко. Стосовно досліджень творчості Антоніо Сальєрі, роль кларнета в його творчості досліджується дуже рідко, однією з основних робіт, яка зачепила дану тему, є книга Дж. Райса «Антоніо Сальєрі та віденська опера» [1], у якій він згадується частково про інструмент і описано періодично його функції в опері. Уважається, що він використовувався не надто активно та не мав важливого місця у складі оркестру композитора. Дане припущення я вважаю хибним, оскільки інструмент перебуває на етапі розвитку, цей період є дуже важливим для фіксування. Можливо, інструмент не виділявся грандіозними ролями, як ті ж

труби, та все ж вони вносили свою новизну у характер персонажів. Саме дане дослідження дозволяє побачити, у якому напрямі розвинулись функції інструмента, до чого привело це в сучасних реаліях оркестру.

Результат. А. Сальєрі виявляє свою любов до духових інструментів, вони є невід'ємною складовою частиною його оркестровок. Велику роль у його оркестрі відіграють труби, над якими він багато експериментував, окрім них, туди входили валторни, флейти, фаготи, гобої та кларнети.

Період творчості А. Сальєрі припадає саме на час виникнення кларнета та його становлення в оркестрі. Сам інструмент перебуває на стадії розвитку й активно вдосконалюється майстрами, вивчається музикантами. Основним на той час був кларнет італійського майстра Теодора Лодзе, який мав уже знайомий сучасному інструменту октавний клапан, а також клапани Мі/Сі та Фа/До. Він був досить інтонаційно чистим у межах тональностей до 2-ох знаків і мав уже характерний теплий, «оксамитовий» тембр. Також варто сказати, що розвиток драматургічних функцій на кларнеті та його інтеграція в оркестр припали на «сприятливий» період епохи класицизму, якому притаманне не таке яскраве й експресивне вираження емоцій, як, наприклад, романтизму. Ще далеко не ідеальний інструмент, якого попереду чекає еволюція, добре справлявся зі спокійною та розміреною, логічною та чіткою за формою музикою. Будучи одним із перших, хто включив у склад свого оркестру даний інструмент, А. Сальєрі шукав способи використання його та цікаві звучання для підсилення драматургії.

Натепер до кінця з упевненістю не можна сказати, у якій опері було вперше використано кларнети. Якщо глянути партитури ранніх опер композитора, як-от «Арміда», яку вперше було виконано в 1771 р., там є партії кларнета, але якщо звернути увагу на ранні копії цієї опери, там вони відсутні [1, с. 349]. У зв'язку із цим можна сказати, що в деякі з ранніх опер А. Сальєрі додав кларнети вже протягом деякого часу після їх написання, узагалі, він був відомий тим, що любив часто переробляти свої опери та доопрацьовувати їх. Даний факт майже унеможливає хронологічне відображення того, як функції кларнета розвивались і змінювались, тому у статті вони будуть описані фрагментарно і не прив'язано до часу написання.

Окремо варто виділити те, що партії кларнета в оркестрі виконували на той час одні із кращих і відоміших кларнетистів австрійського Бургтеатру брати Антон і Йоганн Штадлери. Даний факт дозволяв композитору більш вільно та віртуозно підходити до написання, щоб розкрити весь технічний і тембровий потенціал інструмента.

Зважаючи на новизну інструмента, А. Сальєрі все ж на початку не особливо виділяв його з-поміж інших і обмежувався тільки дублюванням партії гобоїв, як, наприклад, у двох операх “Il ricco d'un giorno” та “Les Danaïdes” [1, с. 352]. Дана темброва співзвучність стала характерною для оркестру А. Сальєрі на деякий час. Це звучання додало нових звукових забарвлень і дало

старт подальшим експериментам. На початку дане поєднання подобалось слухачам і критикам, але композитор настільки часто його використовував, що зовсім скоро воно почало набридати та втрачати актуальність. У зв'язку із цим французький журнал "Mercure de France" навіть випустив статтю, у якій критикувалось використання кларнетів в оркестровках А. Сальєрі: «<...> Ми також вважаємо, що композитор занадто часто використовує духові інструменти, ефект яких дуже цікавий, коли вони адаптовані до героїв і до персонажів, емоцій, які їм властиві, але вони обов'язково послаблюють цей ефект, коли їх застосовують до кожного <...>».

У віденській опері 1780-х рр. тембр кларнета асоціювали зі шляхетністю, елегантністю та життєрадісністю. Така характеристика інструмента добре акомпанувала жіночим образам, в арії яких А. Сальєрі часто його додавав. Наприклад, в опері-буффа "Il talismano" тембр кларнета знайшов своє відображення в музиці Кароліни "Quantunque vecchierella". А. Сальєрі взяв образ Кароліни та додав до нього соло кларнета у фа-мінорі, а потім у ре-мажорі, яке додає веселого настрою та радісного характеру. Також в опері "La cifra" тембральне вираження кларнетів знаходимо в образі Еврїлі, де вони підкреслюють її шляхетність і ласкавість. Варто підкреслити, що на той час тембр кларнета додавав сучасного відтінку кожному образу та викликав велике захоплення у слухачів.

А. Сальєрі рідко давав кларнетам великі соло, із небагатьох, що існують, хоча виділити одне з найбільших, яке було написано для арії "Or gli affannosi palpiti" з опери «Фальстаф». Він поєднав кларнет, тональність ля-мажор і структуру, подібну до рондо. Даній арії притаманні емоційність і напруженість, яку дає партія тенора на початку, після якої йде просвітління та ніби заспокоєння, яке уособила в собі партія кларнета. Він чудово зм'якшує напруження після партії тенора. Відчуваються емоційний контраст і внутрішня боротьба героя, де в кульмінації партії єднаються та звучать в унісон, характеризують примирення та заспокоєння героя. Варто окремо виділити поєднання тембру кларнета та вокалу, їхні партії часто писали в унісон, тому що особливістю інструмента є імітація характеру голосу, зокрема якраз тенора або сопрано. Це дозволило композитору підкреслити вокальну лінію та надати особливого колориту.

А. Сальєрі виділявся на тлі інших композиторів своєю барвистою оркестровкою та великою кількістю залучених духових інструментів, якщо в інших композиторів іноді не знаходилося місця навіть для труб, то в нього був залучений майже весь спектр інструментів. В одній із своїх наймасштабніших опер «Тараре» він показує наскільки збільшилась роль кларнетів у його оркестровках із часів написання "Les Danaïdes" [1, с. 396]. Уперше в опері кларнети звучать у III сцені прологу "Quel charme inconnu nous attire" із новим звучанням, а саме поєднанням тембру кларнета із приглушеними струнними, та відображають слова із теми. Тембр кларнета як проміння світла пронизує мелодію та виділяється на тлі хору, який уособлює людських духів, що повертаються до життя. Також в опері кларнет часто асоціюють з образом головного героя Тараре саме в ліричних місцях. У I акті сцена VI "Astasie est une déesse" кларнет у поєднанні з фаготом мають дуже чуттєву й емоційну партію, де Тараре сумує за своєю дружиною, яку викрали. Також супровід кларнета можна почути в короткій молитві Тараре із III акту (сцена VII "Dieu tout puissant"), де вони підсилюють емоційність моменту. Окрім сольних фрагментів, кларнет також використовується в VI акті (сцена VII), де підсилює своїм звучанням хорівий марш, а також у похоронному марші ре мажор, який оркестрований більшою мірою духовими.

Висновки. У період класицизму все ж тембр інструмента був не досить вивчений і не вважався взагалі предметом вивчення. Основними були технічні характеристики, які переважали над звуковими. Розуміння тембрової гнучкості кларнета як такого ще не було, оскільки він не був остаточно сформований і постійно вдосконалювався. Антоніо Сальєрі був одним із тих, хто зумів проявити його можливості. Загалом кларнет приніс в оркестровку А. Сальєрі нові звучання, свою атмосферу та настрої. Додав нового характеру жіночим образам, зробив їх більш чуттєвими й елегантними. Особливість тембру, а саме природна м'якість, додала новизни у драматургію арій персонажів. Нові звучання, які розкрив композитор, стали згодом класичними та притаманними віденській опері епохи класицизму. Кларнет здобув популярність і визнання завдяки роботам В.А. Моцарта, К.М. фон Вебера, Л. ван Бетховена, А. Сальєрі також вніс сюди свою безсумнівну частку.

Література:

1. John A. Rice. Antonio Salieri and Vinesse opera. Chicago : University of Chicago Press, 1998.
2. Коробецька С. Стильоутворюючі функції тембру в оркестровій музиці XX ст.: теоретичний аспект. *Музична українїстика і світовий контекст*. Тернопіль, 2003. С. 24–31.
3. Штихалок В., Павлюк Н. Хорова драматургія. *Інноваційна педагогіка* : науковий журнал. Луцьк, 2023. Вип. 55. Т. 3.
4. Якимчук С. Особливості формування тембрової драматургії хорових творів. *Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя*. Серія «Психолого-педагогічні науки» 2013. № 5. С. 208–212.
5. Круль П. Темброві особливості інтерпретації мідних духових інструментів в оркестровій музиці XIX ст. *Paradigm of knowledge*. 2015. № 2 (5). URL: <https://naukajournal.org/index.php/Paradigm/article/view/450/628> (дата звернення: 10.01.2024).

6. Кушнірук О. Тембровий чинник як фактор смислоутворення форми у симфоніях О. Яковчука (про роль групи мідних духових інструментів). *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. Київ, 2019. С. 11–14.

References:

1. John, A. Rice (1998). Antonio Salieri and Vinecece opera. University of Chicago Press. Chicago [in English].
2. Korobetska, S. (2003). Styloutvoriuiuchi funktsii tembru v orkestronii muzytsi XX stolittia (teoretychnyi aspekt) [Style-forming functions of timbre in orchestral music of the 20th century (theoretical aspect)]. *Muzychna ukrainistyka i svitovyi kontekst*. Ternopil. P. 24–31 [in Ukrainian].
3. Shtykhaliuk, V.I., Pavliuk, N.M. (2023). Khorova dramaturhiia [Choral drama]. *Innovatsiina pedahohika: naukovyi zhurnal*. № 55, Tom 3. Lutsk [in Ukrainian].
4. Yakymchuk, S.N. (2013). Osoblyvosti formuvannia tembroid dramaturhii khorovykh tvoriv [Peculiarities of the formation of timbre dramaturgy of choral works]. *Naukovi zapysky [Nizhynskoho derzhavnoho universytetu im. Mykoly Hoholia]*. Ser. “Psykhologo-pedahohichni nauky”. № 5. P. 208–212 [in Ukrainian].
5. Krul, P.F. (2015). Tembroid osoblyvosti interpretatsii midnykh dukhovykh instrumentiv u orkestronii muzytsi XIX st. [Timbral peculiarities of the interpretation of brass instruments in orchestral music of the 19th century]. *Paradigm of knowledge*. № 2 (5). URL: <https://naukajournal.org/index.php/Paradigm/article/view/450/628> [in Ukrainian].
6. Kushniruk, O. (2019). Tembroid chynnyk yak faktor smysloutvorennia formy u symfoniiakh O. Yakovchuka (pro rol hrupy midnykh dukhovykh instrumentiv) [The timbre factor as a factor in the meaning-making of form in the symphonies of O. Yakovchuk (about the role of a group of brass instruments)]. *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhoid muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia*. Kyiv. P. 11–14 [in Ukrainian].

СТАНОВЛЕННЯ ТЕРМІНА «ПОСТБОП» У СИСТЕМІ СУЧАСНОГО ДЖАЗОВОГО ВИКОНАВСТВА

Фоломєєва Наталія Аркадіївна,

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри сценічного мистецтва, естради та методики режисерування
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0002-7832-4748
Web of Science Researcher ID: JUU-7235-2023

Різноманітні дослідження, присвячені мистецтву джазу та процесам комунікації між слухачами, музикантами та критиками, які залучаються до обговорення джазового виконавства, актуалізують необхідність обґрунтування нового терміна, що позначає структурно-ускладнений і доповнений новими концепціями бібоп. У процесі розвитку бібопу традиційно виокремлюються три основні періоди. Перший був пов'язаний із «класичним» бібопом 40-х – початку 50-х років минулого століття, який найбільш ретельно висвітлюється в різноманітних джерелах. Другий період актуалізувався завдяки появі нової хвилі музикантів у 50-х роках минулого століття, що стверджували стиль хард-боп. Третій період бібопу, що розпочався у 60-х роках минулого століття, а потім продовжив свій розвиток уже у XXI столітті, інтегрував безліч прийомів, які ще не набули повсюдного поширення. Саме цьому періоду присвячено найменшу кількість наукових праць. У статті обґрунтовується, що вказані нові різновиди бібопу довгий час не знаходили музикознавчого осмислення та тлумачення серед науковців і джазових журналістів. Традиційно у професійному музичному середовищі сучасні форми джазових дискурсів позначалися загальними та не досить конкретними формулюваннями. Джазові журналісти вживали термін «постбоп», наділяючи його не музикознавчими, а більше повсякденними значеннями. Зрушенням у теоретичному осмисленні постбопу сприяли наукові праці академічного музикознавця Джеремі Юдкіна, який запропонував розглядати як початковий етап формування постбопу творчі роботи другого квінтету Майлза Девіса періоду 1965–1968 років. Погляд Д. Юдкіна критично оцінювався у джазовознавстві, але надалі його було прийнято багатьма фахівцями, завдяки чому термін «постбоп», який тепер розуміють як стилістичне визначення, усе частіше з'являється в сучасних дослідних і науково-популярних джерелах, присвячених джазу.

Ключові слова: джаз, мистецтво джазу, сучасний джаз, джаз мейнстрім, бібоп, хард-боп, постбоп.

Folomieieva Nataliia. Formation of the term “postbop” in the system of modern jazz performance

Various studies devoted to the art of jazz and communication processes between listeners, musicians and critics who are involved in the discussion of jazz performance actualize the need to justify a new term denoting structurally complex and supplemented with new concepts of bebop. Three main periods are traditionally distinguished in the process of bebop development. The first was associated with the “classic” bebop of the 40’s and early 50’s of the 20th century, which is most thoroughly covered in various sources. The second period was actualized due to the appearance of a new wave of musicians in the 50’s of the 20th century who asserted the hardbop style. The third period of bebop, which began in the 60’s of the last century and then continued its development already in the 21st century, integrated many techniques that have not yet become widespread. It is to this period that the smallest amount of scientific works is devoted. The article substantiates that the indicated new varieties of bebop have not found a musicological understanding and interpretation among scientists and jazz journalists for a long time. Traditionally, in the professional musical environment, modern forms of jazz discourses were characterized by general and insufficiently specific formulations. Jazz journalists used the term “postbop”, giving it not musicological, but more everyday meanings. The shift in the theoretical understanding of postbop was facilitated by the scientific works of the academic musicologist Jeremy Yudkin, who proposed to consider the creative works of the second quintet of Miles Davis in the period 1965–1968 as the initial stage of the formation of postbop. J. Yudkin’s view was critically evaluated in jazz studies, but later it was accepted by many specialists, thanks to which the term “postbop”, which is now understood as a stylistic definition, appears more and more often in modern research and popular science sources devoted to jazz.

Key words: jazz, jazz art, modern jazz, mainstream jazz, bebop, hardbop, postbop.

Вступ. Музичний стиль постбоп набув вагомого значення в системі джазового мистецтва та може розглядатися як новий, самостійний стильовий феномен. Розвиток означеного стилю позначився появою творчо-унікальних музикантів-новаторів, чия діяльність суттєво вплинула на сучасне джазове виконавство. Водночас нині відсутні музикознавчі праці, присвячені зародженню й еволюції терміна «постбоп» у системі сучасного джазового виконавства.

Матеріали та методи. Методологія дослідження заснована на системно-аналітичному методі, який застосовується для конкретизації генеалогії терміна «постбоп» у системі сучасного джазового виконавства.

Результати. Дослідження джазових стилів позначаються деякою незбалансованістю, сутнісні аспекти якої полягають у підвищеній увазі до одних феноменів на шкоду іншим. Нині існує значна кількість досліджень, присвячених бібопу, причому це важливе для всієї джазової історії явище розглядається в музикознавчому, історичному, соціально-політичному ракурсах. Називати конкретні праці, присвячені бібопу, немає сенсу, з огляду на численність таких публікацій.

Цілком очевидно, що протягом восьми десятиліть свого існування бібоп як музичний феномен, який тяжіє до подолання меж джазової субкультури, привертав увагу значної частини фахівців. Водночас спеціальні

дослідження, у яких аналізуються пізні етапи еволюційного розвитку й естетики даного впливового джазового стилю, досить нечисленні. Частково це обґрунтовано наявністю безлічі оглядових праць, присвячених історії джазових стилів, розгляду джазу в усіх стилістичних відгалуженнях. Окрім класичного періоду його розвитку, увага приділяється і сучасним напрямам, серед яких, очевидно, представлені й пізні різновиди перетвореного бібопу (хард-боп і постбоп). Зазначений підхід дуже характерний для досвідчених музикознавців, серед яких необхідно виділити І. Берендта [1], Т. Джойю [2], які опублікували фундаментальні праці всеосяжного характеру про джаз.

Водночас наукових праць, які тематично фіксуються не так на джазі загалом, як на пізніх різновидах бібопу, які розглядаються як основний об'єкт дослідження, замало. Дуже наочно зазначена диспропорція простежується в бібліографічній праці К.Б. Генрі, у якій наводиться досить масштабний анований опис численних наукових статей у рецензованих виданнях і працях, присвячених джазу [3]. Загалом дослідження К.Б. Генрі присвячено розгляду текстів, пов'язаних із глобалізаційними та соціокультурними процесами у джазовому мистецтві, проте на сторінках видання представлено великий панорамний огляд сукупної тематики робіт про джаз. Звернувшись до названого огляду, можна підтвердити, що наукових праць, у яких досліджується бібоп, що фігурує як основний об'єкт аналізу, налічується набагато більше, ніж робіт про пізніші різновиди зазначеного стилю. Означене дозволяє констатувати проблему: сукупність спеціальних наукових праць про стиль хард-боп, що виник після бібопу в 1950-ті рр., відносно невелика. Безумовно, ціла плеяда пов'язаних із хард-бопом імен музикантів репрезентується у працях історичної, біографічної та музично-критичної спрямованості, випущених переважно академічними видавництвами. Так, наприклад, життєпис одного із провідних хард-бопових піаністів Хораса Сілвера було опубліковано видавництвом у вигляді адаптованої біографічної роботи за редакцією Ф. Пастраса [4]. Детальна біографія трубача Кліффорда Брауна опублікована в аналогічному видавництві [5]. Творча діяльність легендарного Сонні Роллінза висвітлюється загалом у низці праць, серед яких фігурує публікація, звернена до духовно-медитативних аспектів художнього мислення та життєвого досвіду названого музиканта [6]. Ці й інші праці, що публікуються академічно орієнтованими університетськими видавництвами, загалом концентрують увагу на історико-описовому та публіцистичному векторах викладу. Зокрема, названа Ф. Пастрасом біографія Х. Сілвера рясніє численними позамузичними фактами, оповіданнями побутового характеру, артистичними байками тощо.

Можемо констатувати, що власне академічне висвітлення хард-бопу, імовірно, було здійснено лише Д. Розенталем [7], тоді як дві публікації шотландського дослідника К. Метісона, що здобули популярність у джазовому співтоваристві, на близьку тему виявляють зміщення оповідальної моделі в публіцистичний фор-

мат [8]. Очевидно, найбільш дискусійний аспект почав переважати надалі, оскільки сучасний бібоп на рівні форми, гармонії, ладових аспектів і ритміки продовжував насичуватися новими елементами, що його перетворюють, тоді як власне мистецтвознавча локалізація даних ознак довгий час була відсутня.

Саме в таких умовах з'явилося нове позначення – постбоп, сутнісні характеристики якого потребують конкретизації. Джазове мистецтво другої половини минулого століття набуло більш складного мультикультурного забарвлення, почало інтенсивніше вступати у процеси комунікації з неджазовими сферами, продемонструвавши велику рішучість і відкритість до складних загальнокультурних тенденцій. Поява трубача Вінтона Марсаліса, який спирався на ідейну підтримку критика Стенлі Крауча, сприяла інтенсифікації процесів, пов'язаних з переосмисленням і рекомбінуванням різноманітної лексики бібопу. Інспірований В. Марсалісом процес повернення до системи імпровізаційних цінностей, здійснений за часткового її оновлення й адаптації до ширшого ареалу культурних впливів, привів до формування цілої плеяди музикантів, які наслідували ідейні принципи бібопу в модернізованому просторі смислів – витонченому та наповненому. Серед них – Ніколас Пейтон, Теренс Бланшар, Рассел Ганн та інші. Девід Мюррей, який схилився до постмодерністських алюзій, гри зі зміною стилістичних рис, представив не лише безліч інтелектуально забарвлених робіт у сфері позначених сміливим авангардистським пошуком експериментів, а й різноманітні записи та концертні виступи, позначені вираженими бібоповими конотаціями. Значущий на певному етапі як культурне явище проєкт “Masada” Джона Зорна ініціював курс на змішання ритмічно зламаного та гранично осучасненого бібопу із клезмерськими музичними наративами.

Складність ситуації полягає в тому, що всі схарактеризовані джазмени, а також багато інших, яких не було згадано в цьому дослідженні, навряд чи можуть бути локалізовані як виконавці ортодоксального бібопу. Мислення вказаних музикантів значною мірою перевершує широту провідних представників класичного періоду розвитку бібопу 1940-х рр., а прагнення до взаємодії із суміжними, найчастіше віддаленими від джазу художніми сферами вкрай велике. Окрім того, за всіх взаємних відмінностей, У. Марсаліс, Дж. Зорн, Д. Дуглас, Т. Бланшар не можуть бути названі і представниками сучасного джазового мейнстріму. Сам термін «мейнстрім», незважаючи на його почесне місце у джазовому лексиконі, усе ж таки корелює за змістом з усталеними, передбачуваними і стабільними формами джазового дискурсу. Музика Д. Дугласа може часом звучати як мейнстрім, але за цим практично завжди ховаються подвійні смисли, оскільки імпровізації й авторська музика названого джазмена-трубача є інтертекстуальними та суттєво концептуалізованими. Мейнстрімний дискурс Вінтона Марсаліса, вписаний у політичний і расовий контекст, важко відокремити від репрезентації джазу, що передбачає «музейне експонування» цієї музики на сцені концертного залу. Творчість згаданих

музикантів виявляє також лише часткову їх сумісність із творчими інтенціями хард-бопу. Очевидно, що бібоп другої половини минулого століття постає набагато пластичнішим і складнішим у порівнянні з будь-якими хард-боповими експериментами 1950–1960-х рр. (водночас не варто забувати, що шлях до більш комплексного і, зрештою, більш цікавого видового різновиду мови сучасного джазу був прокладений виконавцями, яких джазове співтовариство зазвичай зараховує до хард-бопу, як-от: Лі Морган, Вуді Шоу, Сонні Кларк, Бенні Мопін та інші). Усе це обґрунтовує необхідність ідентифікації перелічених музикантів у контексті оновленої джазової течії.

Якщо класичне музикознавство функціонує пересудим як досить стійка і часом досить консервативна модель, що спирається на досягнення значного у своєму обсязі діапазону дослідницьких шкіл, то джазове музикознавство виявляється набагато нестійкішим, насамперед у сфері термінів, моделей і настанов, що використовуються. У джазовому співтоваристві назріла необхідність внесення оновленого або, як мінімум, зіставного терміна, що відмежовує «старі» різновиди дискурсів класичного бібопу Чарлі Паркера та Бада Пауелла та хард-бопу в особі Хораса Сільвера від зразків «нової» джазової практики. На даному етапі виявляються численні проблеми комунікації, «зацикленість» джазового світу на собі, близькість публіки та деяких функціонерів до того, що соціолог музики Теодор Адорно називав ресентиментним типом слухання. Деяким джазовим музикантам стилістичні терміни взагалі не цікаві, оскільки їхньому самолюбству видається набагато «комфортнішим» твердження, що вони грають «Музику» поза будь-якими градоуючими, рамковими та теоретичними схемами й обмеженнями. Різні групи слухачів і поціновувачів, у свою чергу, спілкуються та розуміють один одного завдяки порівнянням і зіставленням, що використовуються у процесі їх комунікації. Шанувальнику джазу у процесі комунікації з таким самим, як він, слухачем набагато простіше розповісти про зміст музики нового виконавця за допомогою паралелей, що проводяться із творчістю відомих музикантів (музикант α імпровізує в постколтрейнівському ключі, що нагадує Майкла Бреккера, тим самим відрізняючись від музиканта β). У таких випадках використання мистецтвознавчих дефініцій, які мають на увазі локалізацію конкретного стилю в лексиці та мисленні музикантів, відходить на другий план і може виявитися незатребуваним. Саме тому сучасний бібоп довгий час залишався явищем без імені. Дедалі більше віддаляючись від апробованих схем, асимілюючи аспекти форми, фразування, ладового та гармонійного мислення, бібоп, що не використовувався раніше у джазі, уподібнювався до феномену з невизначеними стильовими регістрами.

У 80–90-х рр. минулого століття в теоретичних працях і популярних публікаціях про джаз з'являється термін «постбоп». Практично одразу в міжнародній джазовій журналістиці та публіцистиці це позначення стає двозначним, оскільки йому відповідали різні дефініції. Професійні стереотипи джазової журналістики,

що передбачають використання допоміжних фраз і клішованих зворотів, перетворюють постбоп на зручну фігуру мови, покликану позначити феномен, який історично виник після бібопу. В іншому формулюванні спочатку це позначення використовувалося як складова частина словесної конструкції, влаштованої на зразок «післявоєнний» (“postwar”). Зважаючи на те, що у великому обсязі джазової літератури аналізувалась музична подійність періоду 1940–1950-х рр., англomовним авторам часто доводилося означати ті чи інші джазові процеси, що відбувалися під час Другої світової війни та після її закінчення. Унаслідок цього культурологічну складову частину джазу після 1945 р. було зручно позначати шляхом додавання словесної конструкції “postwar”. У цьому значенні про постбоп можна говорити як про сукупність процесів, що йшли за недовготривалим періодом класичного бібопу. У період останніх десятиліть минулого століття позначення «постбоп» лавиноподібно поширилося на сторінках різних джазових видань. Журналісти, які працювали над рецензіями, статтями чи великими текстами, значно спрощували розв'язувані завдання шляхом позначення сучасних (у сенсі музичного мислення та мовних особливостей) зразків джазу постбоповими.

Довгоочікувана визначеність у питанні настала лише після «втручання» академічного музикознавця. Джеремі Юдкін, який сконцентрувався на вивченні музикознавчих аспектів спадщини Майлза Девіса та його квартету періоду 1960-х рр., опублікував працю, у назву якої було винесено фразу «винахід постбопу» [9]. Д. Юдкін цілком слушно зосередився на вивченні музики М. Девіса зазначеного періоду, доповнивши свій аналіз короткою систематикою попередньої творчості великого трубача. Позиція Д. Юдкіна характеризується ясністю науково-артикульованої музикознавчої логіки. Дослідник змальовує своє бачення стильової еволюції музики М. Девіса, починаючи з видатних записів *Round About Midnight* (Columbia, 1955 р.) і *Milestones* (Columbia, 1958 р.) і переходячи потім до *Kind of Blue* (Columbia, 1959 р.), що визначила багато художніх і естетичних процесів сучасного джазового мистецтва. Усі перелічені записи розглядаються у праці “Miles Davis, Miles Smiles, and the Invention of Post Bop” як попередні хвилі постбопу.

Д. Юдкін зосереджує увагу на творчих діалогах М. Девіса з аранжувальником, композитором і бенд-лідером Гілом Евансом, під впливом якого прославлений музикант поступово віддаляється від 32-тактової форми ААВА, прагнучи пошуку менш передбачуваних і вишукано сконструйованих утворень. На думку дослідника, зазначені досягнення М. Девіса 50-х рр. минулого століття, зокрема його спільні роботи з Г. Евансом, стали ґрунтом для виникнення модернізованого бібопу періоду 1960-х рр. Відкривається продуктивний і недовгий етап постбопу у творчості М. Девіса записом “E.S.P.” (Columbia, 1965 р.), закінчується – проектом “Filles De Kilimanjaro” (Columbia, 1968 р.). Д. Юдкін особливо виокремлює платівку, що дістала назву “Miles Smiles” (Columbia, 1967 р.) – дуже важливий і так само недооці-

нений альбом у спадщині М. Девіса. “Miles Smiles”, як і інші записи кінця 1960-х рр., висуває помітно більші вимоги до слухача, ніж музика М. Девіса попереднього десятиліття. Характерними рисами постбопу Д. Юдкін називає високий рівень свободи в організації форми та темпоритму, зростання композиторської й інтерпретаторської (якщо йдеться про виконання композицій, раніше написаних іншими авторами) ролі музикантів. Іншими характерними особливостями визнаються відмова від слідування традиційним стереотипам бібопу, як і від занурення в безформний і хаотичний простір фрі-джазу. Функція барабанщика у плані ритмічної та колористичної свободи активізується, пріоритет модальних принципів стає значно відчутнішим, ніж раніше. Можемо констатувати, що саме Д. Юдкін і його праця «легітимізували» термін «постбоп» у джазовому співтоваристві. Як це часто буває, запровадження одним фахівцем поняття зі стійким колом значень суттєво спростило роботу інших дослідників. Надалі вийшла праця піаніста та джазового теоретика К. Уотерса, у якій детально вивчалися записи другого квінтету М. Девіса [10]. З усіх праць, присвячених окресленій темі, “The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965–1968” можна обґрунтовано вважати однією з найбільш вичерпних, що містять суто музикознавчий аналіз спадщини М. Девіса. У вступі автор зазначає: «Джазові дослідження значно виграли від недавніх перетинів з областю культурних досліджень» [10, с. 10]. Сам К. Уотерс, однак, обрав набагато менш поширений у сучасному західному джазовознавстві шлях, використовував в основному транскрипції з докладним музикознавчим аналізом будови сольних епізодів, взаємної комунікації солістів. У результаті кожна з композицій, представлених на платівках М. Девіса відповідного періоду, аналітично ідентифікується. На сторінках даної фундаментальної праці термін, що розглядається, уживається вкрай «економно» та застосовується лише в цитатах Д. Юдкіна, проте в наступній праці К. Уотерса вноситься в назву [11]. У ній автор аналізує творчість Уейна Шортера, Гербі Хенкока, Чіка Корія та низки інших музикантів, чия активна фаза джазової кар’єри припала на 1960-ті рр. Автор розглядає відповідні музичні твори крізь призму еволюції більш ранніх джазових практик. Термін «постбоп» трактується тут гранично функціонально, охоплюючи весь спектр значень, запропонованих Д. Юдкіним.

Наступні пошуки, серед яких варто було б виокремити популярну і водночас змістовну працю Нейта Чайнена “Playing Changes, Jazz for the New Country”, використовують зазначений термін саме в тому значенні, яке розглядається в цій статті [12].

Висновки. Узагальнимо найважливіші ознаки та характеристики, що дозволяють виокремити постбоп як окремий феномен у глосарії сучасних джазових стилів. Звертаємо увагу на наявні труднощі, характерні для аналізу джазового мистецтва загалом, які полягають в очевидній проблематичності поділу загального й особливого. Історія джазу пов’язана з важливою роллю десятків і сотень обдарованих музикантів; водночас

кожен із них визначеною мірою збагачував систему художніх цінностей конкретного стильового напрямку. Формат статті не дозволяє згадати й охарактеризувати всіх солістів, які підготували перехід від хард-бопу до постбопу, як і розширення мовних градацій останнього, відповідно, доцільним вважаємо виокремити лише найбільш показові зразки.

Як було зазначено раніше, з особливою послідовністю естетика постбопу була розвинена в записах другого квінтету М. Девіса 1965–1968 рр. У період 1950–1960-х рр. М. Девісу надзвичайно щастило на партнерів з ансамблю. Історична новизна й оригінальність звучання другого квінтету зумовлювалася не лише устремліннями його лідера, але також пасіонарною та гранично новаторськи мислячою для свого часу молоддю в особі Гербі Хенкока (фортепіано), Рона Картера (контрабас), Тоні Вільямса (ударні). Не зупиняючись докладно на найважливіших характеристиках названого колективу, зазначимо лише, що після відходу М. Девіса у сферу дуже амбівалентної з художнього погляду музики ф’южн і джаз-року періоду 1970–1980-х рр. названі учасники квартету самостійно звернулися до сфери постбопу в рамках переважно концертного проєкту “V.S.O.P.”. Трубочем у цьому проєкті виступив Фредді Хаббард, що разуче відрізнявся від М. Девіса яскраво вираженою «гарячістю», експансивністю виконання та значно більше розвиненим технічним потенціалом. Ф. Хаббарду була властива агресивна подача музичного матеріалу з підкресленою експансією, частими «зривами», що переходять у швидкісні послідовності дрібних тривалостей. Доцільно зацентувати, що даного виконавця також з упевненістю можна схарактеризувати як трубочача постбопової орієнтації.

Найважливішим етапом зміцнення постбопової естетики є ранні роботи трубочача та композитора Вінтона Марсаліса, серед записів якого найбільш значущі проєкти періоду 1980-х рр. Як і його старшому колезі М. Девісу, В. Марсалісу пощастило з партнерами: найбільш ранні сольні записи створені із чудовим тандемом піаніста Кенні Кіркленда та барабанщика Джефа «Тейна» Вотса. Пріоритетне місце в цих збірках належить записам “Think of One” (Columbia, 1983 р.) і “Black Codes: From Underground” (Columbia, 1985 р.). Для того, щоб відчутти й оцінити естетику постбопу, варто детально ознайомитися з темою “Knozz-Moe-King”, що відкриває платівку “Think of One”.

Звернемо окрему увагу на цікавий для фахівців, які зацікавляться музикою У. Марсаліса, варіант виконання *Knozz-Moe-King*, представлений у подвійному концертному альбомі “Live at Blues Alley” (Columbia, 1988). Склад ансамблю дещо відрізняється від того, що залучався для запису найбільш ранніх дисків В. Марсаліса, за винятком ударника Джефа Вотса, який послідовно працював із В. Марсалісом протягом 1980-х рр. В. Марсаліс імпровізує у вказаному творі в не характерній для себе манері, що нагадує Ф. Хаббарда: грає протяжні злиті фрази у швидкому темпі, демонструє незвичайну техніку. Виникає відчуття «натужності» та загального

порушення координації між музикантами. Дане враження підтверджується і відгуком самого В. Марсаліса, який згадав в інтерв'ю І. Айверсону, що у процесі виконання барабанщик не прислухався до нього, зруйнувавши ритмічну цілісність номера в зазначеній концертній версії [13]. Матеріал запису цікавий насамперед демонстрацією того, як В. Марсаліс, чий виконавський стиль перебував тоді у стадії формування, опановував різні джазові моделі.

Під час прослуховування *Think of One* і *Black Codes: From Underground* не залишає відчуття наступного зв'язку цієї музики зі спадщиною М. Девіса кінця 1960-х рр. Найбільший ступінь розробки ідейного пласта В. Марсаліса спостерігається в записі "The Standard Time, Vol. 1" (CBS Records, 1987 р.). На перший погляд у концептуальному плані це дуже ординарно задумана робота, матеріал якої формується з найбільш «заграних» джазових стандартів. Особливі якості "The Standard Time, Vol. 1" зумовлюються вибагливою інтерпретацією представленого тут матеріалу. Досить звернути увагу на те, як організовано ритмічний простір "April in Paris" або вступ до "Autumn Leaves", щоб зрозуміти, хто став натхненням для такої модної у джазі 1990–2000-х рр. витонченої інтерпретації ритміки. Власне перетворення ритміки також є однією з відмітних якостей музичної мови постбопу. У джазових записах ХХІ ст. значно зростає питома вага матеріалу, створеного в непарних, а також змінних розмірах. Такі якості демонструвались у джазі 1960-х рр. дуже рідко, але зараз, навпаки, набувають поширення.

Інтерес видатних сучасних музикантів до постбопу надзвичайно великий. Не можна не згадати імена, що здобули популярність у джазі 1990-х рр., як-от: саксофоністи Кенні Гаррет, Джошуа Редман, трубачі Ніколас Пейтон, Рассел Ганн, піаністи Бред Мелдау, Джоуї Кальдераціо, Оррін Еванс, Джеффри Кізер. Усі ці музиканти не лише представляють різні градації постбопу, а й відповідають відомому визначенню «молоді леви», яке було дано міжнародною музичною критикою молодим і цілеспрямованим джазменам, які вийшли на сцену у 1980–1990-ті рр. Нині перелічені виконавці перебувають у зрілому віці й обґрунтовано можуть бути віднесені до категорії метрів.

Що ж до молодого покоління, то фактично всі музиканти, які не дотримуються особливої консервативної тенденції (тобто цілеспрямовано не грають у якомусь стилі джазу першої половини ХХ ст.), системно пов'язані з постбоповим лексиконом. Серед безлічі імен необхідно виокремити персону молодого альтиста Еммануеля Уїлкінса, чий реліз "Omega" (Blue Note, 2020 р.), а точніше – трек "Warriors", що відкриває цей диск, – може вважатися чи не найвдалішим сучасним прикладом постбопового мислення. Подібно до самого Е. Уїлкінса, усі учасники його квартету – молоді музиканти, які народилися наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. Досить порівняти імпровізацію самого Е. Уїлкінса у "Warriors" із класичними соло саксофоністів епохи Чарлі Паркера або використовувати аналогічне порівняння стосовно піаніста квартету Міка Томаса, щоб зрозуміти, у який бік рухається постсучасний бібоп.

Література:

1. Berendt I., Huesmann G. *The Jazz Book: From Ragtime to the 21st Century*. Chicago : Lawrence Hill Books, 2009. 754 p.
2. Gioia T. *History of Jazz*. New York : Oxford University Press, 2021. 453 p.
3. Henry C.B. *Global Jazz: A Research and Information Guide*. New York : Routledge, 2022. 378 p.
4. Silver H. *Let's get to the nitty gritty: The Autobiography of Horace Silver* / Ed. by P. Pastras. Los Angeles : University of California Press, 2006. 264 p.
5. Catalano N. *Clifford Brown: The Life and Art of the Legendary Jazz Trumpeter*. New York : Oxford University Press, 2001. 232 p.
6. Theard M. C. *It's All Good: Colossal Conversations with Sonny Rollins*. Los Angeles : They Are Divine Books, 2018. 202 p.
7. Rosental D.H. *Hard Bop: Jazz and Black Music 1955–1965*. New York : Oxford University Press, 1992. 208 p.
8. Mathieson K. *Cookin': Hard Bop and Soul Jazz 1954–1965*. London : Canongate Books, 2012. 436 p.
9. Yudkin J. *Miles Davis, Miles Smiles, and the Invention of Post Bop*. Indianapolis : Indiana University Press, 2007. 184 p.
10. Waters K. *The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965–1968*. New York : Oxford University Press, 2011. 320 p.
11. Waters K. *Postbop Jazz in the 1960's: The Compositions of Wayne Shorter, Herbie Hancock, and Chick Corea*. New York : Oxford University Press, 2019. 192 p.
12. Chinen N. *Playing Changes, Jazz for the New Country*. New York : Pantheon books, 2018. 288 p.
13. Iverson I. *Interview with Wynton Marsalis. Part 2*. URL: <https://ethaniverson.com/interviews/interview-with-wynton-marsalis-part-2>.

References:

1. Berendt, I., Huesmann, G. (2009). *The Jazz Book: From Ragtime to the 21st Century*. Chicago.
2. Gioia, T. (2021). *History of Jazz*. New York.
3. Henry, C.B. (2022). *Global Jazz: A Research and Information Guide*. New York.
4. Silver, H. (2006). *Let's get to the nitty gritty: The Autobiography of Horace Silver* Ed. by P. Pastras. Los Angeles.
5. Catalano, N. (2001). *Clifford Brown: The Life and Art of the Legendary Jazz Trumpeter*. New York.
6. Theard, M.C. (2018). *It's All Good: Colossal Conversations with Sonny Rollins*. Los Angeles.
7. Rosental, D.H. (1992). *Hard Bop: Jazz and Black Music 1955–1965*. New York.

8. Mathieson, K. (2012). *Cookin': Hard Bop and Soul Jazz 1954–1965*. London.
9. Yudkin, J. (2007). *Miles Davis, Miles Smiles, and the Invention of Post Bop*. Indianapolis.
10. Waters, K. (2011). *The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965–1968*. New York.
11. Waters, K. (2019). *Postbop Jazz in the 1960s: The Compositions of Wayne Shorter, Herbie Hancock, and Chick Corea*. New York.
12. Chinen, N. (2018). *Playing Changes, Jazz for the New Country*. New York.
13. Iverson, I. Interview with Wynton Marsalis. Part 2. Retrieved from: <https://ethaniverson.com/interviews/interview-with-wynton-marsalis-part-2>.

БАРОКОВІ ТРАДИЦІЇ В КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ МИТЦЯ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ ЧЕРНІГІВСЬКОГО РЕГІОНУ УКРАЇНИ КІНЦЯ XX – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XXI СТОЛІТТЯ ОЛЕКСАНДРА ІВАНЬКА

Цепух Ірина Олександрівна,

аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
викладач-методист, голова предметно-циклової комісії
«Фортепіано та концертмейстерство», старший викладач кафедри
«Інструментальне виконавство (за видами)»
Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
ORCID ID: 0000-0003-1122-3122

Мета роботи – розглянути вплив інструментальних традицій епохи Бароко на камерно-інструментальну музику митця композиторської школи Чернігівського регіону України кінця XX – першої чверті XXI століття Олександра Іванька у вимірі музичного мистецтва. Методологія дослідження базується на системно-аналітичному та теоретичному методах. Наукова новизна полягає в тому, що камерно-інструментальна музика, що зазвичай розглядається у вимірах регіональної культури України, є невичерпним джерелом для наукових розвідок у галузі музичного мистецтва. Серед регіонального розмаїття творчості композиторів яскравою фарбою пролягає творчість композитора Чернігівської школи Олександра Іванька, зокрема його вагомий доробок камерно-інструментальної музики, що актуалізувало вибір теми пропонованої статті. Висновки. За результатами дослідження проаналізовано камерно-інструментальні твори митця композиторської школи Чернігівського регіону України кінця XX – першої чверті XXI століття Олександра Іванька: концертно у старовинному стилі e-moll і концертно у старовинному стилі d-moll для скрипки та фортепіано. Актуалізовано інноваційні аспекти реконструювання образу барокової музики крізь призму віднайдених еквівалентів семантики інтонаційних закономірностей стилістичної мови старовинного стилю музики XVIII століття. Встановлено, що досліджені доробки Олександра Іванька вказують на правомірність існування, оскільки принцип інструментальної версійності композитора-сучасника відкриває нові ракурси розуміння барокової ремінісцентності.

Ключові слова: барокові традиції, камерно-інструментальна музика, музичне мистецтво, виконавство, інноваційний репертуар, композиторська школа Чернігівського регіону України, український сучасний композитор кінця XX – першої чверті XXI століття, Олександр Іванько.

Tsepukh Iryna. Instrumental traditions of the Baroque era in the chamber and instrumental music of the artist of the composing school of the Chernigiv region of Ukraine at the end of the 20th – the first quarter of the 21st century, Oleksandr Ivanko

The purpose of the work is to consider the influence of the instrumental traditions of the Baroque era on the chamber-instrumental music of the artist of the composer school of the Chernihiv region of Ukraine at the end of the 20th – the first quarter of the 21st century Oleksandr Ivanko in the dimension of musical art. The research methodology is based on system-analytical and theoretical methods. The scientific novelty lies in the fact that chamber-instrumental music, which is usually considered in terms of the regional culture of Ukraine, is an inexhaustible source for scientific research in the field of musical art. Among the regional variety of composers' creativity, the creativity of the composer of the Chernihiv School Oleksandr Ivanko stands out in bright colors, in particular, his significant work on chamber-instrumental music, which actualized the choice of the topic of the proposed article. Conclusions. Based on the results of the research, the chamber-instrumental works of Oleksandr Ivanko, an artist of the composer school of the Chernihiv region of Ukraine at the end of the 20th – the first quarter of the 21st century, were analyzed: concertino in the old style of e-moll and concertino in the old style of d-moll for violin and piano. The innovative aspects of the reconstruction of the image of baroque music through the prism of the found equivalents of the semantics of the intonation regularities of the stylistic language of the ancient style of music of the 18th century have been updated. It was established that the researched works of Oleksandr Ivanko indicate the legitimacy of existence, since the principle of instrumental versioning of the contemporary composer opens new angles of understanding baroque reminiscence.

Key words: chamber-instrumental music, musical art, performance, innovative repertoire, composer school of Chernihiv region of Ukraine, Ukrainian modern composer of end of 20th – first quarter of 21st century, Oleksandr Ivanko.

Вступ. Сучасні науковці вивчають вплив історично-культурного середовища на формування композиторської постаті. Серед таких праць наукові розвідки Вікторії Даценко, Любові Кияновської, Олени Колісник, Лесі Микуланинець, Тетяни Росул, Світлани Садовенко й інших.

Так, у дослідженні Лесі Микуланинець зазначається, що вивчення регіональної специфіки сучасного

мистецького простору об'єднує Україну завдяки знаходженню суміжних рис і плуначенню розмаїття буття певного краю. Науковиця слушно вказує на необхідність вивчення топосу митців, оскільки історичне місцезнаходження є їхнім «духовним генетичним кодом» [31, с. 203–207]. Воно утворюється завдяки поєднанню трьох складових частин: людини, простору та культури. Наукові розвідки щодо *територіального* буття митців,

аналізу *географічної* ментальності окремого регіону, його індивідуального часопростору, уможливають розуміння біографії Маестро як жанру, що передає етапи існування певного краю, транслює розуміння самосвідомості крізь призму зв'язку між поколіннями ідентичних мешканців цього регіону. Завдяки науковим регіональним вимірам край зберігає першоджерельність і ексклюзивний колорит. Отже, авторка наголошує, що зв'язок діяча з рідним краєм є *ключем усвідомлення філософії творчості митця* [31, с. 203–207].

Зокрема, Любов Кияновська, яка вивчала постать Мирослава Скорика, акцентує на необхідності розвідки генетичних коренів, родинних відносин, регіональних і національних підвалин, які накладають відбиток на підсвідомість композитора та становлення світогляду митця [26].

Тетяна Росул, яка обрала предметом розвідки «Інтонанційний образ малої Батьківщини в камерній симфонії «Ремінісценції» діяча Закарпатської композиторської школи В. Теличка», стверджує, що науковців, які вивчають доробки митців, *цікавлять* історія та музичне життя краю. Дослідниця виявила, що ідеєю твору В. Теличка є показ зв'язку поколінь, спадковості регіональних мистецьких традицій. Музика сучасного композитора реконструює портрети закарпатських музикантів минулих часів [35, с. 130–134].

Камерна музика набуває суттєвих змін, віддзеркалюючи історичний хід кінця ХХ – першої чверті ХХІ ст. У доробках українських композиторів сучасності через пошук нових композиційних рішень переосмислюється камерно-звуковий образ, акцентуються мотиви ствердження національної самоідентичності, патріотизму, духовності тощо. Адже стрімка еволюція історичних процесів потребує розширення розуміння про минуле та пошуку новітніх способів для усвідомлення цих досягнень нації в галузі музичного мистецтва.

Питання історичного осмислення феномену камерно-інструментального жанру, що є одним із ключових аспектів в екзистенційній діяльності композиторів, залишається розверстим для гіпотетичного осмислення з діалектних позицій сьогодення. Актуалізуються наукові розвідки, що торкаються аспектів вимірів регіональної культури України та формують концептуальну основу аксіологічних орієнтирів.

Наприклад, культурологиня Світлана Садовенко в дослідженні української культури в рамках окремих регіонів України та вивченні взаємодії культурних процесів, зокрема й місцевої культурної спадщини, дає цілісну оцінку узвичаєної аксіосфери України. Дослідниця зазначає, що культура окремих регіонів, з їхніми неповторними особливостями розвитку, розглядається під новим кутом: у наукових дискурсах обговорюється діяльність яскравих особистостей, творчість яких пов'язана з окремими регіонами, досліджуються різні історичні періоди мистецької культури окремих областей і міст. Світлана Садовенко висновує, що в науковому дискурсі початку ХХІ ст. питання регіональної проблематики є актуальним [36, с. 60–66]. Науковиця акцентує увагу на тому, що важливо вивчати найхарак-

терніші зразки історико-культурної спадщини конкретних регіонів України, оскільки важливим чинником є зведені підсумки узагальнених даних нашої країни, які надають статистику широковживаної, традиційної аксіосфери української культури, допомагають знайти зв'язок між традиціями й інноваціями народної культури, сприяють її збереженню та примноженню. Світлана Садовенко у своїх працях доводить, що сукупність урізноманітнених культурних процесів регіонів засобами культурно-мистецьких зв'язків може сприяти утворенню нового типу художньої культури та стати рушієм змін в українському суспільстві [36, с. 60–66].

Характерні зміни історичного шляху контенту жанрової системи камерно-інструментальної музики визначені імплікацією музичного матеріалу, де композитор є ключовою постаттю, що впливає на процес змін у техніці написання твору на основі усталених жанрів чи створенні поліжанровості.

Митці у своїх творчих доробках репрезентують майстерність опанування широкого стильового діапазону, звертаючись до неофольклоризму, неокласицизму, неоромантизму, що зміцнює практику новітніх моделей філософської рефлексії постмодернізму. Процеси трансформації композиторської свідомості відбиваються у створенні метаморфозних дефініцій культури європейського тезауруса в музичному мистецтві.

Поняття семантики жанру визначається як об'єднана за спорідненими мірилами група музичних композицій. Одним із репрезентативних його складників є жанр *камерно-ансамблевої музики*, до якого у виконавській практиці досить часто звертаються музиканти сьогодення.

Сучасна семантика музично-теоретичної складової частини жанру камерно-ансамблевої музики, увібравши в себе епохальні зміни, несе місію накопичення та еволюційності. Континуум жанру камерно-інструментального музикування пов'язаний з мистецько-культурними течіями часу, що сформували нові можливості композиторських технік. Герменевтика жанровості в історичному та теоретичному зрізах дозволяє знаходити нові імена українських композиторів, що пропагують жанр камерно-ансамблевої музики.

У континуум жанрових перетворень кінця ХХ – першої чверті ХХІ ст. динаміки додає українська композиторська школа Чернігівського регіону, яка має своє жанрово-стильове музичне мислення, проте наслідуює європейські норми композиції. Музичне мистецтво Чернігівщини представлене великою кількістю талановитих діячів, які сприяють прогресу регіону. Серед плеяди митців композиторської школи Чернігівського регіону варто відзначити композиторів: Світлану Безпалу, Юлію Грицун, Маргариту Демиденко, Ларису Дьяконенко, Івана Зажитька, Андрія Зименка, Руслану Лісову, Олену Спіліоті, Ірину Чуприну, Миколу Шумського.

Одним із когорт митців композиторської школи Чернігівського регіону України кінця ХХ – першої чверті ХХІ ст. є Олександр Іванько. Серед численого творчого доробку митця є такі твори, що написані для

камерно-інструментального музикування. Серед них варто виокремити: 7 творів для скрипки та фортепіано, 1 – для двох скрипок і фортепіано, 1 – для скрипки, альту та фортепіано, 3 – для флейти та фортепіано.

Переважно Олександр Іванько писав твори для учнів Бахмацької ДШМ ім. А. Розумовського, яку очолював із 1998 по червень 2022 р. [38, с. 265–286], або більш складні твори для викладачів закладу, які прагнули оновити програми своїх концертів інноваційним репертуаром.

Камерні твори композитор почав писати із 2014 р. Вагомим вкладом Олександра Іванька в камерно-інструментальну музику можна вважати написання творів для різних складів ансамблевого музикування. На особливу увагу заслуговують доробки під назвою «Концертино», що створені як малий концерт для сольного інструмента та фортепіано.

Назва «концертино» походить від італійського слова *Concerto* (концерт) і вказує на мініатюрність і скорочення музичної форми. Має менші масштаби, ніж концерт [37, с. 537].

Мініатюрні за своєю музичною формою доробки Олександра Іванька доступні для музикантів-виконавців, що перебувають на початковій стадії вивчення дисципліни «Камерний ансамбль».

Науковець Вадим Ракочі, який досліджує інструментальний концерт XVII–XVIII ст., зазначає, що значення поняття камерного концерту у XX столітті змінює вектор розуміння змісту словосполучення та вказує на невелику кількість виконавців [33, с. 145, 148].

Структурою жанру одночастинного концертино, у вузькому розумінні, є музична форма. Композиція музичної форми першої частини впродовж історичного часу розвитку жанру концерту зазнавала кореляцій. Твори жанру концерту навіть наприкінці XVII ст. не мали незмінної, стабільної ні внутрішньої структури, ні будови циклу, у її широкому розумінні.

Переважну кількість творів із початку XVIII ст. старовинні митці почали писати у тричастинній циклічній формі, проте варіювання з різною кількістю частин, що перевищували три, ще залишалося на часі. Зумовлювалося це відданням переваги у використанні моделі, зрозумілої для того часу, – *concerto da chiesa*, та тяжіння до

сюїтності. Наприклад, *Concerti grossi*, op. 6, А. Кореллі.

Композиційний принцип побудови одночастинного концерту з'явився в XIX ст. в ранньому періоді творчості Ф. Ліста. Зокрема, Андрій Макаревич дослідив обставини написання композитором Концерту *Es-dur* op. posth. для фортепіано з оркестром і зробив музикознавчий аналіз твору. Науковець описав утворену Ф. Лістом нетипову одночастинну структуру концерту, яку можна вважати джерелом інноваційності в подальшому розвитку жанру [30, с. 92].

Принцип написання розгорнутого одночастинного твору для соліста й оркестру у своїй композиторській практиці використовували також німецькі композитори, а саме: Роберт Шуман у концертштюку для чотирьох валторн і оркестру, op. 86, Карл Марія фон Вебер, який створив концертино для кларнета з оркестром *c-moll*, op. 26, концертштюк для фортепіано з оркестром *f-moll*, op. 79, концертштюк для валторни з оркестром *e-moll*, op. 45. Зазначимо, що слово «концертштюк» походить від німецького “*konzertchtuk*” і має два значення: одночастинний концертний твір для соліста й оркестру, а також віртуозний твір великої форми для концертного виконання [40].

Композитори-сучасники, які звертаються у своїй творчості до жанру концерту, використовують різні моделі жанру. Зауважимо, що тричастинність циклу нині не є догмою.

Матеріали та методи. Олександр Іванько віддав перевагу одночастинній моделі. Наприклад, *Концертино у старовинному стилі e-moll* для скрипки та фортепіано [11] – одночастинний камерно-інструментальний твір, який написано у класичній сонатній формі. За згадкою композитора, спочатку твір було написано як сонату для фортепіано, проте згодом перетворено на концертино для двох інструментів.

Доробок має підзаголовок «у старовинному стилі» і несе в собі стилістичну схожість за принципом розгортання музичного матеріалу та формою з музикою XVIII ст.

Вступ відсутній. Експозиція розпочинається головною темою, яка звучить у скрипки в основній тональності *e-moll* (див. рис. 1). Темп рухливий, але стриманий (*Allegro ma non troppo*).

Концертино
у старовинному стилі

О.Іванько

The image shows a musical score for the beginning of the exposition of the main theme of the Concertino in e-moll, Op. 11 by O. Ivanenko. The score is in 3/4 time, key of e-moll, and tempo is Allegro ma non troppo. It shows the first few measures for violin and piano. The violin part starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The piano part starts with a quarter note G3, followed by a quarter note A3, and then a quarter note B3. The tempo is marked as Allegro ma non troppo and the dynamics are marked as mp.

Рис. 1. О. Іванько. Концертино у старовинному стилі *e-moll* для скрипки та фортепіано: початок експозиції, головна тема

Виразності додає фігураційний супровід. Партія фортепіано на початку експозиції наділена функцією супроводу.

Безпосередньо після теми відбувається її розвиток завдяки перегуку елементів теми по чергово в партії фортепіано та скрипки. Кожне проведення теми стає більш експресивним і насиченим, що додає додаткової глибини та цікавості до музичного твору. Цей підхід заохочує слухача відчувати розвиток музичної ідеї та зумовлює більш активну участь у процесі прослуховування.

Сполучна партія, що йде за викладом тематичного матеріалу, готує побічну партію. У ній у перших чотирьох тактах партії роблять обмін: фігураційні елементи, що звучали на початку твору в партії фортепіано, переходять до партії скрипаля. У наступних чотирьох тактах ритмічна група (дві шістнадцяті, восьма) знову повертається до скрипкової партії та повторюється тричі.

Побічна партія, написана в тональності a-moll, контрастує з головною темою, насамперед ритмічною структурою. Витонченість і грація діалогу двох партій за стилем нагадують музику епохи Бароко, що виправдує підзаголовок Концертино.

Реконструкція створення композитором Олександром Іваньком і відтворення в подальшому виконавцями музики XVII–XVIII ст. пов'язані з наслідуванням звучання музичних інструментів тієї доби. Способи звуковидобування залежать від чіткого усвідомлення музикантами особливостей будови старовинного інструментарію, чий своєрідний звук і тембр кардинально відрізняються від сучасних академічних інструментів і вимагають від ансамблістів дотримуватися виконавських принципів збалансованої гармонії звучання, а також обміркованого звуковедення, що передбачає наслідування специфічної старовинної смичкової та фортепіанної техніки артикуляції та штрихів гри на віолі різних видів, клавесині, клавикорді, спінеті тощо.

Мовно-фактурні виконавські прийоми барочного інструменталізму формують виразне мелодійне висловлювання та диференціюють функціонально-гармонічну фактуру з її урізноманітненими фігуративними формами акомпанементу.

Узагальнення всього тематичного матеріалу відбувається в заключній партії, тематизм якої вибудовується на схожих елементах попередніх партій.

Інструментальні традиції епохи Бароко вбачаються в мовно-інструментальних формулах, що притаманні старовинній музиці: оздобленні мелізматикою нотного тексту – поява в заключній партії мордентів, у секвенціях, незалежності голосоведіння двох партій скрипки та фортепіано, застосуванні техніки фактурного варіювання.

У тонально нестійкій розробці композитор використовує різні засоби: подрібнення музичної тканини на більш мілкі мотивні побудови, інтервальні розширення в партії скрипаля та фактурну насиченість фортепіанної партії. Завершення форми концертино додає реприза, яка написана в основній тональності. Концер-

тино у старовинному стилі може виконуватися флейтистами. Зауважимо, на сайті композитора Олександра Іванька в розділі «Інструментальні твори» представлено ноти у двох варіантах: для скрипки та фортепіано, а також для флейти та фортепіано [11; 12].

Концертино у старовинному стилі d-moll для скрипки та фортепіано [10]. Присвята Оксані Миколаївні Шимко, першій виконавиці камерно-інструментальних творів і прихильниці творчості Олександра Іванька. Довгий час існував камерний ансамбль у складі викладачів ДШМ ім. А. Розумовського – дружини композитора Людмили Іванько й Оксани Шимко, завдяки якому музика митця знаходила свого слухача (див. рис. 2).

Концертино d-moll одночасний твір, але, на відміну від інших, концертино Олександра Іванька дещо інакше структуроване за будовою: написане в сонатній формі з епізодом фугато.

А	В (фугато)	А1
експозиція	R-епізод	Реприза

На зламі XVII–XVIII ст. швидкі частини нерідко набували фугованих форм, у яких тональний виклад був більш вільним, проте модуляції ставали дедалі складнішими. Вокалізовані інструментальні партії наділялися колористичною технікою завдяки діатонічним секвенціям, контрастності мелодичних рельєфів партій. Така композиційна стратегія створювала ефект непереборної сили.



Рис. 2. На світлині зліва направо: дружина композитора Людмила Іванько та перша виконавиця камерних творів Олександра Іванька Оксана Шимко

Старовинний стиль у Концертино d-moll Олександра Іванька сприймається в контексті історичної реконструкції образу барокової музики крізь призму віднайдених еквівалентів семантики інтонаційних закономірностей стилістичної мови, артикуляцією музичного тексту. Дух старовинної музики вбачається в імпровізаційності звукового тематичного оновлення.

Вступ відсутній. Головна партія проводиться в основній тональності та побудована у вигляді діалогу двох рівнозначних мелодичних ліній інструментальних партій, які мають несхожі музично-мовні конструкції та різний рівень емоційних висловлювань: скрипкова партія наділена щирим оповідальним характером, натомість фортепіанна партія наділена імпровізаційністю та щільністю фактури (див. рис. 3). На відміну від інтування партії скрипки, що тяжіє до мотивної структури, музична думка партії фортепіано викладена тривалими фразами, що об'єднує загальну структуру твору та характеризує його як віртуозно-помірний.

Головна партія постійно видозмінюється, але продовжує звучати в основній тональності в партії роаяля. Мелодичний матеріал, що викладено шістьнадцятими тривалостями в партії скрипки, асоціюється з контрапунктом.

На думку Наталії Горецької, різне звучання ансамблю двох інструментів можна вважати протиставленням, тобто контрастом [2, с. 110–132]. Єдність двох різних партій у такому разі сполучається характером музики та засобами викладу.

Сполучній партії передує заключний фрагмент головної партії, який завдяки коротким мотивам формує майбутній тематизм сполучної партії.

Сполучна партія починається сольним епізодом партії фортепіано. Побудована на імітаційному викладі матеріалу, що вперше з'явився в заключному фрагменті головної партії.

Вона поєднує головну та побічну партії. Готує появу нової мелодичної лінії. Етап переходу досить короткий, що є логічним, зважаючи на стислі форми мініатюрного Концертино.

Побічна партія утворюється проведенням двох різних за музичним наповненням тем. За контрастністю вони нагадують звучання Теми та контрапункту поліфонічного твору доби Бароко. Написана побічна партія в соль мінорі.

Тональна нестійкість, секвенційність побічної партії, імітаційні перегукування двох інструментальних партій утворюють фугато. Це елементи майбутнього розробкового розділу.

Науковець Вадим Ракочі в мистецтвознавчому дослідженні щодо концертів Антоніо Вівальді зазначає, що прийом перегукування в бароковій музиці стає досить розповсюдженим і використовувався для досягнення тембральної, регістрової, фактурної, динамічної контрастності [34, с. 26–27].

Побічна партія концерту d-moll О. Іванька транслює перегукування-дублювання партії скрипки партією фортепіано. Мелодії викладено у другій октаві, проте контрастність досягається завдяки унікальній темб-

Присвята Оксані Шимко
Концертино
у старовинному стилі
О. Іванько

Рис. 3. О. Іванько. Концертино у старовинному стилі d-moll для скрипки та фортепіано.
Початок експозиції: головна тема

ральності й урізноманітненій манері звуковидобування, що притаманна кожному інструменту. Завдяки мотивним наслідуванням посилюється ефект змагального, віртуозного початку. Суперництво двох інструментальних партій створює збалансоване узагальнене гармонійне звучання. Імітаційність забезпечує інтонаційне поєднання, зчеплення тематизму.

Заключна партія написана у g-moll. Тональність Субдомінанти закріплюється у двоголосному імітаційному Фугато, у якому простежується дзеркальний виклад мотиву Побічної партії.

Концертино d-moll Олександра Іванька за стилем і прийомами композиторської техніки, що поєднує фугатні епізоди, нагадує стиль жанру концерту, який існував у період з першої чверті XVII – до останньої чверті XVIII ст. Створена композитором фугувана частина доробку з її імітаційним викладом підкреслює значущість поліфонії, засобами якої митець окреслює старовинний стиль. Імітаційне фугато переплітає дві інструментальні партії та наділяє їх основним музичним принципом поліфонії – рівністю однієї з одною.

Завдяки взаємопроникненням мелодії партії скрипки та незалежної партії фортепіано утворюється ясна тональна сфера.

Результати (Discussion). Отже, у результаті розгляду впливу барокових традицій епохи на камерно-інстру-

ментальну музику митця композиторської школи Чернігівського регіону України кінця XX – першої чверті XXI ст. Олександра Іванька у вимірі музичного мистецтва нами доведено, що камерно-інструментальна музика, що зазвичай розглядається у вимірах регіональної культури України, є невичерпним джерелом для наукових розвідок у галузі музичного мистецтва. Актуалізовано інноваційність аспекту реконструювання образу барокової музики у творчості композитора Чернігівської школи Олександра Іванька, зокрема його вагомого доробку камерно-інструментальної музики. Зроблено аналіз двох Концертино у старовинному стилі для скрипки та фортепіано (e-moll та d-moll), у яких митець винайшов еквіваленти семантики інтонаційних закономірностей стилістичної мови старовинного стилю музики XVIII ст. Встановлено, що досліджені доробки Олександра Іванька вказують на правомірність існування, оскільки принцип інструментальної версійності композитора-сучасника відкриває нові ракурси розуміння барокової ремінісцентності.

Висновки. Камерно-інструментальні твори Олександра Іванька презентують індивідуальні рішення та риси єдності художнього задуму, інноваційної виразової мови, поєднання усталених правил минулого та сучасності, є високохудожніми творами, які мають звучати в репертуарі сучасних виконавців.

Література:

1. Горбаль Я. Камерно-інструментальна музика французьких композиторів першої половини XX ст. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро : Грані, 2021. Вип. 20 (1, 2021). С. 201–211. URL: <https://grani-print.dp.ua/index.php/mtd/article/view/505/420>.
2. Горещька Н. Стилістичні особливості виконання старовинної інструментальної музики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Розділ 2. Жанрово-стильова та комунікативна специфіка виконавської творчості. Музика і театр*. Харків, 2020. Вип. 57. С. 110–132. DOI: 10.34064/khnum1-5707.
3. Даценко В. Характеристика фортепіанних творів В. Косенка житомирського періоду роботи майстра. *Мистецтвознавчі записки : збірник наукових праць*. 2020. Вип. 38. С. 143–148. URL: https://nakkim.edu.ua/images/Instytutu/dysertatsii/Autoreferat_DatsenkoVP.pdf.
4. Іванько О. «Відлуння давнини» із циклу «Монастирські візерунки». URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2019/04/Відлуння-давнини.pdf>.
5. Іванько О. «Відгуки старовини» із циклу «Монастирські візерунки». Для баяна ROLAND FR-1X, цифрового піаніно CLAVINOVA YAMAHA CLP-675 DW/E, GRAND PIANO, у виконанні інструментального тріо у складі О. Іванька, Л. Іванько, О. Леус. URL: <http://surl.li/ovlht>.
6. Іванько О. Вогні великого міста. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2024/01/О.Іванько-Вогні-великого-міста.pdf>.
7. Іванько О. Вокаліз із сюїти у старовинному стилі (для скрипки та фортепіано). URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2016/08/19Вокаліз-для-скрипки-и-ф-но.pdf>.
8. Іванько О. Композиторський сайт. URL: <https://ivankomusic.com/>.
9. Іванько О. Концертино у старовинному стилі d-moll для скрипки та фортепіано. Присвята О. Шимко. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2016/08/14А.Іванько.Концертино-скрипка-d-moll.pdf>.
10. Іванько О. Концертино у старовинному стилі d-moll для флейти та фортепіано. URL: https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2016/08/15Концертино-для-флейты-ре-минор.mus_.pdf.
11. Іванько О. Концертино у старовинному стилі e-moll для скрипки та фортепіано. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2016/08/12Концертино.mus-флейта.pdf>.
12. Іванько О. Концертино у старовинному стилі e-moll для флейти та фортепіано. URL: https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2016/08/13Концертино-e-moll.mus_.pdf.
13. Іванько О. Концертино F-dur для флейти та фортепіано. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2016/08/Концертино-F-dur.pdf>.
14. Іванько О. Концертна п'еса (для скрипки та фортепіано). URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2024/01/О.Іванько-Концертна-песа.pdf>.
15. Іванько О. Містерія (для двох цимбал, ударних та контрабаса). URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2016/08/9Містеріяц.pdf>.

16. Іванько О. Пісня без слів (для труби та фортепіано). URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2024/01/О.Іванько-Пісня-без-слів.pdf>.
17. Іванько О. Роздум (для скрипки та фортепіано). URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2024/01/Роздум-2.pdf>.
18. Іванько О. Роздум (для скрипки та фортепіано) у виконанні камерного ансамблю у складі Оксани Шимко та Людмили Іванько. URL: <http://surl.li/ovqrt>.
19. Іванько О. «Світло крізь скло» із циклу «Монастирські візерунки». Для баяна ROLAND FR-1X, цифрового піаніно CLAVINOVA YAMAHA CLP-675 DW/E, GRAND PIANOURL. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2019/04/Світло-крізь-скло.pdf>.
20. Іванько О. «Світло крізь скло» із циклу «Монастирські візерунки». Для баяна ROLAND FR-1X, цифрового піаніно CLAVINOVA YAMAHA CLP-675 DW/E, GRAND PIANOURL, у виконанні інструментального тріо у складі Олександра Іванька, Людмили Іванько, Олени Леус. URL: http://surl.li/ovonp_
21. Іванько О. Скрипковий концерт g-moll. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2024/01/О.Іванько.-Скрипковий-концерт-1.pdf>.
22. Іванько О. Сповідь (для двох скрипок та фортепіано). URL: <https://ivankomusic.com/wpcontent/uploads/2016/08/100.Іванько.Сповідь.pdf>.
23. Іванько О. Старовинні вітражі (із циклу п'єс «Монастирські візерунки»). Для баяна ROLAND FR-1X, цифрового піаніно CLAVINOVA YAMAHA CLP-675 DW/E, GRAND PIANO. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2019/04/Ориг.Старовинні-вітражі.pdf>.
24. Іванько О. Happy Birthday (для скрипки та фортепіано). URL: <http://surl.li/pcaql>.
25. Каплієнко-Ілюк Ю. Тенденції розвитку камерно-інструментального ансамблю у творчості Юрія Гіни. *Наукові записки Тернопільського національного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія «Мистецтвознавство». 2018. № 1. С. 101–109. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=L INK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=NZTNPUm_2018_1_18.
26. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець : монографія. *Ї* : незалежний культурологічний журнал. 2018. С. 124. URL: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/kyjanovska/kyjanovska-zmist.htm>.
27. Коденко І. Історичне виконавство як тенденція музичного мистецтва останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Харків, 2021. 20 с. URL: https://num.kharkiv.ua/share/dissert/Коденко_І.І/Автореферат_Коденко_І.І.pdf.
28. Колісник О. Мовно-стильова самотність камерно-інструментальної творчості Євгена Станковича : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Львів, 2016. 26 с. URL: <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2015/12/aref-kolisnyk.pdf>.
29. Кравченко А. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ ст. (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 300 с. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/Akademiia/Vydannia/monohrafi/Kamerno_nstrumentalne_mistectvo_Kravchenko_monografya.pdf.
30. Макаревич А. Невідомий фортепіанний концерт Ф. Ліста: повернення з небуття. *Українська музика* : науковий журнал. Львів, 2019. 3–4 (33–34). URL: <https://ukrmus.files.wordpress.com/2020/03/2019-3-4-n33-34-13.pdf>.
31. Микуланинець Л. Домінанти регіонального топосу в біографії митця. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : науковий журнал. Київ, 2022. № 3. С. 203–207. URL: http://dspace.msu.edu.ua:8080/jspui/bitstream/123456789/9505/1/Dominants_of_Regional.pdf.
32. Микуланинець Л. Творчий життєпис Віктора Теличка: нарратив музичної культури Закарпаття кінця ХХ–ХХІ ст. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія «Мистецтвознавство». 2022. № 47. С. 61–66. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269564>.
33. Ракочі В. Інструментальний концерт XVII–XVIII ст.: генеза, класифікація, оркестр : дис. ... докт. мистецтвозн. : 17.00.03. Одеса, 2021. 625 с. URL: <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/12/rakochis-doctor-of-art-thesis.pdf>.
34. Ракочі В. Концерти Антоніо Вівальді : інновації викладу та їх вплив на розвиток оркестру. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2021. № 4–4 (52–53). URL: <http://chasopysnmau.com.ua/article/view/251790/249838>.
35. Росул Т. Інтонанційний образ малої Батьківщини в камерній симфонії «Ремінісценції» В. Теличка. *Мистецтвознавчі записки* : збірник наукових праць. 2021. Вип. 39. С. 130–134. URL: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3483/Росул_Т._І._Інтонанційний_образ_малої.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
36. Садовенко С. Традиційна аксіосфера культури локальних топосів України: збереження в добу глобалізації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : науковий журнал. Київ : Міленіум, 2014. № 2. 320 с. С. 60–66. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=vdakkkm_2014_2_14.
37. Українська музична енциклопедія / ред. колегія : Г. Скрипник та ін ; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2008. 664 с. URL: https://shron3.chtyvo.org.ua/Skrupnyk_Hanna/Ukrainska_muzychna_entsyklopediia_Tom_2.pdf?
38. Цепух І. Олександр Петрович Іванько – невідомі сторінки життя та творчості українського композитора романтичного постмодернізму : міжнародна монографія. *Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience* : Scientific monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2023. 324 p. ; *Музичне мистецтво та лінгвістичний*

тезаурус світової культури: досвід України : наукова монографія / О. Badalov et al. Рига, Латвія : Baltija Publishing ; Целух І. Олександр Петрович Іванько – невідомі сторінки життя та творчості українського композитора романтичного постмодернізму. 2023. С. 265–286. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-293-7-16>.

39. Черноіваненко А. Академічно-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. 704 с. URL: <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/09/chernoivanenko-a.d.-monografyua-1.pdf>.

40. Юцевич Ю. Словник музичних термінів. 2 вид. Київ : Музична Україна, 1977. 206 с. URL: <http://term.in.ua/>.

References:

1. Horbal, Ya.M. (2021). Kamerno-instrumentalna muzyka frantsuzkykh kompozytoriv pershoi polovyny KHKH stolittya [Chamber and instrumental music of French composers of the first half of the 20th century] / Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny. Dnipro : Hrani. Vyp. 20 (1, 2021) S. 201–211. UDC 788:378.147 [Musicological opinion of Dnipropetrovsk region. Dnipro: Grani 2021. Issue 20. (1, 2021), pp. 201–211. UDC 788:378.147 [in Ukrainian]. URL: <https://grani-print.dp.ua/index.php/mtd/article/view/505/420>.

2. Horetska, N.V. (2020). Stylistychni osoblyvosti vykonannya starovynnoyi instrumentalnoyi muzyky [Stylistic features of the performance of ancient instrumental music] / Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity // Rozdil 2. Zhanrovo-stylova ta komunikatyvna spetsyfika vykonavskoyi tvorchosti. Muzyka i teatr. Kharkiv. Vyp. 57. S. 110–132. UDK 78.034:780.616.432.071.2. DOI: 10.34064/khnum1-5707 [Chapter 2. Genre-stylistic and communicative specifics of performing creativity. Music and theater. Kharkiv 2020. Issue 57. P. 110–132. UDC 78.034:780.616.432.071.2. DOI: 10.34064/khnum1-5707 [in Ukrainian]. URL: https://intermusic.kh.ua/vypusk57/probl_57_7_goretska.pdf.

3. Datsenko, V.P. (2020). Kharakterystyka fortepiannykh tvoriv V. Kosenka zhytomyrskoho periodu roboty maystra [Characteristics of the piano works of V. Kosenko of the Zhytomyr period of the master's work] / Mystetstvoznachchi zapysky: zb. nauk. prats. 2020. Vyp. 38. S. 143–148 [Art history notes: coll. of science works 2020. Issue 38. P. 143–148 [in Ukrainian]. URL: https://nakkim.edu.ua/images/Instytutu/dysertatsii/Autoreferat_DatsenkoVP.pdf.

4. Ivanko, O.P. (2020). "Vidlunnya davnyiny" z tsykladu "Monastyrski vizerunki" ["Echoes of Antiquity" from the series "Monastery Patterns"]. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2019/04/Vidlunnya-davnyiny.pdf>.

5. Ivanko, O.P. (2020). "Vidhuky starovyny" z tsykladu "Monastyrski vizerunki" ["Recalls of antiquity" from the series "Monastic Patterns"] / Dlya bayana ROLAND FR-1X, Tsyfrovoho pianino CLAVINOVA YAMAHA CLP-675 DW/E, GRAND PIANO [For accordion ROLAND FR-1X, Digital piano CLAVINOVA YAMAHA CLP-675 DW/E, GRAND PIANO] // u vykonanni instrumentalnoho trio u skladi O. Ivanka, L. Ivanko, O. Leus, performed by an instrumental trio consisting of O. Ivanko, L. Ivanko, O. Leus [in Ukrainian]. URL: <http://surl.li/ovlht>.

6. Ivanko, O.P. (2019). Vohni velykoho mista [Lights of the big city] [in Ukrainian]. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2024/01/O.Ivanko-Vohni-velykoho-mista.pdf>.

7. Ivanko, O.P. (2019). Vokaliz iz suuyity u starovynnomu styli (dlya skrypky ta fortepiano) [Vocalization from a suite in the old style (for violin and piano)] [in Ukrainian]. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2016/08/19Vokaliz-dlya-skrypky-i-f-no.pdf>.

8. Ivanko, O.P. (2012). Kompozytorsky sayt [Composer's site] [in Ukrainian]. URL: <https://ivankomusic.com/>.

9. Ivanko, O.P. (2017). Kontsertyno u starovynnomu styli d-moll dlya skrypky ta fortepiano. Pryslyata O. Shymko [Concertino in old style d-moll for violin and piano. Dedicated to O. Shimko] [in Ukrainian]. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2016/08/14A.Ivanko.Kontsertyno-skrypka-d-moll.pdf>.

10. Ivanko, O.P. (2017). Kontsertyno u starovynnomu styli d-moll dlya fleyty ta fortepiano [Concertino in old style d-moll for flute and piano]. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2016/08/15Kontsertyno-dlya-fleyty-re-minor.mus.pdf>.

11. Ivanko, O.P. (2017). Kontsertyno u starovynnomu styli e-moll dlya skrypky ta fortepiano [Concertino in the old style of e-moll for violin and piano] [in Ukrainian]. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2016/08/12Kontsertyno-mus-fleyta.pdf>.

12. Ivanko, O.P. (2018). Kontsertyno u starovynnomu styli e-moll dlya fleyty ta fortepiano [Concertino in the old E-moll style for flute and piano] [in Ukrainian]. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2016/08/13Kontsertyno-e-moll.mus.pdf>.

13. Ivanko, O.P. (2018). Kontsertyno F-dur dlya fleyty ta fortepiano [Concertino F-dur for flute and piano] [in Ukrainian]. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2016/08/Kontsertyno-F-dur.pdf>.

14. Ivanko, O.P. (2017). Kontsertna pyesa (dlya skrypky ta fortepiano) [Concert piece (for violin and piano)] [in Ukrainian]. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2024/01/O.Ivanko-Kontsertna-pesa.pdf>.

15. Ivanko, O.P. (2020). Misteriya (dlya dvokh tsymbal, udarnykh ta kontrabasu) [Mystery (for two cymbals, drums and double bass)] [in Ukrainian]. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2016/08/9Misteriya.pdf>.

16. Ivanko, O.P. (2016). Pisnya bez sliv (dlya truby ta fortepiano) [Song without words (for trumpet and piano)] [in Ukrainian]. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2024/01/O.Ivanko-Pisnya-bez-sliv.pdf>.

17. Ivanko, O.P. (2016). Rozdum (dlya skrypky ta fortepiano) [Reflection (for violin and piano)]. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2024/01/Rozdum-2.pdf>.

18. Ivanko, O.P. (2016). Rozdum (dlya skrypky ta fortepiano) u vykonanni kamernoho ansamblyu u skladi Oksany Shymko ta Lyudmyly Ivanko [Reflection (for violin and piano) performed by a chamber ensemble consisting of Oksana Shimko and Lyudmila Ivanko] [in Ukrainian]. URL: <http://surl.li/ovqrt>.

- 19.Ivanko, O.P. (2020). "Svitlo kriz sklo" z tsykladu "Monastyrski vizerunky" / Dlya bayana ROLAND FR-1X, Tsyfrovoho pianino CLAVINOVA YAMAHA CLP-675 DW/E, GRAND PIANOURL ["Light through the glass" from the series "Monastery Patterns" / For ROLAND FR-1X accordion, CLAVINOVA YAMAHA CLP Digital Piano-675 DW/E, GRAND PIANOURL]. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2019/04/Світло-крізь-скло.pdf>.
- 20.Ivanko, O.P. (2020). "Svitlo kriz sklo" z tsykladu "Monastyrski vizerunky" / Dlya bayana ROLAND FR-1X, Tsyfrovoho pianino CLAVINOVA YAMAHA CLP-675 DW/E, GRAND PIANOURL // u vykonanni instrumentalnoho trio u skladi Oleksandra Ivanka, Lyudmyly Ivanko, Oleny Leus. [Ivanko, O.P. "Light through the glass" from the cycle "Monastery Patterns" / For accordion ROLAND FR-1X, Digital piano CLAVINOVA YAMAHA CLP-675 DW/E, GRAND PIANOURL // performed by an instrumental trio consisting of Oleksandr Ivanko, Lyudmila Ivanko, Elena Leus] [in Ukrainian]. URL: <http://surl.li/ovonp>.
- 21.Ivanko, O.P. (2021). Skrypkovyy kontsert g-moll. [Ivanko O. P. Violin concerto in g-moll] [in Ukrainian]. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2024/01/О.Іванько.-Скрипковий-концерт-1.pdf>.
- 22.Ivanko, O.P. (2017). Spovid (dlya dvokh skrypok ta fortepiano). [Confession (for two violins and piano)] [in Ukrainian]. URL: <https://ivankomusic.com/wpcontent/uploads/2016/08/100.Іванько.Сповідь.pdf>.
23. Ivanko, O.P. (2020). Starovynni vitrazhi (z tsykladu pyes "Monastyrski vizerunky"). Dlya bayanu ROLAND FR-1X, Tsyfrovoho pianino CLAVINOVA YAMAHA CLP-675 DW/E, GRAND PIANO [Ivanko, O.P. Ancient stained-glass windows (from the cycle of plays "Monastery Patterns"). For ROLAND FR-1X accordion, CLAVINOVA digital piano YAMAHA CLP-675 DW/E, GRAND PIANO] [in Ukrainian]. URL: <https://ivankomusic.com/wp-content/uploads/2019/04/Ориг.Старовинні-вітражі.pdf>.
- 24.Ivanko, O.P. (2017). Happy Birthday (dlya skrypky ta fortepiano) [Happy Birthday (for violin and piano)] [in Ukrainian]. URL : <http://surl.li/pcaql>.
- 25.Kapliyenko-Ilyuk, Yu.V. (2018). Tendentsiya rozvytku kamerno-instrumentalnoho ansamblyu u tvorchosti Yuriya Giny [Trends in the development of the chamber-instrumental ensemble in the work of Yuri Gina] / Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatyuka. Seriya "Mystetstvoznavstvo". № 1. S. 101–109 [Scientific notes of the Ternopil National University named after Volodymyr Hnatyuk. Series "Art history". 2018. № 1. P. 101–109]. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=NZTNPUm_2018_1_18.
- 26.Kyyanovska, L. (2018). Myroslav Skoryk: lyudyna i mytets. [Myroslav Skoryk: man and artist] : monohrafiya. *Nezalezhnyy kulurolohichnyy zhurnal "YI"*. S. 124 [in Ukrainian]. URL: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/kyjanovska/kyjanovska-zmist.htm>.
- 27.Kodenko, I.I. (2021). Istorychne vykonavstvo yak tendentsiya muzychnoho mystetstva ostannoyi tretyny XX – pochatku XXI stolittya [Historical performance as a trend of musical art of the last third of the 20'th – beginning of the 21'st century] [in Ukrainian] : avtoref. dys. na zdobuttya naukovooho stupenya kandydata mystetstvoznavstva : 17.00.03. Kharkiv, 2021. 20 s. URL: https://num.kharkiv.ua/share/dissert/Коденко_І.І./Автореферат_Коденко І. І.pdf.
- 28.Kolisnyk, O.V. (2016). Movno-stylova samobutnist kamerno-instrumentalnoyi tvorchosti Yevhena Stankovycha [Linguistic and stylistic originality of the chamber-instrumental creativity of Yevhen Stankovych]: avtoref. dys. na zdobuttya naukovooho stupenya kandydata mystetstvoznavstva : 17.00.03 "Muzychne mystetstvo"; Lvivska natsionalna muzychna akademiya im. M.V. Lysenka. Lviv, 2016. 26 s. URL: <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2015/12/aref-kolisnyk.pdf>.
- 29.Kravchenko, A. (2020). Kamerno-instrumentalne mystetstvo Ukrayiny kintsya XX – pochatku XXI stolit (semiologichnyy analiz) [Chamber and instrumental art of Ukraine of the late 20'th – early 21'st centuries (semiological analysis)] : monohrafiya. Kyiv : NAKKKiM, 300 s. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/Akademiia/Vydannia/monohrafiia/Kamerno_nstrumentalne_mistectvo_Kravchenko_monografya.pdf.
- 30.Makarevych, A. (2019). Nevidomy fortepianny kontsert F.Lista: povnennya z nebuttya [Liszt's unknown piano concerto: return from oblivion] / Ukrayinska muzyka : nauk. zhurnal. Lviv, 2019. 3–4 (33–34) [Ukrainian music: science. magazine. Lviv, 2019. 3–4 (33–34)]. URL: <https://ukrmus.files.wordpress.com/2020/03/2019-3-4-n33-34-13.pdf>.
- 31.Mykulanyets, L.M. (2022). Dominanty rehionalnoho toposu v biografiyi myttsya [Dominants of the regional topos in the artist's biography] / Visnyk Natsionalnoyi akademiyi kerivnykh kadriv kultury i mystetstv: nauk. zhurnal. Kyiv. № 3. S. 203–207. URL: http://dspace.msu.edu.ua:8080/jspui/bitstream/123456789/9505/1/Dominants_of_Regional.pdf.
- 32.Mykulanyets, L. (2022). Tvorchyy zhyttyepys Viktora Telychka: naratyv muzychnoyi kultury Zakarpattya kintsya XX–XXI stolit [The creative biography of Viktor Telichka: a narrative of the musical culture of Transcarpathia at the end of the 20'th – 21'st centuries.]. Visnyk KNUKiM. Seriya "Mystetstvoznavstvo", 47, 61–66 [Series "Art History", 47, 61–66]. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269564>.
- 33.Rakochi, V.O. (2021). Instrumentalny kontsert XXVII–XXVIII stolit: geneza, klasyfikatsiya, orkestr [Instrumental concert of the 17'th and 18'th centuries: genesis, classification, orchestra]. Dys. na zdobuttya naukovooho stupenya doktora mystetstvoznavstva: 17.00.03 "Muzychne mystetstvo"; Odeska natsionalna muzychna akademiya imeni A.V. Nezhdanovoyi. Odesa. 625 s. ["Musical art"; Odesa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova. Odesa]. URL: <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/12/rakochis-doctor-of-art-thesis.pdf>.
- 34.Rakochi, V.O. (2021). Kontserty Antonio Vivaldi : innovatsiyi vykladu ta yikh vplyv na rozvytok orkestru [Antonio Vivaldi's concertos: performance innovations and their influence on the development of the orchestra] / Chasopys Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P.I. Chaykovskoho. № 4–4 (52–53) [Journal of the P.I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine. 2021. № 4–4 (52–53)]. URL: <http://chasopysnmau.com.ua/article/view/251790/249838>.
- 35.Rosul, T.I. (2021). Intonatsiynny obraz maloyi Batkivshchyny u kamerniy symfoniyi "Reministsentsiyi" V. Telychka [The intonation image of the small Motherland in the chamber symphony "Reminiscences" by V. Telichka]. *Mystetstvoznavchi*

- zapysky: zb. nauk. prats. Vyp. 39. S. 130–134 [Art history notes: coll. of science works. Issue 39. P. 130–134]. URL: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3483/Росул_Т.І.Інтонаційний_образ_малої.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
36. Sadovenko, S.M. (2014). Tradytsiyna aksiosfera kultury lokalnykh toposiv Ukrayiny: zberezhennya v dobu hlobalizatsiyi [The traditional axiosphere of culture of local topos of Ukraine: preservation in the age of globalization]. *Visnyk Natsionalnoyi akademiyi kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*: [Nauk. zhurnal]. Kyiv: Milenium, № 2. 320 s. S. 60–66 [Herald of the National Academy of Managerial Personnel of Culture and Arts: [Science. magazine]. Kyiv: Millennium, № 2. 320 p. P. 60–66]. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=vdakkkm_2014_2_14.
37. *Ukrayinska muzychna entsyklopediya* (2008) [Ukrainian musical encyclopedia] / red. kolehiya H. Skrypnyk, A. Kalenychenko, I. Sikorska; In-t mystetstvovnavstva, folklorystyky ta etnologiyi im. M.T. Rylskoho NAN Ukrayiny. Kyiv, 2008. 664 s. [Institute of Art History, Folklore and Ethnology named after M.T. Rylsky National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv, 664 p.]. URL: https://shron3.chtyvo.org.ua/Skrypnyk_Hanna/Ukrayinska_muzychna_entsyklopediia_Tom_2.pdf?
38. Tsepukh, I.O. (2023). Oleksandr Petrovych Ivanko – nevidomi storinky zhyttya ta tvorchosti ukrayinskoho kompozytora romantychnoho postmodernizmu [Oleksandr Petrovych Ivanko – unknown pages of the life and work of the Ukrainian composer of romantic postmodernism] / *Mizhnarodna monohrafiya Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine’s experience* : Scientific monograph. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2023. 324 p. ; *Muzychne mystetstvo ta linhvistychnyy tezaurus svitovoyi kultury: dosvid Ukrayiny*: Naukova monohrafiya. Ryha, Latvija : Baltija Publishing / O.P. Badalov, O.Yu. Bobechko, V.H. Dutchak, V. Bodina-Diachok, M.Yu. Bura, R.Yu. Kundys, O.B. Beluchko, S.O. Saldan, I.G. Makovetska, N.F. Grechishkina, A.I. Dushniy, V.M. Zaets, O.P. Zaets, H.V. Karas, N.O. Kostyuk, O.A. Naumova, O.I. Samoilenko, Xia Ming, V.M. Tormakhova, O.R. Fabryka-Prottska, O.M. Yakymchuk, Yu.V. Yamash // Tsepukh I.O. Oleksandr Petrovych Ivanko – nevidomi storinky zhyttya ta tvorchosti ukrayinskoho kompozytora romantychnoho postmodernizmu. 2023. S. 265–286 [International monograph Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine’s experience : Scientific monograph. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 324 p. Musical art and the linguistic thesaurus of world culture: the experience of Ukraine: Scientific monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing]. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-293-7-16>.
39. Chernoiivanenko, A.D. (2021). *Akademichno-instrumentalne mystetstvo yak predmet muzykoznavchoyi systemolohiyi* [Academic instrumental art as a subject of musicological systemology] : monohrafiya. Odesa : Vydavnychyy dim “Helvetyka”. 704 s. [monograph. Odesa: “Helvetika” Publishing House, 704 p.]. URL: <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/09/chernoivanenko-a.d.-monografyya-1.pdf>
40. Yutsevych, Yu. (1977). *Slovnnyk muzychnykh terminiv* [Dictionary of musical terms]. Kyiv. Muzychna Ukrayina. Vydannya druhe. 206 s. [Musical Ukraine. The second edition. 206 p.]. URL: <http://term.in.ua/>.

ЕВОЛЮЦІЯ КИТАЙСЬКОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ШКОЛИ: ІСТОРИКО-МУЗИКОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

Чжу Сиси,

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

У статті проаналізовано еволюцію інструментального виконавства шляхом визначення етапів формування мережі закладів початкової, середньої та вищої спеціалізованої освіти. З'ясовано, що початкова ланка музично-інструментальної школи активно формується із середини ХХ століття до сьогоднішнього дня та передбачає обов'язкове вивчення етнічної музичної культури, народного інструментарію та базової теорії музики. Запропоновано низку уточнень і узагальнень основних відомостей, пов'язаних з історією виникнення перших класів з вивчення інструментальної музики в Китаї, а також появою та розповсюдженням сучасних інструментальних практик середини ХХ століття. На основі отриманих історичних даних обґрунтовано специфіку розвитку інструментальної школи в сучасному Китаї.

У роботі вперше зроблено спробу проаналізувати процеси взаємодії західних та східних традицій у руслі інструментального мистецтва. Встановлено, що ці традиції відбиваються на жанрово-стильових особливостях сучасної музики. На основі наукових джерел і особистих спостережень здійснено оцінку розвитку інструментальної практики в сучасній системі музичної освіти та виконавства в Китайській Народній Республіці. Наведені відомості суттєво збагачують уявлення про сучасні проблеми та перспективи розвитку інструментального виконавства.

Доведено, що сучасні проблеми інструментального виконавства пов'язані зі значним впливом західної культури, відсутністю завершеної системи треступеневої освіти, китайської композиторської школи, пріоритету в освіті вивчення власної національної спадщини. Окрім освітніх установ, у країні сформована й активно розвивається система побутування музичного мистецтва, компоненти якої поєднують усі види сучасної музичної культури. У сучасній китайській інструментальній музиці стильові ознаки музики зумовлені поєднанням китайських музичних традицій і західних впливів. Визначено три основні вектори розвитку інструментальної школи, як-от: європеїзація китайської музики; збереження етнічних музичних традицій; синтез східних і західних музичних практик.

Ключові слова: етнічна культура, виконавство, інструментальна школа, еволюція, історико-музикознавчий аспект, школа, народні інструменти, консерваторія, підготовка музикантів, репертуар.

Zhu Sisi. Evolution of the Chinese instrumental school: historical and musicological aspect

The article analyzes the evolution of the development of instrumental performance by determining the stages of the formation of a network of institutions of primary, secondary and higher specialized education. It was found out that the initial stage of the musical-instrumental school was actively formed from the middle of the 20th century to the present day and included the mandatory study of ethnic musical culture, folk instruments and basic music theory. A number of clarifications and generalizations of basic information related to the history of the emergence of the first classes of instrumental music in China, as well as the emergence and spread of modern instrumental practices in the middle of the 19th century, are proposed. On the basis of the obtained historical data, the specifics of the development of the instrumental school in modern China are substantiated.

In the work, for the first time, an attempt is made to analyze the processes of interaction of Western and Eastern traditions in the direction of instrumental art. It has been established that these traditions are reflected in the genre and style features of modern works. Based on scientific sources and personal observations, an assessment of the development of instrumental practice in the modern system of music education and performance in the People's Republic of China is determined. The given information significantly enriches the understanding of modern problems and prospects for the development of instrumental performance.

It has been proven that the modern problems of instrumental performance are related to the significant influence of Western culture, the absence of a complete system of three-level education, the Chinese school of composers, and the priority in education of the study of one's own national heritage. In addition to educational institutions, the country has formed and is actively developing a system of living musical art, the components of which combine all types of modern musical culture.

In modern Chinese instrumental music, the stylistic features of the music are determined by the combination of Chinese musical traditions and Western influences. Three main vectors of the development of the instrumental school have been identified: the Europeanization of Chinese music; preservation of ethnic musical traditions; 3) synthesis of Eastern and Western musical practices.

Key words: ethnic culture, performance, instrumental school, evolution, historical-musicological aspect, school, folk instruments, conservatory, training of musicians, repertoire.

Вступ. Розвиток інструментального виконавства – поняття, розуміння якого склалося в музичній культурі Китайської Народної Республіки (далі – КНР) нещодавно. Але така ситуація не є випадковою, адже поняття «інструментальне виконавство» невід'ємне від європейської традиції. Сучасне уявлення про інструмен-

тальне виконавство розкривається під час висвітлення витоків музикування.

Початок інструментального виконавства характеризується появою змішаного професійно-аматорського складу виконавців, така ж сама ситуація складається з репертуаром. Організуються два напрями інстру-

ментальної практики: на основі європейської традиції, у межах якої цілком запозичено репертуар і форми музикування, організується підготовка виконавців на умовах запрошення викладачів, підготовка деяких виконавців здійснюється у вишах Європи; у Китаї організуються музичні заклади європейського зразка, створюються оркестри західноєвропейського типу; на основі національних традицій, що розкривається у започаткуванні консерваторської освіти, де розпочато практику навчання гри на національних інструментах; народна китайська музика та європейські традиції перебувають у взаємодії в системі навчання аж дотепер. Відомі музикознавці й історики Китаю зазначають, що третьою хвилею музичної діяльності під впливом Заходу стало створення в Китаї мережі початкових шкіл, коледжів, консерваторій тощо. Створені в 1920-ті рр. класи на базі дитячих садочків та інших нетипових установ, проекти навчально-методичних матеріалів нині передбачають навчання гри на китайських національних інструментах і становлять основу для викладання історії китайської музики. Однак більшість студентів в КНР вивчають музичне мистецтво західного стилю, а курси навчання китайській музиці створені за зразком західних методів викладання.

Матеріали та методи. Історико-культурологічний аспект розвитку інструментального мистецтва в КНР в контексті еволюції освітньої системи та мережі освітніх закладів не був предметом дослідження сучасних мистецтвознавців, не є предметом досліджень суто сучасних музикознавців. Методологічною базою статті стали дослідження Дань Чжао, Ін Шічжень, І. Кайцзі, Лі Пейлань, Лі Інхей, Хун Шікуй, Чжоу Гуанжен, Чжу Гуньї, присвячені різним питанням інструментального виконавства та педагогіки.

У статті використано історичний, музично-теоретичний і дедуктивний методи, що ґрунтуються на історико-контекстному принципі аналізу досліджуваного матеріалу. Такий методологічний синтез дозволяє розглядати різні сторони теми в контексті багатомісних історичних процесів, водночас не відривати їх від сучасної дійсності.

Результати. Розквіт інструментальної музики в Китаї, музичної культури, популярність музичного мистецтва серед молоді викликає зацікавленість до еволюційних процесів у галузі виконавства та музичної освіти КНР. Нині в Китаї функціонує 15 самостійних китайських народних інструментальних музичних шкіл, серед яких 4 музичні початкові школи й 11 середніх музичних шкіл, які безпосередньо пов'язані з національними консерваторіями [1, с. 145]. Майже в кожній музичній школі запроваджена підготовка майбутніх музикантів за спеціальністю етнічна або народна інструментальна музика.

Початкова школа при Центральній музичній консерваторії була заснована в 1957 р. Це державна початкова школа провінції Фентай, із центром підпорядкування в місті Пекіні. Саме цей заклад початкової музичної освіти є важливою складовою частиною системи китайської музично-інструментальної професійної освіти,

яка реалізує ступеневу модель управління музичною освітою за рівнями початкової, середньої та вищої спеціалізованої освіти. У межах системи музично-інструментальної освіти відкрито курси для дітей 9–12 років і здійснюється цільова підготовка для обдарованих дітей [5, с. 65]. Музично-інструментальне навчання зорієнтовано на виконавський процес і передбачає практику гри на фортепіано, скрипці, духових інструментах з вивченням етнічної інструментальної музики.

Інший освітній заклад, який спеціалізується на популяризації народних традицій, – Шанхайська консерваторія. У її структурі функціонує дитяча музична школа, яка була заснована в 1956 р. У 1996 р. дитяча музична школа була реорганізована в середню музичну школу у складі Шанхайської консерваторії. Отже, на базі Шанхайської консерваторії була створена триступенева система музично-інструментальної освіти, що об'єднала початковий, середній і вищий рівні музично-інструментального навчання молоді [2, с. 8]. Саме в цьому закладі реалізується підготовка майбутніх фахівців на китайських і оркестрових інструментах, з вивченням базової теорії й історії музики, вокалу, з можливістю навчання дітей віком 9–12 років.

Звернемо увагу на ще один музичний заклад, який відіграє важливу роль у процесі розвитку етнічної музичної культури та музично-інструментальної освіти, – Шеньянська консерваторія, заснована в 1956 р. Саме в межах цього закладу були започатковані курси для дітей 9–12 років з можливістю вивчення етнічної музики на різних інструментах традиційного й академічного походження [5, с. 78].

Важливу роль у контексті еволюції музично-інструментального виконавства в КНР відіграли музично-освітні тенденції розвитку фахової освіти Уханьської консерваторії з функціонуванням початкової музичної підготовки для дітей до 12 років. Система початкової та вищої освіти Уханьської консерваторії є самостійним навчальним закладом, схвалена Департаментом освіти провінції Хубей [4, с. 15].

У травні 2016 р. Департамент освіти КНР, провінції Чаоян, уклав угоду про співпрацю з Китайською консерваторією. Як наслідок, початкова школа була перейменована в Пекінську експериментальну школу при Китайській консерваторії, яка передбачала шестити- та дев'ятирічну систему підготовки інструменталістів. Дворівнева система музичного навчання була популяризована та схвалена Освітнім комітетом КНР.

Важливу роль у процесі становлення початкової музичної освіти в контексті музично-інструментальної підготовки китайської молоді відіграла консерваторія Тяньцзіня. На її базі була започаткована початкова ланка музичної освіти Huaxia Future Art Primary School, яка із часом отримала статус філії Тяньцзіньської консерваторії. У 1937 р. була заснована експериментальна початкова музична школа при Сичуаньській консерваторії [5, с. 22]. У 2005 р. та офіційно змінила назву та статус і була приєднана до Сичуаньської консерваторії. У цьому закладі відбувається навчання молоді за фаховою музично-інструментальною підготовкою.

Отже, у контексті еволюції розвитку інструментальної школи можемо зробити висновок, що початкова ланка музичної освіти невід’ємна від вищої освіти, а саме консерваторій [2, с. 48]. Це свідчить про те, що музичні школи мають високий показник фахової підготовки майбутніх музикантів-інструменталістів, які вже на початковому етапі навчання орієнтовані на навчальні програми консерваторії, вмотивовані на продовження навчання у профільних закладах вищої освіти.

Розвиток середньої фахової освіти в КНР

Нині в КНР налічується 11 закладів середньої профільної музичної освіти, серед них ті, які підпорядковані та функціонують у складі консерваторій, а саме: Центральної, Шанхайської, Китайської, Уханьської, Тяньцзіньської, Сіаньської, Чжецзянської Шеньянської, Сичуаньської, Сінхайської та Харбінської консерваторій. Усі зазначені заклади середньої освіти при консерваторіях орієнтовані на підготовку фахівців за напрямом етнічної інструментальної музики [2].

Середня музична школа Шанхайської консерваторії має найдавнішу історію, цього року виповнилось 72 роки з дня її започаткування. Середня музична школа Шанхайської консерваторії була перейменована у Вищу школу Шанхайської консерваторії та становить провідну ланку інструментальної підготовки на національному рівні. Її засновниками стали Муніципальний народний уряд Шанхая та Міністерство культури КНР. Передумовою для відкриття школи середньої ланки стали започатковані в 1951 р. інструментальні класи, засновником яких був китайський музикант, професор Хе Лугін [4, с. 13]. Починаючи з 1952 по 1996 рр. відбувались позитивні зміни у сфері структури й організації музичної освіти, додавались нові мистецькі напрями для підготовки молоді, які в 1996 р. дозволили остаточно сформувати триступеневу музичну освіту на теренах Китаю (початкова школа /середня школа/консерваторія).

Успішну підготовку фахівців на рівні середньої фахової освіти здійснює Середня музична школа Центральної консерваторії. Центральна консерваторія за своєю структурою складається з початкової, середньої та вищої ланки музичної освіти. Однак історія розвитку кожної окремої ланки суттєво відрізнялась. Так, у 1957 р. були засновані початкова та середня музичні школи Центральної консерваторії. Натепер це провідний національний заклад, який безпосередньо підпорядкований Міністерству освіти й акредитований Міністерством культури як провінційний багаторівневий освітній заклад. Центральна консерваторія є важливим центром розвитку міжнародних відносин у сфері музичної культури в КНР. Заклад приділяє значну увагу мистецькій практиці та зовнішнім обмінам. Багато відомих артистів відвідують консерваторію для проведення лекцій і майстер-класів. Викладачі Центральної консерваторії відвідують різні країни світу для участі в різноманітних заходах для обміну досвідом у галузі культури та мистецтва.

Ще одним потужним центром розвитку інструментального мистецтва й освіти є Китайська консерваторія,

у структурі якої працює музичний коледж, заснований у 1964 р., як і консерваторія, розташований у м. Пекін [2, с. 55]. На теренах КНР успішно функціонує Сіаньська консерваторія, до складу якої в 1953 р. ввійшли Північно-західний художній коледж і середня художня школа.

Середня школа Шеньянської консерваторії була заснована в 1953 р. та є філією Департаменту освіти провінції Ляонін. Це державна установа з довгою історією й історико-культурними традиціями. Освітня система передбачає шестирічне навчання для майбутніх музикантів, складається із трирічної початкової та фахової підготовки [5, с. 63]. На сучасному етапі сформовано повну систему музичної освіти, яка складається з початкової середньої, вищої освіти й аспірантури.

Середня школа Сичуаньської консерваторії була заснована в 1954 р., пропонує шестирічну систему освіти, яка розподілена на початкову та фахову підготовку, кожна з яких передбачає трирічне навчання. Середня музична школа Уханьської консерваторії має давню історію. У 1954 р. вона була заснована як музична середня школа Центрального південного музичного коледжу. Пізніше вона була перейменована у Середню музичну школу Хубейського університету мистецтв [2, с. 86]. У 1985 р. була приєднана до Уханьської консерваторії. Нині це багаторівневий спеціалізований заклад, який включає початкову, середню, вищу освіту й аспірантуру.

Середня школа консерваторії Тяньцзіня заснована в 1958 р. на базі початкової середньої музичної школи Центральної консерваторії. Система навчання передбачає шестирічний термін підготовки студентів. У 2017 р. на базі Харбінської консерваторії було відкрито середню музичну школу. Перший набір студентів відбувся тільки у 2019 р. Одним із новітніх мистецьких закладів у КНР є Музична школа консерваторії Чжецзян, яка заснована у 2017 р. та є єдиною на теренах усієї провінції.

Відзначимо, що еволюція музичної освіти й інструментального виконавства в КНР триває дотепер. Так, досить поширеною формою музично-освітніх контактів стало навчання студентів-музикантів із КНР в українських навчальних закладах. Китайські студенти, які навчаються в Україні музично-виконавської та педагогічної майстерності, ставлять перед собою першочергове завдання вивчення європейської музичної культури, традиції якої більшою мірою запроваджено в українську систему музичної освіти. Присутність іноземних студентів-музикантів в українських вишах стала імпульсом до знайомства та пізнання культури найбільшої східної країни. Поширення мовлення засобами радіо та телебачення, розвиток технологій запису музичного виконання також вплинули на форми організації інструментально-виконавської практики, підвищили вимоги до інструментального виконавства.

Висновки. Аналіз історико-культурного розвитку системи інструментальної освіти в КНР, встановлення періодизації та наведені історичні факти ево-

люції музичної освіти в КНР свідчать про незначний досвід підготовки фахівців у галузі інструментальної підготовки, який розпочато в середині ХХ ст., що триває дотепер. Однак важливою складовою частиною еволюційних процесів у галузі культури та мистецтва КНР є загальний потужний культурно-політичний чинник, спрямований на збільшення закладів

музичної освіти всіх рівнів, обґрунтоване поєднання спеціалізованої освітньої системи «школа/коледж/консерваторія», яка орієнтована на системний підхід у процесі підготовки музикантів і передбачає розвиток національної культури серед молоді засобами вивчення етнічної музики та стародавніх китайських народних інструментів.

Література:

1. Ву Гуолінг. Національна виконавська інтонація в камерно-вокальних творах французьких композиторів ХІХ ст. *Гуманітарні науки: історія, соціологія, політологія, психологія, мистецтвознавство*. 2008. № 2. С. 143–152.
2. Ден Гуанхуа. Китайська народна музика. Пекін : Вища освіта, 2002. 424 с.
3. Ле Ван Тоан. Жанр Куанхо: традиції та сучасність : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 1998. 21 с.
4. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Одеса, 2004. 21 с.
5. Ян Мінкан. Народні пісні і танці в Китаї. Пекін : Народна музика, 1996. 323 с.

References:

1. Vu Huolin (2008). Natsionalna vykonavska intonatsiia v kamerno-vokalnykh tvorakh frantsuzkykh kompozytoriv XIX storichchia [National performance intonation in chamber and vocal works of French composers of the 19'th century]. *Humanitarni nauky: istoriia, sotsiologiia, politologiia, psykholohiia, mystetstvoznavstvo* – Humanities: history, sociology, political science, psychology, art history. P. 143–152 [in Ukrainian].
2. Deng Guanghua (2002). *Kytaiska narodna muzyka* [Chinese folk music]. Pekyn: Vyshecha osvita [in China].
3. Le Van Toan (1998). Genre Quankho: traditions and modernity. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: UNTAM [in Ukrainian].
4. Ma Wei (2004). The concept of form in the music of China and Europe: aspects of composition and performance. Odessa: ONMA [in Ukrainian].
5. Yan Minkan (1996). *Narodni pisni i tantsi v Kytai* [Folk songs and dances in China]. Pekyn: Narodna muzyka [in China].

Наукове видання

СЛОБОЖАНСЬКІ МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ

Науковий журнал

Випуск 1 (04), 2024

Коректура • *Н. Ігнатова*

Комп'ютерна верстка • *О. Молодецька*

Підписано до друку: 27.02.2024 р.
Формат 60x84/8. Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 17.44.
Замов. № 0324/184. Наклад 100 прим.

Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1
Телефон +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.